

**Nicolae Manolescu**  

---

**ISTORIA CRITICĂ  
A LITERATURII  
ROMÂNE**

---

5 secole de literatură





*Măini care desenează, M.C. Escher*

SINTEZE

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**MANOLESCU, NICOLAE**

**Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură /**

Nicolae Manolescu. - Pitești : Paralela 45, 2008

Index

ISBN 978-973-47-0359-3

821.135.1.09

821.135.1-95

**Nicolae Manolescu**

**ISTORIA CRITICĂ A  
LITERATURII ROMÂNE  
5 secole de literatură**

**PARALELA 45**

## Introducere

---

### Istoria literaturii la două mâini

1. Când am publicat, în 1990, prima ediție a primului volum din *Istoria critică a literaturii române*, nu cunoșteam litografia lui M.C. Escher în care două mâini se desenează una pe alta. Abia la ediția a doua, șapte ani mai târziu, căutând o ilustrație pentru copertă, mi-a căzut sub ochi o carte poștală cu *Mâini care desenează*, o litografie din 1948. I-am intuit pe loc potențialul pentru istoria literaturii la care lucram. Am descoperit în cele două mâini care își încheie în aceeași clipă desenul cu manșeta celeilalte o foarte nimerită imagine pentru o istorie care, din păcate, se scrisese totdeauna, de la nașterea genului, la o singură mână.

Până la un anumit punct, era normal să se întâmple așa. Istoriile literare au reprezentat inițial o specie didactică. Sora lor mai mare, critica, s-a ivit din necesitatea diferită de a consemna pentru cititorii gazetelor cărțile ori evenimentele literare. Istoria literaturii a fost o sinteză pentru uzul școlii a cărților sau evenimentelor dintr-o anumită perioadă. Didacticul nu pretinde originalitate, ci doar metodă. O istorie literară utilă putea fi în mare măsură o simplă compilație. Nici când De Sanctis, Thibaudet sau Călinescu le-au scris pe ale lor, nu s-au simțit cătuși de puțin obligați să se refere la comentariile și la judecățile predecesorilor. Receptarea literaturii

a fost considerată interesantă târziu, abia în a doua jumătate a secolului XX. Istoricii literari nu s-au grăbit însă nici atunci să aplice tezele lui Jauss. Așa încât istoriile literare au rămas, până în ziua de astăzi, fie niște compilații didactice, fie, mult mai rar, opere atât de originale încât exclud orice trimitere la opiniile anterioare. În imensa *Istorie* a lui Călinescu nu există nicio trimitere la un nume de critic, în afara capitolelor consacrate unor critici, și acelea parcimonioase, ci cel mult mențiuni de felul „cineva susține că”, menite a marca, de obicei, nu preluarea, ci contestarea ideii sau judecății din ele. A doua consecință a didacticismului originar este confuzia nedemascată vreodată între istoria literaturii și dicționarul de autori. Cu cât era mai pretențioasă o istorie literară, cu atât era mai cuprinzătoare. În sumarul monumentalei cărți a lui Călinescu numărăm câteva sute de nume. Selecția valorilor este reflectată eventual de analize sau de cantitatea de pagini acordată unui autor. Istoriile literare au fost rareori și prilejul stabilirii ori restabilirii unui canon, precum bunăoară acela de pe tavanul sălii Ateneului Român, de la sfârșitul secolului XIX, în care este Paisie, dar nu este Maiorescu. Ierarhia, mai mult implicită, nu începea cu trierea numelor. Noțiunea de *scriitor de dicționar* nu este nici astăzi

limpede fixată. E ușor de făcut următorul calcul: cât comentariu critic pot cuprinde câteva sute de pagini consacrate câtorva sute de scriitori, a căror operă e descrisă adesea fără ajutorul unei bibliografii adăugate la sfârșit, așadar consumată în corpul textului însuși? Balanța dintre analiză și bibliografie înclină tot așa de tare în favoarea celei din urmă cum înclină balanța dintre didactic și original în favoarea celui dintâi. Cât despre introducerea receptării în istoria operelor, ea se află la început de tot: în studii de caz, nu încă în istorii literare. Frecventarea literaturii noastre de la primele texte în românește din secolul al XVI-lea și până astăzi mi-a revelat, în cei peste douăzeci de ani de când mi-am pus în gând să scriu o istorie, un spectacol al receptării cel puțin deopotrivă de fascinant cu acela oferit de operele propriu-zise. Pentru perioadele mai vechi, receptarea este adesea mai lizibilă decât operele. De altfel, critica se învechește, măcar ca limbaj, mai încet decât poezia, romanul sau drama, mult mai evident *datate*, mai cu seamă la distanțe mari de timp. Cititorul de astăzi al cărților se întâlnește cu cititorul de ieri: uneori, o lume întreagă îi desparte. Mai este opera însăși, pe care și unul, și altul o citesc, aceeași? Ce poate fi o istorie a literaturii, în care doi sau mai mulți cititori calificați, din epoci diferite (era să spun: din lumi diferite) refuză să se ignore, văzând lanțul de opere nu doar în raportul unora cu altele, dar și în raport cu aceia care le-au citit? O astfel de istorie nu poate fi, dincolo de civilitatea procedării, decât una scrisă la două mâini, care se desenează reciproc și simultan, deși aparțin unor vremuri diferite. Să introducem în litografia lui Escher timpul și să ne imaginăm că o mânecă este contemporană, simplă, cu năsturei banali, iar alta vine din trecut, este dublă și cu butoni de aur. Iată cum înțeleg eu istoria literaturii române, o sută douăzeci și cinci de ani după apariția celei dintâi și aproape șaptezeci după cea mai impresionantă, critic și literar, din toate câte au văzut lumina tiparului după aceea.

2. În prefața la faimoasa lui *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu deosebea trei feluri de specialiști ai disciplinei la noi. Cei dintâi erau lingviști și istorici, interesați de literatura veche, dar nu sub raport estetic, ci documentar, erudiți descifratori de manuscrise și izvoare, care făceau o „pioasă confuzie între cultură și literatură”. Veneau la rând profesorii, iubitori ai valorilor consacrate, din secolul XIX mai ales (pașoptiștii, „marii clasici”), biografi, cercetători de teme, influențe și școli literare. În sfârșit, erau criticii epocii contemporane, publiciști, cronicari literari, singurii care percepeau valoarea artistică, dar care nu se aventurau de obicei mai jos de 1900. E ușor a descoperi figurile ilustrative, pe care Călinescu le propunea, pentru fiecare din aceste trei categorii: un N. Cartoian sau un Sextil Pușcariu pentru prima, un D. Popovici sau un Ovid Densusianu pentru a doua, un E. Lovinescu sau un Pompiliu Constantinescu pentru ultima. Existau, firește, și cazuri mai complexe, ca al lui N. Iorga, care s-a ocupat (cu un succes variabil) de toate perioadele, de la cea veche la cea modernă, și a practicat toate metodele, de la paleografie la recenzia de carte nouă.

Plecând de la N. Iorga putem schița o altă clasificare a istoriei literaturii române decât aceea călinesciană. Iorga e, într-un fel, pionier. Imediat după 1900, când începe să le scrie pe ale sale, noi avem doar două-trei încercări notabile. De preistoria genului țin, de exemplu, *Istoria limbii și literaturii române* a lui Aron Densusianu, publicată în două ediții în anii '80-'90 ai secolului XIX, tratată nedrept de sever de Călinescu pentru capitolul consacrat, în ediția a II-a, lui Eminescu. Densusianu e, desigur, un „ruginit”, dar înțelegerea poeziei eminesciene e la nivelul epocii. Maiorescu, nu Densusianu ori V.A. Urechia, reprezintă excepția. Și, pe urmă, chiar și Hasdeu îl prefera pe Alecsandri lui Eminescu, așa că nu avem de ce să ne mirăm că Bolintineanu era poetul prin excelență pentru A. Densusianu. O altă încercare mult mai comprehensivă este *Istoria* lui Enea Hodoș, un

manual pentru seminarul teologic dar cu aprecieri pertinente și lipsite de prejudecăți. Iorga înfățișează, el singur, primul tip de istoric literar: acela enciclopedic. Atât în sensul că istoria literaturii e permanent raportată la istoria socială, a ideilor sau a instituțiilor, cât și în sensul că Iorga e autorul unor istorii ale multor domenii culturale, de la cărți religioase la însemnări de călătorie, de la biserică la literatură, aparținând unor autori români ori străini sau chiar comunității romanice în întregul ei. Nimeni nu a mai avut pretenția unei cuprinderi atât de vaste. A doua clasă de istorici literari, opusă, este aceea a specialiștilor. Îndeosebi ai perioadei dinainte de 1800. Ei sunt în general contemporani ai lui Iorga, P.P. Panaitescu, Șt. Ciobanu, Sextil Pușcariu, N. Cartoian (cel care a fixat modelul pentru secolele XVI-XVIII), urmați, după al Doilea Război, de Dan Horia Mazilu, Gh. Mihăilă, Al. Dușu, Virgil Cândea. A treia îi cuprinde pe cei care au privit istoria din unghi precumpănitor critic sau teoretic. Ion Negoițescu, Marian Popa, Alex Ștefănescu, Ovid Densusianu, Ș. Cioculescu și mai ales E. Lovinescu. Perioada lor favorită e secolul XIX și prima jumătate a secolului XX. O a patra clasă este aceea a istoricilor literari adevărați și integrali, precum G. Călinescu, deocamdată unic locatar. În fine, cei mai numeroși sunt autorii de manuale, didacticii, unele restrânse la o epocă, altele parcurgând întregul curs: Gh. Adamescu, Al. Pîru, D. Micu, Ion Rotaru etc.

Meritul lui G. Călinescu în raport cu stadiul la care el a găsit istoriografia noastră literară în 1941 a fost enorm, subliniat deseori de atunci încoace. În mai multe rânduri, autorul însuși s-a referit la principiile de care a fost călăuzit. Trebuie spus că tradiția teoretică privitoare la istoria literară era destul de săracă la noi înainte ca G. Călinescu să fi publicat articolele *Tehnica criticii și a istoriei literare* și *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică*. Dacă am avut remarcabili practicieni ai istoriei literaturii, clasificați de Călinescu așa cum am arătat, n-am avut decât teoreticieni sporadici. Situația a rămas în linii mari aceeași

până astăzi. Argumentul forte în sprijinul acestei constatări ni-l furnizează chiar acei cercetători recentți care, strângând în antologie textele teoretice (Paul Cornea) sau procedând la un examen comparativ al lor (Florin Mihăilescu), au vrut să dovedească bogăția conceptului românesc de istorie literară. Situația actuală a disciplinei datorează foarte mult (în unele privințe, aproape totul) lui Călinescu. Atât în bine, cât și în rău. Deși în latură materială cunoașterea literaturii a progresat spectaculos în deceniile din urmă (ediții de cronici, de texte religioase, „populare” etc., revelații documentare, stabiliri de surse etc.), atât pentru secolele XVI-XVIII, cât și pentru secolul XIX (prin seria de *Documente și manuscrise literare*, prin câteva solide ediții și monografiile critice etc.), o oarecare stagnare se constată tocmai în sintezele de istorie literară. Unul din motive trebuie, cred, căutat în interpretarea unilaterală a teoriei călinesciene, care, de la un punct, pare a justifica absorbirea istoriei de către critică. S-a produs, pe nesimțite, o escamotare a obiectului propriu istoriei literare. Istoria tradițională, cu toate neajunsurile ei, se baza pe câteva idei foarte simple, dintre care cele mai importante sunt obiectivitatea documentară și periodizarea. Document poate fi orice, un certificat de naștere sau o operă, preferințele istoricului de odinioară mergând totuși în mod clar spre cele dintâi. Documentele erau considerate ca făcând parte dintr-o structură – un ansamblu de evenimente – care alcătuiă o biografie sau o epocă. Pentru a da socoteală de întreaga evoluție a literaturii, se impunea periodizarea ei. Chiar și în anii studenției mele se mai publicau frecvent „contribuții” la aceasta din urmă. Ele urmăreau (nu neapărat declarat) aflarea decupajului perfect și infailibil al epocilor literare. Se înțelege că nu doar documentele (cărămizile viitoarei construcții), dar și decupajul lor istoric (construcția însăși) era considerat obiectiv. Aceasta era o presuposiție de necontestat: documentele și aranjamentul lor existau într-o ordine prestabilită și independentă de subiectivitatea istoricului literar, ordine care trebuia

doar descoperită. Ținta supremă și ideală nu putea fi decât Istoria Literaturii, una și aceeași pentru toată lumea. Călinescu a pus capăt acestor pretenții, afirmând că „istoria literară este forma cea mai largă de critică” și că rostul ei „nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afară spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile”. Meritul acestei opinii nu mai trebuie subliniat. Dar nu e mai puțin adevărat că ea a putut la un moment dat să creeze printre specialiști un soi de nesigură epistemologică. În definitiv, ei știau acum mai bine cum *nu* trebuie procedat decât ce s-ar cădea să facă. G. Călinescu a creat o tensiune între istoric și estetic tocmai crezând că le împacă. Atâta vreme cât critica și istoria merseseră în paralel (Ibrăileanu mai credea că „una e critica estetică ori psihologică și alta istoria literară”, iar Lovinescu era prea sigur de separarea obiectelor lor, părându-i-se incontestabil că istoria se ocupă orgolios cu operele vechi iar critica, mai failibilă, cu cele noi), această tensiune nu exista și lucrurile păreau mai puțin complicate. Tensiunea cu pricina a ieșit la iveală abia când a fost conștientizată de Călinescu. Urmarea imediată a fost înmulțirea studiilor care priveau literatura ca pe un domeniu sistematic și nu ca pe unul cronologic. Un sprijin neașteptat pentru ideea călinesciană de istorie a venit de la noua critică, inspirată de lingvistică, din anii '60-'70. Curiozitatea e că la Călinescu nu găsim nicio simpatie pentru studiul literaturii din unghiul stilului, iar când, singura dată, în finalul *Operei lui Eminescu*, autorul schițează un asemenea studiu, el nu pierde ocazia să se întrebe polemic ce utilitate are și să răspundă: „aproape niciuna”. În plus, dacă pentru Călinescu limba rămăsese, ca pentru mulți dintre stilisticii anteriori, ceea ce s-a numit mai apoi un idiolect, structuraliștii o descopereau acum ca sociolect. Orientarea structuralistă și semiotică era în principiu antiistorică și ea a dominat cercetarea noastră vreme de peste un deceniu. Până și criticii „moderați”, călinescieni ori nu, au sfârșit prin a adopta tacit metode noi,

îndeosebi de proveniență franceză (tematistă, richardiană, barthiană). Influența formaliştilor ruși fiind și ea considerabilă, e interesant de notat că tocmai elaborarea de către Tînianov a unui nou concept de evoluție în literatură n-a reținut decât în treacăt atenția, de mai mult succes bucurându-se teoria lui Bahtin despre roman. Or, Tînianov – cu noțiunile lui complementare de geneză și variabilitate, una externă, alta internă – ar fi putut da un impuls teoriei și practicii istoriei literare aflate în impas, mai ales că teza aceasta fusese preluată și corectată de Todorov, autor bine cunoscut la noi. Structuraliștii, concepând istoria literară cel mult ca pe una de forme, erau despărțiți printr-un abis de Călinescu, la care istoria era una de valori. Paradoxul face ca, împreună, ei să fi contribuit decisiv la amânarea scrierii de istorii literare, majoritatea studiilor preferând să apuce, cum am arătat, calea sistematicii și a sincroniei de un ordin sau altul. Până și descendenții *Artei prozatorilor* a lui Vianu au părăsit examenul diacronic al stilurilor pentru o stilistică structurală (abia ulterior Mihai Zamfir a reafirmat posibilitatea unei stilistici diacronice, formulă ce părea până mai ieri aproape un nonsens). Partizanii diacroniei n-au lipsit totuși, deși au stat un timp în umbra, dublă, a criticilor impresionisti (călinescieni) și a celor structuraliști. Ei n-au rămas, firește, insensibili la modificarea conceptelor și, fără a abdica de la spiritul istoric, au căutat să-l acomodeze achizițiilor teoretice. Se cuvine a fi menționate mai ales cercetările de istorie a curentelor și a doctrinelor literare de tipul celor consacrate de Z. Ornea junimismului, sămănătorismului, poporanismului sau raportului tradiției cu modernitatea, sau de D. Micu gândirismului. Principala acomodare s-a realizat prin îmbrățișarea tezelor lui Jauss despre estetica receptării (la care voi reveni). Gadamer și alți analiști ai fenomenului au rămas practic necunoscuți la noi (deși critica de către acesta din urmă a obiectivismului în istorie, ca și tentativa lui de a depăși aporiile iscate de tezele lui Wellek ar fi trebuit să-i intereseze pe



urmașii lui Călinescu). Un anume culturalism, pe care radicalitatea estetică a călinescianismului îl izgonise, revenea în forță în studii cum ar fi acelea ale lui Paul Cornea despre public, succes, sociologie și evaluarea statistică a literaturii, despre comunicare etc., în măsura în care ele se dezinteresau de valoarea operelor și chiar de noțiunea *stricto sensu* de text literar, jucându-și cartea pe receptarea „necritică”, pe „popularitate”. (În paranteză trebuie spus, la H.R. Jauss rămâne destul de vag formulat raportul dintre orizontul de așteptare al cititorului obișnuit și cel al criticului, din tezele esteticianului german putând trage, alternativ, concluzia că receptarea privește publicul general al literaturii dintr-o anumită epocă sau doar elita cunoscătorilor.) În studiile despre literatura de dinainte de 1800, preocuparea pentru problemele similare (circulația cărții, public etc.) apare îndeosebi la Al. Dușu. Tot în zona aceasta descoperim și o variantă neștiințifică a culturalismului cunoscută sub numele de protocronism. Termenul, inventat de E. Papu la începutul anilor '70, ca o replică la sincronismul lovinescian, nu s-a referit în mod special la literatura veche, dar în ea și-a găsit terenul cel mai fertil și a dobândit o anumită anvergură. Protocronismul nu poate conduce decât la reconfundarea esteticului în culturalitate. Dar ceea ce la Iorga și la alți istorici tradiționali era doar o problemă de nedisociere naivă a planurilor, este la protocroniști o ideologie extrem de clară și de tendențioasă. În loc să discrimineze nuanțat și critic, protocronismul se complăce în nebuloasa primară care e cultura secolelor XVI-XVIII. Cel puțin două tendințe se pot observa. Una este legată de afirmarea unei tot mai mari vechimi a fenomenului cultural românesc. Limita inferioară, de la care putem vorbi de literatură (sau numai de cultură) românească, a fost împinsă mereu mai departe. Opere în slavonă, latină și greacă sunt examinate fără clipire ca opere de literatură română. În cea mai consistentă dintre istoriile literare suferind de această exagerare (care e și primal), aceea a lui G. Ivașcu din 1969, în exact jumă-

tate din cele 280 de pagini consacrate epocii medievale, nu e vorba de nici o operă scrisă în limba română. În felul acesta, Grigore Țamblac devine „întâiul autor cunoscut al literaturii române”, monahul Filotei, cel dintâi poet, Macarie, un ctitor al narațiunii istorice și așa mai departe. Un cercetător a publicat două ample tomuri închinat prozei oratorice românești din aceeași epocă, în care, cu excepția a doi autori, restul n-au scris românește. Un altul a dat operei parenetice în slavonă a lui Neagoe o asemenea importanță, încât a făcut din datarea ei cu certitudine în primul sfert al veacului al XVI-lea o „chestiune homerică” a literaturii noastre, cum zisese înainte Demostene Russo. Motivația ideologică a acestor exagerări este absolut paradoxală. În Prefața la o antologie de literatură veche, publicată în 1969, autorii susțin, nici mai mult, nici mai puțin, că „trăsăturile esențiale ale culturii române, originalitatea ei, capacitatea de a exprima un ethos specific și a da expresie unor orizonturi și unor legi proprii de creștere” s-ar fi constituit în perioada slavonă. Cu alte cuvinte, tocmai limba n-ar juca în acest proces niciun rol, ea venind la masa gata pusă, când datele fundamentale sunt deja fixate. Ce paradox ciudat: trei sinonime – specific, propriu, original – pentru a da culturii o însușire de neconceput în absența limbii! A doua tendință este tot rodul unui paradox: protocronismul încearcă să demonstreze că literatura noastră de până la 1800 a stat în cele mai... sincronice raporturi cu aceea occidentală. Și unde ar fi trebuit meditat la faptul (absolut de necontestat) că, bunăoară, Varlaam tipărea *Cașania* cam o dată cu Descartes *Discours de la méthode*, ne pomenim covârșiți de pledoarii în favoarea existenței la noi a unei literaturi de Renaștere și chiar de pre-Renaștere sau a uneia baroce, ori care afirmă „rubedenia spirituală a lui Miron Costin cu marii săi contemporani de la Curtea Regelui Soare”. Într-un studiu despre *Caracterele specifice ale literaturii române*, Tudor Vianu nota mai demult, în legătură cu aceste ultime aspecte, că, dacă literatura noastră trecuse înainte de 1800 printr-o

epocă de receptare a Antichității, așadar printr-o epocă umanistă, ea nu se dezvoltase totuși într-o producție de Renaștere, deoarece „literatura Renașterii, oriunde o întâlnim, a fost o literatură de surse savante și, uneori, o literatură livrescă”. Cu excepția lui Cantemir, niciun alt scriitor din veacurile XVII-XVIII nu îndeplinește această condiție. Putem admite, desigur, unele similitudini sau telescopări (căci culturile nu evoluează izolat unele de altele și e normal să apară suprapuneri ori, prin sărirea verigilor, chiar unele fragile sincronizări), dar de aici și până la a descoperi tuturor curentelor din alte părți echivalentul românesc este o mare distanță. Proto-cronismul își dezvăluie cea mai paradoxală nostalgie sincronistă. Și el trebuie făcut, măcar în parte, răspunzător de pasul pe loc al teoriei istorice la noi, căci a substituit pretutindeni ideilor sentimentele, ca un curent de esență romantică, nostalgic și retardatar ce se află. Un merit relativ al doctrinei, care se cuvine cu obiectivitate remarcat, este de a fi atras atenția asupra necesității sincronizărilor locale, regionale, cu unele din culturile sud-est europene, acolo unde Lovinescu preferase compararea exclusivă cu Occidentul. După 1989, faptul cel mai demn de remarcat este că, deși apar câteva istorii noi (I. Negoieșcu, D. Micu, Ion Rotaru), tendința generală este de părăsire a istoriei literare propriu-zise în favoarea studiilor multiculturale, în care perspectiva asupra literaturii nu mai este estetică, dar sociologică, filosofică și altcum. N-avem încă o istorie dintr-un astfel de unghi, dar avem câteva zeci de studii care-i abordează pe Maiorescu ori pe Lovinescu mai degrabă ca teoreticieni culturali decât ca critici literari. Interdisciplinaritatea reprezintă un progres, dar eu rămân cu nostalgia esteticului. Și sunt gata să accept pentru asta conceptul lui E. Negrici de *expresivitate involuntară* care salvează pe ocolite esteticul din opere, la origine ori ca intenție, neestetice. Cred în separația valorilor culturale la fel cum gânditori politici moderni începând cu aceia din secolele XVII-XVIII credeau în separația bisericii de stat.

3. Până la urmă, punctul de vedere cel mai pesimist cu privire la posibilitatea însăși a istoriei literare ca disciplină l-a exprimat tot Wellek, în cunoscuta lui apreciere cu aspect de aporie: „cele mai multe dintre marile istorii ale literaturii sunt fie istorii ale civilizației, fie colecții de eseuri critice. Primele nu sunt istorii *ale artei*, celelalte nu sunt *istorii ale artei*”. Aporiile rezultate din teza lui Wellek sunt, de altfel, mai multe. S-o reamintesc și pe aceea care constă în faptul că „procesul istoric trebuie judecat după anumite valori, dar scara valorilor este ea însăși luată din istorie”. Vom cădea mereu peste asemenea cercuri vicioase: în planul obiectului, ne putem de pildă întreba dacă valorile sunt absolute și universale sau relative și receptate de fiecare dată altfel, dacă, totodată, există o mutație a valorilor (cum credea Lovinescu) ori numai una a contextelor sau, în fine, dacă o valoare trebuie privită ca unicat sau ne este permis s-o înscriem într-un tip mai larg (gen, specie); în planul disciplinei ca atare, ne întrebăm dacă ea este subiectivă sau obiectivă, dacă interpretează (și valorizează) ori cunoaște (și restituie) și, ca un corolar, dacă „istoriile” făcute posibile de unul sau altul dintre răspunsurile la aceste chestiuni sunt complementare sau exclusive.

O primă încercare de a rezolva aporiile o datorăm lui H.G. Gadamer, care, în *Wahrheit und Methode* a tăiat nodul gordian, dacă pot spune așa, identificând pur și simplu realitatea istorică și înțelegerea istorică, orizontul „actual” cu cel „tradițional”. Pentru Gadamer, tradiția nu e o sumă de opinii și judecăți succesive, ci un tot organic și potențial, care este (re)actualizat în mod necesar în fiecare nouă judecată. „Noi trăim într-o permanentă stare de surescitare a conștiinței noastre istorice”, spune Gadamer în *Introducerea* la opera sa, atrăgând atenția că ceea ce se transformă ne reține mai puternic decât ceea ce rămâne neschimbat (este o lege a spiritului uman). De aici a pornit H.R. Jaus ( *Literaturgeschichte als Provokation*): „Tocmai această funcțiune creatoare a unei

înțelegeri evolutive, cuprinzând în mod necesar atât critica tradiției cât și «uitarea» selectivă, urmează a constitui baza unei istorii literare renovate de estetica receptării”, scrie el în 1967. Obligatorietatea renovării cu pricina s-ar datora nesoluționării controverselor dintre marxism și formalism în privința raportului dintre literatură și istorie și aceasta pentru că ambele concep faptul literar în circuitul închis al unei estetici a producției și reprezentării. „Ele (continuă Jauss) sărăcesc literatura de o dimensiune aparținând în mod necesar atât caracterului ei estetic, cât și funcțiunii ei sociale: dimensiunea efectului produs de operă și cea a receptării ei de către public.” Depășirea dihotomiei (și aporiei) dintre istoric și estetic este pusă de esteticianul german pe seama introducerii factorului de receptare: „Relația dintre operă și cititor are implicații atât estetice cât și istorice. Aspectul estetic constă în aceea că deja receptarea de către primii săi cititori echivalează cu o judecată de valoare emisă cu referință la alte opere citite anterior. Aspectul istoric iese în evidență odată cu procesul de dezvoltare și îmbogățire a acestui prim moment de comprehensiune a operei, proces ce se va constitui dintr-un lanț de receptări, cu putere de decizie asupra importanței istorice a operei și a rangului ei în ierarhia estetică.” Istoricul literar redevine așadar cititor, iar cititorul îl poartă în sine pe istoricul literar. Dacă însă opera literară nu pare lui Jauss document obiectiv, ea nu mai este nici un monument etern, ci mai degrabă o partitură oferind puțința mai multor execuții. Problema delicată e aceea de a cunoaște execuțiile din diversele epoci. După Jauss, avem trei mijloace de a o face, toate indirecte, după cum sistemul așteptărilor epocii se obiectivează într-o experiență prealabilă a genului literar, în forma și tematica operelor cunoscute și în opoziția dintre limbajul poetic și cel practic. Altfel spus, scriitorul, ca și cititorul, este preorientat și noi avem acces la orizontul acesta prin normativele de gen, prin vecinătatea altor opere și prin opoziția dintre ficțiune și realitate. Distanța dintre orizontul de așteptare și opera nou creată

variază și se poate măsura. Polii sunt: opera de consum (care satisface cvasicomplet așteptările) și opera de avangardă (care șochează puternic aceste așteptări). Reconstituirea orizontului de așteptare în raport cu care a fost creată și receptată opera discreditează atât metafizica filologică a unei pretinse esențe poetice atemporale, cât și credința într-un sens obiectiv al operei, accesibil nemijlocit interpretului. În fond, literatura *este* istorică pentru Jauss în trei accepții: ca relație cu procesul istoric general (singura accepție luată de obicei în considerare de istoria literară tradițională); ca receptare a opetelor într-un interval temporal anumit (diacronie); ca sistem contextual la un moment dat (sincronie). În concluzie, Jauss pariază pe puțința de „a lumina dimensiunea istorică a fenomenelor literare prin secțiuni sincrone”, cu alte cuvinte prin crearea unei „noi istorii literare”, care conține o multiplicitate de secțiuni sincronice în diacronie: „Istoricitatea literaturii se manifestă tocmai la intersecția dintre diacronie și sincronie”. Litografia lui Escher îmi răsare din nou în fața ochilor.

Teza, foarte coerentă, lasă câteva întrebări fără răspuns, dar are meritul de a marca unele sugestii extrem de interesante: împletirea diacroniei cu sincronia; caracterul „etajat” al fiecărui interval; distingerea simultaneităților false de cele reale și a succesiunii ca moștenire veritabilă de aceea întâmplătoare; o dialectică mai subtilă nu numai dintre estetic și istoric, dar și dintre literar și social. Problema-cheie rămâne totuși aceea de a ști ce loc ocupă în noțiunea de receptare a lui Jauss receptarea critică propriu-zisă și dacă nu cumva orizontul de așteptări de care e vorba la el conține mai degrabă componentele „succesului” operelor decât pe ale „valorii” lor. Este, pe de altă parte, absolut clar că Jauss privilegiază pretutindeni „sensurile” operei, de unde și metoda lui hermeneutică. Acuzația adusă de el (și de alții) formaliştilor de a fi confundat noutatea cu valoarea se întoarce ca un bumerang: opera nouă se opune celei de consum prin distanța față de orizontul de așteptare, dar nu e

deloc sigur că, în acest caz, măsurăm cu adevărat o valoare și nu doar un succes momentan. Nu cumva există, în fiecare epocă, mai multe orizonturi de așteptare? E curios, dar regula multiplicității nu e tocmai aici riguros observată. În chiar unul din exemplele oferite de Jauss (acela cu procesul *Doamnei Bovary*) există în mod limpede posibilitatea de a remarca cel puțin două feluri de așteptare: așteptările unui public oarecum liberal și ale unor oameni de litere (Baudelaire), satisfăcute în bună parte de realismul curajos al romanului flaubertian, și așteptările unui public conservator (întruchipat de oficialitate), scandalizat de „imoralitatea” conținutului operei, care sunt și ale unor oameni de litere (Barbey d'Aureville), decepționați și ei, dar din motive diferite, adică din pricina procedurilor literare folosite de Flaubert. În condițiile acestei multiplicități, nu cumva relativizarea enormă a receptării (de la gustul total necultivat la receptarea cea mai avizată) face din ea un operator dificil și inutilizabil? Este incontestabil că estetica receptării a lui Jauss intră ca o componentă azi de neînălțurat în istoria unei literaturi și că ea completează procesul cu un segment (acela care leagă opera de destinatar) multă vreme ignorat ori neglijat. Însă o putem oare prețui mai mult (și fără riscuri) decât prețuim estetica producerii operei cu care ne-au întreținut decenii la rând pozitivisti de toate culorile? Tabloul astfel întregit (rotunjit) al istoriei literaturii n-ar trebui să ne facă a nu vedea lucrul simplu și evident că, așa cum nu se explică prin circumstanțele producerii, literatura, arta nu se explică nici prin circumstanțele consumului. În fond, ceea ce contează este tot opera, așa cum a venit ea pe lume și așa cum a fost și este citită. O istorie care pune opera în paranteză (fie din unghiul producerii, fie din unghiul receptării) nu-și atinge în definitiv scopul care este acela de a fi o istorie a literaturii. Dar cum să fie, în aceste condiții, cu adevărat, și o istorie a literaturii? Iată-ne întorși la aporia lui Wellek. Să nu existe cu adevărat nicio speranță?

În *Écrits sur l'histoire*, Fernand Braudel vorbește și el despre „descoperirea istoriei în planuri etajate”, distingând „un timp geografic, unul social și unul individual”. Primul, lent, aproape imperceptibil, este timpul raporturilor dintre oameni și mediul în care trăiesc; el se referă la acele infrastructuri stabile, cum ar fi condițiile climatice ori practicile agricole ale popoarelor, de la care, ca de la un fundament doar aparent neclintit, se poate porni spre a regândi totalitatea istorică. Al doilea, ceva mai ritmat, este timpul grupurilor umane: al producției și circulației mărfurilor, al salariilor, prețurilor ș.a.m.d. Cel de al treilea, cel mai rapid, este „timpul scurt, pe măsura indivizilor, al vieții cotidiene”, al cronicarului de odinioară sau al jurnalistului de azi. Istoria tradițională l-a avut de obicei în vedere pe acesta din urmă, ea putând fi considerată de aceea o istorie prin excelență politică. Descoperirea celorlalte temporalități s-a făcut mai de curând și ele au antrenat istoria generală în domenii care nu păreau să-i aparțină. Braudel afirmă că sarcina istoricului modern ar fi să realizeze „suma” acestor trei istorii. Cum se vede, optimismul istoricilor propriu-zis este incomparabil mai mare decât al istoricilor literari. Conform tezei fondatorului școlii franceze de la *Annales*, domeniul cultural s-ar afla situat în infrastructură și ar fi caracterizat de o temporalitate lentă. Cea mai leneșă și mai greu de perceput dintre toate. O operă înseamnă mai multe lucruri: o valoare simbolică, un text construit după anumite reguli structurale, ce decurg dintr-un gen sau dintr-o specie sau dintr-o structură lingvistică. Ca valoare, opera întreține anumite raporturi cu cititorii ei, cărora le poate apărea mai „proaspătă” ori mai „fanată”. Există, s-a observat de mult, un moment de apogeu, în care o operă, ca și o femeie, se înfățișează în toată splendoarea ei. Așadar, operele îmbătrânesc și chiar mor, din motive care pot ține de ele însele, deși e probabil ca Jauss să aibă dreptate când susține că nicăieri nu ne este mai necesară ca aici estetica receptării. Lovinescu scrie: „Odată cu timpul, partea vie, palpabil

operei de artă se scutură, lăsându-i mai mult sau mai puțin scheletul...". Aceasta e, în fond, mutația valorilor (nu numai a celor estetice, desigur, dar, în primul rând, a lor, socotește criticul român). Un fenomen general de entropie ar stăpâni lumea valorilor. Nu există decât valori perisabile. Aceasta, pe durate mari. Pe durate mai mici, putem observa distorsiuni caracteristice ale timpului operei: gâtuirii, reculerii, reveniri spectaculoase. Shakespeare a pierdut teren în secolele XVII și XVIII, dar l-a recâștigat în XIX și XX. Imediat după moartea unui scriitor important, timpul operei lui are tendința să se rarefieze: cazul românului Arghezi ori al portughezului Eça de Queirós. Reactualizările, apoi, pot fi uneori forțate. Istoria literaturii nu poate ocoli acest fapt. Ea trebuie să dea, între altele, și imaginea gradului de conservare a operelor. Trebuie să înfruntăm deschis riscul de subiectivitate al aprecierii pe care îl implică obligativitatea istoricului literar de a fi și critic. Obiectivitatea deplină este o utopie. În această privință, Călinescu, Wellek, Gadamer și Jauss se întâlnesc. Nu se poate face suma receptărilor succesive: orice receptare este o judecată pe cont propriu. Factorul de arbitrar este atenuat de însăși natura acestei judecăți care, fiind subiectivă, *hic et nunc*, nu se naște din neantul capriciului momentan, ci vine la capătul unui lung proces de aprecieri: altfel spus, istoria judecăților de gust garantează judecata de gust în istoria literară. *O adevărată istorie literară este totdeauna o istorie critică a literaturii.* Adică una scrisă la două mâini. Dar opera fiind și un text normat stilistic, putem întrevedea și o temporalitate internă la acest nivel: o diacronie intertextuală. Operele nu doar se urmează unele pe altele, într-un șir fără sfârșit, dar întrețin unele cu altele un dialog specific *de la text la text*. Dacă literatura ca atare nu e un ansamblu haotic, ci unul relativ ordonat, faptul se explică tocmai prin existența acestor întrebări și răspunsuri, a acestor provocări și replici pe care textele și le adresează. În studiile lui mai noi (*Pentru o hermeneutică literară*), Jauss înfățișează foarte sugestiv acest fenomen: „Tradiția literară

nu e un dialog flotant între texte și autori. Conversația imaginară, peste variate distanțe de timp, nu se reia decât atunci când un autor ulterior recunoaște într-unul anterior un predecesor al său și descoperă la el o întrebare pe care și-a pus-o el însuși și care-l plasează dincolo de răspunsul de care dispune deja...". Istoria literaturii este și istoria acestei ștafete intertextuale, prin care axa diacronică se proiectează pe axa sincronică. Fiecare operă modifică (fie și imperceptibil) ansamblul de opere. Mai vechea idee călinesciană, pe care am preluat-o și eu pe vremuri, a lecturii inverse într-o istorie critică a literaturii, poate fi amendată după cum urmează: dacă istoria literară nu urcă pe firul cronologic al operelor, din trecut spre viitor, căci nu poate face abstracție completă de prezent, ea nici nu-l coboară pur și simplu; mai degrabă, ea citește fiecare operă în legătură cu toate celelalte, care o preced sau care îi succed; încearcă să sesizeze ecoul (profund sau superficial) al fiecărei opere în corpul (istoric constituit) al literaturii; sugerează felul în care acest corp se modifică în timp (teribil de încet) prin influențele sutelor de impacturi suferite. Acesta este cel de al doilea înțeles acceptabil pe care-l putem da istoriei critice la două mâini: ea comportă o re(valorizare) și o (re)interpretare permanentă a fiecărui text și a literaturii în întregul ei, ca interglosare infinită. Prin această prismă, întreaga noastră cultură este o suită de teme cu variațiuni.

George Steiner a extrapolat din matematică expresia „topologii culturale”. Topologia este ramura matematicii care studiază proprietățile unor figuri care rămân invariabile când figura este deformată. Prin constantele ei (verbale, tematiche, formale) supuse deformărilor în timp, afirmă autorul lui *După Babel*, țesătura culturii este topologică. Mai mult: zona reformulării alternative din cultură determină o mare parte din sensibilitatea noastră. Am devenit conștienți de relația metamorfică dintre opere, de permutările, substituirile sau *interanimările* pe care acestea le suferă. Ultimul termen i-a fost sugerat lui Steiner de o poezie a lui John Donne, în care se

spune că dragostea *interanimează* două suflete, creând un suflet nou și mai puternic, scutit de povara singurătății. O astfel de relație descoperă Steiner între patru romane care alcătuiesc o bizară figură: *La Nouvelle Héloïse*, scrie el, generează sau servește ca focar pentru un spațiu topologic de lecturi și provocări reciproce. În acest spațiu putem plasa, în relație cu un centru comun și totodată în relație una cu alta, *Volupté* de Sainte-Beuve, riposta imediată a lui Balzac (din *Le Lys dans la vallée*) și capodopera lui Flaubert (*L'Éducation sentimentale*). Balzac pare a-l regândi pe Rousseau prin intermediul citirii acestuia de către Sainte-Beuve, iar Flaubert scrie declarat *pentru* acesta din urmă. Aici e vorba de o rețea complexă și de anumite reguli de rescriere. Cele patru texte – dintre care romanul lui Rousseau reprezintă arhetipul – se raportează unele la altele în alt mod și decât acela exterior cronologic (ca evenimente culturale), și decât acela al diacroniei proprii genului romanesc (nu avem observații importante de făcut la acest capitol, cum am avea urmărind de pildă suita *Comedia umană* – *Les Rougon Macquart* – *À la recherche du temps perdu*): temporalitatea privește aici patru „indivizi” și conține indiciul unei metamorfoze a lor prin replici succesive, prin continuitate „polemică”, obligându-l totodată pe interpret (căci aici hermeneutica e calea regală de apropiere) să vadă modul în care se conservă anumite constante (educarea tânărului de către o femeie căsătorită, renunțarea, boala amenințătoare etc.), în pofida „îndoirii” spațiului topologic. Cele patru texte sunt nu numai scrise unele în funcție de altele, dar sunt citite neapărat în acest fel într-o cultură care nu este în fond altceva decât un palimpsest sau care, cum spune Steiner, își trăiește tradiționalitatea ca pe ceva natural (și atunci putem adăuga seriei deschise de Héloïse un roman cum este *Sophie's Choice* al lui Styron, ca un ecou îndepărtat al cărții lui Rousseau). „Nous ne faisons que nous entregloser”, scria profetic Montaigne.

În sfârșit, Milan Kundera (care este, dintre romancierii, alături de Vladimir Nabokov, cel mai bun teoretician al romanului) vine în *Le Rideau*, cu o teză la fel de simplă ca aceea a oului lui Columb: „Conștiința istorică, afirmă el, este într-o asemenea măsură inerentă percepției noastre artistice, încât acest anacronism (și anume ca o operă de Beethoven compusă astăzi) să fie în mod spontan (așadar fără ipocrizie) resimțit ca ridicol, fals, neconvenabil, chiar monstruos [...] Altfel spus, dacă valoarea estetică n-ar exista, istoria artei n-ar fi decât un depozit imens de opere al căror șir cronologic ar fi lipsit de sens. Și invers: numai în contextul evoluției istorice a unei arte este perceptibilă valoarea estetică”. Iată replica cea mai bună care s-a dat aporiei lui Wellek (deși, evident, Kundera nu l-a citit, cum nu i-a citit în general pe academici): nu numai că e posibilă o istorie a artei, dar arta însăși nu poate fi apreciată ca valoare intrinsecă decât în perspectivă istorică. Și, totodată, iată cea mai bună legitimare a istoriei literare la două mâini: „Conștiința continuității istorice, precizează Kundera, [este] unul din semnele prin care se distinge civilizația noastră. În ochii noștri, totul capătă alura unei istorii, apărând ca un șir mai mult sau mai puțin logic de evenimente, de atitudini, de opere [...] Imposibil de închipuit că Apollinaire ar fi putut scrie *Alcools* după *Calligrammes* căci, dacă lucrurile ar fi stat așa, atunci ar fi fost un poet diferit iar opera lui ar fi avut alt sens [...] Faimoasele întrebări metafizice: de unde venim? încotro ne îndreptăm? au, în artă, un înțeles concret și clar, și nu sunt deloc fără răspuns.”

4. Nu pot împărtăși, pentru domeniul nostru, un optimism ca acela al lui Braudel pentru istoria generală: nu întrevăd perspectivă apropiată unei istorii literare ca sumă a istoriilor suprapuse, externe și interne, evenimentiale, generice și axiologice. Una din pricini, care a rezultat poate din ce am spus până acum, este dezvoltarea extrem de inegală în trecut a înseși

nivelelor de abordare istorică. Dacă avem nenumărate istorii (unele parțiale) de tipul documentar-cultural și un scenariu răsverificat, despre istoria stilistică și critică știm teoretic prea puțin, iar aplicațiile sunt foarte rare (și totdeauna parțiale). În al doilea rând, după atâtea argumente aduse împotriva ei, în timpul din urmă, istoria de tip documentar se află într-un prea mare discredit spre a nădăjdui că o vom recupera curând, ca să realizăm idealul braudelian. Se bănuiește ușor de ce apare astăzi mult mai ispititoare o istorie critică și stilistică (dacă am ocolit, în titlu, cel de al doilea termen, a fost nu numai pentru că el se pretează lesne la confuzii, dar și dintr-o rațiune, dacă pot spune așa, de estetică a titlului). Calea deschisă de Călinescu și de numeroase contribuții limitate la un segment sau altul al literaturii naționale este departe de a fi curățată de toate obstacolele. Cel mai mare ține de metoda pe care vrem s-o folosim. Am lăsat, firește, la o parte, cel puțin la prima vedere, prezentările cadrului extern, biografiile și toate accesoriile istoriei de evenimente culturale. Am indicat doar anii de naștere și de moarte ai autorilor. Uneori, doar într-o perspectivă „internă”, am apelat totuși la astfel de date, căci, deși eu discut opere, acestea au fost gândite și scrise de niște oameni, în condiții ce ne sunt de obicei cunoscute. Tot așa, dacă decupajul este acela pe genuri (nu pe autori), am căutat să nu dezmembrăm autorii, plasându-i în genul care mi s-a părut a-i caracteriza mai bine. M-am folosit, în fine, de elemente de receptare externă, pretutindeni unde am găsit de cuviință. Pe scurt, decât „o puritate” deplină, mi s-a părut mai importantă o eficiență maximă, la capitolul comprehensiunii, și deci nu m-am sfiit să reintroduc pe fereastră considerente pe care le alungasem pe ușă. Metoda căreia Călinescu i-a dat prestigiul genului său este aceea narativă. Călinescu a fundamentat-o teoretic în studiile lui din 1938 și 1947. El a crezut-o singura posibilă. Mai aproape de noi, Braudel a remarcat că „l’histoire-récit” conține un *partis* filosofic, ca orice altă metodă, și nu poate fi

considerată mai „obiectivă” decât altele. Înlăturând istoria de evenimente literare, am constatat (cu un imens regret și cu o sfâșiere lăuntrică pe care o resimt și acum) că se impunea să abandonez însăși metoda epică a lui Călinescu. Înlocuind-o cu ce? Desigur, interpretarea și valorizarea fiind unicul mod de a ne apropia de texte și de valori nerepetabile, aspectul critic al paginii rămâne, slavă Domnului, intact, dacă nu numaidecât călinescian. Este uimitor să constați că istoriile literare au preferat dintotdeauna să folosească pagina ce se cuvenea rezervată analizelor de *texte* – singurele noastre, totuși, „obiecte viguroase”, după expresia lui Starobinski – pentru o mulțime de alte scopuri; pozitivismul de ieri, pentru evocarea epocii și pentru biografie; adepții lui Jauss, pentru descrierea receptării; istoria mentalităților (așa de în vogă de când Jacques Le Goff a formulat necesitatea relecturii unor opere medievale, iar Erwin Panofski a interpretat conținutul operelor plastice ca simptom al unei sensibilități culturale), pentru a descifra propria concepție despre lume a societăților omenești. Dar eu sunt un cititor care continuă a crede, în pofida agresiunilor din toate părțile, în ideea naivă că operele artistice se cuvin citite (și recitite) înainte de orice pentru arta lor și că, vorba lui Gadamer, ele conțin expresia unui adevăr inaccesibil pe orice altă cale; și că o istorie a literaturii nu poate fi, în definitiv, altceva decât expresia îndelungă și meticuloasă a unui gust. Pentru nivelul intermediar, al evoluției genurilor, metoda cea mai potrivită nu poate fi decât aceea a *modelului* din științele sociale. „Am comparat adesea modelele cu niște ambarcațiuni, scrie Braudel. Interesul pentru mine, odată ambarcațiunea constituită, este de a-i da drumul la apă, de a vedea dacă plutește, pe urmă de a o face să urce și să coboare, după dorința mea, apele timpului”. Un model are două însușiri principale: reduce la o anumită scară fenomenul real și-i stabilește funcționarea în condiții oarecum pure, de laborator. Un model este o ipoteză de lucru. El nu se identifică niciodată cu fenomenul real, ci

doar cu aceea dintre proprietățile lui pe care a ales-o drept cea mai caracteristică. Un model nu e pur subiectiv (îl construiesc în raport de un obiect), nici obiectiv (nu coincide cu obiectul). Aceste lucruri se știu bine astăzi. Într-o istorie a literaturii ca aceea de față, asemenea modele se vor întâlni la tot pasul, căci eu nu mi-am propus să străbat empiric literatura română de la un capăt la altul (nici măcar, cum a spus cineva, urmând „linia de creastă” a valorilor), ci să văd ceea ce modelul construit de mine (dar după ce am citit și am recitit operele) reține ca esențial din fiecare roman, poezie, comedie sau eseu, ca și din ansamblul pe care ele îl compun în fiecare perioadă determinată. În fine, conceptele operatorii – romantism, influență, imitare etc. – sunt conținute în acel model de istorie critică și stilistică a literaturii pe care l-am explicat în partea a doua a *Introducerii*, ceea ce vrea să însemne (cel puțin în intenția mea) că ele nu coincid totdeauna cu conceptele consacrate de tradiția, mai ales didactică, a cărților de acest fel publicate la noi.

5. Acestor concepte li s-a adăugat de curând unul nou: canonul. Prima lui evocare la noi se datorează lui Virgil Nemoianu, care a publicat în *România literară*, în 1990, un articol intitulat *Bătălia canonică* și care se referea la literatura americană. Sensul pe care îl dăm astăzi conceptului nu mai este neapărat acela din polemicele de peste Ocean. Voi reveni numai-decât la acest aspect. Mi se pare riscant să încep cu o definiție. Canonul se face, nu se discută. Aceasta ar trebui să fie axioma. Dovedită, între altele, și de ineficacitatea majorității încercărilor de definire. Oarecare interes au stârnit în schimb schițele de istorie a canonului. Trebuie precizat și că ele au fost anticipate de conștiința că schimbările se fac în literatură prin reformarea paradigmei. De acest lucru au fost conștienți scriitorii generației '80, promotorii ideii de postmodernism. Ei n-au vorbit de la început și despre schimbarea lecturii, adică despre canonul propriu-zis. Citiseră probabil cărțile lui Lyotard și Kuhn, dar nu și pe a lui Harold Bloom. O

bună bucată de vreme discuțiile despre postmodernism din România au alcătuit un talmeș-balmeș de idei nu foarte științific și în orice caz confuz. O schiță a evoluției canonice din literatura română lipsește deocamdată. (A sugerat una Ion Simuț într-un studiu din 2007). Dacă vrem să introducem o minimă rigoare în discuție, o astfel de schiță devine însă inevitabilă. Ea nici nu e cine știe cât de greu de alcătuit, fiind vorba de ceva mai mult de un secol și jumătate de literatură în înțelesul nostru de astăzi. Primul canon a fost acela al generației pașoptiste și formularea lui limpede o găsim în celebra *Introducere* la *Dacia literară* din 1840 a lui Mihail Kogălniceanu. Vreme de o jumătate de veac, recomandările lui Kogălniceanu au făcut legea. Poezia, proza și teatrul romantic românesc – de la C. Negruzzi la Ion Ghica și de la Heliade la Eminescu – au debutat cu manifestul din 1840 și au fost susținute prin efortul, extrem de solidar sub raport artistic, al câtorva zeci de scriitori, în frunte cu Alecsandri. Contestarea acestui prim canon se produce în deceniul al șaptelea al secolului trecut, odată cu *Junimea* și cu publicația ei, *Convorbiri literare*. Prima bătălie canonică acum are loc. Drept cea dintâi am fi putut-o considera pe aceea din anii '30-'40, culminând cu programul național și romantic, când se ivea într-o generație literară o anumită conștiință, încă precară, a rupturii cu trecutul. Heliade și Kogălniceanu par cei mai pătrunși de necesitatea schimbării, iar Russo, de efectele ei (pe care le deplânge). Dar rezistența conservatorilor e atât de mică, iar nevoia pașoptiștilor de a se legitima prin literatura anterioară atât de mare, încât o bătălie canonică nu are de fapt loc. Programul pașoptist e însușit unanim și fără luptă. Mult mai puternică va fi bătălia dusă de junimiști. Ei își propun revizuirea canonului romantic și o realizează cu spirit critic și polemic. Nu doar teoreticianul grupului, Maiorescu, dar și Caragiale, dintre artiștii săi, arată clar voința de ruptură, îi indică motivele și ironizează fără menajamente literatura supusă vechiului canon romantic (și postromantic), opunându-i una victoriană și clasică. A doua bătălie



canonică în sens propriu va fi declanșată, în jurul Primului Război Mondial, de E. Lovinescu, în numele modernismului. Deși se revendică de la Maiorescu și califică drept maioresciene generațiile succesive de critici adevărați, Lovinescu deschide drumul canonului modernist. După canonul romantic-național (1840-1883) și acela clasic-victorian (1867-1916), în care trebuie cuprinse și reacțiile de tot felul de la răscrucea secolelor XIX și XX, canonul modernist ocupă întreaga epocă interbelică, anticipat de mișcarea simbolistă de la începutul secolului și nu doar prelungit până în 1947, dar retrezit la viață de neomodernismul anilor '60-'70. Mai bine de jumătate din secolul XX e dominată de canonul modernist. Următorul canon a fost considerat acela proletcultist din anii '50. Termenul însuși e mai potrivit aici decât cel de realism socialist, care se referă la literatură, nu la lectură. Proletcultismul este acela care rescrie trecutul literar și operează o selecție retrospectivă fără precedent. Două dificultăți ne împiedică totuși să luăm în serios canonul proletcultist. Prima este că din el lipsește complet criteriul axiologic natural. Cota de piață e și ea stabilită în deceniul 6 în mod artificial: se cumpără ce se vinde, nu se vinde ce se cumpără. A fost destul ca la un moment dat să scadă presiunea ideologiei oficiale, pentru ca lista canonică să redevină aceea propusă de generația de critici interbelici, pe care criticii generației '60 au fixat-o definitiv. Toți scriitorii introduși silnic în programele de școală ori editoriale au dispărut de la o zi la alta. Imediat după 1960 au reintrat în atenție scriitorii eliminați în deceniul anterior. Nu fără temei s-a vorbit apoi de o paradigmă neomodernistă. Lectura și selecția au păstrat canonul stabilit de critica modernă din prima parte a secolului XX. Următoarea întrebare este dacă, din anii '80 încoace, avem de-a face cu o schimbare de canon. Întrebarea a fost de obicei confundată cu aceea care privea schimbarea de paradigmă. În fond însă, paradigma postmodernă care succede celei moderne nu a impus și un canon postmodern. Încercările, puține, au fost timide și s-au referit aproape exclusiv la

literatura contemporană. Tevatura a fost reluată după 1989, deși era evident că revoluția nu putea da naștere imediat nici unei noi literaturi, nici unei noi lecturi. Un canon nou se întrevede abia în jurul anului 2000, când generația din urmă pare tot mai dezinteresată de lecturile generațiilor dinainte și când nume, până deunăzi sacre, de scriitori încep să fie ignorate de urmașii lor întru literatură. Trebuie să așteptăm însă ca școala și critica să legitimeze acest nou canon, la fel de restrictiv, deși din motive opuse, ca acela proletcultist. Scriitorii postbelici sunt la fel de afectați ca și aceia interbelici sau clasici. E greu de presupus din acest motiv că vom avea prea curând un acord sau măcar un armistițiu între scriitorii și cititorii tineri, pe de o parte, critică și școală, pe de alta. Mai probabil e că se va găsi un compromis. N-am nici cea mai mică idee de cum va arăta canonul rezultat din el. Un lucru e sigur: postmodernismul optzecist își trăiește ultimele ceasuri: prezenteismul, așa-zicând, al generației 2000, pune punct viziunii *retro* a postmodernilor, simpatiei lor pentru trecut și implicit pentru diferență. Prezenteismul e și el o formă de globalizare, dar în timp, nu în spațiu, și va crea o standardizare a bunurilor culturale asemănătoare cu aceea a produselor de consum.

6. Îmi rămâne, în încheiere, de spus un lucru (la care m-am mai referit în altă ordine de idei) și anume că toate istoriile literare visează să fie pure prin definiție și sunt impure prin natură. Există destule impurități și în cea de față. Nu le-am eliminat, fiindcă nu am vrut să scriu o operă perfectă (din acest punct de vedere) și stearpă, ci una vie și chiar contradictorie, în măsura în care nu exprimă un autor abstract, intemporal, ci pe mine cel de acum și de aici, cu lecturile, competența, temperamentul, gustul și capriciile mele. Și pentru ca nota de relativitate implicată în această recunoaștere să nu conducă la iluzii deșarte, va trebui poate (oricât de lipsit de modestie aș părea) să reiau recomandarea făcută de un celebru filosof în pragul uneia din operele sale: cartea mea va fi

înțeleasă cu atât mai bine cu cât cel care o va citi va fi reflectat el însuși la operele comentate în ea. Nu ofer un manual destinat instruirii, ci, cel mult, o încercare menită să placă celor instruiți. Dacă, pe de altă parte, e adevărat, și cât de frumos spus de către Călinescu în finalul prefeței la *Istoria* lui, că literatura „poate sluji drept cea mai clară hartă a poporului român”,

nu mă consider, în ce mă privește, decât unul dintre zecile de cartografi, silitor și modest benedictin al ideii că fiecare se cuvine judecat după ce a realizat, oricât de mare ar fi depărtarea la care se află harta lui de harta ideală pe care, în naivitatea lor, iubitorii de literatură o cred posibilă.

# Secolele XVI - XVIII



# Literatura medievală 1521-1787

Orice cultură începe cu un miracol  
al spiritului: limba.

**Jacob Burckhardt**



# Poezia

---

## Limba. Tradiție cultă și tradiție populară. Harta influenței folclorului

Un contemporan mai puțin cunoscut al primilor Văcărești, Ioan Cantacuzino, își pune, într-o *Răsufflare*, întrebarea cu privire la rolul limbii în poezie:

„Limba noastră prea puțină  
Nu-i a nimui proastă vină,  
Căci însoață rău cuvântul  
În pârlejul ce dă gândul.  
Mai cu vreme, și cine știe,  
Prisosire poate să vie.  
Că scriitorii împodobesc  
Limba, patria-și slăvesc.”

Legătura între creșterea limbii prin poezie și cinstirea patriei o face, în același sfârșit de veac XVIII, și Ienăchiță, în celebrul lui catren testamentar:

„Urmașilor mei Văcărești!  
Las vouă moștenire  
Creșterea limbii românești  
Ș-a patriei cinstire!”

Până la Eminescu, cel cărui a limbă veche îi va apărea, din rațiuni polemice, înțeleaptă și bogată ca un fagure de miere, atitudinea obiș-

nuită a poezilor români a fost de a se plânge de insuficiența instrumentului lingvistic. Fiecare generație a luat-o de la capăt cu această plângere și cu angajamentul de a îndrepta lucrurile. Până târziu, în secolul XIX, întâlnim poeți care se simt datori să reformeze limba, pornind, ca Heliade, de la gramatică spre a ajunge la utopii filosofice. Primele mari opere poetice lasă să se vadă, toate, efortul considerabil de prelucrare a limbii. Dosoftei, Budai-Deleanu, Eminescu. Este ca și cum fiecare poet ar considera că ceea ce s-a făcut înaintea lui nu e de ajuns. Niciunul nu pare să aibă sentimentul tradiției în materie de limbă poetică. „Pilda lui Costin și a lui Dosoftei n-a făcut școală, și în afara stihurilor la stemă, multă vreme bătaia versului nu se mai aude”, scrie G. Călinescu. Chiar dacă afirmația nu e riguros exactă, trebuie să admitem că Văcăreștii nu par să aibă idee de poezia românească scrisă mai înainte. Tradiția cultă autohtonă se pierduse.

O chestiune importantă este aceea de a ști de ce continuitatea n-a fost asigurată de către tradiția populară. Motivul principal constă în faptul că abia pașoptiștii, împreună cu întreg romantismul european, descoperă valoarea literară a folclorului. Înaintea lor folclorul nu se constituie ca model artistic. Dovadă, între altele,

atitudinea ambiguă a lui Budai-Deleanu și a Școlii Ardelene în această privință. Până la romantici, *literatura* populară nu prezenta încredere și nici nu era cunoscută. Pașoptiștii sunt primii care o culeg, atunci când n-o fabrică pur și simplu. Poeziile ori basmele amuzau, erau divertisment pentru oamenii neșcoliți, dar scriitorii de la 1800 voiau altceva și-și căutau modelele în altă parte. Așa se explică de ce, atestat din cele mai vechi timpuri, folclorul n-a putut oferi acea garanție de continuitate, atât de necesară, mai ales în condițiile tulburi ale epocii fanariote. Trebuia să mai treacă timp până când Alecu Russo să-și dea seama că „poezia populară” este „întâia fază a civilizației unui neam ce se trezește la lumina vieții” și totodată o „arhivă a popoarelor”. Conviețuirea cu operele populare – începută de prin secolul XI, când legenda Sfântului Gerard, episcop de Cenad, reține cântecul nocturn de jale al unei femei care învârtește râșnița, și urmată pe toată durata Evului Mediu prin prezența versurilor și a poveștilor în împrejurările cele mai diferite ale vieții oamenilor (Mihai Pop, în *Istoria literaturii române* 1964) – n-a putut însemna prea mult pentru literatura cultă, în absența conștiinței acestui titlu de noblețe istorică. Nu trebuie să ne inducă în eroare felul nostru de a vedea lucrurile. Oamenii de odinioară aveau altă perspectivă asupra lor. „Va să zică, iată cum s-a produs poezia la noi, afirma N. Iorga în *Introducerea sintetică*: cântecul bătrânesc de la Curte, cântecul epic, alături de cântecul ciobănesc, țărănesc, însoțind actele vieții obișnuite, ale vieții țaranului.” E foarte probabil că aceasta a fost geneza poeziei populare, însă, dacă ne referim la cea cultă, constatăm că ea a mers pe o cale paralelă și a fost conectată, din capul locului, la alte surse. O rațiune a acestei situații ne face s-o bănuim constatarea aceluiași Iorga, când susține că „anumite necesități [...] de ordin practic au trebuit totdeauna să creeze într-un moment o «literatură» care *nu este scrisă și nu este proză*”. Se începe totdeauna astfel, precizează istoricul. Faptul că poezia populară este orală și nu scrisă –

iată explicația apariției și dezvoltării paralele a celor două tradiții de artă. Primii noștri poeți din secolele XVI sau XVII și-au căutat, ca și cei de la 1800, modelele într-o literatură scrisă, chiar dacă aceea era slavonă ori latină, și nu în folclorul românesc, la care au recurs doar accidental. Există o deosebire radicală între scriitură și oralitate și era foarte natural ca acești dintâi poeți să vrea să fasoneze limba română în funcție de un cod scriptural, fie el și străin de spiritul ei, decât să apeleze la codul folcloric, care era oral. Nu s-a insistat niciodată destul pe această deosebire și pe ideea că scrisul face literatura cultă la fel cum tonul face muzica.

Rarisime, prin efectul legii de mai sus, în vremea veche, și în fond cu totul întâmplătoare, atingerile dintre poezia cultă și cea populară au devenit frecvente în romantism, atunci când folclorul a început să fie cules, și au persistat în întreaga poezie modernă și postmodernă. Studiind aceste atingeri, putem stabili o interesantă hartă istorică a raporturilor dintre folclor și poezia cultă. În secolele XVII și XVIII, la Dosoftei și la autorii așa-ziselor cronici versificate, singurul model activ pare să fie acela prozodic: dincolo de metrică (versul trohaic de 6-8 silabe) și de rima în general împerecheată, nu e nimic semnificativ de relevant. Și încă! L. Gáldi, care s-a ocupat de acest aspect, a atras atenția că ori de câte ori Dosoftei folosește hexasilabul trohaic, atât de popular în sonoritatea lui, același picior apare și în versiunea poloneză a lui Kochanowski a psalmilor. Să fie o coincidență? Să fi avut poetul român în același timp două modele, unul intern și popular, altul extern și cult? Greutatea de a răspunde nu e diminuată prin împrejurarea că exclusiv psalmii de 6 și 8 silabe din *Psaltirea* lui Dosoftei au pătruns ulterior în folclor: semănând cu cântecele de stea, ei au fost crezuți populari de Anton Pann, care i-a cules în *Versurile musicești* din 1830. Această confuzie dovedește cel mult că respectivul gen se purta în folclorul secolului XIX, nu și (deși e posibil) că Dosoftei însuși s-a inspirat din el, când și-a compus opera. Lui



Miron Costin îi era cunoscut vicleimul, care însă, ca și cântecele de stea, are origine bisericască și cărturărească relativ recentă, mai vechi fiind colindele, cântecele de lume, descântecele și cântecele bătrânești. La Văcărești și la Conachi constatăm, un secol și mai bine după Dosoftei și Costin, influența preponderentă a cântecului de lume. Spre deosebire de doină, acesta apare în medii orășenești și pe la curțile boierilor, fiind ocazionat de petreceri. Pus pe muzică de lăutari (în Ardeal li se zice ceterași), el are subiect erotic, îmbibat de motive culte, ce merg de la Horațiu și Ovidiu până la trubaduri și Petrarca, și de o puternică lascivitate, care e, în același timp, aceea turcească, de harem, și aceea galantă și prețioasă din pastoralele și idilele neoclasice europene. Cântecul de lume se dezvoltă odată cu viața de târg; mai mult, satele înseși încep să-l prefere, folclorul rural devenind astfel debitor celui orășenesc, mai ales după 1800. Lăutarii fiind inițial robi boierești, răspândirea modei cântecului de lume pe la curți se explică lesne. Mai apoi, când numărul lăutarilor liberi crește, târgoveții ca Anton Pann fac cunoștință cu el, culegând versurile fără niciun criteriu istoric (a se vedea între altele *Istoria literaturii române*, 1964). Succesul, mai ales în Muntenia, este așa de mare, încât asistăm la constituirea unei viguroase tradiții poetice: prin C.A. Rosetti și, dacă acordăm credit lui Perpessicius, prin Eminescu, la Minulescu, Arghezi, Ion Barbu și până azi la Nichita Stănescu și Mircea Cărtărescu, cântecul de lume hrănește abundent poezia, cu sentimentalitatea lui „joasă” licențioasă, dar și cu picanteriile și „deșănțările” lui simulate, cu pitorescul lui verbal. Trebuie precizat că nu e nicio deosebire esențială între acest vechi cântec de lume sau „irmsos veselitor”, cum a mai fost numit, probabil spre a nu fi confundat cu melodia bisericască, și romanța mai nouă. G. Călinescu a considerat-o pe aceasta trivială în raport cu modelul lăutăresc și a definit-o ca exprimând o „sinceritate animalică” a „emoției”. Nu poate fi vorba de așa ceva. Din contra, e la mijloc o strategie bine pusă la

punct. Atât cântecul de lume de pe la 1800 cât și romanța de pe la 1900 mizează pe eficacitate, pe succes emoțional. În fond, ele provin dintr-o poezie (a trubadurilor) în care se urmărea producerea unui efect concret asupra iubitei. Erotocrit cânta Aretuzei serenade cu scopul de a o seduce. Ceea ce lipsea acestor poezii cântate era gravitatea. Când poeții moderni le vor redescoperi, e probabil că ei vor fi amuzați în primul rând de a putea trata în registru gratuit și ludic o convenție așa de „groasă” a seducțiunii erotice. Are dreptate Perpessicius că Eminescu însuși a trebuit să încerce oarecare delectare estetică în contact cu aceste cântece pe care pașoptiștii le disprețuiseră. Căzute în „folclor” după 1840 (Rosetti e probabil ultimul poet serios înainte de Eminescu în stare a le gusta), marginalizate (Bolintineanu le găsea „obscene”), atacate de Maiorescu și Caragiale („orduri literare”, zice acesta din urmă, punând totuși pe Veta să fredoneze o cunoscută romanță a lui G. Sion), ele îi așteaptă pe poeții moderni spre a-i fi din nou gustate, de data asta ca literatură pură, fără scop practic emoțional. Doina țărănească, în schimb (în care se exprimă „ancestralul suflet românesc”, cum zice Blaga), e descoperită de pașoptiștii „serioși”, mai ales de moldovenii ca Alecsandri, iar mai apoi de ardelenii ca Șt.O. Iosif și G. Coșbuc, adică exact de aceia care prizează și cântecul bătrânesc (balada), cu eposul lui solemn și, nu o dată, eroic. O repartizare similară a ecourilor remarcăm și în poezia primei jumătăți a secolului XX: dacă poezia tradiționalistă și ortodoxistă își înfinge rădăcinile în stratul gros al folclorului obiceiurilor, cu pasta lui etnografică sau religioasă, perceptibilă în colinde, cântece de stea, vicleim, cântece de nuntă și de botez etc., lirica avangardistă (suprarealismul) sau pur și simplu novatoare (Arghezi, Ion Barbu) preferă zona folclorului infantil, a naivelor descântece și blesteme, cu metrica lor adesea goală, mecanică, și cu conținutul lor bizar ori absurd. Moderniștii (Maniu, Pillat) creează în stilul iconografic, bizantin și decorativ. Un loc aparte

îl ocupă Blaga, la care conținuturile magico-religioase sunt interpretate cu seriozitate și nu se degradează în clișeu ortodoxist. În legătură cu acesta din urmă, este caracteristică orientarea tradițională împrumută din folclor până și procedeul autohtonizării subiectelor. Nu este invenția lui Voiculescu sau Crainic popularea satelor de ființe angelice. Traian Herseni a arătat că se pot deosebi cântecele de stea cărturărești de cele populare prin faptul că numai ultimele „localizează nașterea lui Iisus (dezvoltând destul de liber teza evanghelistă) în curțile lui Crăciun (personificat)”, căruia Maria, singură ori însoțită de Iosif, îi cere sălaş, dar e trimisă de hapsânul

Crăciun în grajd, unde naște, în timp ce se petrec tot soiul de fenomene supranaturale. Ortodoxiștii au preferat variantele localizate, în care biblicii păstori de la câmpie au devenit păcurarii și ciobanii trăitori la munte, avându-și strungile în vecinătatea pădurii de brad și coborând de acolo în căutarea staulului sfânt și așa mai departe. După al Doilea Război, vom întâlni o parte din aceleași atitudini, de la expresionismul de inspirație magic-folclorică al lui Ion Gheorghe la iconografia imnelor lui Ioan Alexandru, nelipsind nici ecoul folclorului urban și pitoresc, la Leonid Dimov, de exemplu, sau al aceluia absurd infantil, la Cezar Baltag.

## Problema originalității

Este tot mai evidentă de la un timp tendința de a împinge cât mai departe în trecut începuturile poeziei noastre culte. O antologie de poezie veche se deschide, de exemplu, cu *Pripealele* lui Filotei. Pot fi considerate însă aceste texte, compuse pe la 1400 în mediobulgară, și care erau menite a fi un fel de refren la cântarea în biserică a psalmilor bizantini ai lui Vlemnidis, drept cea dintâi poezie românească? O sută de ani mai târziu, cărturarul ardelean Nicolaus Olahus scria versuri în latină, vădit tributare lui Horațiu și Marțial. Într-o poezie dedicată unui contemporan al său, autorul însuși evocă „muza latină”, pe care acesta ar fi izbutit „s-o facă din nou să răsunе suav” și-i recomandă să-l imite pe Vergilius, trecând, ca și el, de la „bucolicul ritm” la acela potrivit cu zugrăvirea unor „epice lupte”. Oare versurile latinești ale lui Olahus au contribuit în vreun fel la nașterea poeziei românești? Alte limbi în care compun autorii vechi de versuri sunt slavona (Udriște Năsturel), poloneza (Miron Costin), italiana (Petru Cercel), și chiar greaca și rusa (Milescu). Un bun cunoscător al perioadei (Dan Horia Mazilu) afirmă că versurile în slavonă din secolul XVI au la bază o tradiție și o tehnică

puse la punct încă din cele mai vechi texte liturgice. Studiarea acestora de către slaviști ruși, bulgari și ucraineni a corectat opinia tradițională care consideră că imnurile bizantine erau proză curată. Descifrându-se sistemul de punctuație, a fost sesizată o structură strofică, sprijinită pe un ritm silabic. Această poezie bizantină (compusă de autori faimoși, ca Ioan Hrisostomul ori Efrem Sirul) a circulat la noi în slavonă. Păreră lui Mazilu este că ea a fost aceea care a oferit modelul tehnic și sursa de figuri pentru poezii noastre de limbă slavă din secolele XVI-XVII (Simion Dedulovici, Eustratie de la Putna, Anastasie Crimca) și nu psalmii, care vor pătrunde abia ulterior, pe filieră polono-ucraineană. E foarte probabil că așa stau lucrurile și că întregă această poezie în slavonă, cuprinzând de timpuriu imnuri, elegii și ditirambi, iar ceva mai târziu psalmi și narațiuni versificate, urmează destul de riguros un model răspândit pe toată aria culturală ortodoxă și va oferi, la rândul ei, sugestii importante poeziei în limba română. Însă întrebarea rămâne aceeași: putem identifica în ea cea dintâi poezie românească?

Poezia românească nu poate să înceapă decât cu texte scrise în limba română. Faptul de

a se fi scris în Evul Mediu românesc în mai multe limbi nu ne îndreptățește să socotim respectivele texte ca aparținând literaturii române. Noi n-am avut, ca slovaci, mai multe limbi literare și, la urma urmelor, creațiile în alte limbi decât româna nici nu sunt foarte numeroase. Ele nu sunt românești nici în conținut nici în formă. Au reprezentat mai curând un epifenomen de la sfârșitul unei lungi tradiții – aceea bizantino-slavă – decât un fapt major de la începutul alteia, esențiale pentru noi – aceea națională. Atașarea lor la literatura română denotă un complex de inferioritate mascat de proclamarea unuia de superioritate, ca și în cazul protocronismului. În plus, operațiunea conduce la absurdități. Dacă Olahus este un poet român, atunci este și Ovidiu din *Ponticele* și din *Tristele*. Literatura română n-are nicio trebuință de aceste porniri anexioniste, care prezintă și dezavantajul de a indica o clasificare cel puțin curioasă a materialului: considerând numai poezia, am avea, mai întâi, operele în limbi străine (și, firește, cu subiecte străine, provenite din acel *fond străin*, de care vorbea Iorga); ar veni la rând cele în limba română, dar neoriginale, adică traduceri și prelucrări (de pildă, *Psaltirea* lui Dosoftei); și în fine, operele originale (care încep cu *Stipurile în stema domniei Moldovei* așezate de Varlaam în capul *Cazaniei* lui din 1643). O astfel de clasificare este inacceptabilă pentru că, pe de o parte, face din criteriul cel mai important, acela al limbii, un criteriu secundar, scoțând, pe de alta, în față criteriul, cu desăvârșire nesemnificativ în toată epoca

veche, al originalității. Într-o istorie culturală ar fi posibil să privim lucrurile în această perspectivă, dar nu și într-o istorie critică, unde singura îndreptățire ca un text să fie receptat ca poezie românească o oferă (pentru epoca veche, fiindcă mai târziu problema se va pune în mod diferit) limba română. Dacă noi citim acum pe Olahus în traducerea din 1968 a lui Ștefan Bezdechi, orice intuiție ne este falsificată de straiul în care ni se înfățișează. Și, din contra, faptul că *Psaltirea* lui Dosoftei este traducerea (nici măcar foarte liberă) a textului biblic nu prezintă pentru noi absolut nicio însemnătate, într-atât este de impresionant efortul mitropolitului moldovean de a-și crea limba poetică necesară uriașei lui întreprinderi. Din această pricină, linia despărțitoare trebuie să treacă printre versurile compuse în limbi străine (a căror traducere, mai veche sau mai nouă, face imposibilă perceperea lor ca artă literară a vremii când au fost scrise și le sustrage competenței noastre strict critice) și versurile compuse în limba română (indiferent dacă sunt traduceri, prelucrări sau originale), care ne dau savoarea intactă a unui moment din evoluția limbii poetice, cu vocabularul și sintaxa ei arhaică, cu metrii, rimele, structurile strofice, cu, în fine, expresivitatea ei uneori involuntară, dar cu atât mai remarcabilă. De la Coresi la Dosoftei și de acolo mai departe, la Budai-Deleanu și, în cele din urmă, la Eminescu, istoria poeziei noastre se confundă cu însuși drumul pe care-l străbate limba română, cu eșcurile și biruințele ei.

## Cele dintâi încercări

Galdi a semnalat în *Psaltirea slavo-română* a lui Coresi din 1577 și în *Tetraevanghelul* aceluiași din 1560-1561 procedee de proză ritmică și unele clausule ritmate, concluzia lui fiind următoarea: „Primele traduceri ale textelor biblice au valorificat atât anumite sonorități ale versului

românesc popular, cât și efecte bazate pe paralelism; lipsa însă și – nici nu putea fi altfel, având în vedere modelele greco-slave – aplicarea principiului izosilabismului și în domeniul poeziei culte. În această privință, poezia cultă, din diferite motive, lua o atitudine mai șovăitoare

decât poezia folclorică”. Mi se pare însă că influența populară nu se simte și, cu atât mai puțin, poate fi probată la Coresi. În ce privește *paralelismul*, el este o caracteristică atât a textului ebraic original, cât și a celui slavon, ca de altfel și efectul produs de anafore. Singurul procedeu inedit ar fi clausulele ritmate, dar ele se numără pe degetele de la o mână. Limba crudă încă a lui Coresi are, e drept, o plastică uimitoare care se observă mai ales în absența elementului prozodic. Expresivitatea involuntară a unor pasaje provine tocmai din faptul că noi le citim ca pe versuri libere (și, încă, dotate cu un lexic arhaic foarte pitoresc) și nicidecum din prozodia lor incipientă (cum ar fi uneori cazul la Dosoftei):

„Doamne, auzi rugăciunea mea și strigarea  
mea către tine să vii  
Nu întoarce fața ta de mine;  
În ce zi tângesc, pleacă cătră mine urechea ta  
În ce zi chemu-te, curând auzi-mă.  
Că periră ca fumul zilele mele  
și oasele mele ca uscarea uscară-se.  
Vătămat fui ca iarba și usucă-se inema mea,  
că uitai să mănânc pâinea mea.  
De grasul suspinelor mele, lepiră-se oasele  
mele peliței mele.  
Podobii-mă nesăturatul pustiei.  
Fui ca pe noapte corb în turn.  
Privigheiu și fui ca pasărea ce însingură-se  
în zid...  
Zilele mele ca umbra trecută și eu ca fânul  
secaiu.”

Imaginile nu sunt, desigur, originale, și le vom reîntâlni la mulți dintre scriitorii vechi, în proză sau în versuri, de exemplu la Dosoftei, mai bine strunite ritmic („Că-mi trec zilele ca fumul/ Oasele mi-s săci ca scrumul/ Ca nește iarbă tăiată/ Mi-este inima săcată...”), la reflexivul Costin, unde capătă o abia presimțită muzicalitate eminesciană („Trec zilele ca umbra

de vară.../ Fum și umbră sunt toate, visuri și părere”), și, târziu de tot, la Heliade-Rădulescu, adaptate contextului politic de la 1848. Dar nu poate fi trecută cu vederea strădania lui Coresi de a găsi echivalențe românești capabile să impresioneze. Adevărata poezie, măcar în intenție, din veacul al XVII-lea se compune îndeosebi din versuri „la stemă” sau „versuri politice”, cum mai erau numite, foarte des încercate după Varlaam, și care trebuie trecute în rândul producțiilor encomiastice ocazionale, la fel cu, ceva mai târziu, epitafulurile, epigramele (sau apostrofele), odele și altele. Fără vreo valoare literară ori de limbă, ele interpretează motivele din diferitele steme ca pe niște figuri alegorice menite a glorifica virtuțile respectivilor domnitori și alcătuiesc prima tradiție poetică cultă, destul de bine onorată cantitativ. O specie întrucâtva înrudită este a versificațiilor pe tema descălecatului și a șiragului de domnitori. Dosoftei și Costin ne-au lăsat câte una. Modelul a fost indicat în sinopsisurile (cronologiile) ucrainene în proză, dar el poate fi mult mai vechi, fiindcă de la *Vechiul Testament* și *Mahabharata*, prin *Theogonia* lui Hesiod, care conține listele de zei, și prin *Argonauticele* atribuite lui Orfeu, și până la așa-zisele poeme-catalog ale elinilor ori la unele opere ale clasicilor latini, nicio specie nu s-a bucurat de un mai lung interes decât această formă de „anale” istorice sau mitologice. Din nenorocire, *Domnii Țării Moldovei* a lui Dosoftei, care este singurul nostru exemplu concludent, este cu desăvârșire insipid. *Stihurile de descălecatul țării* ale lui Costin nu constituie decât un cap de operă (la propriu, nu la figurat). Dintre toate, cea mai mare șansă a avut-o lirica religioasă și filosofică, fiindcă a dat poemul costinian *Viața lumii* și *Psaltirea* lui Dosoftei. O specie, în fine, care se impune de pe la sfârșitul veacului XVII, cunoscând o adevărată vogă în cel de al XVIII-lea, sunt narațiunile (cronicile) în versuri.

## A existat un baroc românesc?

Toți comentatorii au constatat în *Viața lumii* de Miron Costin, poemul lirico-filosofic scris prin 1671-1673, vizionarismul moral, privirea amară aruncată deopotrivă asupra cosmosului și asupra istoriei umane de către un spirit prăpăstios și escatologic, care simte pretutindeni fragilitatea, instabilitatea și agonicul, exprimându-se în stilul plastic și tranșant al patimilor creștine (aceiași de la Ivireanul), anticipând gnomismul din eminesciana *Glossă*:

„Și voi, lumini de aur, soarele și luna,  
Întuneca-veți lumini, veți da gios cununa.  
Voi stele iscusite, ceriului podoba,  
Vă așteaptă groaznică trâmbiță și doba.  
În foc te vei schimonosi, peminte, ca apa.  
O, pre cine amar nu așteaptă sapa!  
Nu-i nimica să stea în veci, toate-s niște  
spume...

Suptu vreme stăm, cu vreme ne mutăm  
viața,

Umblăm după a lumii înșelătoare față...  
Norocului i-au pus nume cei bătrâni din  
lume;

Elu-i cela ce pre mulți cu amar să afume.  
El sue, el coboară, el viața rumpe,  
Cu soția sa, vremea, toate le surpe.  
Norocul la un loc nu stă, într-un ceas  
schimbă pasul.

Anii nu pot aduce ce aduce ceasul.  
Numai mâini și cu aripi, și picioare n-are  
Să nu poată sta într-un loc nici-odinioare.  
Vremea începe țările, vremea le sfârșește:  
Îndelungate împărății vremea  
primenește.”

Acest vestitor al apocalipsei și-a propus în poemul său, după cum declară în *Predoslovio-voroavă la cetitor*, să facă „să se vadă că poate și în limba noastră a fi acest feali de scrisoare ce să chiamă stihuri”. Avea idee de ritm, de rimă, deși versul de treisprezece silabe pe care-l folosește, împrumutându-l dintr-o fază mai veche a

metricii polone decât aceea pe care o urmează în versurile scrise direct în limba poloneză (Gáldi), este greoi și șovăielnic, cu cezură neregulată (boala poeziei noastre medievale). În legătură cu *Viața lumii* îndeosebi, s-a aprins în deceniile din urmă o polemică referitoare la un presupus spirit baroc de care opera lui Costin ar fi animată. Mai cumiți, cercetătorii de altădată s-au mărginit să noteze imaginile biblice sau bisericesti. Chestiunea barocului, ridicată întâi de Al. Elian, într-un articol din 1967, și considerată prea repede de G. Ivașcu (1969) „un fapt definitiv demonstrat”, a fost discutată cu adevărat abia în cărțile lui Mazilu (1976) și Istrate (1982). Mazilu a evidențiat toate ecourile barocului apusean la noi și în culturile vecine. Ele sunt însă destul de puține și nu vin din scriitorii cei mai de seamă ai curentului. În plus, când ajung în Principatele misionarii italieni, chiar pe vremea lui Costin, Italia se afla în plină decadentă culturală (Papu, 1977). Stilul baroc italian derivă nemijlocit din clasicism și are „o notă mai obosită decât în țările iberice”, dacă e să dăm crezare autorului din urmă. Cum și Ardealul are relații, prin catolicism, tot cu Italia, iață-ne conectați la cel mai slab focar baroc al momentului. După 1700, când se unește Biserica transilvăneană cu cea romană, legăturile cu Occidentul se întetesc, dar, cum observă G. Călinescu, „trebuie să treacă aproape un secol de la Unire ca să se vadă urmări mai cu miez pentru literatură”. În secolul XVIII nu constatăm decât „o puternică întipărire de clasicism decadent”. Cât privește pe oamenii secolului XVII, ei nu sunt în fond atinși de duhul apusean. Varlaam și Descartes își publică operele capitale în același timp, dar ei trăiesc pe planete culturale diferite. Mazilu invocă apoi un argument al lui G. Ivașcu și anume că Miron Costin a primit educația nobilimii polone, care era în contact cu literatura barocă din Apus, împărțind iezuitismul Contrareformeii. Cât de puțin convingător este

acest argument (completat de Mazilu cu amănuntul că Miron Costin își petrecuse tinerețea în timpul domniei regelui Wladislaw al IV-lea, care voiajase în Europa și se desfătase la spectacolele baroce din Italia), ne-o arată o observație mai veche, dar plină de bun-simț, a lui Iorga, și anume că autorul *Vieții lumii* n-a trăit la Varșovia, ci la Bar, într-un colț de Podolie arhaică, departe de inovațiile capitalei. Este motivul pentru care Iorga admite doar o influență a Renașterii târzii la noi, în secolul XVII, prin aceeași filieră italiană și poloneză. Există însă în studiul lui Mazilu și argumente mai strâns referitoare la opera lui Costin. Comparând melancolia medievalului, care avea neconținut în cap ideea de moarte, cu angoasa barocă, autorul afirmă că aceasta din urmă nu se mai datorează pur și simplu conștiinței oamenilor că sunt egali în fața sfârșitului ineluctabil și universal, cum era cazul spiritelor religioase, ci că se nutrește din înțelegerea mecanismului de *corsi e ricorsi* care ar governa lumea, contând, în plus, pe o individualizare a sentimentului morții. Dar unde putem descoperi o astfel de angoasă în poemul lui Costin? După cum au arătat atâția (Al. Piru, D. Velciu), absolut toate motivele din care se țese filosofia *Vieții lumii* provin din literatura religioasă medievală și din vechii poeți latini. Spiritul poemului este acela creștin, de la un capăt la altul, el fiind o lamentație tipică pe tema universalității morții, fără vreun accent individualist. *Omnia sunt hominum tenui pendencia filo* este versul ovidian din care a luat naștere imaginea cu firul de ață de la începutul poemului lui Costin. Motivul *ubi sunt*, care face pandant *fortunei labilis*, se găsește în Ovidiu, Ioan Hrisostom, Villon și alții, legiune. Arbitrariul divin din *ludat in humanis divina potentia rebus* a dat pe „ceriul de gândurile noastre bate jocuri”. Oda lui Horațiu *Ad Postumum* începe cu câteva versuri („Eheu! Fugaces, Postume, Postume/ Labuntur anni etc.”) în care tema e aceeași din virgilienele *Georgice* („Fugit irreparabile tempus”) și a ajuns la Costin în forma mai plină de mireasma bisericască din:

„Trec zile ca umbra, ca umbra de vară,  
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară.  
Trece veacul desfrânatu, trec ani cu roată,  
Fug vremile ca umbra și nici o poartă  
Nu le poate opri...”

Și nu înșiră Horațiu în *Ode* numele atâtor oameni vestiți, secerăți de moarte? Moarte care *nu alege*, nici la poetul latin („Palida mors aequo pulsat pede pauperum tabernes regumaque turres”), nici la autorii religioși medievali, nici la Costin („Moartea, vrăjmașa, într-un chip calcă toate casă/ Domnești și-mpărățești, pre nime nu lasă”). Epilogul, crede Mazilu pe urmele lui Virgil Cândea, ar reprezenta un element de contrabalans creștin la ideile baroce foarte îndrăznețe dinainte. Dar nu e nici urmă de erezie în poem, spiritul creștin fiind uniform repartizat pretutindeni și conchizându-se foarte firesc că viața lumii fiind o iluzie, singura consolare a omului este de a ajunge în ceruri:

„Ia aminte, dară, o oame, cine ești tu pe lume  
Ca o spună plutitoare, rămâi fără nume.  
Una fapta, ce-ți rămâne, buna, te lățește.  
În ceriu cu fericire în veci te mărește.”

Nu sunt mai convingătoare nici argumentele aduse în sprijinul barocului la Dosoftei: „Este primul care făurește o sinteză *originală* dintre un fenomen străin, în speță barocul și spiritul liricii populare”, scrie de exemplu Papu. Dacă la Costin, contrastul baroc ar fi între „realitatea spaimeiperate și refugiul în «grădina» iluziei”, Dosoftei s-ar manifesta între „tenebre” și „strălucire”, cum se vede din versurile psalmului 17 („Lumina scripeaște supt svinte-ți picioare/ Cu negură groasă de grea strălucire”). Ar exista în psalmi și unele din acele *meraviglia* pe care le-a recomandat poezilor Giambattista Marino. Astfel de aprecieri sunt însă evident forțate. E probabil că psalmii nu provocau nicio uimire contemporanilor, care-i vor fi ascultat cu cea mai curată emoție crești-

nească, și e riscant să mizezi pe vreo *meraviglia*, tot așa cum e imposibil de aflat o asemenea intenție la Costin, moralist, pilduitor și cu o conștiință sfâșiată alimentată de Eclesiast mai degrabă decât de baroc. Niciunul n-ar putea spune ca Agrippa d'Aubigné: „Mon penser est bizarre et mon âme insensée”. Spectacolul angoasei individualiste lipsește complet din pateticul poem al lui Costin. Cu Dosoftei,

lucrurile merg însă și mai greu, căci nu se vede cum tenebrele și strălucirile sale ar putea fi acelea baroce, rezultate dintr-o criză a valorilor umaniste, câtă vreme mitropolitul însuși este, și într-un mod atât de vădit încât faptul n-a scăpat contemporanilor, un medieval cuminte, înțelept, resemnat și complet lipsit de spirit tragic. De vreo sfâșiere nici nu poate fi vorba.

## Primul poet

### DOSOFTEI

(26 octombrie 1624 – 13 decembrie 1693)



„Acestu Dosoftei mitropolit nu era om prostu de felul lui. Și era neam de mazâl; pre învățat, multe limbi știē: elinește, latinește, slovenește și altă adâncă carte și învățatură,

deplin călugăr și cucernic, și *blând ca un miel*. În țara noastră pe-această vreme nu este om ca acela”, scrie Neculce în letopiseț, folosind aceeași metaforă ca Sancho vorbind despre Quijote. Boarea cuvintelor povestitorului o aduce cu sine și pe aceea a versurilor poetului din veacul XVII, cel dintâi poet al nostru, și ea va mângâia nările atâtor iubitori ai limbii vechi precum Eminescu, Arghezi, Voiculescu sau Nichita Stănescu. Lui Ion Pillat, evocându-l în imagini eminesciene, îi va apărea ca păstorul de inimi de odinioară care revine stingher, sub razele lunii, ca să ne mustre pentru necredința noastră, dar și ca să ne aducă împăcarea: „Patriarhal, în cârjă se-nalță Dosoftei./ Păienjenişul vremii cu mâini uscate rumpe;/ Se-aprind, ca nestemate, odăjdiile-i scumpe,/ Și barba pieptănată pe piept i se desface,/ Și dreapta și-o ridică în biblic semn de pace.” Capodopera lui fiind *Psaltirea*, Dosoftei a meșterit versuri întreaga lui viață cu o răbdare și cu o plăcere care ne pun pe gânduri. E foarte probabil ca primul scop al transpunerii psalmilor lui David în românește să fi fost acela practic, ecleziastic, după cum crede un editor al său, mai ales că mitropolitul însuși constată că „în biserică mai voia mi-i cinci cuvinte cu mintea să grăiască, ca și pre alții să-nvăț, decât

dzeace mii de cuvinte într-altă limbă”. Nu uită să adauge că a tradus cartea „cu multă trudă și vreme-ndelungată, cum au putut mai frumos”, „ca să poată trage hirea omului către cetitul ei”. Aici este un început de argument estetic. Încât mi se pare că au dreptate cei care susțin (Mazilu, Negrici) că există și o anumită conștiință poetică la Dosoftei, care secătuieste toate izvoarele vii ale limbii spre a obține o echivalență românească demnă de originalul biblic. Până la Budai-Deleanu și la Eminescu, nimeni nu va mai face la noi un efort la fel de considerabil întru constituirea unei limbi poetice. Înainte de Dosoftei nu este, desigur, un gol. Dar precarele încercări de versificare care l-au precedat nu-l explică și nu pot constitui o tradiție. Cel mai mare merit al lui Dosoftei acesta și este: de a fi oferit în *Psaltire*, pe neașteptate, întâiul monument de limbă poetică românească. În acest scop, el a uzat de toată cultura lui lingvistică, împrumutând și calchiind termeni din cinci sau șase limbi; a creat, totodată, alții nemaiauziți, apelând la vorbirea și, poate, și la poezia poporului, a silit cuvintele să primească accentul trebuitor prozodiei lui pe cât de naive, pe atât de sofisticate; a supus topica la distorsiuni care ne duc cu gândul la unii poeți din secolul XX; a organizat, în fine, un adevărat sistem de rime și a încercat mai multe cadențe și mai mulți metri decât găsim în toată poezia noastră de până la romantism. Mi se pare perfect justificată bănuiala lui E. Negrici că „Dosoftei nu se conformă vocabularului psalmilor biblici, ci regulilor prozodice”, mai mult, că e posibil ca varietatea de măsuri să se datoreze unor necesități de rimă (poetul tăind versul exact acolo unde îi ieșea rima și continuând cu lungimea respectivă). Chiar și împrejurarea că prima traducere a psalmilor a realizat-o în proză, consacrand apoi transpunerii în stihuri un deceniu de viață poate arăta că mitropolitul moldovean era un „obsedat al versificării” (Mazilu). Nici după ce a încheiat *Psaltirea* nu s-a potolit. *Viața și petrecerea sfinților*, tipărită ani buni mai târziu, conține

peste trei sute de stihuri epigramatice, întocmite după modelul mineelor grecești, nu lipsite, unele, de grații caligrafice orientale („Antus, ca rujea cea-nflorită-n grădină,/ Ş-au mutat viața în lumea cea senină”). A tradus alte versuri din cronograful lui Matei Kigalas și așa mai departe. Un studiu atent al versificației *Psaltirii* a dat abia Mihai Dinu (1986). Capitolul lui Gáldi (1971) fiind superficial, cu omisiuni și afirmații pe care textul nu le verifică, unele precizări sunt necesare. Forma strofică de departe cea mai răspândită în *Psaltire* este distihul, corespunzând versetului biblic. Cu totul accidental apar catrenul (în psalmii 53 și 135) și catrenul urmat de distih (psalmul 56). În psalmii 46 și 47, distihurile – dacă ne luăm după rimă – sunt grupate câte trei, patru sau mai multe. În fine, psalmul 118 are douăzeci și două de strofe inegale, ce urmează ordinea literelor din alfabetul ebraic, de la *alef* la *tof*. Rima este, cu două excepții (în psalmii 82 și 136), paroxitonă și (cu excepția psalmului 53) împerecheată. De ea s-a ocupat pe larg Mihai Dinu, descriind-o în termeni fonologici, și ajungând la concluzia că Dosoftei a creat unicul sistem de anvergură din poezia noastră supus altui cod normativ decât acela unanim acceptat de la Văcărești încoace. Dincolo de chestiunea rimării „incorecte”, care este, desigur, o prejudecată a istoricilor literari, Dosoftei este un foarte îndrăzneț cultivator de rime rare, din care unele nu vor fi încercate de nimeni până la poetul *Luceafărului*. El rimează, astfel, verbe cu substantive sau cu adverbe, substantive cu adjective, nume proprii cu nume comune sau forme pronominale atone cu alte categorii morfologice: *strică/ nenică, pucioasă/ groasă, de-aș depărta-mă/ teamă, aș aștepta-te/ parte, Slava/ sava, Ziv/ stârv, sătura-să/ masă* etc. Unele din aceste rime rezultă din dislocări ale topicii. Exemple de astfel de dislocări din rațiuni prozodice sunt cu sutele în *Psaltire* și în celelalte opere ale lui Dosoftei. Spicuiesc două: „Auzât-am veche/ Ntr-auz de ureche/ Poveste trecută” și „Lui sânгур mântuitor lumii Hristos duce/ Al său cap Evtasia, -n sabie, cu dulce”. Doar Șerban



Foartă îl va întrece în răsfăț pe Mitropolit. Ingambamentele sunt adesea foarte complicate: „Și ca lumina tu mă ferește,/ Supt aripi svinte, de mă umbrește/ De fețe strămbe ce mă ia frică/ A le prăvirea”. În general, aceste dislocări sunt precedate de un enorm travaliu asupra corpului fonetic al cuvintelor (scurtate, deseori) și asupra regimului accentelor, din care se naște ritmul multiplu și savant al versurilor din *Psaltire*. S-a atras atenția asupra accentuării din motive strict prozodice (prefața lui Al. Andriescu la ediția din 1978), fapt comparabil cu teza lui M. Dinu despre rimă ca sistem fonologic. Dosoftei aplica accentul acolo unde îl cerea versul (numai câteodată silaba accentuată coincide cu aceea din cuvântul original). Unele versuri trebuie „scandate” cu ochii pe acest accent prozodic, dacă vrem să nu sfărâmăm cadența gândită de poet „Le-am făcut altora să le faci cu cale” sau: „Acolò le vine toană”. Toate aceste originalități sunt în fond perceptibile mai ales în structura ritmică a versurilor. Chiar dacă unele din ritmuri au fost identificate în modelul polonez al lui Kochanowski sau în anacreonticul grecesc, majoritatea reprezintă o sinteză proprie a poetului român. În pofida multor neregularități, care fac indecidabilă cadența, baza ritmică a *Psaltirii* o dau, incontestabil, hexasilabi trohaici (simpli sau dubli), care apar în 29 de psalmi, și octosilabi de asemenea trohaici (40). Și unii și alții sunt populari, cel puțin prin deprinderea urechii noastre, și nu întâmplător i-a cules Pann drept cântece de stea. Pot fi considerați excepții: heptasilabil iambic (anacreontic), care apare doar de două ori, dodecasilabil (neregulat ritmic), care apare de nouă ori, versul iambic de 13 silabe (polonez), cu cinci apariții, și trohaicul de 14 silabe, cu una singură. Nu am găsit versuri de 16 silabe (semnalate totuși de Galdi, Negrici și alții), adică octosilabil dublu. O problemă specială ridică decasilabilul, căruia M. Dinu îi contestă principial existența, când ritmul e trohaic, dar poate fi totuși descoperit în *Psaltire*, ca și acela iambic sau neregulat, în peste

60 de psalmi (cel trohaic e des întâlnit și în colinde, înjumătățit în distihuri pentasilabice). Sunt și câteva cadențe accidentale la Dosoftei, rezultat al refixării matriței în care ar merita să fie considerat un pionier: amfibrahi, dactili, anapești și peoni.

Dar nu este la Dosoftei numai acest extraordinar efort tehnic, ci și o calitate deopotrivă de extraordinară a scriiturii, pe o gamă care cuprinde suavul, grotescul, delicatețea, vigoarea, muzicalitatea, plasticitatea, solemnitatea, pamphletul, rugăciunea, hula, sfiosul, sentențiosul, plângerea ori bucuria. A străbate *Psaltirea* echivalează cu o călătorie printr-o țară a minunilor poetice. Iată un portret solemn-amar al păcătosului, care culminează în două versuri lapidare, ca o inscripție săpată în lepedea vorbelor (se cade precizat și aspectul auroral al cuvântului, mai aproape de concret decât astăzi: *amărăciune* însemna încă *amărală*):

„Gura i-este plină de amărăciune,  
De blăstăm, de hulă și de-nșelăciune”

O lamentație a celui ce se simte părăsit de Domnul este foarte în spiritul biblic, dar cu aceeași concretețe naivă a metaforelor:

„Și ca apa fui vărsat afară,  
Și oasele mi să rășchirară.  
Inema-n zgău mi să vestezește,  
Ca o ceară când să răstopește,  
Mi-i vârtutea ca hârbul de sacă,  
Limba-n gingini lipită să neacă.”

S-a spus pe bună dreptate că ultimul vers sună arghezian. După cum pare a suna eminescian suava elegie din *psalmul 20*:

„Dumnezău mă paște și n-am lipsă,  
La loc de otravă ce-mi întânsă.  
Sălașul pe ape de răpaos,  
Și cu hrană suflet mi-au adaos.”

Remarcabilă este simplitatea versului moral, interior, al spovedaniei lirice:

„Ca om jelnic care-și plânge mortul  
Sunt trist, Doamne, și mâhnit cu totul”

În alt psalm vedem, din contra, oboseala, sila, care umplu rugăciunea până la buză de o apă sălcie și în care un motiv foarte asemănător cu acela pascalian al abisurilor se traduce într-un lexic arghezian:

„O, Dumnezeu svinte, tu mă scoate  
De pohoi de apă, toi de gloate,  
Ce-m vine la suflet, și de gloduri  
Ca pâcle adânce, fără poduri.  
Că sunt încungiuurat de adâncuri  
De mă trage vivorul la smârcuri,  
Strigând mi-au venita-mi amețeală  
Mi-au amuțit limba-n osteneală...”

Două aspecte se cuvin relevate. Unul este că Dosoftei are reprezentări extrem de precise ale lucrurilor înfățișate, fie ele din ordinea naturală, fizică, fie din aceea morală. Pedepsele posedă la el de obicei o plastică din care nu lipsesc amănunțele anatomice, duse până în pragul fiziologiei decrepitudinii. În *psalmul 57* avem câteva pilde în acest sens. Dumnezeu e solicitat să-i certe pe păcătoși. Însă cum? Să-i lovească „peste fălci”, frângându-le dinții, să le ia puterea așa încât „să se slăbească din foale” și „arcul să-și tragă moale”, să li se scurgă toată vloga, ca apa vărsată în pământ. Acestea sunt de fapt curate chinuri, ca în poemul *Vedenia* de peste două veacuri al lui Vasile Pogor. Pentru discuția referitoare la baroc, este util să atrag atenția că fizicul ori corporalul se limitează totuși aici la ceea ce medievalii înșiși rețineau din trup. Nu avem putreziciunea cadavrului, ci numai scheletele și tigvele. Dosoftei e foarte departe de imagini ca acelea din *Stanțele* în care D'Aubigné vestește pe Baudelaire: „J'ouvre mon estomac une tombe sanglante/ De maux ensevelis...”. Al doilea aspect este că geografia care furnizează

poetului român elemente de comparație nu este totdeauna aceea a țării sfinte. Negrice a atras cu drept cuvânt atenția că Palestina lui Dosoftei este bântuită de ierni scitice, de vifore nordice, acoperită de păduri întunecate, în care lucesc tăuri de apă și cutreieră bourii, cu munți plini de smârcuri și râuri cu bulboane. În *psalmul 49*, făpturile biblice de câmpie devin fiare silvestre, boii pașnici se prefac în zimbri, în vreme ce păsările înnegresc cerul. Cantitativul joacă aici rolul pe care-l va juca mai târziu în natura lui Sadoveanu. Domesticitatea e fabuloasă:

„Hiara codrilor cea multă  
Toată de mine ascultă.  
Am și dobitoace multe,  
Păsări încă am cu cârduri  
De să jân de hrană-n câmpuri.”

Un talent ieșit din comun dovedește poetul în evocarea unor viziuni oribile și terifiante. Pedepsirea fiilor lui Efraim din *psalmul 77* nu mai constă nici măcar în niște chinuri ale trupului ori ale sufletului. Cosmosul întreg suferă o anomalie, o regresivitate pe scara materiei:

„Apele stă cu sânge-nchegate,  
Și fântânele toate-n cruntate.  
Le-au prăvălit izvoarele-n sânge,  
Să n-aib-a bea-n sete ce-i va stânge.  
Muște câinești le-au trimis să-i piște,  
Și-ntr-așternut broaște să le miște.  
Cu gândacii i-au sterpit de poame,  
Cu lăcuste i-au băgat în foame  
Și cu smida le-au făcut scumpete  
Și viile le-au întors în sete.  
Murii le-au bătutu-le cu brumă,  
Și de dobitoc n-au rămas urmă.”

În același stil este ocară din *psalmul 82*, probabil cel mai uimitor din toate, unde cascadele de nume proprii și de catastrofe n-au egal în poezia noastră înainte de Arghezi:

„Ce le dă, Doamne, spaimă să fugă,  
Să obosească de goană lungă,  
Când le-a veni somnul cel dulce  
Ca Madiianul rău să-i apuce.  
Le fă, Doamne, ca lui Sisára,  
Să nu să-ntoarcă să-ș vază țara.  
Și ca lui Avim să li să facă  
’N păraul lui Chiș, și să nu-i treacă.  
Ca lui Aéndor pologi să zacă,  
Muștile múșini într-înș să facă.  
Le fă boietii ca Óriv și Ziv,  
Zeréi și Sálman, să zacă toți stârv.  
Care grăiră să-ț prade țara  
Și-n svânta ta casă ce ț-i de sfară,  
Răpezâ-i, Doamne, din deal ca roata  
Și-i prăvălește să-i calce gloata.  
Ca măciulia fulgi să cază  
Și ca pădurea focul să-i arză.  
Din față viscol să-i prăvuiască,

Din dos pojarul să-i ocolească,  
Și deasupra să-i baț cu smidă,  
Când vor da fuga, să dea-n osândă,  
Să li s-auză ocară-n lume,  
Să țâie minte svântul tău nume,  
Pață rușinea și grea ocară,  
Și să le pieie vestea din țară,  
Ca să cunoască că tu ești Domnul,  
Și ești deasupra preste tot omul.”

Unii din psalmii lui Dosoftei sunt astăzi știuți pe dinafară, cum se și cade operei unui mare poet. De pildă, acesta:

„La apa Vavilonului,  
Jelind de țara Domnului,  
Acolò șezum și plânsăm  
La voroavă ce ne strânsăm...”

## Cronicile în versuri

Foarte populare la vremea lor și, în general, disprețuite de istoricii literari, cronicile și povestirile în versuri din secolul XVIII au totuși, pe lângă o netăgăduită însemnătate documentară, și o valoare literară demnă de atenție. N. Iorga le numea un „gen nenorocit” pe care-l poate salva „numai un mare talent sau o aplecare spre glumă”. Considerându-le tocmai din unghiul acestei din urmă aplecări, G. Călinescu le-a situat „la mijloc între poezia solemnă și cântecul popular”, văzând în ele „o adevărată producție mahalagească”, plină de stângăcii și de absurdități, ducând cu gândul la suprarealiști, efectul final fiind burlescul, prin care „premerg poeziei muntene bufone”. Pe aceeași linie îl găsim și pe E. Negrici, în ochii căruia narațiunile versificate trec drept una din sursele cele mai bogate ale expresivității involuntare. Negrici și-a pus însă, în plus, întrebarea dacă acești *paria* ai literaturii noastre medievale nu reprezintă cumva prima manifestare organică de poezie românească.

Dosoftei și Costin nu apar din solul tradiției și nici n-au avut urmași, în timp ce anonimii versificatori ai unor evenimente de toată mâna sunt legați prin fire groase de folclorul orășenesc și dau naștere unui stil. Rezervat e Negrici în privința valorii artistice a textelor. Mi se pare însă că suntem datori să le recitim astăzi cu mai multă îngăduință, ca pe o operă fundamentală a literaturii noastre vechi și care, dacă n-a impus niciun nume de poet, din pricina anonimatului la care s-a recurs din motive greu de lămurit în unele cazuri, nu e mai puțin creația unor autori deseori talentați și culti, care nu trebuie cu niciun preț reduși la spiritul muntean al mahalalei. Repertoriul lor este mai întins și bate mai departe. Cum se va vedea, judecând după fonetică, multe cronici provin din Moldova. E discutabil și că expresivitatea acestor texte este numai involuntară. Nu numai pentru că destule pasaje denotă un umor conștient și caută să obțină și alte efecte literare, dar și pentru că, în general, e

greu de separat imboldul informativ, din care respectivele producții se vor fi născut, de o anume dorință a autorilor de a-și delecta, emoționa sau îngrozi auditoriul. Iar acestea, oricât de rudimentare, sunt în definitiv scopuri estetice.

Dan Simonescu, cel care le-a publicat în ediție critică (1967), le fixează apariția în timp între 1675, când Costin a scris cele șase versuri despre originea latină a poporului român, și 1806, când s-a petrecut mazilirea lui Moruzi, domnitorul Moldovei, la care s-ar referi ultima narațiune de acest fel. Datele nu pot fi acceptate fără obiecții. Însăși definiția pe care editorul o dă cronicii ritmate („prezentarea analitică, în versuri, a evenimentelor, fără preocupare din partea autorului de a le explica adânc și competent”) exclude din discuție opere de felul celei a lui Costin, fie versurile cu pricina, despre originea latină, știute într-o variantă mai veche din 1673, fie *Istoria în versuri polone despre Țara Românească și Moldova* din 1684, ca și modele ale lor precum rusescul *Cântec despre oastea lui Igor*, pomenit de asemenea de Dan Simonescu. Narațiunile în versuri nu înfățișează niciodată începuturi, descălecări, ci numai sfârșituri, și nu accentuează pe vreo necesitate istorică, rămânând angajate în cel mai pur accidental al faptelor. Nu sunt, deci, opere istorico-didactice precum acelea costiniene, nici cronologii, ca *Domnii Țării Moldovei* a lui Dosoftei. Le putem considera, mai potrivit cu natura și rostul lor, reportajele vremii, anecdotice și senzaționale. În locul lor, vom avea în secolul XIX romanele în foileton, iar astăzi seriile televizate. Modelul imediat l-a intuit Sextil Pușcariu. El este neogrecesc, dar, cu siguranță, alături de baladele grecilor, trebuie să vedem și interferența cu cântecele noastre haiducești (în condițiile raporturilor dintre cult și folclor pe care le-am amintit mai devreme), după cum nu trebuie omise posibile izvoare germane, ungrești sau chiar franceze, căci texte asemănătoare din aceste literaturi au circulat în Transilvania, ca și în Apus, fiind adesea interzise (dar nu stârpite) de oficialitate, pentru stilul lor batjocoritor la adresa unor principii și prelați. La noi,

cele mai multe sunt din secolul XVIII. Aici trebuie mutată data de început. Ultimii mohicani ai genului sunt, după 1800, Pitarul Hristache, Zilot Românul și Alecu Beldiman. Și, în sfârșit, bănuim că ele erau menite citirii cu voce tare într-un cerc de ascultători. Oralitatea e izbitoare peste tot. Este cam tot ce știm despre ele.

Din secolul XVII n-avem decât traducerea din grecește de către Radu Greceanu a *Poveștii de jale asupra uciderii postelnicului Constantin Cantacuzino*. Acest prim text arată că tipicul cronicilor în versuri era deja fixat: istorisirea debutează cu o *invocație* către ascultători, chemați să plângă grozăvia uciderii postelnicului, urmată de un scurt *panegiric* al acestuia și de *relatarea propriu-zisă* a întâmplării, la care autorul pretinde că „de față m-am aflat”. Finalul s-a pierdut.

Adevărata vogă a acestor compuneri începe cu uciderea lui Brâncoveanu. Există mai multe copii și versiuni (apropiate) ale unui text despre acest eveniment care a avut o imensă circulație. Arhetipul s-a pierdut, dar poate fi datat cu aproximație între 1716 și 1730. Autorul ar fi un cărturar mărunț al epocii, nu lipsit de talent. Cele 235 de versuri în octosilab trohaic se înlanțuie după un scenariu similar cu cel din *Poveștea* tradusă de Greceanu: după apelul (*invocația*) la ascultători (ce revine ca un refren: „Ia să-mi șezi și să privești”), urmează motivul *fortuna labilis*, pe care tragicul sfârșit al lui Brâncoveanu îl ilustrează cu prisosință, apoi relatarea mazilirii și uciderii, în care se intercalează pasaje lirice (acelea ale plânsului coconilor domnești: „Oh! Amară primăvară,/ Cum ne iau turcii din țară,/ Lipsindu-ne den domnie,/ Și ne duc în grea urgie”) și, de asemenea, dialoguri foarte vii, totul culminând cu jelanii Doamnei, care reevocă tema sorții schimbătoare. Această structură nu va fi modificată de aici înainte, chiar dacă va suferi ușoare alterări. Esențial este și ca apelul-refren la cititori (ascultători) să sublinieze permanent relatarea (dialog, descriere, narațiune, portret) prin idei pioase, de sugestie religioasă, și să arate atitudinea (blestem) față de păgâni sau de împalatori. Remarcabilă este și *Cronica Hotinului*,

cu clare elemente de cântec bătrânesc, scrisă în versuri vioaie. Se povestește asediul respectivei cetăți de către moscali. Turcii, care țineau cetatea, nu se arată la înălțime și însuși vizirul fuge, ca Pașa Hassan al lui Coșbuc, „pre un călușel de Misir”. Finalul, în versuri mai scurte cu o silabă decât restul, este extrem de animat. Povestirea conține scene pline de haz, cum ar fi aceea în care turcii încearcă să se salveze înotând pe sub apa Nistrului. Glumeț, autorul pretinde că ei vor, în felul acesta, să lupte mai bine (pronunția e moldovenească):

„Mergu pe Nistru în gios  
Vesăli și voiși  
Și nici morți nu scapă  
Că-i scot de-i dezbracă  
Și iar îi dă la apă,  
La Hotin să margă.  
Pașa încă-i sfătuiești:  
— Dați să înotăm epurești,  
Că Moscov ne grămădești  
Și pe toți ne prăpădești.  
Decât rob la moscal,  
Mai bine rob la șăitan,  
Că șăitan și cu Mehmet  
Ni-așteaptă cu zeiafet...”

Se înțelege că e vorba de petrecerea din iad, ca la Creangă, altceva nemairămânându-le nefericiților. Cu zeiafet îi așteaptă și dracul, și sultanul Mehmet. Unele imagini sunt sugestive:

„Că stă turcii la pământ  
Ca niște butuci la prund.”

Amuzant este amestecul de turcisme și de rusisme. Comenzile generalilor turci, pierzându-și pentru noi înțelesul, par absurdități eufonice și ne fac să ne gândim la limbajul *Domnișoarei Hus*:

„Și pe turci îi îndemna:  
— Iurüş, cărdăș, birdahă  
Să trecem în Leșască.

Dați să mergem în ceambûr  
Păr la Peterbûrh  
Să punem sulița la poartă  
Ca la țara noastră.  
Bezim pațișă  
Cheșchim mașală  
Cu cât războiu au făcut  
Nemică n-au isprăvit.”

La aceste îndemnuri (care, în traducere, sună cam așa: năvală, frate, încă o dată, să trăiască împăratul etc.), răspund cele ale comandanților ruși, presărate de injurături pitorești. Să fie expresivitatea numai involuntară?

„Frunză verdi cardamá  
Gheneral mari striga:  
-Stupai raita, catanà  
Căhrăman păgân pașà  
Spune-mi, ce-ai făcut oastea ta?  
Iabena mătì canàli  
Nu fugi tare la vali  
Stă, câine, la meterezi  
F... a ta legi!”

Se observă și că spiritul religios se diminuează treptat, evocarea evenimentului fiind glumeață ori dramatică, chiar dacă totdeauna cu intenție moralizatoare. Ecourile *fortunei labilis* se mai percep ici-colo, de exemplu în *Istoria di patima Gălașilor* de pe la 1759: „O! Ticăloasă Galași!/ N-ai cunoscut ci-i să pați!”. Dar tema pare să fie de aici înainte aceea a paradisului pierdut, interpretat necreștinește, ca o epocă glorioasă care a apus și căreia îi urmează o ticăloșire generală. Iat-o exprimată stângaci în *Istoria ce au scos domnilor și boierilor* de prin 1773:

„Oh! Lume înșelătoare,  
De împărați învrăjbitoari!  
Cum erai de dulci mieri  
Acmu ești amară fieri.  
Și cu toate-mpodobită  
Acmu ai căzutu prè urâtă.”

*Uciderea lui Grigore Ghica*, atribuită cândva de Kogălniceanu străbunicului său Enache, este, împreună cu aceea despre Brâncoveanu, cea mai răspândită cronică în versuri și una dintre cele mai bune. Începe cu obișnuitul apel adresat ascultătorilor, la care se adaugă mărturisirea autorului că ar avea nevoie de „o limbă ritoricească” spre a descrie cum se cuvine groaznică întâmplare din 1777. Exact ca și cronică despre Brâncoveanu, și aceasta constată nestatornicia sorții celor mari, care nici nu-și împlinesc nădejdi, nici nu scapă de urgii. Tema biblică fiind aceea de la Costin, ea capătă nuanță burgheză. Cronicarul se pamează de soarta personalităților, fără să se gândească la aceea a oamenilor obișnuiți. Egalitarismul creștin a făcut loc unui paradoxal elitism. În plus, nu mai avem escatologia universală din *Viața lumii*, ci evenimente politice curente (maziliri de domni) sau chiar fapte diverse (cutremure, molime, incendii). Tonul prea fatalist al câte unei reflecții pare vag în aceste condiții („Dar ce să zicem mai mult;/ Ciasul morții nu-i știut!”). Meritul constă în dinamismul relatării și în naturalețea dialogurilor. Intervențiile autorului au mult umor. Despre convorbirea capigiului cu vodă, pe care venise să-l omoare, el ne spune de exemplu că „ce i-au zis, cum l-au muștrat” nu știe, fiindcă nu s-a „tâmplat acolo” unde vorbea”. Subiectul este următorul: capigiul sultanului, descins la Iași, se preface bolnav și roagă pe domnitor (care este fratele străbunicului patern al lui Ion Ghica) să-l viziteze, „având a vorbi multe”, „trebi mari și lucruri nalte”. Nebănuind nimic, Ghica se duce la întâlnire, fără măcar să ia cu sine o gardă îndestulătoare. Oamenii pașei îl întâmpină cu temenele prefăcute, îl sprijină de subsuoară, îl țin de poale, așa încât nefericitul n-are cum să-și închipuie că:

„...acele gătiri, toate,  
Erau gătite spre moarte.”

În timp ce pușinii soldați din paza lui Ghica sunt tratați cu ciubuce și cafele („să nu sté pe la perdele”), turcii, „devreme rânduiri”, dau năvală

și închid ușile salonului unde capigiul îl primise pe vodă. Cuprins de panică, acesta cere îndurare, căci înțelege cursa care i s-a întins. Turcul duce ipocrizia și mai departe. El îl calmează de Ghica, oferindu-i trabuc. Dar când acesta se apleacă spre tabachera din mâna capigiului, haznatarul îl lovește pe la spate cu hangerul. Deși rănit, vodă se luptă vitejește cu bostangii, înainte de a fi doborât. Șeful gărzii aude de afară zgomote suspecte și chiar glasul slab al domnitorului și se precipită să intre, dar e împiedicat de turci. Între timp, gealul retează capul lui Ghica și-l dă capigiului să-l ducă la împărăție. Amănuntele scenei sunt uimitoare:

„Iar trupul cel mult căznit  
Și de cuțite răzbit  
Șade spre fața casei '(n)tins,  
Izvorând sânge dintr-âns;  
Și se bate ca un pește  
În sânge se tăvăleşte.”

G. Călinescu a acreditat ideea că astfel de versuri stângace nu pot fi decât un mijloc de petrecere, adică de amuzament. Ideea pare acceptabilă multora până azi. Dar versurile nu sunt uneori lipsite de dramatism și denotă, în gradarea faptelor și în împrejurările concrete ale acțiunii, un spirit de observație acut. Prinderea cu viclenie a lui Ghica și apoi uciderea lui sunt adevărate scene de teatru. Trupul celui măcelărit e coborât cu ajutorul unei frânghii pe fereastră și îngropat pe ascuns în grădină, așa cum se găsea, ceea ce smulge povestitorului o constatare miloasă:

„...neavând la a sa moarte  
Măcar patru coți de pânză  
Pe trup să i să tânză.”

S-a exagerat mult dadaismul involuntar din unele versuri, ce par scrise de Urmuz:

„Iar capul într-un cutie  
S-au trimis la împărăție.”

Nici spiritul de mahala nu e o trăsătură așa de caracteristică și de generală, cum s-a susținut, tot după G. Călinescu. La urma urmelor aceste cronici rimate nu sunt cu nimic mai mahalagești decât reportajele senzaționale ori faptele diverse din ziarele moderne. Autorii lor, dacă nu sunt boieri, sunt călugări și târgoveți, evident cultivați, care știu latinește, grecește, rusește, fiind adesea apropiați de Curte (ca Radu Greceanu, primul dintre ei). Difuzarea acestor texte este extraordinară. Pitarul Hristache va zice despre a sa poveste „mavroghenească”:

„O poveste minunată  
Când se-ntâmplă câteodată  
La vreo parte de loc  
Din al acei țări noroc  
Toată firea e pornită  
A n-o avea tăinuită  
Ci pentru pomenire  
O pun spre publicuire.”

Această poveste a domniei lui Mavrogheni compusă de pitar este, în mai multe privințe, o operă foarte interesantă, ce se cuvine așezată la locul ei într-o istorie a literaturii române. Echivalentul în proză îl vom găsi în *Hronograful* lui Dionisie Eclesiarhul. Expresia participării la evenimente este mai vie decât la toți ceilalți autori. Pitarul alternează persoana întâi plural („Noi, după a noastră fire...”) cu persoana a doua singular („Dacă mergeai și la curte/ Vedeai altele mai multe...”) – de fapt, relatarea personală cu aceea impersonală – și e atent la amănuntul pictural sau care cade pur și simplu sub ochi. Panoplia cu arme a lui Mavrogheni este descrisă cu pensula unui Leonid Dimov mai ingenuu:

„Te uitai prin spătărie,  
Rămâneai la aporie,  
Vedeai săbii ferecate  
Tot prin păreți, spânzurate,  
Mai pistoale, buzdugane,

Măzdrace și iatagane,  
Suliți, hângere, cuțițe  
Ca acele ascuțițe.  
Măciuci, mari puști ghintuite,  
Toate prin păreți lipite.”

În stilul *Florilor de mucigai* e prezentată plimbarea lui Mavrogheni prin oraș:

„Când făcea vreo plimbare  
Nu mergea cu pompă mare,  
Ci călare voinicește  
Și la cap legat turcește,  
Cu galeongii dimpreună  
Și măzdrac ținând în mână;  
Și pe unde nu gândiai  
P-acolò îl întâlneai,  
Tiptil, pe jos, și călare  
Prin târg și prin mahalale,  
Uneori în port turcesc,  
Alteori călugăresc...  
Și nimeni nu îndrăznia  
Să stea la musaverea.  
Că, cât era noaptea de mare,  
În strajă făcea plimbare  
Și te pomeneai cu el  
Tiptil, în port fel de fel,  
Turcește, călugărește,  
Schimbat ca doamne ferește!”

Același stil amuzat-văicăreț este și mai departe. Mavrogheni face pregătiri de război cu austriecii și rușii. Îi expediază pe boieri, înarmați până-n gât, la Focșani, ca să dea piept cu rușii, dar îi cheamă înapoi de la jumătatea drumului. Unii dezertează la dușman, ca de exemplu clucerul Câmpineanu, care, de groaza domnitorului, lasă baltă moșie și tot și se duce „numai călare cu trupul/ ca oaia când vede lupul”. Aforistica pitarului e populară. Sosirea oștii turcești în capitală este din nou plină de pitorești enumerări demne de *Ţiganiada*:

„Iată și turcii sosiră  
Nenumărată mulțime

Cu tunuri și cu tărime,  
 Unul și unul delii,  
 Răzgrădeni și vindelii,  
 Hotoneri și nicopeni,  
 Siștovani, turtucăeni,  
 Manafi, arapi, anatoleni,  
 Dăncălici și giurgiuveni,  
 Ortale peste ortale  
 Cu feluri de saltanale,  
 Gemea Țara Românească  
 Numai de oaste turcească.”

Dacă vede că turcii nu vor să se bată nici pentru bani, nici pentru ranguri boierești, pe care le distribuie cu generozitate, Mavrogheni ia el însuși conducerea trupelor, lăsând la București să-i țină locul în scaun vestitul Turnavitu. Acesta este duplicatul caricatural și ridicol al lui Mavrogheni, un individ cocoșat, murdar și rău îmbrăcat, care cutreieră orașul însoțit de o bandă de haimanale. Portretul este absolut extraordinar:

„În scurt, se afla al vremii  
 Al doilea Mavrogheni.  
 Avea în cap o căciulă  
 Țuguiată ca o sulă;  
 Și o-gheabă în spinare  
 De nu făcea cinci parale,  
 De abă roșie ruptă,  
 Cu ață albă cusută,  
 Cu poturi, cu iminei,  
 Se deprinsese cu ei.  
 Iar să-l fi văzut călare

Chiar vătaf de haimanale!  
 Cu-o grămadă de voinici,  
 Toți arnăuți, socarici,  
 Avându-i pe lângă dânsul  
 De nu puteai să-ți ții râsul;  
 Și da prin târg câte-o raită  
 Ca să-l vază lumea toată  
 La ce treaptă a ajuns  
 Și cât s-a-nălțat de sus.”

În fine, Zilot Românul compune pe la 1800 una din cronicile despre uciderea lui Hangerli, în vers lung de 15 silabe, alternând ici-colo cu versuri de 8. În *Către cititori*, autorul se recomandă drept unul ce este „al părții bunilor patrioți iubit frate”. Zilot e un moralist pisălog, care, ca să-l veștejească pe Hangerli, o ia de la Adam, la propriu, regăsind, doar în caricatură, motivul paradisiului pierdut care i-a obsedat pe toți oamenii secolului XVIII. Povestirea e întreruptă la fiecare pas de considerații etice și de sfaturi. Relatarea relelor lui Hangerli e însoțită pe văicăreli bătrânicioase, de oftaturi, de întrebări retorice („O, săracă țeară oarbă, ce socotiși că scăpași?”) sau de rugăciuni de pedepsire a tiranului. Întinzându-se asupra unor detalii (huzmetul de văicărit), autorul îl moralizează pe răposatul domnitor: („Te întreb, acum, ticăloase, să-mi spui: ce ți-ai agonisit?/ Din atâtea prăpăstii ce făcuși, doar ce-ai dobândit?”), a cărui ucidere însă o narează mediocru și în numai trei versuri.

Restul cronicilor în versuri, inclusiv *Tragodia* lui Beldiman, nu merită niciun cuvânt.

## Ludicul și parodicul

Foarte interesante versuri conține prima piesă de teatru care s-a păstrat, *Occisio Gregorii*, o farsă școlară, în stilul *commediei dell'arte*, cu probabil model unguresc, compusă prin anii 1777-1778 mai degrabă la Blaj decât la Oradea, unde a fost însă descoperită, și atribuită de unii

tânărului Budai-Deleanu. Argumentele pro și contra sunt deopotrivă de convingătoare, așa încât chestiunea nu se poate deocamdată tranșa (V. Mândra). În versuri de cronică rimată este redactat un *Praeambulium* care anunță „lucrul groaznic” ce „în Moldova s-a tâmplat”, adică



uciderea lui Grigore Ghica pe care o știm de la anonim. Alte versuri se află în niște pasaje de legătură sau chiar în textul propriu-zis.

*Horbolinae cantis* (*Cântecul Horbolinei*, adică) din primul *intermedium* este un fel de blestem, cu elemente de folclor magic și facetios. Mirele așteptat zadarnic este astfel probozit:

„Cum n-au venit  
Sara în șezătoare,  
Dumnezeu nu-l scoale  
De mâini, de picioare.  
Scutire-l frigurile,  
Urască-l toate fetele,  
Trămure-l babdițele  
Pă supt toate scaunele.”

Caracter similar are jurământul pe care domnitorul îl pretinde solicitantului unui post de secretar, plin de formule bizar-absurde, infantile sau licențioase, probabil de inspirație folclorică. E de remarcat că folclorul reprezintă aproape sigur un model pentru literatura cultă când aceasta este scrisă în scopuri de divertisment, o dovadă în plus că nu era luat în serios. Ludicul și suprarealismul naiv sunt învederate. În alt *intermedium* găsim cântece ciobănești în română, latină și maghiară, care, evocând moartea lui Ghica, glorifică viața fericită a ciobanilor, iubiți de Dumnezeu și care nu visează tronuri. În toate trei limbile, versurile au aceeași măsură de 7-8 silabe trohaice. Se vede bine că octava trohaică e curentă în poezia populară din toată zona, ca și în cântecele goliardice latine știute pe de rost de către seminaristii ardeleni de la sfârșitul secolului XVIII. Momentul, poetic, de cel mai mare efect este apariția lui Bachus, în cinstea căruia se intonează un cântec vesel de petrecere, cu strofe în ungurește și în românește. Sonoritățile bi și trilingve trebuie să fi produs deliciul ascultătorilor. De exemplu, „Bătăr dracu răzime-ș/ Cu noi gradu îngrădească-ș”, deși sunt în românește, sună prin accent ungurește, dar și latinește, dacă facem comparația cu „Siquis vivit jūcundus/ Ego sàne Pitirus”.

Testamentul rostit de Bachus cu acest prilej e o parodie villonescă, în care eroul, ascultând de dorința Dumnezeului său – firește, acela „din tău”, nu acela din cer – de a fi mutat „în rai cu dibolii” sau „în tău cu îngerii”, lasă tovarășilor de chefuri singura lui avuție și anume trupul. Parodia religioasă este evidentă, începând cu confuzia deliberată dintre rai și iad, continuând cu apologia trupului ca unic bun al omului (ceea ce nu poate duce decât la identificarea sufletului cu pânțele), și culminând cu împărțirea acestui trup, ca și cum ar fi al lui Hristos. Modelul goliardic este clar (și el urcă până la *Carmina burana* cu *topoi* lumii pe dos), dar batjocura este împinsă mult mai departe decât în cântecele bahice studențești, glumindu-se în fond pe seama sfintelor taine, cuminecarea și împărțșania. În raport cu tradiția ecleziastică, totul e pe dos în acest testament, lucru cu atât mai curios cu cât piesa era pusă-n scenă la un colegiu unit și se încheia cu strigarea protocolară „să trăiască Maria Thereza, Iosif II și Grigore Maior”, ultimul fiind episcop și unul din inițiatorii spectacolelor date de scolasticii blăjeni. Oricât s-ar invoca ocazia carnavalescă („în numele fărșangului”), versurile sunt mai îndrăznețe decât tot ce s-a scris la noi până la acea dată. Bachus e un fel de Falstaff shakespearian, iar testamentul lui mustește de batjocură:

„Iacă-tă, dară, fiilor,  
și cari mă cinstiți, tuturor  
vă las în scris testământ,  
supt păcat și jurământ,  
ca toate ale mele să le dați  
precum minten vă învăț:  
foalele meu, care-i sufletul meu, îl mâncați  
și în pomana mea vă uspați.  
Iară de-l veți împărți  
mai la mulți va prisosi;  
faceți dară din mațe  
cârnațe,  
din cele mărunte  
la citeră coarde,  
din vine

strune,  
din mărunțai,  
tăiețai,  
din plămâne  
bucate bune,  
și în rânză  
puneți brânză.

Cel ficat

meargă nemestecat;  
din pelița lângă plămână  
facă-ș cele jingașe mănuși de mână,  
din pelița lângă plămână

facă-ș crăiță cu țof;  
din măduha în ea băgată,  
facă-ș carii capul cicilesc,  
pomadă și sopon de Anglia;  
căroră le sclipéște pielea  
cu acesta se vor spăla,  
tare foarte or lumina” etc.

Este întâiul text limpede parodic și el încheie o epocă, răsturnându-i criteriile morale dominante vreme de trei sute de ani.

# Proza

---

## Limbă sacră, limbă profană. Genurile

Nu e nimic mai fascinant decât să privești în puțul timpului și să cauți originile. În toate literaturile europene, cele mai vechi monumente de limbă cunoscute, după destrămarea universalei latine, nu sunt niciodată cu adevăr cele dintâi. „Cel care știe cât timp trebuie pentru ca o limbă nouă să dobândească o formă anumită, care s-o facă aptă a fi scrisă și cântată, poate să-și dea seama că limba lui Ciullo, deși abia în stare de formație, trebuie să fi fost întrebuițată cu câteva secole înainte”, scrie De Sanctis în *Istoria literaturii italiene* despre o faimoasă canzonă din duecento crezută pe atunci a fi cel mai vechi text în italiană. Un singur original anterior, după care a fost copiat pe la 820 în saxona bavareză, are și *Hildebrandslied*, poemul eroic socotit unul din cele dintâi texte germane. E la fel de probabil ca nu mai puțin vestita *Séquence de sainte Eulalie*, al cărei manuscris datează din 822, să nu fie nici ea prima poezie în limba franceză. Nici la noi, cu câteva veacuri mai târziu, lucrurile nu pot sta, în principiu, altfel. Specialiștii sunt unanimi în a considera că scrisoarea boierului câmpulungean Neacșu, adresată în 1521 judeului Hans Benkner din Brașov, textul cel mai vechi care s-a păstrat, nu poate să fie și primul în românește. Argumente lingvistice și grafice interesante aduce Ștefan Ciobanu. Deși unele cuvinte, ca și formulele de

introducere și de încheiere, sunt slavone, „desfăcându-se aceste coji, miezul limbii române se înfățișează curat și limpede”, observase deja N. Cartoian. Oricât ar fi de sigur însă că s-a scris românește și mai devreme, sau imediat după aceea, atestările lipsesc. Avem doar unele știri răzlețe, cum ar fi aceea despre un catehism ce s-ar fi publicat în 1544 la Sibiu. Originalele traducerilor maramureșene, plasate de Iorga, Candrea și Ciobanu (acesta presupunând cauze interne) în secolul XV, s-au pierdut și ipotezele emise în privința lor sunt nesatisfăcătoare: husitismul ar putea explica precocitatea acestor tălmăciri, dar s-a dovedit că el a găsit ecou la unguri și la polonezi, nu și la români, în vreme ce luteranismul n-ar explica un fenomen care s-a petrecut anterior (Luther a publicat Biblia lui în germană abia în 1534), așa că data propusă ar trebui mutată cu cel puțin o sută de ani, când are loc opera similară de tipărire a lui Coresi. S-a vorbit și de o influență catolică, și de una răsăriteană și ortodoxă. O ipoteză deplin convingătoare lipsește încă, aceea a lui Ciobanu părându-mi-se cea mai apropiată de adevăr. În ce limbi se scria la noi înainte? Literatura religioasă (Filotei, Țamblac, Vasile de Roman, Eustratie de Putna), ca și cronicile moldovene (Macarie, Eftimie, Azarie) sunt în slavonă, care avea pentru țările române însemnătatea latinei

pentru Occident – fiind așadar în situația limbii sacre. *Viața și traiul Sfântului Nifon*, scrisă între 1517 și 1519 la Curtea lui Neagoe Basarab, este în grecește. O versiune grecească cunosc, în secolul XVII, celebrele *Învățăături* către fiul său, atribuite aceluiași domnitor, scrise totuși întâi în slavonă în ultimii ani ai domniei lui Neagoe, operă mult discutată în timpul din urmă. În românește ar fi redactat logofătul Rudeanu o cronică a lui Mihai Viteazul, din care n-avem însă decât versiunea latină a lui Balthasar Walter, prelucrată și aceasta după un intermediar polonez. Latina este, de altfel, cea de a treia limbă importantă în care circulă scrierile românești din secolele vechi, de la Olahus și Milescu la Cantemir. A patra ar fi poloneza lui Miron Costin. În atare împrejurări, numeroși cărturari români sunt poligloți, vorbind până la zece limbi (uneori chiar mai multe): Udriște Năsturel, Nicolaus Olahus, Nicolae Milescu, Miron Costin, Antim Ivireanul, Cantemir, Stolnicul Constantin Cantacuzino. Româna se impune treptat odată cu traducerea lui Coresi, eșalonate pe aproape un sfert de secol, de la *Catehismul* din 1559 la *Cazania* din 1581. În prefața la *Tetraevangheliarul* din 1561, editorul citează epistola către corinteni a Sfântului Pavel: „În sfânta beserecă mai bine e a grăi cinci cuvinte cu înțeles decât zece mie de cuvinte neînțelese în limba străină.” Justificarea aceasta va trece la toți urmașii, cu adaosul, de la Varlaam mai departe, că trebuie scris nu doar românește, ci și pentru românii de pretutindeni. Cel mai limpede s-a exprimat în acest sens mitropolitul ardelean Simion Ștefan într-una din predosloviile *Noului Testament* tipărit de el la Bălgrad în 1648: „Aceasta încă vă rugăm să luați aminte că rumânii nu grăescu în toate țările într-un chip, încă neci într-o țară toți într-un chip; pentru aceia, cu nevoe poate să scrie cineva să înțeleagă toți, grăind un lucru unii într-un chip, alții într-alt chip; au veșmânt, au vase, au altele multe nu le numescu într-un chip. Bine știm că cuvintele trebuie să fie ca banii, că banii aceia sunt buni cari împlă în toate țările, așa și cuvintele, acele sunt bune carele le înțeleg toți.” Acest *Nou Testament* este și un monument de

limbă, cu sintaxa lui fastuoasă, cu demnitatea stilului său, vizibilă mai cu seamă în cealaltă predoslovie, adresată Craiului Ardealului, unde lucrurilor celor mai delicate li se spune pe nume: „Că n-a făcut Dumnezeu oamenii pentru craiu, ce au ales Dumnezău și au rânduit craii și domnii pentru oameni...” Așa se ajunge ca, în 1688, în prefața traducerii integrale a Bibliei, să se facă observația că „până în zioa de astăzi... n-a rămas nici un neam (măcară și varvarii la ceale de apoi hotară ale lumii depărtați) ca să nu citească întru a lor limbă Dumnezăiasca Scriptură”.

De interes literar nu sunt decât scrierile în limba română, care încep cu *Letopisețul* lui Grigore Ureche și *Cazania* lui Varlaam la mijlocul secolului XVII, primele noastre opere în proză. Proza medievală se împarte în patru genuri de bază. Sunt, mai întâi, textele oratorice, fie religioase, cele mai multe, fie laice, inexistente înainte de secolul XIX. Tradiția acestor compoziții este veche și chiar și speciile au rămas în genere nemodificate. Un cercetător le enumeră pe acelea din oratoria religioasă care au intrat în literatură: cuvintele la sărbătorile bisericești, panegiricele consacrate sfinților, predicile exegetice și cele pe teme morale. Oratoria laică a fost dominată în epocă de trebuințele ceremonialului de Curte și a fost prin excelență una encomiastică (Mazilu). Ea nu interesează literatura. Vine la rând proza istoriografică (sau cronicile), variată și bogată în toate provinciile locuite de români. Ceva mai târziu ia naștere proza erudită (sau savantă), istorică, filosofică sau științifică. În sfârșit, al patrulea gen cuprinde proza de ficțiune, pe care o descoperim în așa-zisele cărți populare, traduse cu începere din secolul XVI, citite și răscitite, ca și *Psaltirea* lui Dosoftei ori *Cazania* lui Varlaam, de către multe generații și pătrunzând adânc în imaginea artiștilor moderni.

În afara acestor genuri există, cu totul răzlețe, și alte scrieri ce pot fi considerate monumente ale limbii sau ale poeziei noastre de la începuturile ei. Al. Rosetti a cules două, pe care le-a așezat chiar în capul antologiei lui literare. Una este faimoasa însemnare autografă

a lui Mihai Viteazul de pe spatele unui document din 1600, ce conține în ciornă revendicarea unor teritorii locuite de români. Însemnarea (ce ar fi fost adresată lui Rudolf al II-lea al Austriei) este uimitoare prin laconism, iar împrejurarea că această dintâi mențiune a unității românești să fi fost redactată chiar în limba română este emoționantă: „Și hotaru Ardealului. Pohta ce-am pohtit Moldova, Țara Românească”. Nu e, iată, întâmplător că din cancelaria lui Mihai și din aceea moldovenească a lui Petru Șchiopu ies, în ultimul sfert al veacului XVI, primele cărți românești. Al doilea text este o scrisoare către părinții săi a unui oarecare Cocrișel, un moldovean căzut în captivitatea sașilor din Ardeal, după ce „au bătut Mihai vodă război cu ungarie”, adică înainte de

1 noiembrie 1600, și care se roagă a fi răscumărat. Scrisoarea, dovedind excelența genului epistolar în epocă și făcându-ne să regretăm că nu s-au păstrat și alte pagini, este minunat de clară, într-o românească adorabilă. Se încheia așa: „Deci iar mă rog domnilor voastre să nu mă zăbăviți aici, ce să mă scoateți, măcar numai d-aș prăsi cu trupul, încă să ies în țară, că eu mor de dorul vostru: și îmbătrânesc, și am făcut o barbă până în brâu. Și să afle aciastă scrisoare a mea sănătoși pre dumneavoastră, amin. Feciorul vostru, Cocrișel: și simt (sunt) numai cu cămașa.” Dat fiind că scrisoarea a fost descoperită în arhivele bistrițene, se poate crede că n-a ajuns niciodată la destinație, în Moldova prizonierului, care n-a fost așadar răscumărat.

## Oratoria religioasă

### VARLAAM

(? – 1657)



Nimeni n-a evocat mai plastic rolul lui Varlaam decât Iorga, arătând cum acestui simplu fiu de țăran din părțile Odobeștilor (care, după ce a stat douăzeci de ani egumen la Secul, cătoria lui Nestor Ureche, a ajuns mitropolit fără să fi trecut prin scaunul episcopal), i-a fost dat să scrie opera cea mai populară a întregii noastre epoci vechi, și anume *Cazania* din 1643. La redactarea răspunsului împotriva catehismului calvinesc, lipsitul de cultură înaltă Varlaam a putut fi îndemnat de mai eruditul Udriște Năsturel, dar *Cartea românească de învățătură* (titlul sub care mai e cunoscută *Cazania*) „i s-a cerut de spiritul vremii”, cum spune Iorga. Trecuseră decenii bune de la ultima tâlcuire a evangheliilor și mitropolitul s-a simțit obligat să dea una nouă, adaptată limbii de la jumătatea secolului. Să-l ascultăm pe Iorga până la capăt:

„În această operă masivă, cu groasa slovă ceteață, de tăietură galițiană, este desigur o parte

originală, dar stilul este al autorului: Varlaam a lăsat toată învățătura câtă o știa și o putea ști și a vorbit pe înțelesul țăranilor săi. De aici vine un fapt pe care l-am constatat în Ardeal nu o dată: în biserici părăsite prin praful îngrămădit de sute de ani poate, iese din când în când câte o foaie cu acea slovă mare, hotărâtă, în care recunoști imediat Cazania lui Varlaam. În biserică nu se mai slujește, glasurile au amuțit de multă vreme, în cuprinsul zidurilor pustii s-a îngrămădit pulberea uitării din an în an, din deceniu în deceniu, din secol în secol, și cu toate acestea nu mor foile din Cazania lui Varlaam, care arată ce legături existau cândva între toți românii, din toate satele cuprinsului românesc, măcar de ar fi fost pe alocuri stăpânitori de alt neam decât al călugărașului ajuns mitropolit al Moldovei. Și aceasta încă este operă de unitate națională, o unitate care se face în suflete, pentru că ardeleanul cere același grai pe care îl cere și moldoveanul și munteanul. Nu o dată, când vine, în satele de acum, un preot cu teologie și vrea să introducă în mintea sătenilor lui elemente de cărturărie, așa cum de multe ori nu le înțelege nici el singur, deși a dat, sau, mai adevărat, tocmai pentru că a dat examene dintr-însele, se ridică din mulțimea aceasta un glas care zice: «Părinte, zici foarte bine, dar mai bine după cartea cea veche.» Cartea cea veche pentru toate provinciile românești este această carte a părintelui Varlaam.”

În simplitatea și naivitatea ei, *Cartea românească de învățătură* a avut o considerabilă însemnătate în crearea primului nostru „stil cărturăresc”, deținând în această privință în cultura românească, dacă păstrăm proporțiile, locul *Bibliei* lui Luther în aceea germană, după cum s-a remarcat cu drept cuvânt (G. Ivașcu). Prima parte cuprinde extrase din evangheliu și comentariul lor potrivit pentru treizeci și două de duminici, după o tehnică omiletică nu mult diferită de aceea coresiană din *Tâlcul evangheliilor* din 1564, doar că modelele par a fi altele și în orice caz mai numeroase (Mazilu).

Partea a doua cuprinde vieți de sfinți, ordonate calendaristic, la „praznicele lunilor preste an”, începând cu Simeon Stâlpnicul (1 septembrie) și sfârșind cu tăierea capului Sfântului Ioan (29 august), plus câteva versuri, pe motiv curent de epocă, dar scrise într-o frumoasă limbă românească. Chiar dacă nu sunt originale (în această privință păreri diverg: Liviu Onu dă ca sigur faptul, în tratatul academic din 1964, că e vorba de o traducere după *Omiliile* lui Calist, în vreme ce Ștefan Ciobanu afirmă că „nu există niciun fel de asemănare” între unele și altele, judecând după un exemplar al ediției din 1637 a cărții lui Calist, pe care l-a consultat), comentariile lui Varlaam au netăgăduit acel merit de limbă, mereu semnalat. Moralistul creștin vorbește pe înțelesul tuturor, presărând explicațiile cu întrebări retorice și cu îndemnuri, fără niciun savantlâc, dar obținând tocmai de aceea probabil un mare efect emoțional:

„Cu adevăr se veselește Dumnedzău de pocăința păcătoșilor, iară dracii să scârbesc. Și numai cât să gândească păcătosul să să scoale din păcate și să întoarcă la pocăință, atăta-l tâmpină Dumnezău cu mila sa și-l cuprinde cu ajutorul său.

Deci de te părăsești, păcătoase? Ce te lenevești? Ce aștepti? Fost-ai soț feciorului celui curvariu când au fost în păcate? Fii-i soț ș’acum când să pocăiaște. Scoală și tu din păcatele tale, părăsește și tu faptele ceale reale, suspină, lăcrămadză și tu ca dânsu. Destulu-ți iaste cât ai petrecut în răutăți. Agiunge-ți cât ai făcut voia diavolului. Întoarce-te acmu bine de unde ai ești rău. Apropie-te cătră Dumnedzău, cela ce nu iubeaște perirea păcătosului. Cadzi cătră mila lui că de mult te așteaptă.”

La Ivireanul, o jumătate de veac mai târziu, explicarea faptului că Dumnedzău nu iubește pierirea păcătosului va prilejui pagini de subtilă teologie. Varlaam e mai concis și mai popular. El se mărginește de obicei să spună: „Înțalesul evangheliei aceștia acesta este” și să dea o justificare limpede, sumară. El e omul rezumatelor care se țin minte: „Într-această svântă evanghelie

doao lucruri să arată: întâi, mărturia lui Natanail, ce au mărturisit de Domnul Hristos că iaste fiul lui Dumnedzău și împăratul Izrailteanilor, a doa, cum Domnul Hristos iaste știutoriu gândurilor și inimilor omenești”. Dar poate că talentul lui Varlaam nici nu trebuie căutat în elocvența propriu-zisă, în rafinamentul predicii, ca la urmașul său din Muntenia, ci în felul țărănesc de a înfățișa chestiunile teologice. Varlaam este, cu siguranță, primul nostru povestitor, ale cărui istorisiri pot fi asemănat, în primitivitatea lor plină de farmec, cu picturile murale din bisericile medievale moldovenești, unde se văd aceleași episoade din viața sfinților ori aceleași mișcătoare scene ale Judecării din Urmă. *Jitiile* din partea a doua a *Cazaniei*, adică viețile de martiri și de asceți (datând din secolele V-VI și traduse la noi relativ devreme), oferă povestitorului materialul din care se inspirau și pictorii populari, lăsând imaginația destul de liberă în privința amănuntelor. Se vede bine cum Varlaam, o dată făcută legătura dintre motivul religios din predică și evenimentele vieții cutărui sfânt, menite a-l ilustra, nu-și reprimă deloc plăcerea de a povesti și chiar de a închipui unele detalii. Până și în pasaje structurate evident după tipicul retoricii de amvon, cu oarecare amploare și cadență a rostirii, cu inverșiuni de efect, cum ar fi acela în care se arată mergerea Sfintei Paraschiva în pustie ca să se lepede de toate cele lumești, povestirea se umple de o mulțime de lucruri familiare ascultătorilor, evocate precis, savuros și plastic:

„Cine va putea spune trudele și ustenințele ei? Lacrimile, suspinele, închinăciunile, cine le va povesti? Că nu era altul nime acolo să poată vedea faptele ei cele sufletești, numai ochiul Celuia ce vede toate. Nu era ei acolo grije de pluguri, de boi, nici de cai cu rafturi scumpe, sau de leagene, nici de veșminte și de așternuturi, nici de mâncări și de mease, nici de casă sau de slujnice, ce numai de curăția sufletului și de răspunsul giudețului ce va să hie și de tămpinarea mirelui său Hristos.”

*Jitiile* sunt niște adevărate basme iar miracolele din ele au mișcat desigur imaginația ascultătorilor, la fel cu acelea folclorice. Succesul, *Cazania* și-l va fi datorat cel puțin în egală măsură acestei părți din urmă, cu ficțiunile ei, cu atmosfera ei înălțătoare, dar și copilărească. Sufletul ascultătorilor se va fi pătruns de uimire aflând ei, de exemplu, că Sfântul Nicolae „de mititel arăta cum va fi”, „căci într-alte dzile a săptămânei sugea ca ș-alalți prunci, iară miercurrea și venerea nu lua țăță în gură numai dănăoară într-o zi, ce ș-acesta când apunea soarele”. De basm țin multe din faptele sfântului. Și alte legende abundă în *cindease* (minuni) și întâmplări excepționale. Sfântul mucenic Tiron caută într-o pădure un balaur și, negăsindu-l, se trage mai spre margine și se culcă. Îl trezește o „muiare giupăineasă”, care nu știe că el a venit să omoare balaurul și-l sfătuiește să nu stea acolo, că e loc primejdios. De la ea află Tiron unde se pitea fiara și o omoară. Extraordinară este povestea alungării lui Simeon din mănăstire și readucerea lui, în urma unui vis al arhimandritului. Detaliile psihologice și de tot felul sunt aici cu deosebire izbitoare. Ca și dialogurile, probabil primele din proza noastră. Înainte de Neculce, nimeni n-a scris în românește o nuvelă comparabilă cu aceasta a lui Varlaam:

„Deci intră călugărul acela de-l păără cătră arhimandrit și dzise: «Acest nemernic va strica tocmala și obicina mănăstirei». Arhimandritul dzise: «Cum?» Călugărul răspunsă: «Noi am luat a ne posti preste dzi numai, iară acesta de dumeneacă să posteaste până într-altă dumeneacă, și bucatele ce ia de la masă pre furiș le dă mișcilor. Și nu numai aceasta, ce și putoare fără măsură iase din trupul lui, căt nime nu poate să să apropie dins. Deci, oare să hie el în mănăstire și noi să eșim, oare să-l lași să să ducă el de unde au venit.» Aceasta deacă audzi arhimandritul să miră și să dusă unde petrecea Simeon, și află așternutul lui plin de viermi și de putoare și nu putu sta acolo. Ce chemă svântul și-i dzise lui: «Ce iaste aceasta, oarne? De unde-i atâta putoare? Pentru ce smentești frații și străci

tocmala mănăstirei? Spune: cine ești și de unde ai venit? » Iară svântul Simeon căota în gios în pământ și tăcea. Nemica nu grăiea. Scârbi-să arhimandritul și dzise călugărilor: «Dezbrăcați-l, să vedem de unde iase atăta puțiciune.» Și vrură să-l dezbrace și nu putură, că să lipisă hainele de trupul lui. Și în trei dzile udându-le cu uncrop și cu unt, de-abia-l dezbrăcară. Atunci aflară tărăsăna aceea înfășurată pregiur trupul lui și să mirară. Și cu mare nevoie în 50 de dzile de abia-l tămăduiră cu multă pază. Și dzise arhimandritul: «Iată acmu ești sănătos. Du-te unde ți-i voiea.»

Atunce eși din mănăstire și află un puț pustiu, fără de apă. Și într-acela puț era șerpi și aspide și scorpii de lăcuia într-ăns și multe duhure necurate. Acolo sări svântul în lontrul puțului și să ascunsă întru unghiu. Iară când fu a șaptea dzi, vădzu arhimandritul în vis mulțime de voinvii cu veșmente albe, de cerca toată mănăstirea cu lumini și dzicea: «Acmu te vom aprinde pe tine aicea de nu veri afla pre Simeon, șerbul lui Dumnedzău!» Deșteptă-să arhiman-

dritul spămăntat și chemă călugării și le dzise lor: «Cum am vădzut eu, iară acel frate ce l-am gonit au fost un șerb iubit lui Dumnedzău. Ce vă rog, frați, să vă duceți să-l aflați priăns, iară de nu-l veți afla nice unul din voi să nu mai vie aicea!» Și eșiră de-l căotară pretutindenea și deacă nu-l aflară să întoarsără de dziseră arhimandritului: «N-am lăsat nice un loc să nu-l him căotat. Numai în puț pustiu nu l-am căotat, că nime nu cuteadză.» Și dzisă arhimandritul: «Faceți rugă și intrați cu lumini.» Și deacă făcură rugă, slobodziră 5 călugări cu funi și lumini. Iar deacă-i vădzu svântul, strigă și zisă: «Lăsați-mă puțintel să-m dau sufletul, că am slăbit și ce am început nu putuiu săvârși.» Iară ei trăgea-l și-l împengea să iasă, cum are hi făcut vreun rău. Și deacă-l scoasără, dusără-l la arhimandritul. Și cumu-l vădzu arhimandritul, cădzu la picioarele lui și dzise: «Iartă-mă, șerbul lui Dumnedzău celui de sus, și te rog să hii tu mie îndireptătoriu și mă învață să aib răbdare».

După aceea petrecu svântu în mănăstire 3 ani.”

## ANTIM IVIREANUL

(c. 1650 – septembrie 1716)



Cam în același timp cu Bossuet la Paris, cu Ilie Miniat la Veneția și Constantinopol și cu Hrisant Notara la Ierusalim, își rostește din amvonul mitropoliei bucureștene predicile sale Antim Ivireanul. Este o personalitate pe măsura epocii în care trăiește, sfâșiată între ambițioase proiecte și presimțirea apocalipsei, între glorie și instabilitate, între opulență și violență. Cineva l-a văzut pe Antim proiectat simbolic pe fundalul tragic shakespearian al epocii brâncovenești. Înainte de a fi păstor sufletesc, și-a arătat talentele multiple într-o operă de pură manualitate: tipograf (și-a construit singur la Snagov utilajele necesare), caligraf, maestru de broderie, desinator și sculptor. Dacă, după cum iarăși s-a sugerat, este riscant să-l comparăm pe cititorul *Florii*



*darurilor* și al lui *Varlaam și Ioasaf* cu marele lui contemporan de la Paris, iubitor al lui Corneille, nu e mai puțin adevărat că între Curtea lui Brâncoveanu și aceea a lui Ludovic al XIV-lea se pot stabili unele asemănări și că, totodată, arta brâncovenească reprezintă un moment important al barocului (mai ales de sorginte italiană) din această parte a Europei. E destul să aruncăm o privire pe arhitectura Mănăstirii Hurezu sau a palatului de la Mogoșoaia. Miniaturile ori ferecăturile care împodobesc cărțile tipărite de Antim însuși la Snagov, București și Râmnic ne arată că artistul cuvântului nu e străin, când potrivește vorbele în frază, de rigoarea delicată cu care tipograful rânduia literele și imaginile în teasc. Întrebarea dacă oratorul religios trăia plenar în contemporaneitatea arhitecturii civile brâncovenești trebuie să ne-o punem așadar. Inerția artelor, genurilor și speciilor este deosebită de la unele la altele. Între zidurile baroce ale arhitecturii brâncovenești se puteau vedea icoane, se putea auzi o muzică și se puteau asculta predici care aparțineau altor epoci, mai vechi, înaintând mai lent în timp, conform propriilor istorii. Oratoria de amvon a lui Antim este o Cenușăreasă, oprită a merge la balul european la care arhitectura brâncovenească se simțea în largul ei. Sufletul vorbitorului a rămas medieval și religios. Deși s-a amestecat în politică, a complotat, a trădat (și a fost trădat), pierind ucis, ca mulți dintre oamenii secolului său, acest gruzin poliglot care ne-a învățat la perfecție limba s-a ilustrat mai cu seamă în sfera ecleziastică, organizând așezământul ce-i poartă numele, dotându-l cu un regulament de funcționare, scriind recomandări pentru preoți, tipărind cărți bisericești și un hronograf ilustrat. *Didahiile*, opera lui cea mai de seamă, îl arată învățat, dialectician în cele sfinte, dar nu atât un cap speculativ abstract, cât un pragmatic păstor al turmei sale. Ne izbește în ele „cuvântul acest dulce și mângăietoriu”, pe care Antim însuși îl socoate cu modestie creștină a-i veni de la Dumnezeu, folosit mai cu seamă în scopuri de persuasiune. Predicatorul își cunoaște bine publi-

cul. Nu mai este acela al lui Varlaam, dar nici cu totul altul. La mitropolie ori la episcopia din Râmnic veneau poporeni (nu chiar din cei de rând), dar și boieri, cărturari, unii de viță nobilă, dovadă această constatare pe care Antim o face aproape de la început. Și cât de frumos o spune: „De n-ați știut până acum și de n-au fost nimeni să vă învețe, iată că acum veți ști că am treabă cu toți oamenii cât sunt în Țara Rumânească, de la mic până la mare și până la un copil de țâță din păgâni și din cei ce nu sunt de o lege cu noi, căci în seama mea v-au dat stăpânul Hristos să vă pasc sufletește, ca pre niște oi cuvântătoare, și de gâtul meu spânzură sufletele voastre.” El, străinul de neam, veneticul, pe care mulți dintre ai zilei îl vor fi privit de sus, s-a simțit obligat a se justifica printr-o metaforă în spiritul lui Augustin sau al lui Godefroi de Breteuil și a invocat gestul lui Dumnezeu, care nu și-a făcut purtători de cuvânt din regi sau din filosofi, ci din oameni simpli: „Și pentru aceasta n-au ales împărați și crai, să facă proci; n-au luat filosofi și ritor, să trimită propoveduitori venirii lui; n-au pogorât din ceriu întunerece și mulțime de îngeri, ce are pre lângă dânsul, mii de mii nesocotiți și nenumărați, ci au trimis oameni proști și mai vârtos păstori de oi, ca pre Moisi, ca pre David, ca pre Samuil...”. Nu cunoaștem direct efectul acestor cuvinte, dar nu încapă îndoială că meritul cel mai mare al lui Antim a fost acela de predicator. El începe de fiecare dată fără ocolșuri, stabilind rapid contactul cu auditoriul său: întrebă și se întrebă, reamintește, poruncește, cicălește, ceartă sau blestemă; e când blajin, când vehement, când mânios, când batjocoritor, când insinuant; amenință dar și seduce; captează atenția prin profeții temerare, dar și printr-o smerită recunoaștere a propriei nevrednicii; lirismul învățat merge mână în mână cu „tâlcuirea închipuirilor” (cu interpretarea simbolurilor, adică).

Stilistica *Didahiilor* își află cu ușurință motivele și metaforele în literatura medievală. *Didahiile* ar fi putut furniza cercetării lui Curtius despre *Literatura europeană și Evul Mediu latin* exemple

potrivite pentru aproape fiecare din clasele propuse de acesta pentru epocile mai vechi. Topica exordială a lui Antim cunoaște toate motivele dedicării către Dumnezeu a operei proprii, afectarea modestiei și celelalte. Vorbitorul se plânge mereu de „gângăvia limbii” (ce expresie admirabilă!) sau se întreabă cum va reuși, „știindu-și slăbiciunea învățaturii și sărăcia bunătăților”, să se facă înțeles de „atâtea cinstite obraze, împodobite cu florile bunătăților și cu înțelepciune”. Un *topos al inefabilului* (mereu după Curtius) descoperim la Antim când el se arată conștient de caracterul pur convențional al limbii, notând cât de slabe sunt în fond comparațiile noastre: „Iată asemănarea aceasta a obrazului cu soarele și a veșmintelor cu zăpadă, nu doară pentru aceia să asemăneze cum nu ar fi mai strălucit obrazul lui (Hristos) decât soarele, sau veșmintele lui nu ar fi fost mai albe decât zăpada, ci pentru că aici, în lume, nu avem alt nimic mai strălucitor și mai luminos decât soarele și mai alb decât zăpada”. Limba lui Antim e temeinic inspirată nu doar de aceea vorbită românește, dar și de limba întregii literaturi medievale, care, pe deasupra granițelor și chiar a particularităților de cult, devenise un jargon care-și avea cînoanele perfect recognoscibile. Când, într-un exordiu, Antim spune ascultătorilor: „Vă poftesc să vă deschideți urechile inimilor voastre”, observăm numaidecât una din obișnuitele la el metafore anatomice, cum le-a botezat Curtius, identificându-le încă din *Vechiul Testament*. Învățatul german scrie: „Psihologia modernă a stilului ar califica probabil această clasă de metafore ca barocă. În acest caz, barocul literar ar fi la fel de vechi ca *Biblia* și s-ar prelunge până la Heinrich von Kleist”. Metaforele culinare, prin care se sugerează sursele de hrană a spiritului, abundă și ele în *Didahii* („ospățul vorbelor”), ca și cele ale navigării. O categorie interesantă o alcătuiesc metaforele pe care le-am putea numi retorice, în măsura în care urmăresc captarea atenției: „mreajă

a învățaturii” sau „undița cuvintelor”. Ele trebuie privite în cuprinsul celui mai important dintre tipurile de oratorie medievală și anume acela indicat de Curtius drept al „oratoriei fastuoase”, care are ca subiect „lauda”. Antim este un maestru al cuvântării panegirice, comparând bunăoară, pe întinderea unei jumătăți de predică, pe apostolii Petru și Pavel cu soarele și luna. O topică a supralicitării avem în exemplul următor, în care enumerările de elemente naturale ilustrează același canon medieval (care invocă natura exclusiv în acest mod):

„Dumnezeu... poate... să facă stele mai luminoase decât acestea ce strălucesc pre ceriu și lună mai iscusită decât aceasta ce ne povățuiește noaptea și soare mai strălucitoriu și mai luminat decât acesta, care stinge cu lumina lui toate celiilalte lumini și ceriuri mai mari și mai largi în rotocolime, și păsări mai cu dulce glasuri și flori cu mai multe miroșuri și copaci mai nalți și mai roditori și vânturi mai sănătoase și văzduhuri mai de folos și hiară mai multe la număr și mai de multe feliuri și mai multe lumi decât aceasta ce lăcuim poate să zidească în mărime și în meșteșug mai minunat.”

Lexicul este adaptat pe deplin ocaziei, dovadă că scrisorile către domnitor, care s-au păstrat, sunt mai pline de expresii grecești decât predicile. Aceasta nu înseamnă că predicile sunt populare. Nu e posibil să apreciem corect în această privință. Popular sau cult sunt formulări relative, mai ales pentru epoca medievală. Cu dificultatea ne întâlnim și la cronicari. Fapt e că Antim pare a fi conștient de diferența dintre limba scrisă din epistolele către Brâncoveanu și cea menită rostirii din amvon a predicilor, chiar dacă le scria și pe acestea. Dar, mai ales, el se arată un abil mînuitor al sintaxei. E. Negrici a insistat asupra acestui aspect, arătând cum repetițiile de pe orizontala textului creează simetrii pe verticala lui. Este atât de mare gustul lui

Antim pentru jocul acesta, încât criticul vede în el expresia unei „euforii a noviciatului artistic” și chiar „semnele neîndoielnice ale gratuității”. În condițiile în care serioasa cultură a mitropolitului se rezema pe conștiința unei largi tradiții în materie de oratorie bisericească, novice, vorbitorul din amvon nu se putea simți decât în privința limbii în care-și rostea cronicile. Gratuitate, plăcere, acestea sunt, apoi, noțiuni complet străine de spiritul medieval și ele readuc în discuție chestiunea Renașterii și a Barocului la noi. Ca și în legătură cu Dosoftei și Costin, s-a vorbit despre stilul brâncovenesc al lui Antim ca despre unul individualist și baroc. Să ne oprim mai atent asupra problemei. Din cartea foarte solidă pe această temă a lui Georges Duby putem desprinde principalele trăsături ale spiritului medieval în artă și care decurg, toate, din „destinația unică” a artei acelor vremuri: aceea de a „consacra bogățiile lumii materiale divinității și de a-i permite omului ca, prin aceste ofrande, să domolească mânia Atotputernicului și să dobândească mila sa”. Întreaga artă medievală era, așadar, sacrificiu și ținea „mai puțin de estetică decât de magie”: era un raport cu sacralul. Cum toate gândurile și gesturile omului medieval sunt orientate către Dumnezeu, arta îi va exprima devotamentul și supunerea, fiind lipsite de elemente individuale, egoiste. Nu va asculta de un principiu al gratuității sau al plăcerii (plăcerea fiind în ochii Bisericii un păcat), ci de acea permanentă necesitate spirituală care transformă orice poezie în rugăciune, în laudă adusă Atotputernicului. E lesne de recunoscut aici sensul tuturor predicilor lui Ivireanul. Mitropolitul însuși, când își proclamă scopurile, indică și modurile de expresie în marginile cărora se mișcă iar acestea sunt tipice pentru creștinul medieval: un mod instructiv („a povesti lucruri minunate”), unul retoric („a îndulci cu vorba auzurile ascultătorilor”) și unul revelatoriu („a descoperi taine mari și preste fire”). Nu există nicio libertate,

căci până și retorica e prescrisă riguros de canonul medieval. Antim e pătruns de smerenie la fel cum e de rostul pocăinței, așa încât e greu de decelat la el cea mai mică pornire individualistă. Și crede prea adânc în fericirea de apoi pentru a prețui persoana umană mai mult decât îi îngăduia morală Bisericii. Paginile lui de pamflet condamnă plăcerile, excesele, destrăbălările și cheamă la ascultare și rugăciune. (Într-un stil al probozaniei verde și popular: „Fiind orbit de deșertăciunile cele lumești, nu ne bucurăm la altceva făr’ numai la lucrurile întunericului vechului acestuia; și suntem porniți cu toții spre răutăț, ca o roată când dă la vale și nu să poate opri, și suntem tot, cu totul, ca niște dobitoace necurate, tăvălindu-ne în răsfăciunile cele spurcate...”). Avea exact cultura medievalului, în care intrau cunoașterea Bibliei și atâta istorie și literatură veche câtă erau de trebuință pentru exemple și sentințe. Umanismul lui (ca și al lui Ureche și Costin) nu depășea canonul medieval alcătuit de Curtius și reluat de Duby. Canonul fiind clasicist, el se funda pe cultul (și pe arta) cărții, „accesoriu al liturghiei și instrument de cunoaștere”, cum afirmă istoricul francez, cartea trebuind „să fie împodobită așa cum erau și altarul, vasele sfinte sau pereții sanctuarului”. Meseria de tipograf, de gravor și de pictor în care s-a remarcat Antim ne relevă același orizont medieval. Medievalii sunt oameni al Bisericii: așa este și Antim. Chiar dacă lucrurile n-au stat pe loc în Europa dintre anul 1000 și aceea din pragul Renașterii (perioada analizată de Duby), chiar dacă avem un prim umanism încă din secolul XI și o vârstă a rațiunii încă din secolul XIII, unitatea spiritului medieval nu e niciodată periclitată, în Apus, ca și în Răsărit, și tocmai ea se observă bine la Antim, Dosoftei sau Costin. Am putea-o formula așa: nu există artă medievală laică. Până și în împrejurările „declericalizării” din secolul al XIV-lea apusean, spiritualitatea medievală rămâne creștină, doar că religia încetează a mai fi o problemă strictă

de ritual și cuprinde masele. Această religie populară, cum o numește Duby, este totodată mai naivă și mai plină de bună-credință, mai bântuită de spaime și de superstiții decât aceea a elitei ecleziastice din primele veacuri, iar opera de artă îndeplinește, acum mai mult decât înainte, o funcție religioasă. Ceea ce e valabil pentru secolul XVI francez e valabil la noi pentru secolele XVII-XVIII. Această „religie populară”, organică, simplă și fantasmatică este aceea în direcția căreia își rostesc predicile Varlaam și Ivireanul, ea dictează fatalismul lui Ureche și escatologia lui Costin. Dincolo de câteva firești, dar slabe ecouri dintr-o Europă peste care trecuseră valurile succesive ale Renașterii și Barocului, nimic esențial nu modifică spiritul medieval al scriitorilor noștri de după 1600, nicio fisură importantă nu se vede în peretele de convingeri, gusturi, moralități ori sentimente ale autorilor de predici, de istorii și de versuri.

Artistic vorbind, însușirea de căpetenie a *Dihabiilor* constă în bogăția și finețea mijloacelor de persuasiune. E. Negrici a descoperit o anumită schemă în toate predicile. Schema, corectă în linii mari, pune însă pe același plan realizări artistice foarte deosebite. Narațiunea, portretul și descrierea sunt puțin semnificative la Antim. Nu însă și imnica didahiilor, rugăciunea, panegiricul și lauda. Cât privește pamfletul (characterologic), el nu e singurul element prin care oratorul stabilește contactul cu auditoriul. Persuasiunea este multiplă și complexă în didahii. Antim are conștiința procedeelelor, a tradiției oratorice pe care se bizuia. Să nu uităm că el trebuia să afle calea dreaptă către sufletele unor ascultători care nu erau totdeauna de obște, ci oameni subțiri. Prestigiul său nu s-ar explica, în aceste condiții, dacă ar fi rămas un teolog mediocru și un compilator, cum par a crede

mai toți istoricii. Fără să fie probabil original ca exeget, el este totuși unul erudit și competent, care nu numai trimite la izvoare, dar le și prelucrează adesea în funcție de cerințele momentului și ale publicului. Nimeni nu a avut darul lui de a, cum spune singur, „cerne cu ciurul chibzuielii toată sfânta *Scriptură*”. Bun cunoscător al înțelesului fiecărui rând (reluând de mai multe ori, la aceeași sărbătoare, pagina sacră, a știut de fiecare dată să-i lumineze alt aspect), Antim îl prezintă în așa chip, încât să joace viu înaintea ochilor.

Neuitând o clipă că subtilitățile teologice trebuie să constituie pilde, Antim se lasă deodată cu picioarele pe pământ și se adresează nemijlocit ascultătorilor săi:

„Dar putea-voi crede eu, iubiții mei, cum că aici, între turma mea cea cuvântătoare, să fie oi ca aceștia, rătăcite, Lazari ca aceștea, păcătoș, împietriți la inimă și necăitori?”

Numaidecât răspunde tot el, cu tactul cel mai delicat:

„Credința voastră cea multă nu mă lasă să o crez (aceasta). Iar de să va întâmpla, prin depărtarea dumnezeiască, să se afle cineva întru această nevoie ticăloasă și vrédnică de plâns, cu multă scârbă de inimă îmi întorc cuvântul către dânsul și-i zic, precum zicea Hristos către jidovi, pentru Lazăr: „«Unde l-ați pus pre dânsul?» Unde ți-ai pus, păcătosome, sufletul tău cel iscusit, cel frumos, cel minunat, cel vrednic?”

Oratorul ecleziastic stăpânește bine clapele instrumentului său: solemnitatea, familiaritatea, pilda, exaltarea, probozania, psalmodierea, poeticul, trivialul, metodicul și mesianicul.

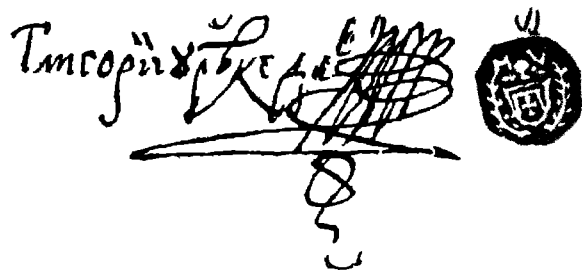
# Cronicarii moldoveni

## GRIGORE URECHE

(c. 1590 – 1647)

Deși s-a stăruit adesea asupra faptului că „cel mai vechi cronicar cunoscut al Moldovei” a cărui operă „a slujit de urzeală tuturor cronicarilor următori” (M. Kogălniceanu), n-a avut, în ce-l privește, o tradiție pe care să se spijine cu nădejde, au fost, în schimb, mult mai rar observate motivele acestei situații și natura specială a efortului pe care a trebuit să-l facă Grigore Ureche pentru a crea istoriografia în limba română. Contemporanul său Varlaam și mai târziu Antim Ivireanul au beneficiat, cel puțin sub două raporturi, de un avantaj net. Oratoria lor de amvon găsea în Biblie, dacă nu un model specific (acesta furnizându-l omiletica bizantino-slavă de dată mai recentă), în orice caz, sursa principală a lexicului și a majorității metaforelor întrebuințate, iar părți însemnate din Biblie fuseseră deja traduse în românește. În al doilea rând, menite fiind rostirii, predicile lor se adaptau destul de firesc ambianței limbii vorbite de românii din toate provinciile și straturile sociale, chiar dacă între aspectul cult și acela popular al oralității vor fi existat, și pe atunci, anumite deosebiri. Cu niciuna dintre aceste condiții nu se întâlnește, în schimb, Grigore Ureche. Exemplele care i se oferă se află oarecum în contradicție cu scopul urmărit de el: o tradiție istoriografică scrisă, dar care nu este în limba română, și o expresivitate românească de tip oral, dar care n-a servit încă la comunicarea ordonată scriptic a unor fapte istorice. Ca să nu mai spun că intervine în cultura cronicarului și un spirit laic mai pronunțat decât la oratorii de amvon: el i-a citit pe marii istorici latini, care se predau în școlile poloneze, iar „Ietopisețul nostru cel moldovenesc”, pomenit de el de câteva ori, nu era numai acela mustind încă de duh religios, imitat după sinopsisurile bizantine, al cronicarilor slavoni din secolul XVI, dar și succinta și documentata cronică a

lui Ștefan cel Mare. Nacazaniile lui Ureche nu mai sunt atât de uluite de ticăloșia umană cum erau vaităturile lui Macarie. Diferența de ton apare limpede bunăoară în portretul lui Iliăș. Dar și în ironia unor aprecieri, cum ar fi una chiar despre idolul cronicarului: „Ștefan vodă fiindu gata de războiu ca un leu ce nu-l poate îmblânzi nimenea și el odihna altora îi păria că-i iaste cu pagubă...”. Sau în pasajul despre soldații lui Matei Corvin luați prin surprindere de Ștefan: „Că nefiind tocmiți de războiu, nimica de arme nu s-au apucatu, ci de fugă...”. Cel ce strecoară astfel ironia prin strunga cuvintelor e un om nu numai instruit, dar care a băut și din alte izvoare decât acelea religioase. Tot episodul, unul din cele mai memorabile, al fugii lui Rareș prin munți, de unul singur, e scris în acest stil foarte subțire, educat de lectura clasicismului latin, și care n-a îmbătrânit decât la suprafață. Iorga a mers până la a afirma că Ureche este „un om de stil latin”, care „nu se încurcă în amănunte”, preferând o expunere „sigură și dreaptă”, iar alții au arătat că portretistica denotă asemănări structurale cu aceea psihologică și moralist-atee a lui Titus Livius și Tacitus (Pompiliu Constantinescu, D. Velciu).



Iscălitura lui Gligorie Ureache dvornic.  
După *Istoria literaturii române* - G. Călinescu

Problema esențială pentru Grigore Ureche este neîndoielnic aceea de a-și scrie cronică în românește. În secolul XVII, româna se află față

de slavonă în același raport în care se aflau față de latină *romana rustica*, adică italiana comună, în duecento, *theodiscus* sau germana populară cu începuturi din secolul VIII sau *le roman*, franceza populară, în secolul IX. A scrie în limba vulgară și nu în aceea cultă nu reprezintă pentru cronicar doar o inovație, cu imense consecințe de ordin practic (subliniate de M. Scarlat, 1978: eliminarea publicului extern virtual și totodată adâncirea influenței asupra celui intern și real), ci și o mare dificultate în sine. A scrie cel dintâi în limba în care *vorbesc* de când lumea ai tăi și tu însuși înseamnă a trece un prag important. Trebuiau create o sintaxă și o topică specific scripturale, precum și reglat un vocabular care nu se poate rezuma la acela religios (singurul având, după Coresi, tradiție scrisă), pretinzând termeni administrativi, juridici, militari care nu sunt prezenți neapărat în vorbirea de toată ziua, dar există incipient în actele de cancelarie și în scrisorile oficiale. În sfârșit, procedeele înseși cerute de stilul istoriografic nu au precedente românești la jumătatea secolului al XVII-lea. Așezând alături portretul lui Hanibal din Titus Livius și acela a lui Ștefan cel Mare din Ureche, Pompiliu Constantinescu a atras atenția asupra împrumutării de către cronicar atât a „canoanelor retorice” clasice, cât și a unor elemente concrete de psihologie (vărsător de sânge nevinovat, neleneș, la războaie meșter). Împrumuturile similare au fost cu siguranță operate și după modele slave sau poloneze. În ce privește narațiunea, ca procedeu, dacă ea poate avea o tradiție orală românească, încă și aceasta e limitată la basmul folcloric, cu stereotipia lui. De exemplu, într-un pasaj ca următorul: „Și dându războiul vitejaște de îmbe părțile, s-au bătut acolo până în sară, așijderea și vineri, și sâmbătă toată zioa până în sară”. Alteori, funcționează modelul cărții populare, cu mitosul ei creștin naiv (cunoscut cronicarului din foarte vechile traduceri), cum ar fi bunăoară aparițiile miraculoase de sfinți în plină campanie militară a domnitorului Moldovei: „Zic unii să fie arătat lui Ștefan vodă la acest războiul sfântul mucenicu Dimitrie, călare și

într-armatu ca un viteazu, fiindu-i întru ajutoriu și dând vlvă oștii lui...”. Dar posibilitățile de a găsi în narațiuni românești astfel de procedee sunt extrem de restrânse. Prea puțin din retorică bisericească a unui Varlaam este de folos istoriografului (deși, dacă ne gândim la invocațiile lui Macarie, silindu-se „a împodobii cununa povestirii cu vorbe de aur împletite”, modelul slavon intern tocmai un astfel de stil înzorzonat i-ar fi dictat lui Ureche). Și peste tot este evidentă ciocnirea dintre modul de exprimare oral și cel scris, pe care Ureche se străduiește să le combine. Dereglarea topicii ori contorsiunea sintactică sunt rezultatul acestei suprapunerii. E. Negrici susține că Ureche aderă nu atât la o tradiție retorică asumată conștient, cât la acele inconștiente tipare comode care survin în procesul redactării scrise, ascultând de primul impuls. Dar oare acest impuls să caracterizeze „oralitatea povestitorilor și, în general, pe a tuturor celor care, formulând repede și direct... nu elaborează?”. Cred, din contra, că regula privește scrisul, nu vorbirea, și că greutatea întâmpinată de cronicar este de a așterne pe hârtie, nu de a povesti. De aici provin hibridele din topica, sintaxa și stilistica *Letopiseșului Țării Moldovei*. Anacoluturile, parantezele greșit plasate și celelalte stângăcii sunt rodul întâlnirii celor două serii de exigențe opuse, ale oralității, spre care Ureche este împins de dorința lui de a se face înțeles de români *hic et nunc*, și ale testimoniului scris, care este, în definitiv, țelul lui cel mai important. La urma urmelor, sub această polaritate se ascunde alta, nu mai puțin specifică: popular *versus* cult. Chiar dacă „om învățat se vede că au fost”, după spusa Stolnicului Constantin Cantacuzino, Ureche pare să se fi păstrat destul de grijuliu în vecinătatea limbii populare, căci de unde din altă parte putea el să ia unii din termenii necesari înlocuirii celor slavoni? Și după ce model putea el să dea un aspect românesc termenilor calchiați după slavonă ori turcă? Suntem ținuți la simple ipoteze. Are dreptate Ștefan Ciobanu: „Limba primelor noastre texte, oricât ar fi de apropiată de aceea

pe care o vorbeau strămoșii noștri, este o limbă cărturărească, în care traducătorii, neavând uneori cuvintele necesare, introduc diferiți termeni de-a dreptul din limba din care traduc”. Toate monumentele limbii noastre vechi fiind scrise de rari oameni cultivați, n-avem nicio certitudine în privința deosebirii dintre aspectul scris și acela oral, nici în privința granițelor dintre aspectul cult și acela popular al limbii române din veacul XVII. Un lucru e limpede și anume că limba cultă fiind considerată slavona, româna trece drept vulgară, iar întrebuintarea ei în scris înfrângea mai întâi o prejudecată. Doi cercetători ai originilor scrisului la noi observă că, în textele literare, adică în acelea „prin intermediul cărora se realizează un act de cultură”, situația este fundamental alta decât în textele neliterare (scrisori, acte, documente), căci nu se pune doar problema de a face din română o limbă scrisă, ci și aceea de „a o transforma într-un instrument capabil să exprime idei și sentimente înalte, conferindu-i cu alte cuvinte atributul de *limbă literară*” (Gheție și Mareș, 1985). Toată evoluția în literatura noastră medievală trebuie așadar legată nu atât de întrebuintarea românei în locul slavonei, cât de treptata îndepărtare a aspectului scris (care devine acela literar sau cult) de aspectul ei vorbit (și popular). Căci orice limbă scrisă preia automat funcțiile culturale, devine cultă. Paul Zumthor a distins *monumentalul* de *documental*, adică faza scrisă, literară a unei limbi, de aceea vorbită și practică. În cronică lui Ureche se află punctul istoric din care se urnește acest proces. În ea, prima oară, ar trebui să fie sesizabilă o anumită distanță între oral sau popular și scris sau cult. Nu putem afirma cu precizie nimic mai mult: nici că limba *Letopiseșului* ar fi populară (poporul nu scria), nici că e cultă, decisiv influențată de limba bisericească (slavonismele sunt totuși rare); nici că este elementară sau, din contra, evoluată în raport cu standardele vremii (fiind prima cronică scrisă, îi revine, într-un fel, obligația de a le crea). Orice încercare de a fixa statutul acestei limbi în termeni mai neți decât aceștia

este sortită eșecului. În plus, toate aprecierile noastre pornesc de la raportarea ei spontană la limba de azi, ceea ce o umple de o boare arhaică și-i conferă o aparentă simplitate. În urechile contemporanilor ea nu suna cu siguranță la fel ca în ale noastre. Dar cum anume suna, nu știm.

Nu este însă doar chestiune de limbă. Un fel de dublă intenționalitate se remarcă și în alte cuvinte ale cronicii. Atitudinea însăși a istoricului *pare* ambiguă: folclorică și științifică. „Ci eu, pe cum am aflat, așa am arătat”, afirmă el în predoslovie. N-are orgoliul „scriitorului” „de cuvinte deșarte, ci de dreptate”, și, spre deosebire de atâția „ce au scris mai mult den basne și den povești”, el „nu numai letopiseșul nostru, ce și alte cărți streine au cercat, ca să putem afla adevărul”. Însă chiar de la începutul cronicii ne izbește un fel țărănesc de a-și închipui atmosfera naivă și arhaică a descălecatului, așa cum se va perpetua ea (*et pour cause!*) în toate legendele noastre populare:

„Că umblându păstorii de la Ardeal, ce se chiiamă Maramoroș, în munți cu dobitoacile, au dat de o hiară ce să chiiamă buor și după multă goană ce au gonit-o prin munți cu dulăi, o au scos la șesul apei Moldovei. Acolea fiindu și hiara obosită, au ucis-o la locul unde să chiiamă acum Buorénii, dacă s-au discălicat sat. Și hierul țărâi sau pecétea cap de bour să însărmnează. Și cățea cu care au gonit hiara acéia au crăpat, pe care o au chiebat-o Molda, încă apei de pre numele Moldii i-au zis Molda, sau cumu-i zic unii, Moldova.”

Această simplitate s-ar putea să nu fie altceva decât expresia adaptării la un public. Umblat cum era prin școli poloneze, unde venise în contact cu umanismul târziu și cu Antichitatea latină, știutor de limbi, cititor al istoricilor polonezi, scotocind cu multă curiozitate prin analele interne, marele vornic se arată un om avizat și care adoptă o poziție critică față de izvoare. Dar el are în legătură cu *Letopiseșul* un țel patriotic și educativ precis: „Să

rămâie feciorilor și nepoților, să le fie de învățatură”. De ar fi fost scris în latină, polonă sau slavonă, deci pentru alt public, altfel ar fi arătat probabil *Letopisețul*. Straiul lui românesc a trebuit să țină cont de realitatea locului, adică a cititorilor potențiali. Și aceștia nu erau doar mari savanți, cum se vor dovedi după câteva decenii Costin ori Stolnicul, ci și boieri din cei mai obișnuiți, abia știutori de carte, pe mâinile cărora cronica a încâput de îndată (cu urmările cunoscute). Este aproape cert că dubla înfățișare a cronicarului se cuvine interpretată nu ca o neputință a lui de a merge până la capăt pe drumul secolului său european (cum Milescu și Cantemir o vor face), dar ca dorință de a-și folosi învățătura în scopuri mai degrabă practice. Rapida lui consacrare este dovada că a reușit și că publicul pe care și l-a ales exista. Cu două sute de ani mai târziu, Maiorescu se va comporta la fel: și la primul cronicar, și la primul critic român este vorba de o opțiune care, oprindu-i de la o carieră europeană, poate remarcabilă, le-a asigurat pionieratul autohton într-un gen literar. Ca și *Cazania*, ca și *Psaltirea în versuri*, *Letopisețul* a fost citit și copiat imediat după redactarea lui, interpolările, ca și continuarea lui de către Costin arătând că stârnise emulație. Ca să aibă acest succes, trebuia să răspundă unor așteptări. De aici tot acel amestec de noutate și de vechime, de spirit științific și de providențialism religios, de pipăire prudentă a izvoarelor și de invocare a semnelor divine, de pătrundere psihologică și de moralitate preoțească. Nu cred că se poate afirma tranșant că Ureche a fost un umanist sau, din contra, un fatalist medieval. *Letopisețul* conține însă indicii că, având cultura pe care i-o știm (și care, în pofida opiniei răspândite, este temeinică), autorul a dorit s-o folosească într-un anumit fel. Ceea ce se vede este că rolul jucat de Ureche a urmat unei hotărâri personale și nu întâmplării. În legătură cu aceasta se ridică și întrebarea dacă a existat la el o intenționalitate literară. Răspunsul aproape unanim este că nu. Mi se pare însă greșit să reducem lucrurile la absența

noțiunii de literatură în secolul XVII românesc. A povesti fapte minunate sau înspăimântătoare este un impuls omenesc prea adânc spre a ne mira că autorul *Letopisețului* putea să trăiască voluptăți de artist atunci când o lua de la Dragoș și ajungea, pe urmele altora, până la Petru Șchiopul, de unde era nevoit să se descurce singur, fiindcă „de acia înainte n-au mai scris nimenea până la Aron vodă”. Prezența unei anume plăceri literare o simțim în toate operele oratorilor și istoriografilor care nu sunt beletrști. Și ce istorie a literaturii i-a ignorat vreodată pe Cicero ori pe Tacit, pe Bossuet ori pe Machiavelli? În fine, structura însăși a cronicii, cuprinzând „începutura și adaosul, mai apoi scăderea care se vede că au venit în zilele noastre” după cum „se tâmplă de sârgu să adaoge povoiul apei și iarăș de sârgu scade și să împuținează”, poate fi înțeleasă nu doar prin prisma concepției de creștere și descreștere a împărățiilor, veche de când Biblia, dar și ca urmare a unei compunerii atente, gradate, cu schimbări de ritm, cu opriri și suspansuri. Ureche era oricând gata să explice dozarea faptelor („ci de acestea destulu-i”) sau rostul de a săpa, din loc în loc, în piatra istoriei, cuvinte de „certare și învățatură” („iani socotește cum plătește Dumnezeu celora ce fac rău”).

Extraordinar, după toate acestea, este că Ureche a putut să pară de la început un clasic. Selectarea lui uimitoare arată că nu s-au simțit nici efortul, nici ambiguitatea expresiei. S-a impus ca un maestru al artei primitive, deși deloc rudimentare, eroice și monumentale, dar fără emfază, cu care a știut să învie trecutul. Clasicitatea lui constă, în fond, în măreția naturală și aproape impresionantă cu care spune totul, în stilul solemn și concis de pisanie. Unele din frazele lui circulă fără a se mai pomeni numele autorului, cea mai celebră fiind aceea din primele pagini ale cronicii: „Măcar că de la Râm ne tragem”. Este și motivul pentru care Ureche a reprezentat izvorul de inspirație al multor generații. Meritele literare ale cronicii au fost de nenumărate ori relevate. Probabil că



exceleța Ureche o atinge în descrierea câmpurilor de luptă și în portretistică. Nu e adevărat însă că portretele sunt valabile mai ales scoase din contextul lor epic, considerate adică niște inscripții lapidare, deși există câteva exemple în acest sens, cea mai des amintită fiind caracterizarea într-o frază a lui Iliăș, fiul turcit al lui Rareș: „Ci nădăjdea pre toți i-au amăgitu, că dinafară să vedea pom înflorit, iară dinlăuntru lac împutit”. În fond, particularitatea artistică a cronicii este de a ilustra, prin evenimente, portretele morale, în special ale unor domnitori. Lupta de la Baia este în esența ei aceea dintre îngâmfarea prostească a lui Matei Corvin și viclenia de soldat bătrân a lui Ștefan, tot așa cum fuga de unul singur prin munți a lui Rareș e menită a sugera mâhnirea celui de toți părăsit. În filigranul fiecărei scene poate fi descifrat un astfel de portret. De aceea și par atât de unitare secvențele epice. Înfrățind o bătălie, un exod sau o mișcare oarecare a masei anonime, este evidentă capacitatea cronicarului de a prinde în sinteză atât desfășurarea acțiunii, cât și culisele ei, atât faptele, trecute în revistă pe zile și pe ore, cât și bănuitele lor motivații, de ordin militar, personal ori supranatural. „În istoriografia română el este cel ce descoperă perspectiva”, scrie G. Ivașcu despre talentul lui Ureche de a lua distanță față de evenimente și oameni, de a selecta cu simțul proporțiilor și de a face din portret un mijloc de „caracterologie istorică”. O istorie dramatizată, putem preciza, ca o a doua trăsătură importantă. Ureche are intuiția planului de adâncime și nu e atât iscusit ca povestitor, cum va fi Neculce, cât ca scenograf. Chiar dacă nu desfășoară caietul, lăsând deseori firul netors, din pricina conciziei lui structurale, Ureche își reprezintă lucrurile foarte exact în spațiu, ca un veritabil martor ocular: Nici o singură întâmplare nu i-a fost cunoscută direct și totuși primul nostru cronicar are stofă de prozator realist, care „vede”. Omorârea lui Ștefan Lăcustă de către complotiști este exemplul cel mai uimitor. Descriind scena, lui Ureche nu-i

scapă detaliul că domnitorul a fost surprins în cămașă de noapte:

„Și, într-un foișor, sus în cetate, unde Ștefan vodă odihniua în așternutul lui, au răsipit ușa și neștiind Ștefan vodă nimic de aceasta, s-au sculat, fiind numai cu cămeșa, iară ei cu toți, ca niște lei sălbateci au năvălit asupra-i și multe rane făcându-i, l-au omorâtu și l-au scos afară”.

Scena trebuie dezghiocată din învelișul ei de metafore curente (complotiștii ca niște lupi care pleacă la vânat ori ca niște lei sălbatici, acestea sunt *topoi* prezenți în toată literatura medievală, religioasă ori istorică) și apoi dezlipită de foaia cu filigranul etic-creștin („Această plată au luat Ștefan vodă de la acei ce-i miluise. Mai apoi de la Dumnezeu curându, peste puțină vreme, le-au venit și lor osânda asupra, de au luat și ei plată pentru moartea lui Ștefan vodă”) spre a-și căpăta proaspătul dramatism. Când, foarte rar, e drept, această operație nu e necesar a fi făcută, avem în Ureche un veritabil prozator istoric, obiectiv și pătrunzător. Capodopera artistică a *Letopiseșului* este, cu toate protestele lui Hasdeu, partea despre Ion Armeanul. În aceasta, toate elementele epice, etice, psihologice, dramatice, accidentul ca și necesitatea, logica implacabilă a istoriei și providențialismul sunt topite în pasta unei narațiuni energice și palpitate. Ion Vodă e prezent mai întâi ca un Richard al III-lea. Așezarea lui în scaun a fost „pre voia țărâi”, căci poporul îi iubește pe norocoși, dar curând după aceea domnul s-a arătat groaznic și ucigaș. Vărsarea de sânge devenise cotidiană și „zi de zi izvodiiia fêluri de munci noao”. Tabloul cruzimii e remarcabil prin simplitate:

„Băgat-au în foc de viu pre vlădica Gheorghie, de au arsu, dându-i vină de sodomie, auzind că are strânsură de avuție. Mitropolitul Theofan n-ar fi ieșit întreg de dânsul de nu ar fi fugit prin munți de groaza lui. Temnițele pline

de călugări. Și îngroapă de vii pre Véveriță și pre popa Cozma și pre Molodețu călugărul, iar din boieri și din cei de cinste sabiia lui nu mai știia și cu toate felurile de morți îi omorîa.”

Aflând că sultanul l-a mazilit, Ion Vodă strânge țara în jurul lui, jucând marea comedie a blândeții: denunță grozăviile turcești și se prezintă pe sine nu ca vrăjmaș, ci ca bun părinte. Cuvântarea are efect: „Așa Ion Vodă umplându pre toți nădejde, cu glas mare strigară că lângă dânsul vor peri, cum s-au și tâmplat”. Anticiparea finalului tragic încarcă cu electricitate atmosfera narațiunii. Războiul începe cu hărțuieii mărunte. Oamenii lui Ion Vodă bat straja pretendentului la tron Petru Șchiopul, surprinzându-l, ca și pe Alexandru Vodă, dormind. Cu maliție descrie Ureche fuga celor doi, care „lăsând totul în tabără au hălăduit numai cu trupurile la Brăila”. Apoi Ion Vodă „jăcuiește” în treacăt Țara Românească, punând acolo un domn al lui, arde Brăila, Tighina și Cetatea Albă, omorând numeroși turci și tătari. Aici povestirea capătă o turnură naivă: „Auzind împăratu turcescu, sultan Selim, de semeția lui Ion Vodă și câtă pagubă i-au făcut, au gândit ca să stropșască toată țara Moldovei și pre hanul său, pre Ion vodă să-l prinză”. Oastea cu care sultanul trece Dunărea e așa de mare, că nu poate fi oprită. Ion Vodă caută să prindă „limbă” spre a afla mai multe, dar n-are parte decât de „un turc rău rănit, de n-au putut nimica dintr-însul să înțeleagă”. La Cahul, domnitorul se urcă într-un pisc de deal ca să vadă cu ochii lui oștirea dușmană. Bătălia ce se încinge este înspăimântătoare, descrisă cu ochii cuiva care vede deopotrivă planul mare și pe cel mic. Norocoasă este din nou expresia tacitiană de esență morală:

„Ci moldovenii așa sta, cum s-ar fi gătit să moară au să izbândească. Și multă moarte s-au făcut între amândoa părțile, că nu era loc a călca pre pământu, ci pre trupuri de om. Așa

mai apoi să bătiia de aproape, cât și mâinile le obosisă și armile scăpa. Că acela prah să făcusă, cât nu să cunoștia care de care-i iaste, de săneate și di trăsnetul pușcilor nu să auziia dinspre amândoa părțile, nici pușcașii nu mai știia în cine dau.”

E destul să se compare această scenă atât de vie în detaliile ei cu cele șapte-opt rânduri consacrate luptei de la Cahul de Azarie spre a se sesiza întreaga evoluție, de la consemnarea neliterară a faptului istoric la proza adevărată. Narațiunea lui Ureche merge de altfel în crescendo. Înconjurat de turci, Ion Vodă acceptă să se predea, promițându-i-se lui și alor săi viața. Crudul personaj de la început, care se prezintă apoi într-o lumină eroică, sfârșește ca un martir. Nimeni până la Ureche n-a mai perceput o astfel de complexitate în invidizii umani. Cronicarul îi va povesti eroului moartea, la fel cum îi povestește cruzimile și vitejile, aproape fără comentarii, cu o gravitate și reținere a tonului care o fac zguduitoare:

„Văzându Ion Vodă tocmala și făgăduința mare și jurământul tare de la turci că-i vor face pre voie de toate câte scrie mai sus, cum au pohtit el, s-au gătitu să meargă la pașa, în tabăra turcească și au împărțit tot al său între cazaci și di cătră toți ș-au luat iertăciune și însuși al treilea tabăra turcească au mersu. Acolo, dacă l-au dobânditu, cu multă mânie l-au mustrat și l-au dat de viu, de l-au legat de coadile a doao cămile și l-au slobozit prin tabără de l-au fărâmat (atuncea zic să fie zis Ion vodă: «Caută că eu multe feliuri de morți groaznice am făcut, iară această moarte n-am știut să o fi făcut.»”).

Prima noastră cronică este, în amestecul ei inextricabil de observare rece a atrocității și de creștinească perplexitate, de ironie cultă și de inocență populară a stilului, o operă clasică a prozei istorice.

**MIRON COSTIN**  
(1633 – decembrie 1691)



Deosebirea între cronică și cea, care o continuă deliberat, a lui Miron Costin este, în unele privințe, destul de mare, dar nu se percepe de la început la lectură. O vreme avem impresia că sunt aceleași războaie sumar înfățișate, care se sfârșesc cu muștrări și tăieri de capete, în anul și luna cutare, și folosesc drept pildă urmașilor („Cât l-au adus pe Răzvan la Ieremie vodă, după câtăva muștrare i-au tăiat îndată capul și l-au pus într-un paru împotriva cetății. Iară pre unguri i-au gonit oștile până la munți, cu mare vărsare de sânge. Fost-au acesta războiu la anul 7104 dechemvrie 5 zile. Așa s-au plătit lui Răzvan răul ce făcuse și el lui Aron Vodă”), aceleași portrete care înșiruie trășături morale („Peste scurte vrēmi după așezarea

doamnei lui Ștefan vodă, s-au fârșit dzilele sale și Matei vodă domnul muntenescu, omu fericit preste toate domniile aceii țări, nemândru, blându, direptu om de țară, harnic la războaie, așa neînfrântu și nespăimântat, cât poți să-l asameni cu mari oștēni a lumii”) și aceleași constatări providențialiste („Iară di pe acēle vrēmi să cunoaște păharul lui Dumnedzāu aproape de schimbare și curundu spre alte mai cumplite vrēmi”). Însă, treptat, ies la iveală însușirile proprii lui Costin, legate atât de stilul omului, cât și de faptul că aparține unei generații mai noi.

Mentalitatea, în primul rând, este alta, reflectând o altă epocă. Familia lui Ureche, atestată din timpul lui Alexandru cel Bun, are trăsăturile oricărei nobilimi de spadă, cu lungă tradiție în urmă. Cronicarul însuși își trăiește norocos maturitatea și bătrânețea sub domnia lui Vasile Lupu, pe care Costin o va evoca, plin de nostalgie, ca pe un timp de pace și belșug. Costin, în schimb, provine dintr-o familie mai recentă de îmbogății peste noapte, tatăl său fiind un om cu mult simț practic, dar neștiutor de carte, ca și tatăl lui Dimitrie Cantemir, acela din ordinul căruia va fi decapitat Miron. Când Miron se întoarce în țară, pe la 20 de ani, domnia glorioasă a lui Lupu tocmai se sfârșea, făcând loc unei instabilități și unei decăderi pe care viitorul poet și prozator le va resimți dureros. De aici, repetata lui plângere de „cumplite vrēmi” care nu-i permit să scrie cartea cum ar voi, de aici patosul cu care el se roagă să-i fie iertate greșelile („crede neputinții ome-nești...”). Tonul lui Costin este mult mai puțin senin decât al lui Ureche și filosofia lui este în modul cel mai plastic rezumată de numeroasele maxime presărate în cronică: „Binele pururea este gingaș și pentru păcatele oamenilor, nu în multă vrēme stătătoriu”. Sau: „Orb nărocul la suie și lunecos a stare la un loc, grabnicu și de

sârg pornitoriu la coborâș.” Autorul viziunilor apocaliptice din *Viața lumii* este în gernene aici, și nimic nu i se potrivește mai bine decât vorba lui Seneca dintr-o epistolă: „calamitosus est animus futuri anxius”. Pare a-și bănuși tragica moarte. Costin este totodată și un om mai modern decât Ureche. *Letopisețul Țării Moldovei* scris de el ia mai des în considerare cauzalitatea, ca și aspectul uman-istoric al evenimentelor, în pofda unui moralism de esență creștină asemănător, bazat pe cumpăna care atrage după faptă o răsplată. Factorii divini au dispărut practic din scenă, coincidențele și neprevăzutul au fost secularizate. Explicațiile fenomenelor sunt multiple – economice, politice, psihologice – și, de fiecare dată, așezate în context european. O linie groasă taie în două istoria din cronică, și anume când autorul simte nevoia să spună „povestea lui Hmil hatmanul căzăcesc, de la care vrămi (ahul) s-au început și răul nostru”, căci acolo a fost „izvorul a tuturor răutăților și pustiuții acestor părți, începutul căderii și împușinării craiei leșești, rășipa și pustiuțea cazacilor, strângerea și țărâi noastre”: lanțul de cauze și ansamblul perspectivei sunt absolut uimitoare și ele arată cât de mult a evoluat de la Ureche interpretarea istoriei. Singurul element suprauman care apare la Costin merită să fie totuși reținut: „Neștiutoare firea omenească la lucruri ce vor să hie pre urmă”, notează el de fiecare dată când protagoniștii din teatrul istoriei nu sunt în stare să prevadă consecințele actelor lor și nici importanța lor înșiși pe scenă. Supuși patimilor (studiate cu grijă de Costin), ei știu ce sunt și ce vor, dar nu la ce-i pot conduce simțirile și dorințele lor. Cu alte cuvinte, își ignoră destinul, iar destinul costinian este rodul implacabil al acumulării de porniri omenești foarte subiective. Aici e o mare deosebire de Ureche, la care destinul stătea tot în mâna lui Dumnezeu. La Costin, deși nu și-l cunosc, oamenii și-l fac cu mâna lor. Cazul tipic îl reprezintă relatarea despre revenirea din exil a lui Barnovschi Vodă, la cererea boierilor, ceea ce se dovedește a fi pierzania lui. „Neștiutor

gândul omenescu, singur de la sine la ce merge și la ce tâmplări apoi sosește”, observă cu amărăciune cronicarul, după ce povestește cum s-a țesut covorul de întâmplări nefericite. Vasile Lupu, deși determinase căderea lui Alexandru Iliăș, nu acceptă domnia, pe care totuși o dorea, lăsând deocamdată pe boieri să-l cheme din Polonia pe Barnovschi. Un leah, vecin de moșie cu acesta, îl sfătuiește înțelept „să nu-și dea viața fără grije pe viața cu grije și cumpănă, arătându-i lunecoasă lucrurile domniei de la Moldova supt împărăție păgână”. Barnovschi îi răspunde imprudent: „Dulce este domnia de Moldova”. Costin comentează: „Și apoi așa au ieșitu cuvintele leahului, cum au dzis”. Destinul se află aici înscris în chiar imanența umană și istorică. Se înțelege că din această mentalitate va rezulta și o altă formă de a zugrăvi istoria.

Cea mai frapantă deosebire de clasicul letopiseț al înaintașului este minuția lui Costin, abundența detaliilor, densitatea figurilor din tablou, lungimea unor episoade, repetițiile și digresiunile. Narațiunea costiniană n-are deseori nicio fluentă, e greoaie și întortocheată, ca o apă de șes față de râul sprinten de la Ureche. Ca să nu-l rătăcească pe cititor, povestitorul trebuie să vină mereu cu precizări ca „precum s-a pomenit mai sus” ori „precum vedea povestea mai gios”. Oștean el însuși până pe la 40 de ani, când a lăsat spada și a luat pana, Costin este primul nostru reporter de război. La Ureche, multe bătălii sunt de obicei comprimate ca știrile din telegramele agențiilor moderne. La Costin, ele sunt descrise amănunțit, din toate unghiurile de vedere, militar, politic, diplomatic, cu prezentarea tipurilor de arme și de armament, a erorilor tactice și strategice. Tot așa sunt înfățișate și celelalte evenimente, însoțite de informațiile cele mai pitorești care au putut fi culese, încât nu mai vezi doar reliefurile mare al lucrurilor, ci și accidente, neregularitățile și excepțiile. Pânza amplă ieșită din filmarea îndelungată și meticuloasă alternează cu prim-planuri în care apar chipuri și gesturi și se aud cuvintele unora dintre eroi. Dialogul, întâm-

plător la Ureche, devine la Costin un procedeu frecvent. Cronica e plină de conversații ferme-cătoare și de extraordinare replici. Un sol leșesc trece prin Moldova, dar refuză invitația la masă a domnului Tomșa, cu o mândrie caracteristică. Solia e descrisă, întâi, cu detalii menite a sugera exacerbarea vanității: „Ciubările la care adăpa caii, de argintu, și coafe, și barilce, la hamuri țințele și la haiduce cepragi de argintu. Intrând în Țarigrad, au pus potcoave de argintu, numai câte un cuiu bătute la cai, anumé să cadă pe ulițe”. Tomșa, care știe că vizirul s-a schimbat între timp și cel nou nu mai este prieten leahului cel fâlos, își zice în barbă: „Lase, cîine leșe, că te voi purta eu!” și ordonă să i se taie solului toate tainurile de la popasurile moldovene. Hatmanul Calinovschi recomandă cui vrea să-l asculte metoda lui de luptă: „Șarpele, până nu ridică capul din iarbă să-l lovești”. Lupu, informat de trădarea unui boier, exclamă: „În zadaru această slujbă acumu; să-mi hie spus acéstea până era în Iași logofătul”. Originalitatea lui Costin provine din aplecarea (pe care lui Ureche nu i-o permite nici firea, dar nici precaritatea documentelor) spre culisele istoriei. El ne comunică, de câte ori știe, ce se află în spatele evenimentelor, ce s-a discutat în cabinetele principilor sau ale miniștrilor, zvonurile, bârfele sau negocierile diplomatice. Dacă la Ureche aveam sub ochi numai fața covorului, la Costin avem, de multe ori, dosul lui, cu fire și noduri cu tot. O istorie nu totdeauna eroică, dar vicleană, machiavelică și, mai presus de orice, politică. Stratagemele lui Vasile Lupu de a apuca domnia Moldovei sunt denunțate de câte ori vine vorba. Este, probabil, capitoul cel mai grăitor în această privință. Matei Basarab îl sprijină pe Barnovschi, dar Lupu află de conciliabulele lor secrete și nu-l mai însoțește pe candidatul la domnie la Țarigrad, făcând cale întoarsă la Iași. Dar are grijă să trimită turcilor știri despre o pretinsă înțelegere a lui Barnovschi cu polonezii („O! Îndrăcite a voitorului de rău veninuri!”, exclamă cu parapon cronicarul). Când Barnovschi ajunge în Turcia, e sfătuit de

vizirul devotat lui Lupu să nu strige pentru domnia lui prea tare, „ce să tacă, să să lase pre mila împărăției”, căci, altfel, și-a face singur „perire”. La fel de captivante sunt dedesubturile politice ale trădării logofătului Gheorghe Ștefan, care duce la prăbușirea lui Vasile Lupu. Așteptând sprijin unguresc, logofătul nu vrea să fie până una-alta la mâna domnitorului și-i cere, pentru orice eventualitate, îngăduința să se ducă la moșie, căci i-ar fi fiind jupâneasa bolnavă. Totul e concret, detaliat, ca într-un roman istoric modern. Lupu se află la liturghie când i se comunică dorința logofătului, care i se arată dinainte „cu fața scornită de mare mahniciune”. Abia pleacă Gheorghe Ștefan și domnitorul are intuiția trădării. Primește și o scrisoare anonimă în care e denunțat complotul. Costin îi reproduce întocmai textul. De la călugărul care o adusese, Vodă scoate, cu amenințări și după dezlegarea acestuia de cuvântul dat de către mitropolit (care nu e altul decât Varlaam), numele autorilor scrisorii, niște boieri amestecați și ei în complot, dar apoi speriați de consecințe. După ce află de la ei ce este de aflat, Vodă pune mâna pe un alt complotist, un serdar, dar nu se dă de gol că știe ceva, jucându-se cu el cum se joacă pisica cu șoarecele, sperindu-l la urmă foarte tare, când acesta înțelege capcana. Această veritabilă povestire polițistă se bazează în întregime pe informații secrete, pe detalii ale anchetei și judecății.

În legătură tocmai cu astfel de pagini se ridică și problema caracterului memorialistic al cronicii lui Costin, pe care cei mai mulți l-au considerat neîndoielnic și definitiv, deși au existat și opinii contrare. S-a susținut anume că letopisețul devine tot mai interesant pe măsură ce se apropie de evenimentele contemporane. Costin a putut participa direct la istoria moldoveană dintre 1653, anul întoarcerii lui în Moldova, și 1661, când letopisețul se întrerupe, ca și al lui Ureche, fără nicio explicație. De la N. Cartoian și P.P. Panaitescu la G.G. Ursu s-a statornicit obiceiul de a-l considera pe Costin primul nostru memorialist, cel puțin pentru

această parte, dintre 1653 și 1661, a cronicii sale. Păreră opusă vine de la autoarea unui mic și inteligent studiu, Magdalena Popescu care avansează teza că letopisețul ar fi un „abecedar al logicii istorice”, o scriere deci eminentă abstractă, care nu conține oameni vii ori scene de viață, ci doar ilustrează tipuri și situații universale. Dacă e așa, atunci nu poate fi vorba de memorialistică și ar trebui să avem răbdare până la Neculce și Radu Popescu. Mai mult, cronicarul s-ar fi oprit la 1661 tocmai fiindcă prefera o istorie la care nu participase (deloc sau doar ca personaj marginal) uneia în care începea să dețină rolul unui protagonist. Ambele puncte de vedere au justificarea lor. Dar Costin e un prozator mai complex decât Ureche și nu-și vedește lesne însușirea dominantă. Ce argumente au adus partizanii ideii că el a fost un memorialist? Le descoperim sistematizate și simplificate la G.G. Ursu (1972). Cercetătorului i se pare că e de ajuns să inventarieze evenimentele la care cronicarul a participat ca să scoată de aici concluzia că el s-a comportat față de ele ca un memorialist. Deosebirea de Ureche ar rezulta chiar din împrejurarea că acesta a zugrăvit exclusiv evenimentele necontemporane. Așadar, regula ar fi că autorul letopisețului al doilea al Moldovei este istoriograf acolo unde, ca și cel dintâi, se referă la lucruri pe care nu le-a trăit, devenind memorialist prin simplul fapt de a povesti altele, trăite nemijlocit. Dacă regula aceasta ar fi reală, ar trebui ca linia care îl separă pe istoric de memorialist să treacă prin capitolul al șaptesprezecelea. În acesta, Costin însuși narează evenimentul pe care el l-a considerat a sta la originea declinului Moldovei și al întregii creștinătăți răsăritene. Dar apele nu sunt la fel de net despărțite artistic cum sunt faptic. Iorga și Călinescu au aprobat întrucâtva grăbit existența unei tăieturi în cronică, pretinzând că aceasta devine un adevărat roman în partea a doua. Este, de fapt, ceea ce au susținut și partizanii caracterului ei memorialistic. Însă nu e deloc greu să observăm că nu în toate cazurile când cronica relatează întâmplări la care știm că

Miron Costin a fost de față (ori ar fi trebuit să fie) modalitatea este aceea evocatoare a memorialistului, și nici că în toate cazurile când evenimentele i-au rămas străine modalitatea este aceea a reconstituirii istoriografice. Evocarea este cât se poate de vie pe multe pagini din prima jumătate a cronicii, bunăoară în acelea despre Tomșa, despre războiul dintre turci și polonezi, despre uciderea lui Barnovschi sau despre trădarea lui Gheorghe Ștefan. Niciunul din aceste evenimente n-a fost trăit de Costin și doar despre unul din ele a avut informații de familie. Celelalte au fost pentru el istorice, tot așa cum sunt pentru noi astăzi. De altfel, exact după episodul cu logofătul trădător, Costin reia pe contul lui teoria aristoteliciană a superiorității văzului asupra celorlalte simțuri, ca să declare că de aici încolo, fiind el martor ocular, îi va veni „cu mult mai pre lesne a ne scrie de aceste vrémi”. Însă ce urmează nu arată o schimbare perceptibilă de atitudine literară. Cei șapte sau opt ani de după domnia lui Vasile Lupu, când Costin e amestecat în multe, sunt înfățișați doar cu foarte rare țâșniri memorialistice, cum ar fi evocarea tifosului de care a murit Ștefăniță, probabil prima dată când un prozator român descrie simptomele unei boli. Memorialistul rămâne un istoriograf destul de plat. Ne-am fi așteptat ca, de pildă, campania turcească din Ardeal, când era domn în Moldova Ghica, și la care Costin a luat parte de la început la sfârșit, să fie relatată cu lux de amănunte, cu observații directe și pe un ton personal. Dar paragraful e succint, fără nerv, ca și cum Costin n-ar fi fost de față. Și, la urma urmelor, nu e naiv să legăm mecanic participarea nemijlocită de memorialistică? Dacă participarea reprezintă oarecum condiția minimă a memoriilor, reciproca nu e deloc obligatorie. Ca să fi scris memorialistică, îi era necesară lui Costin intuiția unui procedeu literar care n-avea niciun precedent în proza noastră și care era destul de puțin frecvent la istoricii latini sau polonezi cunoscuți lui. Autorul letopisețului se mișca într-o tradiție pur istoriografică. Problema

nu este, de fapt, dacă el a avut ori nu experiențe biografice care intrau în timpul evocat (dacă, vorba lui Kogălniceanu, „cu aceeași mână purta sabia spre apărarea patriei și condeii spre scrierea analelor naționale”), ci dacă putea să le valorifice complet, schimbând unealta istoricului cu aceea a memorialistului. Spre cinstea lui Costin trebuie spus că, deși schimbarea nu s-a efectuat, cronicarul a fost foarte aproape de a-i pătrunde importanța. E remarcabil chiar faptul că el, teoretizând avantajele de a fi maritor, nu uită niciodată să menționeze că a fost prezent în cutare sau cutare împrejurare. E drept și că experiențele absolut personale sunt limitate, evocarea subiectivă înlocuind de obicei reconstituirea obiectivă atunci când cronicarul posedă unele relatări anterioare. Nu cărți sau documente, ci povestiri, prinse cu urechea. Va fi marea plăcere a lui Neculce. Dar Costin pare a opri la atât dorința de a îmblânzi sobra și latineasca narație istorică a lui Ureche. Memorialist cu adevărat n-are cum deveni. Face doar o jumătate de pas peste Ureche. Considerabil, firește, și acesta. Ce e mai palpitan, psihologic și epic, la Costin, e tocmai partea de repovestire a întâmplărilor din culise, cu trădări, comploturi și anchete. Nu e încă memorialistică, deși e un soi de colportaj, care fisurează impersonalitatea istoricului, anunțând sensibilitatea de artist a lui Neculce, însă într-un mod inteligent și superior selectiv, fără picanterea „joasă” de la urmaș. Cel mai înaintat pas pe calea pe care proza noastră abia pornea este faimosul episod al lăcustelor. Deși este în multe privințe o excepție în cronică, merită să-l comparăm, spre a înțelege sensul modificării, cu seceta din vremea lui Petru Șchiopul descrisă de Ureche. Impresionantă, seceta este prin biblica ei impersonalitate ca un tablou complet sustras ochiului omenesc:

„Domnindu Pătru vodă țara Moldovei, mare săcită s-au tâmplatu în țară, de au secatu izvoarele, văile, bălțile și unde mai nainte prindea pește, acolo ara și piatră prin multe locuri au căzut, copacii au secat de săcită, dobitoacile

n-au fostu avându ce paște vara, ci le-au fostu dărâmându frunza. Și atâta prafu au fostu, când să scorniiia vântu, cât s-au fostu strângându troieni la garduri și la gropi de pulbere ca de omet.”

În schimb, la Costin tonul e mult mai personal și biografic, iar impresia provine din aprecierile nemijlocite și banale ale privitorului înspăimântat. Din păcate, acesta este aproape unicul exemplu clar din tot letopisețul și nu e corect să întemeiem pe el un prestigiu de memorialist:

„Eram pe atunci la școală la Baru, în Podolia, pre cale fiindu de la stat spre oraș. Numai ce vădzum despre amiadzădzi unu nuor, cum să rădică deoparte de ceriu un nuor, sau o negură deodată. Ne-am gândit că vine o furtună cu ploaie, până ne-au tâmpit cu nuorul cel de lăcuste, cum vine o oaste stol. În loc ni s-au luat soarele de desimea muștelor. Céle ce zbură mai sus, ca de trei sau patru sulițe nu era mai sus, iar carile era mai gios, de un stat de om și mai gios zbură de la pământu. Urlet, întunecare, asupra omului sosindu, să ridica oarece mai sus, iară multe zbură alătura cu omul, fără sială de sunet, de ceva. Să rădica în sus de la om o bucată mare de ceia poiadă și așea mergea pe deasupra pământului, ca de doi coți, până în trei sulițe în sus, tot într-o desime și într-un chip. Un stol ținea un ceas bun și dacă trecea acéla stol, la un ceas și giunărate sosiia altul, și așea, stol după stol, cât ținea de la aprândzu, până îndesară. Unde cădea la mas, ca albinele de gros dzăcea; nice cădea stol preste stol, ce trecea stol de stol și nu să porniia până nu să încăldziia bine soarele, spre aprândzu și călătoriia până îndesară și până la căderea la mas. Cădea și la popasuri, însă unde mânca, rămânea pământul negru, împuțit. Nice frundze, nici pai, ori de iarbă, ori de sămănătură nu rămânea.”

Stilistica frazei lui Costin nu mai este aceea simplă de la Ureche. Fraza lui este grea, fastuoasă

și alambicată, inspirată de topica latină, așa cum s-a băgat imediat de seamă. Împotriva opiniei lui Călinescu, cel care a văzut în sintaxa costiniană esențiala contribuție a cronicarului la proza noastră, cred că acesta e unul din punctele nevralgice ale limbii lui. Nefirească și neplăcută, fraza nu-i ajută povestitorului, deși nu i se poate nega o anumită amploare și chiar cadența, rod al unor simetrii și repetări. Câteva sunt chiar în episodul cu lăcustele citat mai sus. Multe comparații sunt însă stereotipe și școlărești, deși ele au o origine îndepărtată în Biblie. S-a vrut acreditată de unii ideea că ar fi nepotrivit să vorbim de umanism întârziat la Costin, deoarece el avea formația nobilului european al veacului XVII, educat la școala iezuitismului Contrareformei poloneze (G. Ivașcu). Dar oare nu chiar această școală este o „înflorire de toamnă” a umanismului renascentist, cum spune Iorga, o decadență, una din dovezi stând chiar în artificiala ei retorică de manual? P.P. Panaitescu afirmă că, în afară de Plutarh, Costin și-a luat sursele direct de la istoricii polonezi învățați la Bar. S-a convenit ulterior că e o exagerare, dar, oricum ar fi, Costin nu poate fi apărat prin spoieli de fațadă, care să-i dea masca unui adevărat renascentist, de nu chiar a unui baroc. Stilul letopisețului său divulgă reala dificultate.

Acest stil, stânjenitor în narațiune și portret, deci în proza istorică, este mult mai nimerit în proza de idei, pe care Costin o scrie, întâiul, în literatura noastră. El se remarcă deja în predoslovla letopisețului și ajunge la apogeu în cealaltă scriere românească, *De neamul moldovenilor*. Aici caracterul savant este la el acasă, ca și artificialitatea. Predoslovla la letopiseț este de neuitat, în noblețea ideilor și în rostirea ei solemnă, de aulă academică:

„Fost-au gândul meu, iubite cetitoriule, să fac létopisețul țărâi noastre Moldovei din descălecatul ei cel dintâi, carele au fostu de Traian

împăratul și urdzisăm și începătura letopisețului. Ce sosiră asupra noastră cumplite acéste vrémi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji și suspinuri. Și la acest fel de scrisoare gându slobod și fără valuri trebuiește. Iară noi prăvim cumplite vrémi și cumpănă mare pământului nostru și nouă. Deci primește în ceastă dată, atâta din truda noastră, cât să nu să uite lucrurile și cursul țărâi, de unde au părăsit a scrie răposatul Uréche vornicul[...]. Cu această făgăduință că și létopiseț întreg să aștepți de la noi de om avea dzile și nu va hi pus prea vécinicul sfat puternicului Dumnedzău țărâi aceștia țenchiu și soroc de sfârșire.”

Bunul Dumnezeu îndurându-se, Costin scrie, spre bătrânețe, dacă nu letopisețul întreg, cum a promis, măcar partea ce lipsea la Ureche, și anume aceea care se referă la perioada cuprinsă între primul și al doilea descălecat. *De neamul moldovenilor* va fi una dintre cărțile de căpătâi ale Școlii Ardelene, care va afla în ea multe din argumentele latinătății și ale vechimii noastre pe aceste meleaguri (acelea ale continuității, ori ale „persistenței”, cum zicea Iorga, îi vor veni în minte abia lui Cantemir). Prefața este polemică (toată scrierea va fi la fel) și nu mai puțin memorabilă decât letopisețul. Stând autorul „multă vréme în cumpănă” de a se apuca de o trudă care „sparie gândul”, prin îndrăzneala ei, „biruit-au gândul” să scoată la iveală în cele din urmă „felul neamului”, de unde au venit strămoșii lui, în ce parte de lume îi este țara, ce limbă vorbește și așa mai departe. Prefața urmărește cu mari sarcasme „basnele” lui Simion Dascălul și ale lui Misail Călugărul, a căror sursă Costin declară a n-o fi putut afla în niciun istoric serios. Ironia și patosul se împletesc într-una din cele mai înalte expresii ale demnității limbii române din toate timpurile:

„Eu, iubite cetitoriule, nicăirea n-am aflatu nici un istoric, nici latin, nici leah, nici ungar, și



viița mea, Dumnezeu știe cu ce dragoste pururea la istorii, iată și până la această vârstă, acum și slăbită. De acéste basne să dea seama ei și de această ocară. Nu ieste șagă a scrie ocară vécinică unui neam, căci scrisoarea ieste un lucru vécinicu. Cându ocărăscu într-o zi pre cineva, ieste greu a răbda; dară în véci? Eu voi da seama de ale méle, câte scriu.”

Înainte de *Descriptio Moldaviae*, cărțulia lui Costin întocmește un sugestiv tablou – istoric, geografic, etnografic, lingvistic – al Daciei și al țărilor românești. Nu-i lipsesc acestui tablou nici puterea de persuasiune, nici însușirile artistice. Niciunde nu și-a valorificat mai bine Costin fraza lui eminentemente ideologică, mai modernă aici decât în letopiseț, cu o mai apropiată de noi redare a numelor proprii și a altor cuvinte, cu o topică mai puțin silnică. Aici se găsește, între alte bijuterii ale prozei noastre vechi, acea descriere a Italiei (niciodată vizitată: iată chiar dovada că lui Costin nu-i trebuie numaidecât să fie martor ocular, că el poate evoca memorialistic inspirându-se din spusele altora), care sună odobescian, cu două veacuri înainte de *Istoria arheologiei*:

„Ieste țara Italiei plină, cum să zice, ca o rodie, plină de cetăți și dă orașă iscusite, mulțime și desime de oameni, târguri vestite, pline de toate bivșuguri și pentru mare iscusénii și frumusețuri a pământului aceluia, i-au zis raiul pământului, a căruia pământu, orașile, grădinile, toată lumea, supt ceriu blându, voios și sănătos, nici cu căldură prea mare, nici ierni gréle. De

grâu, vinuri dulci și ușoare, untdelemn, mare bivșug și de poame de tot féliul: chitre, năramze, lămâi și zahăr, și oameni iscusii, la cuvântu stătători, peste toate neamurile, neamăgei, blânzi, cu oamenii streini dintr-alte țări nemăreți, îndată tovaroși, cum ar fi cu ai săi, cu mare oménie, suptiri, pentru acéia le zicu gentiloni, cum zicu grecii... Acéia țară ieste acum scaunul și cuibul a toată dăscălii și învățătura, cum era într-o vréme la greci Athina, acum Padova în Italia...”

Acest prozator de idei avea cunoștință că scrisul este o „iscusită oglindă minții omenești”. Continuatorul lui Ureche știe că, pentru a nu vorbi el însuși în deșert și a fi continuat, la rândul lui, trebuie să fie citit. Elogiul „scrisorii” îl cheamă pe acela al lecturii. Din adâncurile unei medievalități mai neașezate ca nisipul mării, dar nu lipsite de crepusculară grandoare, mângâie urechea noastră cuvintele nobile ale înaintașului:

„Puternicul Dumnezeu, cinstite, iubite cetitoriuale, să-ți dăruiască după acéste cumplite vremi anilor noștri, cândva și mai slobode veacuri, întru care, pe lângă alte trebi, să aibi vréme și cu cetitul cărților a face iscusită zăbavă, că nu ieste alta și mai frumoasă și mai de folos în toată vviața omului zăbavă decâtu cetitul cărților... Citéște cu sănătate această a noastră cu dragoste osteneală.”

## ION NECULCE

(1672? – 1745)



Neculce își scrie letopisețul după moartea lui Cantemir și a lui Radu Popescu, dar locul lui, prin tradiție, se află în seria cronicarilor moldoveni, pe care-i continuă. E adevărat, pe de altă parte, că această continuitate nu mai apare astăzi la fel de indiscutabilă ca ieri, când N. Iorga, după care s-au luat toți istoricii de școală, l-a socotit pe Neculce, într-o pornire tipică de romantism ideologic, „un om de cinste, un moldovean cuminte și cu frica lui Dumnezeu”, incapabil să defăimeze sau să lingusească, „un bătrân foarte bătrân, cari, privind în urmă, în dunga din ce în ce mai umbrită a trecutului său, vede înșirându-se acele ce au fost, atât de liniștite, de orânduite, de frumoase”. Până și Șt. O. Iosif îl numea într-o poezie „bunul Ion Neculce”. S-a arătat, în anii din urmă, mai degrabă lipsa de legătură sufletească a cronicarului din veacul fanariot cu moldovenii din

veacul anterior și înrudirea lui temperamentală, dacă nu și stilistică, cu muntenii contemporani, între care Radu Popescu și Anonimul Brâncovenesc sunt cei mai însemnați ca scriitori (Șerban Cioculescu, 1966; Valeriu Cristea, 1974). Spre deosebire de Ureche și de Costin, Neculce nu e ceea ce se cheamă un cărturar: e lipsit de entuziasm pentru idealurile care-i animaseră pe aceștia. Ca atitudine etică, letopisețul său e mai curând o istorie secretă, inspirată de rațiuni vădit personale, decât o operă de educare a spiritului public. Autorul face figura unui mic boier de țară, prudent și chivernisit, intolerant, tălpiz, fricos de schimbări, cu piele de iepure pe spate, cu parapon pe cei care au reușit mai bine decât el, precar știutor de limbi, xenofob, dând vina relelor pe greci (deși are dublă ascendență grecească). Valoarea îi vine din personalitatea savuroasă și din geniul limbii și al povestirii. El redescoperă oralitatea populară, un veac după ce Ureche descoperise scrisul intelectual, și, prin ea, tot acel caracter naiv, local și strămtorat în orizontul moșiei proprii, care se deosebește atât de mult de universalismul și europenismul costinian sau cantemirian. Chiar felul în care a ținut să se întoarcă din exilul rusesc, unde Cantemir a rămas și și-a continuat opera, neînțelegerea lui pentru reformele lui Petru cel Mare, indică o altă formulă spirituală decât aceea a enciclopediștilor de tipul lui Miclescu sau Cantemir, deloc amenințați de depeizare și găsindu-și locul oriunde este cultură. Până la un punct, deși continuă cronologia faptelor de unde o părăsise Costin, letopisețul lui Neculce înfățișează o reacție la acesta și anume reacția autohtonismului la europenism, a naționalului la universal. Acum, spre mijlocul secolului XVIII, când își termină Neculce opera, această reacție se produce pentru prima, dar nu și pentru ultima oară în cultura română. O vom mai întâlni de câteva

**ori.** Un teoretician al spiritului etnic ar putea fi condus la ideea că noi nu am fost niciodată până la capăt europeni, fără să se fi produs opoziția localistă, că orice universalism este la noi corectat de naționalism și chiar de xenofobie, că, în fine, perioadele dominate de cărturărism elitist alternează cu cele în care se infuzează simțul popular cel mai „sănătos” cu putință.

Încă din predoslovia – lungă și nesărată – a letopisețului lui Neculce, băgăm de seamă că marele ton costinian a făcut loc unei familiarități căldute și fără anvergură morală. Interesant e și faptul că Neculce a ținut să anticipeze cronică propriu-zisă de acele patruzeci și două de legende cunoscute sub titlul *O samă de cuvinte*. „Auzite din om în om, de oameni vechi și bătrâni”, acestea ne dau o idee clară de tipul de cultură al autorului, preponderent orală, cum este și expresivitatea limbii lui. Neculce nu pune temei pe sursele scrise, pe care nu le declară lămurit niciodată. Cercetătorii au stabilit în cele din urmă numărul și întinderea lor, dar asta nu schimbă cu nimic atitudinea cronicarului față de informație. Spre deosebire de Costin și apoi de Cantemir și de stolnicul Constantin Cantacuzino, care au o mentalitate aproape științifică, Neculce rămâne la aceea folclorică. E greu de apreciat în ce măsură stăpâna limbile țărilor pe unde a stat (rusa, poloneza) sau limbi de circulație în acea vreme cum era greaca. Fapt e că printre izvoarele lui nu se găsesc decât cronici scrise în românește, din care, fără a le cita, Neculce împrumută adesea pasaje întregi. Compilația fiind metoda vremii, la Neculce ea dovedește încă și mai puțin spirit critic decât la alții. Cronicarul e convins că legendele din *O samă de cuvinte* „în letopisețu nu sunt scrise”, ceea ce iarăși nu este în toate cazurile adevărat, dar arată puțină prețuire acordată surselor culte ori ignorarea lor. Una peste alta, mentalitatea cronicarului se vede și din partea finală a recomandării – în fond un lung titlu, după moda de atunci – a legendelor culese de el: „Decii cine va ceti și le

va crede, bine va fi, iar cine nu le va crede, iară va fi bine; cine precum îi va fi voia așa va face.” Este aici ceva din duhul obștesc al iubitorilor de basme sau de ficțiuni în general, cum sunt și așa-zisele cărți populare, pentru care verosimilitatea istorică e secundară. Diferența de Costin este izbitoare. Într-o pagină a letopisețului său, referindu-se la viața lui Macedon scrisă de „vestitul istoric” Plutarh, bine cunoscut lui, Costin precizează că ea nu trebuie confundată cu *Alexandria* „den grecie ori dintr-altă limbă scoasă pre limba noastră”, care e „plină de basne și scornituri”. Tocmai acest roman popular și suratele lui îi sunt însă simpatice lui Neculce, care-și concepe legendele după chipul și asemănarea lor. La puțini alți autori din secolele XVII și XVIII se observă mai bine această influență decât la Neculce și la autorii de cronici versificate, cu care *O samă de cuvinte* are frapante asemănări, înainte de orice prin felul naiv-senzațional de a privi întâmplările istorice și psihologia protagoniștilor, în afara oricărei exigențe științifice, aproape exclusiv pentru ceea ce este în ele captivant sau delectabil. Dorința care le stă la bază este aceea, foarte firească, de a produce uimire. Și nu ca „un capitol de istoria românilor”, cum zicea Iorga, trebuie legendele citite, ci ca întâia noastră operă originală de imaginație.

Căci dacă Neculce n-are multă cărturărie, are un talent de prozator înnăscut, ca niciun altul în întreaga noastră literatură medievală. Două trăsături sunt izbitoare în *O samă de cuvinte* (și vor fi și în letopiseț). Întâi, faptul că aceste istorioare n-au mare lucru de legendă în ele, relatând întâmplări dintre cele mai obișnuite, uneori chiar derizorii, și numai împrejurarea că sunt puse de obicei în sarcina unor personaje cu statut istoric le învâluie într-un abur eroic. Altfel, înfățișarea foarte pământească a lucrurilor n-ar ridica nicio dificultate. În al doilea rând, istorioarele cu pricina reprezintă un veritabil triumf al spiritului anecdotic: nici descriere, nici portret, nici comentarii: narativul pur, redus la esență. Parcurgându-le, avem impresia că autorul

a evitat cu intenție drumurile mari ale istoriei, alegând potecile neînsemnate, care te scot în vecinătatea unor fapte mai puțin știute sau aflate în spatele tabloului tuturor cunoscut, dar cu atât mai atrăgătoare. Un copil de casă ar fi trimis săgeata mai departe decât însuși Ștefan vodă când cu construirea mănăstirii Putna, și i s-a tăiat pe acel loc capul. La moartea lui Ștefan, arcul și un pahar de iaspis care au aparținut domnitorului au rămas la Putna: arcul l-au luat pe urmă niște cazaci jefuitori, iar paharul l-a stricat un călugăr, vrând să se fâlească în ochii unor tovarăși de beție. Când Ștefan s-a bătut cu ungurul Hroit și a murit calul sub el, un aprod, pe nume Purice, i-a dat calul lui, punându-se jos ca să se urce domnitorul cel mic de stat pe spinarea lui, înainte de a încăleca. Asemenea scene, care ne-au delectat pe toți în cărțile copilăriei, sunt însă mai degrabă umoristice decât impresionante. Eroul iese, oricum, diminuat din cele mai multe și e destul să ne amintim de portretele lui Ureche spre a ne da seama că Neculce nu e sensibil la măreție, la sublim, ci la senzaționalul sau la caraghioslăcul întâmplării. Când leșii ară Dumbrava Roșie, moldovenii îi zoresc cu un băț ascuțit: „iar ei – zice Neculce ironic – să ruga să nu-i împungă, ce să-i bată cu biciușcile; iar când îi bătea cu biciușcile, ei să ruga să-i împungă”. Logofătul Tăutu dă cafeaua fierbinte peste cap ca pe vin. Rareș, fugărit de un popă, îi strigă: „Întoarce-te, popo, înapoi, nu-ți lăsa liturghia nesfârșită!”. Bogatul negustor țărigrădean Scarlat are albeață la un ochi, de unde i se trag o groază de supărări. Domnitorul Gheorghe Ștefan își face nevastă dintr-o fată luată în „carătă” de pe drum, dar se ține cu o slujnică. Astfel de lucruri nu se mai povestiseră înainte. Darul de povestitor al autorului este învederat atât pe spații mici, cât și în construcții mai ample. Câteva dintre așa-zisele legende n-au decât câteva rânduri, dar conțin, ca într-un degetar, materia unor adevărate nuvele. Astăzi, ele pot fi savurate în toată conciziunea lor, ca acele „ficciones” povestite de Borges: un tătar prinde în luptă și omoară pe hatmanul

leșilor, dar, aflând cine este, se înjunghie zicând că „nu trebuiaște să trăiască omul în lumé, dacă nu va avea năroc”; tăindu-se din porunca sultanului capul lui Barnovschi vodă, calul acestuia sare ca turbat, până ce pică jos mort, spre uluiala turcilor, care cred abia acum în nevinovăția stăpânului lui; Gheorghe Ștefan, fiind mare logofăt al lui Vasile Lupu, a fost văzut o dată sprijinindu-se ciobănește în toiag și, întrebând ce zice din fluier, a răspuns că-și cheamă oile de la munte, mod de a sugera că-i aștepta pe unguri să năvălească în țară. Sunt și câteva legende construite ca niște ample narațiuni. De exemplu, biografia spătarului Milescu, prima de acest fel la noi, sau visul lui Rareș, când mergea cu carele de pește la Iași, sau, mai ales, extraordinara povestire, scoasă parcă din *Halima*, despre un albanez și un turc deopotrivă de tineri și de săraci, care-și caută norocul la Țarigrad, jurându-și să nu uite unul de altul de vor izbândi în viață, turcul ajungând vizir și punând pe albanez domn al Moldovei. Meritul acestor atât de celebre povestiri, încât au devenit pentru români arhetipale, constă și în simplitatea lor fără cusur, în stilul „jos”, familiar, lipsit de orice solemnitate, pe care Neculce îl introduce în proza noastră.

Acest stil se remarcă de la început și în cronică. Încăunarea lui Dabija pare atât de obișnuită, fără fastul ceremoniilor otomane, încât te crezi la Curtea împăratului Roș din Creangă. Lucrurile decurg la fel de țărănește: „Având cupariul treceré și cinste la Poartă, au isprăvit lucrul de domnie pentru Dabija vornicul. Și eșind boierii înaintea vizirului, să ținea de cela să-i aliagă de domnie. Iar Dabija vornicul nemică nu știa, nici în gând nu-i era. Ce cum intrară în casă vizirul, fiind lucrul tocmit și așezat de cupariul, și întrebă vizirul care iaste Dabije. Și arătându-l boierii, l-au îmbrăcat cu caftan de domnie”. Și imediat ce isprăvește cu încăunarea, cronicarul trece la obiceiurile domnului, pe care le istorisește cu voluptăți de anecdotist: „Acest domnu avea obicei, când șidea la masă și videa niscaiva oameni săraci dvorind prin

ogradă, învăța de lua câte doao, trii blide de bucate din masa lui și pâne și vin și le trimitea acelor oameni în ogradă, de mânca acei oameni”. Dimensiunile la care se petrece totul nu sunt regești, ci țărănești. Boierii intră în „casa” vizirului, Dabija zărește pe fereastră oameni ce lucrează în „ogradă”. Granițele dintre cei mari și cei mici sunt șterse, ca în folclor. Cu excepția războiului ruso-turc din 1711, toate celelalte bătălii sunt povestite de Neculce pe scurt, fără savantele detalii militare de la Costin, dar cu precizări care țin mai degrabă de roman. Petru cel Mare se sperie auzind strigăte în tabăra turcească, dar Dimitrie Cantemir îi dezvăluie că așa se roagă turcii, în gura mare. „Iar împăratul s-au zâmbit a râde și au dzis: «Măcar că sunt păgâni, dar să roagă și ei tare lui Dumnedzeu.»”

Argumentele pentru domnie de la Țarigrad sunt înfățișate ca în comediile moderne de moravuri: vizirul joacă o astfel de comedie în fața boierilor, în timp ce viitorul domn, Grigore Ghica, șade pitit după o perdea și se amuză. La fel de „neserioase” par și intrigile sau vicleniile. Așa cum reduce istoria la o poveste cu țărani, Neculce vede în mașinațiile politico-diplomatice latura șugubeață sau neghioabă. El n-are capacitatea lui Costin de a sesiza esențialul și nici ierarhia corectă a evenimentelor. Dar le povestește cu mai multă sare și piper. Informațiile de ordin anecdotic primează asupra celor economice, politice sau sociale, cu excepția părții finale a letopisețului, când autorul, mare vornic, e la curent cu politica financiară a țării, și cu excepția capitolului despre Dimitrie Cantemir, al cărui apropiat Neculce a fost. Se răstoarnă însă raportul de la Costin: întâmplările mărunte nu mai sunt marginale, ci ocupă partea centrală a tabloului, acolo unde eram deprinși să aflăm războaiele, înscăunările sau detronările. Neculce are plăcerea *faptului divers*, din care cronica lui ne oferă nenumărate mostre. Iliș-vodă tocmai își îngropa tatăl, în taină, „cu multă grijă și frică de datornicii tătâne-su, să nu-l prindză, să-l închidză”, când un ceauș al sultanului îl ia și-l duce la serai ca să fie căftănit domn; Duca e mazilit și

pe cale de a-și pierde capul, dar se nimerește să aibă o blană rusească de vulpe neagră pe care i-o dăruiește vizirului în schimbul unei vorbe bune pe lângă sultan; hatmanul Buhuș își rătăcește calul, în învălmășeala luptei, dar are noroc cu căpitanul Decusară care-l scoate din încercuire remorcându-l la coada calului său. Până și unele minuni, cum ar fi lăcrimarea unei icoane a Fecioarei, sunt tratate ca niște fapte diverse. Portretul nu mai e, decât în rare cazuri (marele portret al lui Grigore Ghica), izolat în text, ca în basoreliefurile de la Ureche și Costin, ci legat firesc de mersul acțiunii. Din acest motiv povestirea este fluentă, scutită de parantezele ori de comentariile costiniene, totul subordonându-se epicului. În destule locuri, letopisețul are aspect nuvelistic, viu, iute:

„Și cându-l ducé pe drum, îl puseră într-o sanie cu doi cai, unul albu și unul murgu, și cu hamuri de teiu, ca vai de dânsul. Ocări și sudălmii de audzie cu urechilé. Ș-ajungându la Suceavă, la un sat, anume au pofit puțintel lapte să mănânce. Iară femeia, gazda, i-au răspunsu că «n-avem lapte să-ții dăm, c-au mâncat Duca-vodă vaceli din țară, de-l va mânca vermii iadului cei neadormiți». Ce nu știé femeia aceia iasté singur el Duca-vodă. Iar Duca-vodă, dac-au audzit că iaste așa, îndat-au început a suspina și a plângé cu amar.”

Portretul aceluiași domn este *rău*, batjocoritor. Neculce are limba ascuțită și nu cruță pe nimeni. E uimitor cum a putut vedea Sextil Pușcariu (1936) la el „ton blând” de om „iertător de slăbiciunile altora” sau cum Ștefan Ciobanu a putut vorbi de „sentimentul de dreptate” care străbate cronica dându-i „o deosebită valoare etică”. Ironia e acerbă: „Bogat bine și folos au rămas țărâi și de la Petriceicovodă pradă și foamete mare!”. La liniile clasice ale portretului cronicăresc, Neculce adaugă bârfa groasă, de obicei cu substrat erotic: „Doamna lui (Dumitrașcu Cantacuzino) era la Țarigrad, iar el aice își luasă o fată a unei

răchierică de pe Podul Vechiu, anumé Arhipoiaia, care o cherna Anița, țiuțoare, de o purta în vedeață între toată boierimea, de-o ținea în brați, de-o săruta.” Acesta este ceea ce am putea numi portretul *lumesco* de la Neculce, în deosebire de cel eroic de la predecesori, și el îi privește pe oameni mai ales prin prisma defectelor lor. Ștefan al lui Ureche este o mare personalitate, căruia nu i se omit unele scăderi, dar și ele colosale, în vreme ce personajele neculciene sunt adesea numai niște oameni ticăloși. Văităturile cronicarului în fața mizeriei umane n-au nicio grandoare, din pricina amănuntelor extrem de crude și dezagreabile pe care ni le furnizează: „Căutați, frați, iubii cetitori, de vedeți ce iasté omenie și curvie grecească! Că el, bătrân, dinții în gură n-are. Dimineața îi închie, de-i pune în gură, iar sara îi deschie cu încrop și-i pune pe masă. Oh, oh, saracă țară a Moldovei, ce nărocire dé stăpâni c-aceștea ai avut!” Neculce face figură de om simplu, uluit de grozăviile celor mari. N-are nicio înțelegere pentru greșeli ori slăbiciuni, nu e „filosof” deloc, mai curând un bătrân pus pe beșteleală. În această privință nu seamănă, deși a fost comparat, nici cu Creangă, care e jovial, nici cu Saint-Simon, atât de pățimaș în sarcasmul lui, ci mai bine cu arhondologul Constantin Sion sau, dacă vrem să-l înobilăm, cu bătrânul Tolstoi. Totuși, grozăviile le povestește cu vădită satisfacție, ceea ce ni-l face suspect de oarecare ipocrizie. El delirează fatalist pe tema grecilor inevitabili: „Așa socotesc eu cu firea aceasta proastă: cându a vrea Dumnedeu să facă să nu fie rugină pe fier și turci în Țarigrad să nu fie, și lupii să nu mănânce oile în lumé, atuncea poate nu vor fi nici greci în Moldova și în Țara Muntenească...”. Grecii fiind motivul tuturor calamităților și zăzaniilor, alte cauze cronicarul nici nu mai caută. Xenofobia ține loc de orice explicație. Bănuitor din fire, vede peste tot interesul personal cel mai meschin. De aici se trage aspectul de istorie secretă pe care-l capătă uneori cronica lui Neculce. Autorul o scrie, după toate probabilitățile, în două perioade

distincte despărțite prin câteva decenii, și anume în exilul de după 1711 și apoi, spre sfârșitul vieții (a murit în 1745), adică, prima dată, cu sentimentul eșecului personal iar a doua oară, foarte bătrân, când puțini dintre protagoniști mai trăiau, ceea ce explică psihologia recriminatorie și cam veninoasă a multor pagini. Neculce e un Procopius care plătește contemporanilor toate polițele, încondeindu-i pentru posteritate. Cu excepția aceluia al lui Dosoftei, toate portretele sunt răutăcioase. Bătrânul cronicar dă și sfaturi *postfactum* protagoniștilor unei istorii în care el a jucat doar un rol secundar. Filosofia lui întregă o găsim rezumată fără voie într-un comentariu ce opune două concepții de viață: „Nu feci ca tată-său Cantemir, să să puie împotriva unei crăii cu o mână dé oameni slabii. Paza bună trece primejdia ré; mielul blând sugé la doo maicé; capul plecat nu-l prinde sabie. Așa bună chiverniseală fecea și Antiohie-vodă atuncea.” Paremiologia aceasta, care e caracteristică țaranului din Neculce și pentru care, pe drept, Călinescu l-a apropiat de Creangă, ascunde însă o gândire meschină. Deși el însuși boier, care se bate cu vigoare pentru moșiile lui și ține socoteală minuțioasă a cheltuielilor chiar și la înmormântarea nevestei prea iubite, Neculce are mereu o căutătură urâtă spre cei cu fală și avuție, plângându-se ipocrit de sărăcia proprie: „Décii acel sol să ținea pre mare, după cum li să și cade să să ție, că n-au călcare de nîmé și sunt nelipsiți de céle trebuitoare și nu știu pedeapsa sărăcii aceștii lumi, ca noi”. Ca memorialist, se satisface adesea cu știri de a doua mână, cu zvonuri și bârfe. Îl împiedică să le trieze chiar curiozitatea lui pentru latura senzațională și dezinteresul pentru ceea ce e măreț. Psihologia indivizilor e pusă în aceiași termeni simpli, deși expresivi: „Iar Duca-vodă, dac-audzii că șed Cantemireștii la casăli lor cu paci, îndată se-mbrăcă în cămeșé de ghiață.” Sau: „Duca-vodă, dacă vădzu așa, să tulbură taré și-ș aprinsă poaleli de toate părțile.” Pe această bază naivă sunt așezate toate, chiar și schimbările de domnie. Un turc cu trecere la sultan îl prețu-

iește pe Dimitrie Cantemir, care cântă la tambură ca nimeni altcineva, și-l cinstește cu vin moldovenesc ori de câte ori are ocazia, așa că pune pentru el o vorbă la stăpân și-i scoate cât ai clipi caftan de domnie. În pofida rezervei lui, mai cu seamă față de ceea ce socotește riscant ori chiar extravagant în politica lui Dimitrie Cantemir, Neculce îi face acestuia un portret excepțional, din care abilitatea și forța de seducție ies bine în evidență. Intuiția cronicarului rămâne, oricum, superioară ideilor sale. El nu e de acord cu imprudențele lui Dimitrie Cantemir, cu jocul lui dublu, cu mersul pe sârmă, și-l sfătuiește să aștepte rezultatul luptei dintre ruși și turci înainte de a se decide pentru unii ori pentru alții; toate sfaturile lui Neculce sunt cuminți și lipsite de risc; noua politică a domnitorului nu e nici pe placul, nici pe înțe-

lesul cronicarului. Cu toate acestea, nimeni n-a scris un portret mai exact și mai inspirat al lui Dimitrie Cantemir decât Neculce. Nici pe Petru cel Mare nu-l iubește și totuși rândurile pe care i le consacră, când cu vizita la Iași, sunt la fel de memorabile.

Cu Neculce revin în forță, în proza noastră istorică, spiritul popular și oralitatea ajutate de un talent de narator incomparabil, care compensează îngustimea concepției și netemeinicia culturii. Cel mai mare povestitor român de până la Creangă și Sadoveanu este acest bătrân din secolul al XVIII-lea plin de parapon și bârfitor ca o babă.

Celelalte cronic moldovenești (ale lui Nicolae Costin, Ioan Canta, Axinte Uricariul sau ale diversilor anonimi) n-au valoare literară.

## Spiritul cronicilor muntene

Neglijarea multă vreme a istoriografiei muntene, socotită nu numai prea partizană ca atitudine, dar și lipsită, din această cauză, de prestigiu artistic, a fost cu siguranță o eroare, căreia din fericire i-au pus capăt G. Călinescu și N. Cartoian. În ultimul deceniu se constată însă eroarea contrară și anume supraevaluarea ei, printr-o critică fără măsură, care, gășind aici un teren mai puțin călcat decât acela al cronicilor moldovene, construiește cele mai hazardate ipoteze. O astfel de cercetare, din unghi retoric, consacră zeci de pagini modestei alcătuirii a lui Radu Greceanu, care ar ilustra exigențele clasice ale encomiasticii, dar condamnă foarte aspru ideologia, vai, de clasă, a mult mai înzestratului Anonim Brâncovenesc, ca și cum ar exista vreo cronică medievală netributară spiritului de clasă. Exagerarea se observă și în urcarea lui Radu Popescu la înălțimea artei lui Neculce. Orice s-ar spune, cronicile muntene nu le egalează pe cele moldovene nici sub raportul exemplarității, nici sub acela al talentului literar al autorilor.

Avea dreptate Alecu Russo (aflat în exil la Soveja și căzându-i în mână *Magazinul istoric pentru Dacia*) să spună, într-o primă și întâmplătoare paralelă: „Il y a beaucoup de naïveté dans les chroniques de Constantin le Capitaine, beaucoup de sarcasme contre les Moldaves, mais il est très diffus, très fatigant et ne vaut pas Miron et autres.” Nu aflăm, dincolo de Milcov, niciun geniu nativ comparabil cu acela neculcian și, chiar dacă aceasta nu le știrbește din expresivitate, nicio cronică munteană n-a modelat conștiința scriitorilor din secolul XIX în măsura în care au făcut-o cronicile moldovene. E drept că au fost mai puțin cunoscute, dar chiar și lipsa de circulație prin copii le dovedește inferioritatea. La origine târgoveți, negustori și funcționari, iar nu boieri de țară, muntenii sunt experți în arta spectaculosului istoric, îndeosebi al aceluia comic și ludic, suflete ranchiunoase și guri otrăvite, certăreți, pamfletari din naștere, căroro le lipsește însă simțul grandorii umane și naționale, atât de emoțio-

nant la Ureche sau Costin, precum și tradiția acestora. Nicio singură cronică nu s-a păstrat, de vor fi existat, în care să fie discutată bunăoară problema originii limbii și a poporului. Abia *Istoria Țării Rumânești* a Stolnicului Cantacuzio, care este și prima noastră „cronică” științifică, se va referi la aceste lucruri. De la început, cronicile muntene au fost curtene și oficiale. Și în vreme ce moldovenii s-au simțit obligați moral să se continue unul pe celălalt, într-o ștafetă a responsabilității față de istoria țării, muntenii au preferat să se răfuiască între ei, luând-o uneori pe cont propriu de la capăt, ca să dovedească orgolios dreptatea partidei boierești care-i stipendia. De aceea, independența de spirit a moldovenilor nu suportă comparație cu partizanatul muntenilor, care au îmbrățișat cu toții o cauză, fie a unei familii, fie a unui domnitor, dar niciodată pe a țării lor, și au excelat mai cu seamă în injurie sau în lingușeală, trecând lesne de la una la alta, cu un conformism fără scrupule. Cine s-ar fi așteptat, de pildă, ca batjocoritorul comentator al domniei lui Șerban Cantacuzino să fie una și aceeași persoană cu lăudătorul lui Nicolae Mavrocordat, punând în batjocură, ca și în laudă, aceeași îndemânare stilistică și, în plus, uitându-și cu nonșalanță (e drept, după 25 de ani) cele mai tari idiosincrasii și înălțând osanale acolo unde mai înainte spurcase? Editorii operei lui Radu Popescu nu republică de obicei *dedicația* așezată de către acesta în capul compilației scrise cu începere din 1722 la indicația personală a lui Nicolae Mavrocordat, într-atât contrastează ea cu spiritul ludic-ironic considerat caracteristic pentru cronicar: „Care aciastă mică și puțină osteneală cu multă plecăciune o închin măriei tale, bunului stăpânului meu, la care mă rog măriei tale să primești cu inimă bună...”. Să mai reamintesc că Șerban Cantacuzino este unul din ultimii domni pământeni, iar Nicolae Mavrocordat primul fanariot?

Întâia cronică munteană este, la sfârșitul secolului XVII, așa-numitul *Letopiseț Cantacuzinesc*,

atribuit de N. Iorga lui „*STOICA logofătul LUDESCU*, care au fost slugă bătrână la casa răposatului Constandin postelnicu”, cum se recomandă singur cu prilejul nefericit al trimiterii lui la ocnă din pricini de politică de partid. Dacă pentru partea privitoare la începuturi, letopisețul împrumută copios de unde poate, așa încât e inutil să încercăm a-i găsi o valoare (valoarea e totdeauna proprie), ceea ce se referă la epoca apropiată (de pe la Matei Basarab încoace) este uneori interesant. (Problema ca atare a originalității și a aluviunilor a fost discutată de Dan Zamfirescu în 1967.) Pecetea stilistică a identificat-o perfect Ș. Cioculescu: „cucernicia laicului crescut în climat pravoslavnic.” Îți vine a crede că autorul n-a fost logofăt boieresc, ci călugăr, atât este de frapantă cultura lui biblică și atât este de impregnat de duh bisericesc felul de a interpreta faptele și oamenii. Tot ce e bun vine de la Dumnezeu, tot ce e rău de la dracul, care uneltește să strice rânduielele celui de sus și-și vâără coada pretutindeni. „Covârșiți de nebunie și plini de diavolul”, niște oșteni se pun contra lui Matei Basarab, dar Dumnezeu, văzând asemenea „călcare de lege”, trimite asupra lor „caznă, adică judecată, ca și odinioară eghiptenilor”. Explicațiile evenimentelor se reduc la astfel de intervenții dintr-o parte sau din alta. Iisus dă o ploaie cu piatră, dar norul îl ocolește pe bunul Matei vodă și-și leapădă ghiulele asupra răului Vasile Lupu. La rândul lui, „diavolul, pizmașul neamului omenesc, văzând pre Constandin postelnicul că se pornéște spre fapte bune..., îl tot cerca, despre cum îi iaste obiceiul lui, să-l prinză în clucsa lui”. Până și în antiturcismul său, cronicarul denotă mai mult o pornire religioasă decât una patriotică. Ura lui întrebuintează același vocabular: cine nu ține partea Cantacuzinilor nu poate fi decât un „spurcat”. E drept, din când în când, ea se dezlănțuie în memorabile imagini de blestem arghezian, cum spune Călinescu, anticipând totodată paginile antigrecești ale lui Neculce. În naiva lui încrâncenare, deși incapabil să-și rețină mânia și dis-



prețul, cronicarul scrie totuși câteva rânduri viguroase despre răscoala seimenilor lui Matei Basarab, pline de toată acea grosolanie soldățească, de bețiile, de înjurăturile și de violențele fără seamăn pe care le știm (dar nu e deloc sigur că le știa și Ludescul) din istoricii latini care au zugrăvit revoltele legionarilor:

„Și așa fiind ei turbați, ca niște porci fără de nici o rușine să suiră sus, în casele domnești și dederă năvală unde zăcea domnul lor căutând pre acești boiari supt căpătâiul lui, supt paturi, prin poduri, prin cămări, prin lade, până-i găsiră. Și așa, dinaintea lui, i-au luat, cât să cutremura locul de groaza lor, dezbrăcându-i de haine, bătându-i nemilostiv, pân-i-au scos afară la câmp, și acolo i-au omorât, înaintea tuturor oștilor [...]. După ce au dat Dumnezeu de s-au vindecat Matei-vodă la picior, ieșit-au în preumblare către Argeși, și învârtejindu-să de acolo, iar dorobanții și seménii i-au închis porțile și i-au ieșit înainte, la șanțul cel mare, cu toate tunurile, oprind pre domnul lor ca să nu mai intre în cetate, zicând că de acum înainte nu le mai trebuie să le mai fie lor domn, ci, sau să iasă din țară, sau să să călugărească. Deci așa au șazut cu toți boiarii lui, obidit din josul orașului, 3 zile. Și nici pâine nu lăsa să-i aducă, să mănânce din avérea lui și din toată cinstea domniei lui. Deci într-alt chip n-au avut cum mai face, ci le-au fâgăduit să le dea bani din dăstul. Atuncea de-abiia l-au lăsat de-au intrat în târg, la scaunul lui. Iar ei nu să mai așeza, ci ca niște lupi flămânzi și ziua, și noaptea zbiera și umbla pe la casele boiariilor, ca niște calici, de-i pedepsea și le cerea de băutură. Nimenitea nu le putea sta împotriva. Că umbla toți béți, zăcând prin pimnițe, cu muieri, cu copii cu tot.”

Răspunsul partidei Bălenilor a venit prin pana ascuțită a lui RADU POPESCU (c. 1663-1729), dacă e să credem părerea destul de răspândită astăzi, care-i atribuie, fără totuși argumente convingătoare, nu doar cronica referitoare la

evenimentele de după 1700, ci și pe aceea, anonimă, care apucă lucrurile de la descălecat, la fel ca letopisețul cantacuzinesc. Spre deosebire de Ludescu, cu spaimele și superstițiile lui de om bătrân, crescut în spirit creștinesc și vorbitor numai al limbii scripturilor, Radu Popescu are tonul unui om de lume, școlit în străinătăți, s-ar zice, unde a învățat istorie și trei sau patru limbi, curtean și diplomat încercat în solda domnilor succesivi. Alegerea lui de către Băleni, dacă așa s-a pus problema, ca să scrie versiunea cea bună a istoriei, s-a dovedit norocoasă. Letopisețul Bălenilor înfățișează într-un mod mult mai verosimil ticăloșiile Cantacuzinilor decât o face letopisețul acestora cu ale Bălenilor. Ura lui Radu Popescu e mai puțin delirantă decât a lui Ludescu și, exceptând pasajul referitor la înscăunarea lui Șerban Cantacuzino (care, să nu uităm, i-a ucis tatăl), celelalte sunt mai degrabă viclene, cu bune aduceri din condei, țesând batjocura cu firul subțire al indiferenței simulate și jucând comedia perfecte ingenuități. Dincolo de asta, ceea ce atrage atenția lui Radu Popescu, într-o măsură mai mare decât la toți cronicarii, este ceea ce s-ar putea chema arta spectacolului. Cam totul stă sub acest semn la cronicarul Bălenilor, care are ochi mai ales pentru spectacolele din viață și din istorie, și ureche sensibilă la vorbirea străzii și la comedia limbii. El este un spectator prin excelență, în fața lui aflându-se parcă neconținut o scenă de teatru, pe care atrocitățile sau farsele, „meșteșugurile” sau crimele, ospețele și petrecerile de tot soiul sunt jucate de actori reali. De altfel, Radu Popescu descrie, cel dintâi la noi, un spectacol de acrobație și scamatorie, în „drumul Cotrăcenilor”:

„Adus-au pehlivani de cei de joacă pe funii și de alte lucruri; adusese și un pehlivan hindiu harap, carele făcea jocuri minunate și nezăzute pă locurile noastre. Iute om era și vârtos. Lângă altele, dă nu le putem lungi, făcea acéstea mai ciudat: punea de rând 8 bivoli, și să răpeziia iute și, sărind peste ei, să da în văzduh peste cap și

cădea în picioare, de ceia parte; alta: un cal domnesc, gras, mare, își lega chica dă coadă-i, și-l bătea comișălul cât putea, și nu putea să-l miște de loc; alta, un copaci mare den pădure adusese, neted, și, înfipt, s-au suit pă dânsul ca o maimuță; deci, după multe jocuri, ce-au făcut sus în vârful-i, s-au slobozit de acolo cu capul în jos, și au dat în picioare; alta: un tulpan lungu de mulți coți, îl ținea oameni în mâini, cât era, și să răpeziia iute, și mergea călcând pă tulpan, și nu să afunda; alta: să prindea mulți oameni câte doi în mâini, și făcea chip ca o bute cu mâinile, și mai lungu, și să răpeziia iute, și intra cu capul pen gaura acéia, și nu-l simțea oamenii, și de céia parte cădea în picioare. Ca acestea multe făcea, care nu le ținem minte.”

Dar nu doar pehlivani, adică saltimbancii de profesie, au plăcerea să se dea în spectacol, ci și unii domnitori, ca de pildă Radu Leon, după ce primește caftanul:

„...Și dându-i ploconul dă domnie, s-au rugat să meargă la Țarigrad să-și vază casa, și l-au lăsat; dar nu-i era pentru vederea casii, ci pentru mândrețea, ca să să primble pen Țarigrad cu pompă domnească, să-l vază prietenii. Și, slobozându-l, au mersu pe la Țarigrad, și de acolo au venit în țară.”

Când Împărăția trimite o agă la București ca să constate voința boierilor, aceștia pun la cale o adevărată reprezentație populară menită să-l impresioneze pe ambasador:

„Deci boierii trimise dă olac la boierii ce rămăsese în țară, dându-le știre pentru turcul ce vine, zicându-le să scoată țară multă înaintea turcului, să să jăluiască de Radu-vodă și de greci, și au făcut. Au scos tot felii, muieri, fete, care-i zicea că le-au rușănat copiii, și că ș-au bătut joc dă dânsule, oamenii carii zicea că i-au prădat, i-au căznit și altele.”

Radu Popescu este un povestitor cursiv, antrenant și mușcător. El lasă deseori impresia

că „l-am văzut cu ochii”, cum spune într-un rând despre un grămătic bătut crunt. Nu sunt la el multe explicații, ca și cum lucrurile fiind prea bine știute, n-ar mai trebui decât arătați cu degetul adevărații vinovați, care sunt, firește, Cantacuzinii. Tonul e nervos. Procesul lui Stroe Leurdeanu este iarăși un spectacol, ca cel cu pehlivanul, dar atroce:

„El tăgăduia că nu știe de acelea nimic; iar feciorii lui Constandin postelnic scoaseră nește răvășale, zicând că sunt ale lui, care-i scria lui Grigorie-vodă [...] Ci unii zicea că le-au dat Grigorie-vodă, alții zicea că izvod au dat după acelea, alții într-alt chip zicea; iar noi am văzut nește răvășale, care după ce l-au închis pă Stroe vornic iar în pușcărie, și i-au făcut judecată dă moarte, și l-au pus într-un car cu doi boi, numai cu antiriul și cu nădragii, și au pus nește priviț la car, și i-au spânzurat răvășalele acelea (ale cui vor fi fost, Dumnezeu știe) și așa cu acea pompă l-au trecut prin târgu, și l-au dus la mănăstirea Snagovului, dar nu l-au omorât, ci fără voie l-au călugărit; că au și strigat: «Doamne, doamne, fără voie îmi iaste». Și când să-i puie numele: Silvestru, iar el zicea: «Nu Silvestru, ci Mahmet». Într-acest chip fu călugăria lui Stroe vornic.”

A fost mereu citată comedia pe care o joacă vizirul împreună cu Grigore Ghica boierilor munteni veniți să obțină firman pentru Antonie Ruset și înșelați cu subțire rafinement oriental (scena este și la Neculce). Multe alte personaje par să aibă aceleași talente ca și vizirul. Când banul Băleanu, numit caimacam, îi eliberează pe boierii închiși de precedentă domnie, aceștia își iau obezile abia scoase și le aruncă la picioarele unuia dintre împilatori: „și-i zicea să le puie în gât.” Schimbările de domnie atrag altele, iar cum ele se petrec adesea pe neașteptate, iau naștere situații comice, în care rolurile se răstoarnă:

„Pă urmă prind plăiașii și pă Ilie armaș, și, aducându-l pân la o cărciumă lângă București, legat, iată și veste veni în toată țara că iaste

Gligorie-vodă domn; care auzind Ilie armaș, au început a înjura pe plăiași, de l-au dezlegat, și au alergat după dânșii, și le-au dat bătaie pân' la moarte, și l-au dus legați la București.”

Partea din cronică referitoare la Brâncoveanu ridică și o problemă de originalitate a informației. Despre domnia lui Brâncoveanu avem trei cronici: în afara celei a lui Radu Popescu, avem panegiricul, neinteresant literar, al lui Radu Greceanu, cărturar cunoscut al vremii, dar lipsit de darul expresiei și așa-numitul Anonim Brâncovenesc, în care și eu văd, împreună cu alți câțiva (N. Cartoian, cel dintâi), cea mai valoroasă artistic dintre cronicile muntene. Opinia cea mai răspândită a fost multă vreme că Anonimul i-a folosit pe Radu Popescu și pe Radu Greceanu. Se impune acum tot mai mult opinia contrară că el a stat de fapt la baza cel puțin a cronicii lui Radu Popescu. Datele de redactare a celor trei texte fiind ele însele controversate, nu putem socoti decisiv criteriul cronologiei. Lectura textelor arată, pentru intervalul comun, o bogăție de informații mai mare la Anonim, Radu Greceanu fiind cel mai sărac, prin lipsa lui de intuiție nemijlocită a oamenilor și a întâmplărilor, iar Radu Popescu nimerindu-se să fie, tocmai aici, extrem de succint. E deci puțin plauzibil ca Anonimul să fi fost acela care a împrumutat, cu atât mai mult cu cât ceea ce este mai atractiv la el nu se găsește la ceilalți, și anume mulțimea de amănunte concrete. E posibil totuși ca, lucrurile fiind de notorietate publică (unele sunt relatate și de Neculce), să nu fie vorba în toate cazurile de un împrumut. De altfel, împrumuturile ca atare se pot stabili. Intervenția boierilor pe lângă Brâncoveanu ca să-l determine a accepta domnia este seacă la Greceanu și la Popescu, dar bine constituită epic la Anonim (au citat-o mulți, după G. Călinescu, care însă o atribuie greșit lui Radu Popescu): abilul personaj se lasă rugat, tras, împins, rostește cu acest prilej și un discurs, reproduș *in extenso* de cronicar, totul cu scopul de a-și asigura jurământul de credință al boierilor. Cuvintele cu care și-a început el falsul

refuz sunt memorabile: „Dar ce așa vrea eu cu domniia, de vreme ce ca un domn sunt la casa mea...” Acestea lipsind în celelalte cronici, ceremonia înscăunării este mult mai amplă și mai pitorească la Anonim, conținând și amănuntul că unul din tunurile care trag salve onorifice nu-și slobozește încărcătura, ceea ce se interpretează ca semn rău. Radu Greceanu (totuși cel mai consistent biograf al lui Brâncoveanu) nu dă conținutul negocierilor de la Viena, pe care în schimb Anonimul le înfățișează punct cu punct. Discuția de la Brașov dintre generalul austriac Heissler și ambasadorul lui Brâncoveanu este relatată de Anonim sub forma unui dialog foarte viu, care nu există în celelalte două cronici, deși ambasadorul nu era altcineva decât Radu Popescu însuși, căruia Radu Greceanu îi era rudă prea apropiată ca să nu fi știut și el de ambasada cu pricina. Cu mai multe detalii decât Radu Popescu povestește Anonimul pățania Doamnei lui Ștefan Cantacuzino la Schitul Dintr-un Lemn, din ziua chiar când la Țarigrad erau decapitați Brâncoveanu și fiii lui. Iar dacă judecarea lui Staicu, paharnicul complotist, e redusă de Greceanu la nici o pagină și foarte searbăd relatată, ea devine la Anonim o nuvelă de sine stătătoare, atent condusă și interesantă. Sunt și câteva posibile relații directe, când întrebarea cine de la cine a împrumutat nu poate fi evitată. Bunăoară caracterizarea Cantacuzinilor „carii pururea au fost ficleni domnilor și n-au fost odihniți de nici un domn” de la Radu Popescu este aproape identică la Anonim: „care de felul lor era neodihniți și nemulțumitor tuturor domnilor”. Ca să nu mai spun că ea este prilejuită de același eveniment. Asemănător e și textul în care se relatează finalul domniei lui Brâncoveanu: modul cum stolnicul Constantin Cantacuzino oferă imbrilorului turc toate notele domnului despre diversele lui tratative cu dușmanii imperiului, apoi solia Cantacuzinilor la Țarigrad spre a grăbiuciderea lui Brâncoveanu, în fine căutarea de către oamenii sultanului a averii acestuia. Atrage atenția și plăcerea celor doi autori de a explica unele cuvinte, dând în paranteze sinonime mai de circulație, ca și folo-

sirea exact a aceleiași expresii, când vor să indice că n-au pierdut din ochi subiectul povestirii: „Ci dar să venim la prochimen” (adică la subiect). Dacă portretul lui Ștefan Cantacuzino, succesorul lui Brâncoveanu (mai plastic la Anonim, care are această formulă de neuitat: „spre zisele lui nu putea să razime cineva că cu ceasuri își schimbă vorbele și faptele”, acolo unde Popescu se mulțumește să zică despre el că era „cu totul nestătători la toate vorbele și faptele lui”), cronica lui Radu Popescu ia amploare, în vreme ce a Anonimului se împuținează ca un om de bătrânețe. De altfel, cu primii doi domni fanarioți, expediți într-o pagină și ceva, ea se și încheie, lăsând celuilalt plăcerea de a deveni panegiristul lor.

La urma urmelor, nici nu este important să răspundem la întrebarea dacă ANONIMUL BRÂNCOVENESC a apelat la luminile lui Radu Popescu și Radu Greceanu sau invers. Oricum, nu știm cine este acest Anonim. Pare un apropiat al Curții lui Brâncoveanu („că de multe ori și noi am audzit pe Constandin-vodă zicând”), ca și ceilalți doi cronicari, nu însă lipsit de obiectivitate față de domnitor (luând chiar deschis partea lui Antioh Cantemir, când a fost împiedicat de Brâncoveanu să se însoare cu una din fetele lui Șerban Catacuzino), anticantacuzin (nu aparține așadar facțiunii urmașilor aceluiași Șerban și nici Stolnicului, judecat acesta foarte aspru pentru trădarea care a dus la moartea lui Brâncoveanu) și, după cum putem aprecia acum, om citit, fin, nu așa de pătimăș ca Radu Popescu, deci fără să fi suferit probabil el însuși de pe urma unora sau altora, excelent observator și povestitor. E legat de cancelaria domnească poate în partea ei diplomatică, deoarece cunoaște bine conținutul unor tratate externe și are știință de ce s-a discutat, fie la Viena, fie la Brașov, fie chiar în cabinetul vizirului, când acesta ar fi refuzat să accepte o candidatură la domnie cu aceste autoironice vorbe: „deaca românii scot domnii și pun domnii, dar noi ce suntem și ce păzim aici?”. Obiecturile pe care i le-a făcut recent un cercetător cum că se rezumă la îmbrățișarea

„micii lumi” din jurul tronului sunt fără sens, căci toți autorii medievali au același orizont, dar indică locul unde ar trebui căutat autorul. I s-a propus și un nume, al uneia din rubedeniile lui Brâncoveanu, instruitul Preda Pârșcoveanu. Viitorul ne va lămuri dacă e cel bun. Revenind la prochimen, vorba lui, să spunem că Anonimul are același ton subțire, intelectual de la Radu Popescu și așa de diferit de al lui Ludescul, neluându-se ca un bigot de toate ale lumii ticăloșii, mai dând-o pe glumă, deși la nevoie tăind în carne vie („să înșală ca un Bălăcean, că Bălăcenii totdeauna își întindea mintea după niște păreri nebunești”). E familiar, ca și Neculce, dar nu în felul țărănesc al moldoveanului, ci ca un târgoveț destupat la cap și fără complexe. Anonimul are astfel de eficiente formule rezumative: „au vorbit cele ce au vrut, însă temeiul vorbelor acesta au fost: că să ruga Constandin-vodă să facă bine să să ducă (nemții) din București în Ardeal”. Sau, auzind că turcii l-au poreclit pe ducele de Saxonia *nălcăran* și „cercând acest cuvânt”, află că el „pe rumânește va să zică *fărămă potcoava*” și se lămurește cu însușirile poreclitului. Deseori, neștiind exact ce s-a petrecut, oferă mai multe versiuni. S-a pretins că iubește exagerat zvonurile, dar el nu se laudă cu informații neverificabile, arătând clar sursa și neluându-și răspunderea: fiind ținut într-un rând Brâncoveanu la Adrianopol o lună, când sultanul nici măcar nu i-a acordat audiență, domnitorul ar fi cheltuit mult ca să scape basma curată, „cum spunea cei care au fost acolo”. Acest stil fluent și neologicistic al comentariilor nu exclude talentul narativ și un simț al spectaculosului comparabil cu al lui Radu Popescu. Extrădarea unor complotiști dă prilej lui Brâncoveanu să însceneze o reprezentație mai puțin amuzantă decât crudă, iar cronicarului s-o relateze totuși cu haz:

„Luară pe Staico și cu ai lui băgați în feară și în cătuși și-i puseră într-un car mocănesc și într-acel ceas îi porniră de-i aduseră în țară, pe care i-au descărcat din car la casa iazagiului în București și au poruncit tuturor slujitorilor și toți oamenii târgului să să strângă să-i vază cum

îi aduc. Și mult norod de oameni se strânsese cât toate ulițele erau împănate dincotro veniia. Și ținuse pe gâdea cu un ciomag mare în mână de veniia înaintea lor în chip de postelnic mare, că așa să auziia, precum Staico vrea să fie domn în Țara Rumânească”.

O nuvelă polițistă este pasajul care se referă la un tovarăș al complotistului Staicu și anume Dumitrașcu. O alta, foarte asemănătoare ca subiect, este pasajul despre complotul unor adversari ai împăratului de la Mosc, descoperiți și dați în vileag tot cu ajutorul unei înscenări, puse la cale de împărat. Deși cronicarul n-avea aici elemente de observație nemijlocită, el se arată un povestitor la fel de bun în specialitatea comploturi și înscenări. E păcat că splendidul

*Anonim Brâncovenesc* e așa de scurt și, având și unele goluri (între 1669 și 1703, 1711 și 1714 nu e nimic, iar între 1703 și 1711, abia două pagini), devine prea succint tocmai când ne trezise cel mai mare interes. S-a vorbit de rupearea promițătoarei cadențe din pricină că evenimentele se acumulasera și autorul n-ar mai fi fost capabil să le cerceteze cu atenție și să le ordoneze. Ipoteza însă nu se sprijină pe nimic. Tot ce putem constata, dacă citim textul, este că autorul pare să-și fi pierdut treptat, nu distanța necesară (căci nu e cine știe ce reflecție în narațiunea lui, ci mai degrabă un *jet* puternic de amintiri și de impresii), dar pur și simplu pofta de a scrie. Din ce în ce mai lacunar și mai uscat, textul se destramă pe la margini ca un tricotaj neîncheiat bine.

## Proza de idei. Romanțul cult

### DIMITRIE CANTEMIR

(26 octombrie 1673 – 21 august 1723)



Proza de idei începe cu *De neamul moldovenilor* a lui Costin și continuă cu *Istoria Țării Rumânești* a lui Constantin Cantacuzino, cu *Hronicul* și *Divanul* lui Dimitrie Cantemir. Toți trei autorii au fost preocupați de „începătură”, lucru cu atât mai demn de relevat în cazul Stolnicului, cu cât el este primul muntean atras de problema vechimii noastre pe aceste meleaguri și un savant la fel de mare ca ardeleanul Olahus sau ca moldovenii Milescu, Costin și Cantemir. Bibliografia consultată de el este impresionantă, iar sursele, totdeauna indicate. (De aceea nu pare probabil ca, atunci când a descoperit în Moldova cronica lui Ureche, să fi cunoscut și *De neamul* lui Costin, cum s-a presupus, căci pe aceasta din urmă n-o citează). Stolnicul nu mai este cronicar, ci istoric adevărat. Critică și el acea „mare grămadă de minciuni” care ar fi *Alexandria*, învinuindu-o că mai mult „bălmăjaște”. Discută izvoarele, cu o argumentare strânsă și tenace,

cu premise clare și concluzii așijderea. Îi respinge nu numai pe interpolarii lui Ureche („că nu știu cu ce îndrăzneală și cu ce nerușinare, acela ce o va fi scris întâi o va fi făcut!”), dar și viziunile mitice despre descălecat ale acestuia. Încheierea lui va fi pe placul Școlii Ardelene și în special pe al lui Maior (care reia pe larg discuția în *Istoria pentru începuturile românilor în Dacia*): „...Valahii, cum le zic ei, iară noi, rumânii, sunt adevărați romani și aleși romani în credință și în bărbăție, den carii Ulpie Traian i-au așezat aici în urma lui Decheval”. Nu e mai prejos imaginea pe care Stolnicul și-a făcut-o despre daci: „Stăpâniia dară și lăcuia acest pământ acéle neamuri ce le zice dachi și gheți, oameni însă varvari și groși, idololatri, iară ostași mari și tari la bătaia războaielor, nepofitori a să supune altora, nici a să birui de alții îngăduia”. Din păcate, stilul acestei opere pline de remarcabile idei este adesea de un comic involuntar, rostogănesc, ca al pedagogului de școală nouă: „Că nici unul în lume nu iaste carele den sine numai să știe și nici unul nu au aflat nimic, până când n-au fost de altul învățat”. Sau: „Mai iaste încă și céia ce zice că, supt Grațianu, goții o au cuprins și o au luat (Dacia); iaste dară aici să întrebăm iară pe acest Martin: dară de la cine o au luat?”. „Mersul volubil al frazei e cam caragialesc”, opina G. Călinescu. Dacă opera Stolnicului nu merită un capitol într-o istorie critică a literaturii, autorul merită din plin un portret. Nu e nicio mirare. *Istoria* i-a fost atribuită atât de târziu, și în pofida opoziției lui Aron Densusianu și a lui Onciul, abia de către N. Iorga, pentru ca paternitatea să-i fie din nou contestată de curând (N.A. Ursu), cu oarecare temei. Stolnicul a fost eminența cenușie a Țării Românești de la cumpăna veacurilor XVII și XVIII, prieten devotat și deopotrivă dușman înverșunat al mai multor domnitori, sfetnic al tuturor, diplomat și intrigant („hoțul bătrân”, îi spune Radu Popescu, plin de ură, deși expresia e totodată simpatcă), personalitate fără lirism, aspră și riguroasă, cu o cultură enciclopedică apreciată de însuși Cantemir, care, pictându-l ca

pe un politician circumspect în *Istoria ieroglifică*, sub chipul păsării numită Brehnacea, socoate că „în multe științe și meșteșuguri era deprinsă”. Din fresca de la Hurezu ne privește un bărbat sever, cu gura strânsă de dispreț, cu ochi sfredelitori care parcă întrebă, și care are (ce ciudat!) fizionomia lui Balzac.

Cel mai de seamă intelectual român din epocă este neîndoielnic Dimitrie Cantemir. *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* este opera unui Hasdeu al veacului XVIII, cu un plan utopic și nerealizat, în care autorul își pune mai multe întrebări decât și-au pus înaintașii lui într-ale istoriei naționale la un loc: „Care lucru precum ni să pare au stătut pricină pentru care noi cești mai de pre urmă mai nici o știință fără prepus putem avea: cine adecă iaste adevărat scith? Cine ghet? Cine dac? Cine unn? Cine gherman? Cine sarmat? Cine slovan?”. Cartea reia, prin 1723, o istorie a moldovlahilor scrisă în latină la cererea Academiei berlineze. Din dorința de a nu lăsa pe dinafară nimic, autorul n-a putut merge mai departe de primul volum (de la origini la descălecat). Circulația prin copii a *Hronicului* este însă uimitoare. Ardelenii de la sfârșitul secolului le vor descoperi la Blaj și la Viena. Bibliografia folosită o întrece pe a Stolnicului: 154 de titluri. Cantemir e conștient și mândru de asta: „cum să dzice cuvântul, nici o piatră neclătită și nici un unghiu nescociorât n-au lăsat”. Problematika este pe măsura izvoarelor: origini, teritoriu, continuitate, limbă, obiceiuri. Ne surprinde accentul de purism latinist, care explică interesul Școlii Ardelene pentru carte (noi am fi „cea mai din lăuntru și mai de treabă mădulare a împărăției romanilor”) și arată nu numai că basnele unui Simion Dascălul n-au prins, dar că reacția la ele a condus la exagerarea contrară. Stilul cărții este încă mai rebarbativ decât al Stolnicului, de un pedantism insuportabil, chiar dacă, vorba lui Iorga, la vremea respectivă „pedantismul făcea parte integrantă din știință, era, ca să zicem așa, peruca ei”.

Curios este că *Divanul*, scris cu douăzeci și cinci de ani mai înainte, este cu mult mai lizibil. Limba lui are chiar o anume dulceață. În materie de stil filosofic, Cantemir se dovedește, s-ar crede, mai norocos decât în materie de stil istoric. Cuvântul către cititor debutează cu câteva fraze cadențate și muzicale, ce nu pot să nu vrăjească urechea noastră învățată, ce e drept, în proză, cu alte sonori, și care a uitat latina:

„Cinstite și de trudă iubitoriule cetitoriu, iată trei, spre a sufletului dulce gustare, ți să întind meșcioare. În cea dintâi dară, ale lumii, adecă a trupului, nebunii și réle, sufletului stricătoare și de tot omorătoare pofte – și, împotrivă, a înțeleptului, adecă a sufletului înțelepciune, cunoștință și spre lumeștile, să nu dzic trupeștile, desfrânate pofte înfrânare, oprire și părăsire – să cuprind. În cea de a doua, pentru ale lumii găsite minciuni și bârfituri și pentru a înțeleptului vorovite adevărat cuvinte marturi și mărturii aducându-să, lumea de mincinoase, iară înțeleptul de credincios să dovedește. În cea mai pe urmă, care a treia iaste...”

Verbul la urmă, după model latinesc, dislocările (așa-zisul hiperbat), repetițiile, antitezele, rimele interioare și celelalte figuri de limbă ori de stil caracterizează *cel mai elaborat* mod de exprimare nu numai de la finele veacului XVII românesc, dar din toată perioada medievală și chiar din epoci mai noi. Rezultatul poate fi discutabil, dar intenția este vădită, ceea ce, într-o vreme în care predomina expresivitatea involuntară, reprezintă o memorabilă excepție. Autorul *Divanului* n-a creat până la urmă limba filosofiei românești, cum visa, și nici un stil emulativ: a rămas fără urmași, dar, în splendida lui unicitate, poate fi citit astăzi cu o încântare neegalată. Ca să ne pătrundem de tăria limbii acesteia, nu ajunge să citim textul, trebuie să-l recitim. Ș. Cioculescu a denunțat la Cantemir o „superstiție a stilului ciceronian”, atrăgând atenția că tânărul de 25 de ani, ca și, apoi, adultul principe moldav era înainte de orice orator și iubea cuvântările publice.

Acest fapt este evident în prima lui operă. Dialogul între Înțelept și Lume este un adevărat poem oratoric, ritmat și rimat, glumeț și patetic, concis și luxuriant, furtunos și calm, impregnat de un enorm suflu liric în toată împletitura lui de întrebări și de răspunsuri. Atât refuzurile cazuistice ale Înțeleptului, cât și cochetăriile insinuante ale Lumii au, pe lângă inventivitatea filosofică, și un anumit haz al ideii:

„Lumea: Dară ce vrei să dzici? Au doară nu sunt frumoasă?”

Înțeleptul: Ba frumoasă, de te voi socoti că ești grozavă, că de a tale frumusețe să nu mă nebunesc.

Lumea: Dară au nu sunt bună?

Înțeleptul: Ba bună, de te voi precum rea să fii cunoaște, ca prin răutate bun să mă fac și la mai mare bine să ajung.

Lumea: Dară nu sunt înțeliaptă și de toată cunoștința plină?

Înțeleptul: Ba înțeliaptă, de te voi nebună ținea și prin a ta nebunie înțelept să mă fac...”

Printr-un soi de raționament al reducerii la absurd, Înțeleptul cere de la Lume avuții, dreptății, stăpâniri regești (cam ca acelea oferite de Demiurg lui Hyperion în *Luceafărul* eminescian), spre a-i arăta apoi că numai împărăția cerului are cu adevărat valoare. La aceasta, Lumea răspunde cu o inocență tot așa de ispititoare cum a fost cu mărul întins de Eva lui Adam:

„O, dulcele meu priiatin! Dară nu-ți ajunge, nici te-ai îndestulat că pre lume orici-ai pofțit nu ți-au lipsit? Au fiind tu într-atâta cinst și slavă, gândești că vei mai muri? Au asemeni-te cu ceilalți oameni? Căci ca tine cine iaste? Sau cine ție să potrivește? Au doară lipsește-ți ceva? Dară, bunule meu priiatin, căci în multe gânduri și socotele dându-te, îți izblăznești firea și socotești acelea ce întristare îți aduc? Iată, toate câte-ți plac înaintea ochilor le ai. Însă acmu dară alte propuneri, ce numai ședzi, bea, mănâncă și te

veselește, că cât ai, nici odănoară nu le vei svârși”.

Dar fiindcă nimic nu rămâne în *Divanul* fără replică, acestui *carpe diem* al Lumii îi răspund lamentațiile Înteleptului pe tema *vanitas vanitatum*, aceeași din poemul costinian, în variante de o fantezie superbă, după obiceiul lui Cantemir de a multiplica orice motiv în infinite oglinzi paralele. Conștiința zădărnicii atrăgând renunțarea, Înteleptul o exprimă cu aproape aceeași delicatețe senzorială cu care Lumea lăudase bucuria de cele pământești. El susține, în esență, că aceia care de toate s-au lepădat, alegând supliciul și moartea, sunt cei fericiți și, ca să ne convingă de această răsturnare a ideilor curente, apelează la ceea ce am putea numi persuasiunea oximoronică:

„Ce unii intrând în foc, ca cum ari intra în roaă, alții intrând în ger și în ghețuș, ca și cum ari intra în căldură și în feredeu; alții cu vine de bou bătuți, ca cum ari fi cu daruri dăruiti; alții de coadele a cai sirépe și nemoliți, cu iute alergătură târâți și pre a uliților pietre spârcuiți, ca cum ari fi în plimbări și privelști îmbla și a altora, a mulți, alte multe fără măsură cumplite și nesuferite pedépe pătimia.”

La sfârșit, Înteleptul și Lumea încheie un pact ideologic: trupul fiind lumesc, sufletul vine de la Dumnezeu; macrocosmosul și microcosmosul reflectă această dublă față a lucrurilor. Acestea, în prima carte a *Divanului*. A doua întreprinde critica moralei religioase pure, iar a treia (copiată după Andrea Wissowatius, cum a arătat P. Vaida, 1972), pe a celei practice, însă fără interes literar.

Probabil că prima operă literară românească în deplinul înțeles al cuvântului este *Istoria ieroglifică*. S-a spus despre ea că este o istorie secretă. Alții au văzut în Cantemir un pasionat de obscuritate, un ermetizant în limbaj. Dar, dacă exceptăm câteva poezii presărate în text, de tipul „baroc” (în care trebuie să bănuim însă

nu atât o influență a barocului european, cât una a spiritului vechii literaturi arabo-persane), nu există o obscuritate propriu-zisă în *Istorie*. Contemporanii, dacă ar fi cunoscut-o, n-ar fi avut nevoie nici măcar de „scara” personajelor. Așa că mi se pare mai normal să acceptăm că nu din rațiuni esoterice și-a scris Cantemir povestea, ci din rațiuni ludice. Toate cifrurile, numerice sau de alt fel, nu sunt la el decât niște jocuri de om cultivat și inteligent. Nu lipsește, desigur, intenția pamfletară. Ea însă nu trebuie exagerată și nu trebuie pretinsă o „operă de răzbunare” (Ș. Cioculescu, 1976) a „frustratului” Cantemir. *Istoria ieroglifică* seamănă mai degrabă cu o alegorie foarte ingenioasă, animată de un uriaș duh comic și totodată benignă satiric, o scriere în același timp naivă și sofisticată, elementară și rafinată. Cea dintâi operă literară românească (în sensul modern) este în fond una alexandrină, care prelucrează în chipul cel mai savant-artificial modelul romanțurilor populare medievale. Este primul nostru romanț cult. În *Introducere* (are și o postfață!), autorul declară că scopul lui a fost mai puțin epic decât retoric, ascuțirea instrumentului lingvistic dându-i destulă bătaie de cap. E adevărat că a scrie atâtea pagini de narațiune fictivă (oricâte prototipuri de oameni și de situații îi furniza experiența directă) nu se putea fără crearea unui limbaj adecvat, așa cum și studiul istoric și filosofic pretinseseră unul, dar, până la urmă, ceea ce ne captează interesul rămâne tot plăcerea povestirii unor extraordinare peripeții, ca de *Halima*. Ar merita ca cineva să încerce a reda *Istoria ieroglifică* pe înțelesul copiilor mari sau mici din zilele noastre, eliminând balastul și ușurând fraza; s-ar observa atunci că partea rezistentă artistică tocmai aceea de narare a unor uimitoare întâmplări dintr-o lume a animalelor și păsărilor construită după modelul celei omenești.

Subiectul este destul de simplu. Împărăția animalelor, aflată cu aceea a păsărilor într-un conflict mai vechi decât zidirea Babilonului, a rămas fără epitrop și, ca să-și aleagă unul, trebuie să aibă loc o obștească adunare. La aceasta



iau parte atât dobitoacele ce se țin de pământ, cât și zburătoarele vecine și prea puternice, al căror epitrop este Corbul. Așezate pe ranguri, jîgăniile și păsările se dispută pe tema epitropiei, glasul lor fiind purtat de olăcari în toate colțurile lumii: „Nu era dară, nici să putea afla uréche în văzduh și pre pământ carea de strașnic sunetul veștii și de groznic cuvântul poruncăi să nu să sfrededească”. Dacă divanul seamănă cu acela al fructelor din *Porikologos*, tonul discuțiilor este de *Ţiganiadă*, din episodul polemicii despre forma de guvernământ. Cam așa decurge obșteasca adunare, în primele trei capitole ale *Istoriei ieroglifice*. Cantemir este un observator atent al psihologiei umane ascunse sub măștile animaliere și păsărești, dar și unul al particularităților păsărilor și animalelor înseși. Despre modul de a se exprima al Vulpii are această sugestivă caracterizare:

„Cu acest féliu de învăluri și cu acéste sule de bumbac, după ce Vulpea pre Lup împunsă, pătrunsă și pre cât putu în ura și zavistiia multor împinsă[...] și în tot chipul cu podoabe îl învăscu și-l desvăscu, îl îmbracă și-l dezbracă, până mai pre urmă nu într-alt chip, ce vădzând că mulți urechea ascultării despre mulțimea vorovirii ei a întoarce începuse, cuvântul își curmă...”.

Nu mai puțin interesante sunt portretele. De exemplu, acela al diformeii Cămile, care o ia de soție pe frumoasa Helge, alcătuiind un cuplu monstruos:

„O, dreptate sfântă, pune-ți îndreptariul și vedzi strâmbe și cârjobe lucrurile norocului, ghibul și gâtul flocos, pieptul, botioase genunchelile, cătălige picioarele, dințoasă fălcile, ciute urechile, lăboase copitele Cămilei cu suleaștec trupul, cu albă pelița, cu negri și mângâioși ochii, cu supțiri degéțelele, cu iscusit mijlocelul și cu rătungior grumăjelul Helgii, ce potrivire, ce asemănare și ce alăturare are?”

Frumusețea Helgei e imorală, ca și relația ei cu biata Cămilă, ceea ce Cantemir ne-o spune în versuri echivoce, pline de aluzii erotice și, în fond, cifrate:

„O, Helge, ficioară, frumoasă nevastă,  
Cămila să ragă, tâlcul nu-nțăleagă.  
Margă la Athina ce ieste s-aleagă.  
Ficioară nevastă, nevastă ficioară,  
Peste șease vremi roada să-i coboară,  
Fulgerul, fierul, focul mistuiască.  
Patul nevăpsit nu să mai slăvască.”

Înainte de Ion Barbu, acestea sunt primele noastre versuri în cod (și, desigur, cu cheie), în manieră Góngora-Marino (deși Cantemir nu-i citise), în care se insinuează că Helge nu fusese fată la măritișul ei, dovadă patul nupțial immaculat, și că născuse, numai după șase luni de la nuntă, un copil conceput cu alt bărbat decât Cămila. În versuri, ca și în proză, Cantemir, denotă același spirit ludic și ingenios. Cu mai multă inventivitate alegorică, el va descrie templul secret (capiștea) al zeiței Lăcomicii (boadza Pleonaxii), într-una din cele mai complexe și somptuoase imagini spontan-baroce din câte avem. Ea figurează, desigur, Poarta Otomană:

„Lebăda îndată cu mine împreună sculându-să, înlăuntru capiștii intrăm. Unde în mijlocul capiștii, boadza Pleonaxii într-un scaun de foc ședea, supt a căruia picioare un coptoraș de aramă plin de jăratec aprins a fi să videa. Iar din giur împregiur făclii de tot féliul de materie arzătoare cu mare pară, vârtos ardea. La chip vêștedă și gălbăgioasă, ca cei în boala împărătească cad a fi să părea, cu sânul deschis și cu poale în brâu dinainte sumése, ca cum ceva într-însele a pune s-ar găti, sta. Cu ochii închiși și cu uréche plecată, ca când ce în poale i s-ar pune să nu vadă, iară ce materie ar fi carea s-ar pune audzind să înțăleagă. În mâna dreaptă cumpănă ținea, în care de o parte, în locul dramului, piatra ce-i dzic ahortatos și anevsplanhos (căci pentru acéia doai numere are) pusése, iar

de altă parte, chipul a toată lumea pus a fi să părea. Însă cumpăna din dreapta la pământ atârna iară cumpăna din stânga ca pana în aer giuca (că unde nesăpuiul stăpânéște, acolo toată lumea decât bobîta strugului mai mică ieste). Iară în mâna stângă ținea o leică, a căriia țievie până gios, la picioarele scaunului, agiungea și deasupra cuptorașului celui de aramă într-o gaură ce avea să sprijenia. Deci, precât socoteala mea agiungea, prin leică printr-acéia toate célea ce să punea trece și în cuptorașul cel de aramă se topîia, decîia în pară aprinzându-să scaunul în caréle boadza ședea să făcea.”

Sfârșindu-se fără rezultat obșteasca adunare, se pune la cale prinderea Inorogului, care se dovedește abia acum personajul principal. A patra și a cincea parte din *Istoria ieroglîfică* sunt consacrate urmării fabulosului animal. Cursa aceasta tulbură de la început ordinea cosmică. O furtună colosală izbucnește din senin și închide toate căile de acces ale dușmanilor spre locașul Inorogului. Tabloul este bogzian și totodată nespus de bogat în sonorități cum ar fi acelea din baladele romantice ale lui Bolintineanu:

„Ce ei încă acestea orânduind și fel de fel de lațuri, curse, mreji și alte măiestrii în toate poticile și căile întinzând strâmbătate ca aceasta în multă vréme ceriul a privi, pământul a suferi neputând, de năprasnă din toate părțile și marginile pământului, holburi, vivore, tremuri, cutremuri, tunete, sunete, trăsnete, plesnete scorniră, atâta cât tot muntele înalt cu temeliele în sus și cu vârful gios răsturnară și tot copacul gros, înalt și frundzos din rădăcină îl deșrădăcinară, și așé, toată calea și cărarea pre pământ și prin aer cu gréle neguri și cu întunecoși nuări, ca cu un vesmânt negru, căptușind astupară și tot drumul de pe fața pământului cu stânci pohárnite, cu dealuri și holmúri răzșipite și cu păduri săciuite pretutînderelea închisără și închiară.”

Au loc și alte curioase fenomene naturale. Cantemir posedă o paletă intensă, mergând de

la descripția poetică la caricatura grotescă. Războiul purtat de muște, albine și țânțari contra animalelor și păsărilor este pe cât de comic, pe atât de înspăimântător. Animalele sunt înțepate, bășicate, mursecate, pe corp, pe labe, pe bot, de către micile vietăți care pătrund odată cu aerul în plămâni și în ficiții lor, umplând totodată văzduhul cu „micile lor trupuri ca un fum și un prav”. Nu mai este aici doar fantezia biblică de la Dosoftei: se vestește aceea comic-terifiantă din Budai-Deleanu. În alt registru este „nuvela” de spionaj care relatează urmărirea propriu-zisă a Inorogului de către solii Corbului. Acesta stă retras într-o paradiziacă poiană alpină, cu acces dificil, în mijlocul „unor ape dulci și răci curgătoare, ierbi și pășuni în fel de fel crescătoare și pomi cu livedzi de toată poama roditoare și grădini cu flori în tot chipul frumoase și de tot mirosul mângaios purtătoare”. Înainte de romantici, nimeni n-a avut ochi pentru astfel de peisaje, a căror descriere pare, din pricina rimelor interioare, muzicalizată. Ieșind Inorogul la pășune doar noaptea, nu poate fi de nimeni văzut. Trimisul Corbului, Șoimul, apelează la Hamleon să-l găsească. Hamleonului i se face un portret minuțios, scos parcă din *Fiziolog*. Inorogul acceptă întrevederea cu Șoimul, formulând câteva condiții. Loial, Șoimul ar voi să le respecte, dar Hamleonul combină intrigi din cele mai abile ca să-l prindă pe dușmanul Corbului. El îl trădează chiar și pe Șoim, înțelegându-se cu Dulăii, pe furiș, și anunțându-l totodată pe Crocodil de posibila ieșire din ascunzătoare a Inorogului. Grijuliu, se preface în fața Bâtanului că se teme de o încălcare a înțelegerii din partea Șoimului. Denunțul nu e crezut, dar îl pune pe Hamleon la adăpost de bănuieli. Hamleonul este perfectul intrigant și unul din personajele memorabile ale *Istoriei ieroglifice*: iată cum, alături de pictura animalieră, descoperim în cazul lui și observația tipologiei umane. Fără a urmări, ca majoritatea comentatorilor, echivalența dintre măștile animaliere sau păsărești și prototipurile reale, trebuie să spun că autorul nu alternează mecanic planurile, ci încearcă să-și facă personajele plauzibile în amândouă deopotrivă. Citită

ca un romanț cult (poetic, fantastic), *Istoria ieroglifică* nu e mai puțin uluitoare decât interpretată ca alegorie satirică. Elementul satiric însuși merită să fie curățat de coaja alegoriei spre a fi valorificat în toată splendida lui grațuitate. Nu e câtuși de puțin necesar să folosim „scara” spre a fi fermecați de imaginația scriitorului, vizibilă până și la nivelul lexical unde specialitatea lui sunt rafalele de sinonime: „Aședară, și într-acesta chip, Hameleonul după ce cât putu cătră toți minciunile fiarsă, coapsă, sără, pipără, înghiți și borî, într-un duh la locul de Inorogul să afla alergă”. Inorogul promite deci să vină la întâlnirea cu Șoimul. Dialogul dintre cei doi întrerupe captivanta poveste de intrigă și fără iubire. În partea a șaptea, Hameleonul are în aceeași noapte a trădării un vis straniu: orbecăind printr-o pădure extrem de întunecată, ajunge la un foc și vede o șopârlă foarte mare, hrănindu-se cu spuză; foamea salamandrei („căci așe să numiia jigania acéia”) îi răscolește lui însuși mațele și începe a se văita prin somn; încearcă să se sature înghițind jărat, dar arsurile foamei nu sunt nimic pe lângă cele ale focului, ceea ce-i atrage o muștrare cu tâlc din partea salamandrei („Nu tot stomahul toată bucata mistuiește, nici tot gâtlejul toată băutura priimște”), care-l învață să mănânce ouă de șarpe spre a se lecu; ceea ce Hameleonul făcând, se pomenește cu dureri încă și mai grozave, ca de naștere, căci puii șarpelui dau să iasă din ouă și asta se întâmplă tocmai în pânțele nefericitului animal, otrăvindu-l; amintindu-și că leac contra otrăvii nu e altul decât cornul Inorogului, Hameleonul aleargă la munte, unde între timp avusese loc lupta dintre Inorog și Corb, primul biruind; cerându-i bietul Hameleon învingătorului o împunsătură de corn, află că „putérea cornului meu spre otrava care vine din afară slujește, iară nu spre veninul carile dinlăuntru să naște” și primește în schimb o rețetă umoristică pentru suferința lui (corn de cămilă, coamă de șarpe și „unchii de piește”

fierte în aspidă până ce din zece ocale vor rămâne zece dramuri etc.), care-l determină să exclame: „vai de mine, vai de mine, dar unde și cine poate lucruri nevădzute, neaudzite ca acéstea să afle?” și să se trezească. Acest vis va fi tâlcuit de trei ori mai departe și în trei feluri diferite. Dar în timp ce trădătorul visează, Inorogul cade în plasa întinsă și, de supărare, izbucnește într-un blestem care-i traduce dorința de a vedea modificate structurile geologice, cosmice și mitologice ale întregului univers. Și, ca și cum proba bogăției poetice n-ar fi fost făcută cu asupra de măsură, Cantemir dublează magnificul blestem al Inorogului („sunete jelalnice, căialnice și traghicești”) de plângerea meschin-ipocrită, burlescă a Hamaleonului. Trezit din somn de „lăcrămoasele huiete” din cosmos, Hameleonul aleargă speriat la Șoim, „voroava amestecând, limba bolborosindu-i, balele mărăgându-i și gura aspumându-i”, așa încât „între céle multe brehăite, céste puține căpțușite cuvinte de-abia să-nțelegea”.

Inorogul scapă din prinsoare și totul se va isprăvi cu bine. Capitolul al zecelea este un monolog-rechizitoriu făcut de Șoim Corbului, care reproduce pasaje din capitolul al șaselea. Cantemir are multiple mijloace „ritoricești”. Tot aici, el își citează singur cartea în carte, ca Cervantes prima parte din *Don Quijote* în a doua parte a romanului, dar într-un context vădit parodic: Șoimul îl amenință pe Corb că riscă să-și transforme în renume real porecla pe care a primit-o în ... *Istoria ieroglifică!* Este un procedeu uimitor: „Și nu numai – zice Șoimul – după *Istoria ieroglificească* cu numele Corb, ce așeși de trup, cu suflet și cu totul tot, acélași și adevărat așe să fii te arăți.” Literatura noastră medievală nu cunoaște o operă comparabilă cu acest romanț cult, ale cărui ecouri, din nefericire, vor fi la fel de târzii și de restrânse (va fi publicat abia în 1883) ca și ale operei lui Budai-Deleanu.

## Sursele imaginației medievale

Înainte de mijlocul secolului XVIII, ca prin lovitura de baghetă a unui vrăjitor, toate marile personalități dispar din scena literară: Cantemir în exilul rusesc, Neculce retras la moșia lui, Radu Popescu în călugărie iar Stolnicul, spânzurat la Țarigrad, capul său (veritabilă enciclopedie) fiind umplut cu câlți, după obicei, ca să poată fi arătat vizirului. Pe la 1740 se naște Ienăchiță Văcărescu, ale cărui prime versuri văd lumina tiparului în 1787. Trebuie să treacă, așadar, cincizeci de ani până când firul rupt să se înnoade din nou, interval în care literatura română redevine populară, în sensul că autorii recad în anonimat iar operele lor în colportaj. Chiar dacă cercetătorii (începând cu N. Iorga, dar informații convingătoare s-au strâns abia în timpul din urmă de către Al. Duțu, 1968 și 1969) au atras atenția asupra faptului că secolul XVIII nu e cu desăvârșire lipsit de miez, că tipăriturile și traduceri cresc numeric după mijlocul lui, este greu să nu observi dispariția literaturii originale culte. Din ce se hrănește totuși imaginația puținilor cititori? Mai întâi, din acele cronici versificate anonime, de care am vorbit deja, și care țin loc de gazetă, de roman și de istorie. Apoi, din așa-numitele cărți populare, din ce în ce mai citite și, spre 1800, masiv tipărite. Acestea sunt aproape singurele forme de literatură care leagă generația lui Cantemir de aceea a lui Ienăchiță, documente ale continuității noastre culturale în epoca fanariotă. Cronicile în versuri și romanele populare constituie hrana unei societăți care se laicizează treptat și ireversibil și din care doar o fărâmă are acces direct la literaturi străine, restul trebuind să se mulțumească cu traduceri și prelucrări.

Cărțile populare au început să joace acest rol cu mult mai devreme. După datele culese de specialiști, primele traduceri ar fi din secolul XV. *Floarea darurilor*, de pildă, ar fi fost prima oară tradusă din italiană de către un dregător al lui Ștefan cel Mare (Dan Simonescu, 1963). Nu s-a găsit niciun exemplar datorat acestui dregător,

pe numele său Gherman Vlahul, ceea ce i-a determinat pe unii să se îndoiască de valabilitatea informației. Dar din secolul XVI, din epoca lui Mihai Viteazul, datează cu siguranță prima tălmăcire a *Alexandriei*. Foarte devreme trebuie să fi circulat legendele și viețile de sfinți (așezate și ele sub titulatura generală și nu tocmai exactă a *cărților populare*): unele, incluse în *Hronograful* lui Constantin Manasses, au putut fi cunoscute îndată după 1500 cronicarilor slavoni Macarie și Azarie, care au utilizat versiunea slavonă a celebrei opere bizantine. În românește, *Hronograful* a fost transpus fragmentar abia pe la 1620 de către Mihail Moxa. Din secolul XVII, posedăm copii după aceeași *Alexandrie*, după *Troada*, după *Varlaam și Ioasaf*, iar din primii ani ai secolului XVIII sunt adoptările din *Sindipa* și din *Archirie și Anadan*. Statutul literar al tuturor acestora și al altora mai târziu a fost de multe ori discutat, începând cu Hasdeu și Gaster, continuând cu N. Cartoian și ajungând la Mihai Moraru (1976, 1978). Scrierile au fost numite populare, deși unele au autori cunoscuți, mai ales din pricina felului în care s-au difuzat. „Elicăieri nu se traduc, ci se transformă”, observă deja Hasdeu în *Cuvente den bătrâni*. Sunt așadar localizate și „corupte” pretutindeni unde sunt copiate și de acolo merg mai departe în versiuni din ce în ce mai infidele față de original. Răspândirea lor enormă, pe toată durata epocii vechi, atât în Asia, cât și în Europa, în regiunile de la gurile Dunării și Balcani, ca și în Occident, face din ele un fel de *cărți fără frontieră*, care au variante în nenumărate limbi: în indiană, arabă și persană, apoi, în egipteană, elină, bizantină, latină și slavonă, în sfârșit, în română, italiană, franceză, germană etc. Interesant este raportul lor cu folclorul. Unii au afirmat că aceste cărți ar fi, la origine, rodul absorbției unor motive și personaje folclorice. Alții au crezut că ele sunt opere culte, din care au căzut în folclor motive și personaje, ca firimiturile de la o masă. Au fost clasificate de câteva ori și într-un sistem tot mai

complicat. Dacă nu vrem să ne rătăcim în labirintul celor mai noi dintre aceste clasificări, ne convingem lesne că Gaster avea dreptate să le distingă pe cele de aventură de cele religioase sau etice, chiar dacă situarea uneia ori alteia în respectivele categorii poate ridica obiecții. Mai importantă este ordinea pătrunderii lor la noi și selecția pe care gustul cititorilor a operat-o în epoci succesive. Cele mai vechi sunt scrierile cu caracter religios, apocrife ori nu, *jitiile* (adică viețile de sfinți), „viziunile” și „miracolele” din *Hronografe*; vin la rând, în secolul XVII, florilegiile de maxime precum *Floarea darurilor* sau *Fiziologul*, și „romanțurile”, cu precizarea că acelea eroice, de aventură războinică, le preced pe cele cavaleresti și erotice (*Erotocritul*, *Imberie și Margaronă*, *Etiopica* ș.a.) cu cel puțin o sută de ani, tot așa cum primele cărți de înțelepciune sunt cele inițiatice, pe temă filosofică (*Sindipa*, *Varlaam și Ioasaf*) urmate, abia după 1700, de cele satirice și comice (*Esopia*, *Bertoldo*, *Porikologos*). Interesul trezit de această literatură la noi ține până în romantism (Heliade-Rădulescu a învățat să citească pe *Alexandria*), însă cu mutarea treptată a accentului de pe religios pe laic și de pe eroic pe erotic. Acesta fiind sensul general, există destule excepții.

Dat fiind locul pe care l-au ocupat în cultura a trei secole și jumătate și amploarea răspândirii, cărțile populare merită indiscutabil un capitol într-o istorie literară. O părere oarecum ciudată are G. Călinescu. Scriind capitolul din *Istoria* lui, el încheie astfel: „Însă un lucru rămâne clar: traducerile acestea sunt un simplu fond cultural care n-a avut nicio urmare literară.” Adică, niciun mare scriitor n-ar fi ieșit din lectura lor: niciun Dante din viziunile escatologice ale legendelor religioase, niciun Rousseau din florilegiile morale, niciun Swift din romanele satirice. Pusă așa, problema este înșelătoare. La data respectivă era greu, dacă nu imposibil, să avem scriitori ca aceștia. Dar influența cărților populare asupra literaturii culte, așa cum putea ea să arate între 1640 și 1830, de la Varlaam la Cipariu, este conside-

rabilă și se produce la mai multe nivele. S-a spus de obicei că ele n-au fost receptate decât târziu ca ficțiuni literare, contând mult timp ca vieți de sfinți și de eroi, exemplare, nu frumoase, sau ca îndrumare utile de morală creștină, cerute de nevoile cultului. Abia către finele secolului XVIII ar fi intervenit elementul de desfătare estetică, permițând lectura lor ca opere de imaginație. Cele două planuri sunt greu de disociat, în primul rând pentru că însăși imaginația medievalilor diferă de a noastră. Ca să nu mai spun că oamenii simpli continuă uneori a le citi astăzi cu aceeași emoție naivă ca și cei de odinioară în casa bunicii mele maternelă de la Sibiel, am găsit, copil fiind, câteva foarte vechi *jiti*. Iar în aceea a unei bătrâne din satul Peștera de sub Piatra Craiului, am dat peste un exemplar de asemenea vechi al *Coborării Maicii Domnului în Iad*. Fapt este că nicio altă operă din secolele XVI-XVIII nu pare să fi satisfăcut această imaginație mai copios decât legendele cu descinderea Maicii Domnului în iad, însoțită de patru sute de îngeri, care îl aveau în frunte pe Arhanghelul Mihail, sau decât viețile minunate și îngrozitoare ale atâtor sfinți și martiri. Dovadă că pictura murală din biserică a împrumutat din viziunile apocaliptice zeci de scene și că nu numai Varlaam sau Dosoftei, dar Ureche și Neculce au fost atrași de poveștile cu sfinți sau cu sihaștri care sar în ajutorul domnitorilor (ca Sf. Procopie și Daniil Sihastru în ajutorul lui Ștefan cel Mare). Întreg acest fantastic infantil (Sfânta Vineri e salvată de niște nori, care o acoperă la momentul oportun, sau de viforele care rostogolesc peste dușmanii ei stâncile ca și cum ar fi frunze; ea poate ține în mâini, fără să se ardă, apa clocotită cu care îl orbește pe Împăratul cel Rău) sau înduioșător (Sfântul Alexie se metamorfozează într-un cerșetor pe care abia-l recunosc propriii părinți) a lăsat urme neșterse în primele noastre opere culte, la scriitori impregnați de duh religios ca Varlaam (care le-a repovestit), ca și la savanți ca Dimitrie Cantemir (nu e apărat Inorogul, când e urmărit, exact în felul în care e apărată Sfânta Vineri din

poveste?). E limpede, de asemenea, că, deși criticată de spiritele „științifice” ale vremii ca o scorneală, *Alexandria* a fost o lectură de căpătâi pentru mulți și pentru multă vreme. Avem ecouri până în secolul XIX, la pașoptiști. În 1839 Barițiu, de exemplu, scrie cu umor despre lecturile dezordonate ale generației lui: „Cea dintâi carte ce ne căzu în mână îți vei aduce aminte că fu *Alexandria*; știi cu câtă sete și dulceață o citeam; știi că adevărurile ei atâta ne pătrunsese de mult, încât pe când ne puseră profesorii pe Curtius latinesc ca să-l explicăm în școală, noi le țineam de minciuni acele care le pomeneste acest scriitoriu clasic despre marele Alexandru; pentru că aici nu era pomenire de bătălia cu piticii și istoria lui Poriu Împăratul nu era scrisă ca în *Alexandria*”. N. Iorga a crezut, și poate nu fără un oarecare temei, că onomastica reală a fost puternic marcată de aceste lecturi și că domnitori ca Lăpușneanul au citit *Alexandria* și *Troada*. Femeile, îndeosebi, spune el, „au adus revoluția literară de atunci, ele au adus poezia romantică și de aventură”. Mai mult: „Gândiți-vă la Mihai în ziua de la Călugăreni: cu paloșul în mână intrând în rândurile oștirii turcești, expunându-și viața pentru glorie. Ceea ce-l interesează pe dânsul este *momentul*, este frumusețea gestului care zdrobește totul în cale, chiar dacă la capătul acelei căi el va rămânea mort în mijlocul celor omorâți de dânsul. Pentru a avea pe Mihai Viteazul, trebuia *Alexandria*, și pentru a avea *Alexandria*, trebuia starea de spirit cavalească care începe să se formeze la noi în întâia jumătate a secolului al XVI-lea”. Romantică va fi fost și mama lui Antioh și Dimitrie Cantemir, de vreme ce a ales pentru fiul ei cel mare un nume legat de aceeași poveste a macedoneanului. O întâmplare similară este pusă pe seama

cneazului polonez Samuil Korecki, închis la Țarigrad, de unde corespunda cu soția lui, fiică a lui Ieremia Movilă, aflată și ea captivă, la tătari. Scrisorile dintre soți ar fi în mod clar fasonate de lectura *Etiopicii* lui Heliodor și a *Troadei* (Dan Simonescu). Exemple de acest fel sunt numeroase. Viața trece în literatură și literatură în viață. Cantemir citează *Etiopica* și a citit, probabil în grecește, *Porikologos* (sau *Istoria poamelor*), dovadă obștească adunare de la începutul *Istoriei hieroglifice*. E indiscutabil și că el știa de portretele din *Fiziolog*, amestecând în același mod trăsăturile reale de animale și păsări cu altele imaginare sau apelând la animale mitice, chiar dacă nu urmărește scopul educativ al cărții populare și *Istoria hieroglifică* e mai mult decât o fabulă. Antim Ivireanul a consultat *Fiziologul*, din care și-a luat zborul și acea pasăre iubită cândva de poeți, de la Neagoe Basarab la Ienăchiță și Asachi, și anume turturica (Cartojan).

Pe măsura trecerii deceniilor, interesul se deplasează de la ceea ce am putea numi „les chansons de geste”, adică romanțurile eroice, pline de ecourile războaielor, la romanțurile mai pașnice, de „ciclu breton”, conform disocierii lui Thibaudet, în care predomină dragostea, cu jocurile și artificiile ei galante. Acest prag e însă trecut cu adevărat ceva mai târziu, într-o epocă de care va fi vorba în capitolele următoare, și când alte cărți, unele tot „populare”, ca *Erotocritul*, vor prelua ștafeta și vor nutri imaginația oamenilor simpli sau a celor învățați, a poporului căruia îi place să asculte lecturi făcute cu voce tare (chiar și după 1800) sau a primilor poeți și prozatori din noul veac. Folosul și moda cărților populare vor dura practic atât cât va dura „l’ancien régime”, feudal și fanariot.

# Secolul XIX





# Neoclasicism și luminism 1787-1840

Pe când dincolo de Carpați mișcarea literară, culturală era îndreptată mai mult spre erudiție și manifestări având ca scop trezirea conștiinței naționale, dincoace, în Principate, răsăreau vestiri de o literatură ce avea să dea expresiune sufletului românesc sub altă înfățișare, aceea care era mărturia însușirilor poetice, pe care până atunci numai creațiile populare le pusese în lumină.

**Ovid Densusianu**



# Prima poezie lirică

---

## La răspântie de lumi. Între Apus și Răsărit

Începuturile literaturii noastre artistice, în sensul modern al termenului, au fost uneori legate de apariția romantismului (G. Ibrăileanu, Ș. Cioculescu). Ceea ce probabil a împiedicat luarea în considerare, pentru acest extraordinar eveniment, a epocii dintre 1787, data primelor poezii ale lui Ienăchiță Văcărescu, din *Gramatică*, și 1830, data debutului lui Cârlova în *Curierul Românesc*, a fost bizarul ei amestec de nou și vechi, de spirit de renaștere și de spirit decadent. „Acești poeți de început sunt, priviți de aproape, niște adevărați decadenți”, afirmă categoric Pompiliu Eliade în 1898. Iar N. Iorga subliniază că, în raport cu mijlocul secolului anterior (când, între 1730 și 1744, „o generație trece fără ca noi să știm bine ce s-a petrecut în adâncul inimii acelor care au compus-o”), avem în jurul anului 1800 o puternică efervescentă intelectuală (lesne de remarcat în numărul tot mai mare al operelor, originale și traduse, literare și de alte feluri, în apariția gazetelor și a unor instituții culturale create pe măsura unui public ce nu se putea imagina înaintea). Tot el constată că poezia care predomină acum este lipsită de vlagă, dulceagă și minoră, nepermițându-ne să ne facem o „înaltă idee” despre simțirea autorilor și denotând un prost gust aproape general. Cu toate acestea, literatura

propriu-zisă acum se ivește, urmând aceleia medievale. E destul să ne aruncăm ochii asupra principalelor opere poetice spre a vedea că puține mai seamănă cu cele de odinioară: genurile și speciile sunt, în bună măsură, acelea pe care le întâlnim până astăzi, în vreme ce unele din formele în vigoare în secolele XVI-XVIII, mai ales în proză, abia își trag sufletul la periferia literară, supraviețuind vădit epocii care le-a dat naștere. Cărui fapt să se fi datorat remarcabilul fenomen? Istoriografia mai veche a accentuat pe ideea influenței franceze sau, cu titlul lui Călinescu, a descoperirii Occidentului. Obiecțiile aduse, cu deosebire în deceniile din urmă, acestui punct de vedere nu sunt totdeauna convingătoare, căci, dacă noi am avut destule contacte cu Europa apuseană și înainte de secolul XVIII, cum se susține pe drept cuvânt, aceasta nu scade cu nimic din importanța redescoperirii ei la sfârșitul aceluiași secol și la începutul celui de după el. Era, să nu uităm, o *altă* Europă, trecută ea însăși printr-o mare criză de conștiință, a cărei acțiune se dovedea în stare să primenească întreaga viață din Principate, nu doar câteva din ideile de suprafață. Unii dintre cei care cred că descoperirea Occidentului nu explică toate fenomenele de la noi au propus totuși să numim epoca de la

răscrucea secolelor epoca Luminilor. Dar nici Luminile, pe orice cale ne-ar fi atins, nu explică decât o mică parte din fenomene și e, apoi, ușor de observat că aceiași oameni îl traduc pe Voltaire și îi imită pe neoanacreonticii greci, au simpatie pentru înnoirile Revoluției franceze și se țin cu dinții de modul de viață feudal pe care l-au moștenit. Ca să nu mai spun că Luminile ne vin din același Occident. Contradicțiile comentariilor le reflectă pe ale epocii înseși. Cele mai multe descrieri pe care le avem se arată uimite tocmai de contraste și, în primul rând, de acela dintre „barbarie” și „civilizație”. Aici, la ușa Orientului, lumea de la 1800 trece în ochii multora drept cel mai bun exemplu pentru această polaritate socială și sufletească. Este evident că aceste contraste sunt reale, dar ele reprezintă un efect, nu o cauză și, luându-ne ochii, amenință să ne înșele. În mod critic, se va referi la toate acestea abia Neagu Djuvara (1995). Și mai este un lucru, care a trecut ca și neobservat. Să ne amintim de faimosul portret al lui Conachi, poetul pe care Ibrăileanu îl considera cel mai caracteristic al vremii, făcut de Călinescu în *Istorie*: „un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu ișlic, antereu și iminei”. Portretul călinescian conține în filigran un altul, pe care-l citim numai cu câteva pagini înainte și anume atunci când autorul *Istoriei* citează impresiile academicianului francez Saint-Marc Girardin, care l-a întâlnit pe Conachi, bătrân, la Iași: „Cette figure moqueuse et toute européenne faisait avec son attitude, son costume et son chapelet oriental un singulier contraste”, scrie Girardin. Să notăm că singularul contrast apare din *perspectiva occidentalului*, care e oarecum surprins că omul îmbrăcat atât de bizar, întins pe o canapea și învărtind în mâini șiragul de chihlimbar, poate fi deopotrivă de cultivat, inteligent și diplomat ca el, vizitatorul străin. Un occidental caustic și sec, îmbrăcându-se și purtându-se după moda orientală. O impresie similară a produs Ienăchiță Văcărescu la Viena în 1782 anturajului cancelarului Kaunitz: „Obişnuiesc europenii să arate la aceste o simplită și

la oamenii ce-i văd întâi; și pe mine la această assemblé mă descinsese damele și de brâu pentru ca să-mi vază șalul”, scrie Ienăchiță însuși în *Istoria preaputernicilor împărați otomani*, prefațând discuția plină de diplomatice subtilități dintre el și cancelar. Se pare că din astfel de relatări, care de obicei aparțin unor occidentali în trecere pe la noi, au luat istoricii deprinderea de a judeca epoca prin *contrastele* ei violente. Dar ceea ce este cu adevărat caracteristic este, tocmai dimpotrivă, *amestecul* inextricabil de particularități, de Apus și de Răsărit, și nu simpla lor opoziție, adică însușirea la fel de profundă a două serii diferite de influențe. Dincolo de spectacolul contrastelor, descoperim fața dublă a societății românești de la 1800, care nu privește pur și simplu spre Occident, după cum nu-și întoarce cu totul ochii de la Orient. Era și greu să se comporte așa, câtă vreme se găsea în mijlocul unor acțiuni adânc și insidios întrepătrunse. De la Pompiliu Eliade în 1898 la D. Popovici în 1945, toată lumea a vorbit despre dubla influență, greacă și franceză, pe care cultura română o suferea, începând chiar de la limbă (cea greacă era ca și oficială, cea franceză o concura deja de la mijlocul secolului XVIII mai ales ca limbă a culturii). Însă mesajele care ne parveneau pe aceste căi, și din ambele direcții, erau foarte asemănătoare. E greșit să vedem o opoziție între Luminism și Fanariotism, între modelul francez și cel grecesc: la 1800, tocmai similitudinea lor este frapantă. Mai mult: nu e totdeauna sigur de unde vine noul. Firește, în linii mari, el vine din Apus. Cultura grecească se înnoiește ea însăși în contact cu Apusul. Fanarioții erau „o clasă de formație recentă”, scrie C.Th. Dimaras, care se orientase treptat și definitiv spre Europa Occidentală. Câțiva dintre domnitorii fanarioți ai Principatelor Române se numără printre promotorii renașterii literaturii grecești, bunăoară Alexandru Mavrocordat, iar alții sunt oameni instruiți, care aduc pentru copiii lor preceptori francezi, cum e cazul lui Alexandru Ipsilanti. Fanarioții constituie o filieră pentru ideile luminate, pentru încurajarea naționalismului, a uni-

ficării limbii și a prețuirii folclorului, elemente scumpe, câteva decenii mai târziu, romantismului. Demoticismul unui Catargi ajunge la noi prin intermediul lui Hristopoulos, care nu e doar „noul Anacreon”, dar are și câteva foarte juste principii în materie de literatură. Pentru a sesiza caracterul destul de confuz al relațiilor, e destul să arăt privitor la latura negativă a influenței lui Hristopoulos că „versurile sale făcute spre a fascina pe femeile din Fanar”, cum spune istoricul literaturii grecești, sunt la rândul lor imitate după „mica poezie” franceză din secolul XVIII, cu parfumul ei lasciv de budoar. Aceasta pătrunsese la noi și direct. Din exemplul de mai sus se vede că Apusul a fost și corupător, nu doar stimulator, după cum Răsăritul a reprezentat nu pur și simplu un model de imobilism, ci și un focar însemnat al unora din noile idei. Fapt este că elita intelectuală de la București sau Iași, în pragul secolului XIX și în primele lui decenii, poate fi înțeleasă mai profund prin ceea ce are ea hibrid și indisociabil decât prin înfățișarea teatrului ei de contraste.

Ea însăși nu pare conștientă de vreo polaritate. N-are sentimentul că e sfâșiată. În ochii occidentalilor apărea cu totul altfel decât se simțea ea pe sine. Este în fond o lume organică, deși aflată la o răscruce istorică. Dacă e să găsim o contrazicere de care ea însăși să aibă habar, aceasta e una singură și ceva mai veche în partea noastră de continent, căci o resimțeau deja Costin, Cantemir și Stolnicul, și anume neputința de a trăi tihnit, cu toată averea și cu toate rangurile, din pricina instabilității politice. „Tihna de care se bucură boierii este doar trupească, sufletul lor este, în realitate, mereu neliniștit”, notează Pompiliu Eliade. Cu această excepție, celelalte contradicții sunt foarte înșelătoare și, în orice caz, exterioare, și nu pot fi luate drept bază a examenului unei culturi. De altfel, când, destul de târziu, boierii români își vor lepăda anteriele, ișlicurile și imineii, se va vedea că sub aceste straie orientale se formase deja un om nou, capabil să primească spiritul veacului XIX. Deocamdată, în primele lui

decenii, acest om nou coexistă pașnic cu acela vechi, se simt amândoi convenabil în aceeași piele, și este mai curând mirat, după cum se exprimă Ienăchiță, de simplitatea occidentalilor, care se uită la el ca la un barbar. În definitiv, el știe despre Apus cu mult mai mult decât știe Apusul despre el; vorbește numeroase limbi, are școala rafinată a Țarigradului, cu vicleniile ei fără egal; sufletește, este rafinat de o lungă conviețuire cu orientalii care au dat buzna peste el, cu toți acei greci, fanarioți ori insulari, care preferă să trăiască și să moară la București, cărora li se adaugă turcii, armenii, evreii și alte semini; și nu se mai crede într-o margine de lume, într-o „țară nenorocită”, cum se plâneau înaintașii lui de la 1700, căci tot ce se creează important în Răsărit sau în Apus îi parvine relativ repede, ideile ca și formele; în fine, *standing*-ul lui de viață este ridicat, bucătăria rafinată, distracțiile variate, luxul exorbitant și „pitrecirile urieșe”, cum va spune Russo în *Studie moldovană*. Numai privind modul în care trăiește din unghiul lui propriu, îi putem explica poezia, care nu este mai puțin organică, indiferent de valoare, decât îi este viața, nicidecum apreciind-o, la un loc cu moda și cu obiceiurile, prin prisma exterioară a occidentalilor care îi calcă țara.

C.Th. Dimaras citează următoarea observație a lui Al. Șuțu: „Pe malurile Bosforului, în sânul moliciunii, s-a născut poezia Greciei noastre moderne”. În sânul moliciunii, pe malurile Dâmboviței și ale Bahluiului, s-a născut și poezia românească a epocii moderne. E cu totul surprinzător că ea nu a fost definită niciodată până acum prin analogie cu acea formă de poezie cu care se aseamănă cel mai bine: lirica trubadurilor. Nu încapă îndoială că, pe de o parte, neoanacreontismul grec, în frunte cu Athanasios Hristopoulos, cu macedoneanul Sakelarios, cu Ioannis Vilaras sau cu Psalidas, iar pe de alta, tradiția occidentală, cu Ovidiu și apoi cu toată poezia neoclasică din secolul XVIII, au contat foarte mult în bagajul emoțional și stilistic al autorilor noștri. G. Călinescu a

insistat pe horatianism, deși horatian cu adevărat va fi abia Alexandrescu în *Epistole*, și pe petrarchism, care nu e totuși de conceput înainte de Asachi. Ideea lui s-a impus însă tuturor istoricilor, cu excepția lui D. Popovici. N-ar fi de adăugat decât trubadurismul și, prin el, aportul arab, ignorat până de curând de medievisti înșiși. Poezia arabă a fost un izvor, astăzi admis de toți specialiștii, al primei lirici europene din secolul XII, și este interesant să redescoperim câteva din atitudinile și motivele ei la primii noștri lirici din secolul XIX: iubirea care ucide, a poezilor udriși din Damascul secolelor VII-VIII, care își luau numele femeilor adorate, iubirea ca sclavie, lamentația și tortura sentimentului, motivul ochilor și atâtea altele. Să fi avut Conachi, Ienăchișă și ceilalți, în contact cum erau nu numai cu Apusul, dar și cu Răsăritul, acces la acest filon oriental pe o cale proprie (literatura grecească sau aceea turcească)? Sau tot calea regală a liricii erotice occidentale, deschisă de trubaduri, a constituit principala lor sursă de alimentare? Nu este exclusă nici combinarea lor. Modul însuși de existență a madrigaliștilor noștri de la 1800 se înrudea cu acela al trubadurilor. Ca și aceia, poeții români ai vremii erau mari seniori, ducând o viață de Curte, în care femeile jucau un rol însemnat și cărora li se dedica un fel de cult (sincer sau pretext pentru o virilă confruntare, asta nu schimbă cu nimic lucrurile). Ei împleteau aventurile cele mai triviale cu finețurile cele mai neașteptate. Și veneau, ca și trubadurii, după o epocă de dogmatism religios, cunoscând o eliberare similară. Lipsa de pudoare se asociază cu un protocol foarte strict. Sunt, și unii și alții, deopotrivă fideli și disponibili; idealști și senzuali. Obiecția prin care D. Popovici a respins paralela stabilită de G. Călinescu între Conachi și Petrarca – cel dintâi ar fi un poligam, în vreme ce al doilea este simbolul monogamiei – ar putea fi reînnoită de unii și cu privire la analogia dintre poeții români de la 1800 și trubaduri. Dar ar fi să perpetuăm o viziune asupra trubadurilor care, circulând cândva, nu

mai e astăzi împărtășită de nimeni. „S-au spus multe absurdități în legătură cu acest subiect”, observă H.I. Marrou despre pretinsa castitate sau puritate a trubadurilor. Istoricul francez citează două versuri care ar putea constitui un fel de adagiul pentru noii, ca și pentru vechii trubaduri, în privința atitudinii lor față de femeie: „E pessa quecs com puec’aver/ Sa donna et am lyej jazer”. Se observă și că un Don Juan cum e Conachi are în Zulnia o iubită de tipul prințeselor la care visau întreaga viață trubadurii, deci că el se consideră în fond un Tristan, cum spune E. Simion (*Dimineata poezilor*). Și să nu uităm nici obiceiul de a lega versurile de muzică. Poeții români mergeau sub ferestrele iubitelor însoțiți de lăutari și își compuneau versurile în vederea cântării lor. Nu erau doar niște îndrăgostiți, ci niște profesioniști ai liricii de dragoste, care își împrumutau adesea compunerile unor prieteni fără har poetic sau le scriau de-a dreptul pentru uzul acestora. Așa proceda Alecu Văcărescu, dacă e să dăm crezare fratelui său Nicolae, beneficiar al obiceiului. O societate în care noțiunea de iubire se asociază atât de intim cu aceea de poezie și de muzică nu mai existase în Europa din secolul XII. Iată-o reînviată în mediul românesc de la 1800, sub chipul unui cavalerism oriental, în care doar veșmintele diferă. E drept că Alecu Văcărescu ori Conachi se poartă mai des în anterior decât în armură și mai rar pe cal decât în trăsură, dar asta nu schimbă esențialul. Ei sunt niște cavaleri ceva mai leneși și mai luxoși. Dar văd iubirea tot ca pe o vasalitate (ei zic *robie*) din ghearele căreia nu există scăpare. „Quar sens pieys non puec viure,/ Tant ai pres de s’amor gran fam”, scrie Guillaume al IX-lea, duce de Acvitalia, în cuvinte pe care le vom întâlni, și nu o dată, la poeții noștri. Iubita stă în iatac, în turn sau în livadă și așteaptă răvașele în versuri, pline de galanterie și de prețiozitate, în care să-i fie cântate frumusețea, ochii, mâinile, trupul întreg, de către niște tineri mai mult ori mai puțin plini de dorință reală, dar care o slujesc prin vorbele lor ca pe o zeiță. „Nu aveau,

probabil, nici sufletul prea artistic. Era în veacul de aur al eroticii fără complicații”, afirmă Paul Zarifopol despre obiceiul zeitelor cu pricina de a primi intermediul lăutarilor. În realitate, scripca lui Conachi sau lăuta lui Guillaume d’Aquitaine se deosebesc doar prin aceea că primul n-o folosea el însuși pe a lui. Lipsa de complicație sufletească ce ar decurge de aici este complet falsă. G. Călinescu a definit în *Poezia „realelor”* literatura lui Alecu și Conachi în felul următor: „Erotica de tipul acesta stă pe o continuă raportare a empiricului la metafizic [...]. Tehnica poeziei este alunecarea continuă și savantă între mistic și profan”. Tot acolo, clasificând tipurile de autori erotici în *idealiști* și *realiști*, afirmă că primii sunt didactici, pesimiști, melioriști, iar ultimii gnostici și metafizici. Conachi ar oscila între aceste atitudini. E foarte adevărat că nu putem fi tranșanți cu privire la acești poeți: ei sunt senzuali, este evident; dar sunt și capabili de înțelegere metafizică a erosului; în sens medieval, ei sunt și realiști, și nominaliști, privind femeia când categorial, când empiric; sunt, apoi, gata a experimenta toată esența iubirii, dar și niște didactici ai aparențelor, pe care ar dori să le corijeze; lamentațiile lor, fatalismul, nu exclud o anumită raționalitate a sentimentului; în fine, luminismul lor e înfiorat de briza romantică. Saint-Marc Girardin nu-i citise lui Conachi versurile lascive și tot era uimit de sarcasmul lui moral „dirigé contre le vice”. Pe de o parte, așadar, frivolitate, joc, mondenitate, dorință; pe de alta, moralism, visare și satiră. Se văd bine ambele. Dar nu în proporție egală.

Analizând minuțios literatura epocii, Paul Cornea (1972) s-a îndoit că eticheta de clasicistă i se poate aplica nestingherit. Ar fi de fapt un clasicism difuz și incomplet, în care o sensibilitate din ce în ce mai neclasică se folosește încă de modele clasice. La aceasta se adaugă elementele preromantice. E, desigur, adevărat. Întreagă această sensibilitate pare a se mișca, odată cu epoca, dacă e să numim polii, între melancolia senină și clasică a *Cvartetului* în si bemol major și pasionalitatea romantică a celui în do minor

ale lui Beethoven. Se poate aduce în sprijin și argumentul că primii noștri poeți sunt prin excelență lirici – lamentațiile lor indică o dizolvare a sufletului în dionisianism – și că lirica nu e genul cel mai iubit de către clasici. Paul Cornea contestă opinia, răspândită cândva, că acest clasicism, cât este, ar fi unul decadent. El preferă să vorbească de manierism și de prețiozitate. Mi se pare însă că e unul și același lucru. Trubadurii noștri sunt niște prețioși și niște manierști: mai ales Alecu Văcărescu și tânărul Conachi. Dar exact în sensul decăderii spiritului clasic, la nivelul „marivaudage”-ului, al idilicului rococo și al didacticismului mitologic. Cum anume se amestecă acestea cu sentimentalismul și cu naturismul de la Rousseau și Young, cu ideile luministe, constituie secretul poezilor înșiși, rețeta lor de a fi, cum spune sugestiv același Paul Cornea despre Văcărești, deopotrivă euphuiști și folclorici.

Sub raport temperamental-moral, liricii dintre 1787 și 1830 pot fi grupați în două categorii. În prima ar intra Văcăreștii, Conachi și alții mai mărunți, precum Ioan Cantacuzino, Dimachi, Beldiman: aceștia sunt boieri, instruiți, subtili, ironici, senzuali, cinici, dar idealizând femeia, văcărești peste poate în madrigalele lor pe cât de cochete, pe atât de nerușinate, inspirați direct de poezia cultă grecească, franceză și engleză, al cărei limbaj artificial îl adoră, chiar dacă nu se dau în lături să-l presare cu expresii luate din repertoriul lăutăresc al cântecului de lume. A doua categorie îi cuprinde pe Mumuleanu, Anton Pann și, înaintea lor, pe Matei Milu; aceștia sunt târgoveți și mahalagii (nu și Milu), autodidacți, cam grosolani, cu principii morale mic-burgheze, dar cu limbă vioaie și cu umor savuros, știind pe de rost idiomul omului de stradă, căruia, direct ori nu, i se și adresează, întocmai ca și contemporanul lor Béranger. Lui Ibrăileanu, care a pornit de la o idee regionalistă, aceste deosebiri i se par a caracteriza opoziția dintre moldoveni și munteni – primii fiind egoiști și elitiști, în concepția lor de castă, iar ultimii, altruști și patrioți –, ceea ce nu se

verifică, firește, decât în mică măsură, excepțiile fiind numeroase și de o parte și de alta. Boierul Iancu, moștenitorul Văcăreștilor, face legătura cu spiritul înnoitor pașoptist, în vreme ce mahalagiul Pann devine custodele vechiului spirit, deși

amândoi sunt munteni, iar Matei Milu, moldovean și boiernaș din secolul XVIII, pare frate geamăn cu mic-burghezul de dincoace de munți Mumuleanu, om al secolului XIX.

## Noii trubaduri

Versurile tipărite de IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU (1740-1797) în *Gramatica* lui de la 1787 trebuie considerate cele dintâi poezii lirice românești. Nu întâmplător se roagă de muză autorul să-l învețe începutul: „Muză, putere dă, la graiurile mele./ Zi-mi, cum să-ncep? În ce fel s-arăt gândirea mea prin ele.” Definiția dată de el poeziei va rămâne în picioare vreme de optzeci de ani, până la Maiorescu: „cugete frumoase, cu poetice faceri”. De altfel, *Gramatica*, având și un capitol de prozodie, ar fi menită să ne deprindă cu scrierea de versuri „înmeșteșugate”. Ceea ce, din păcate, nu se poate spune despre stângacele compoziții ilustrative. Ienăchiță este însă un om cu spirit foarte fin, care, în pofida accentului moralizator din aceste poezii gramaticești, știe să o dea la nevoie și pe umor. După ce indică la ce e bună gramatica, încheie glumeț: „Siliți-vă a o-nvăța sau faceți cum vă place.” Șăgalnice sunt și poeziile ulterioare, cu toată văicăreala care era de rigoare în epocă. Două dintre ele constituie, cum s-a arătat, imitații servile după Athanasios Psalidas. Împreună cu motivul, poetul român a împrumutat și un procedeu stilistic care va fi la modă în toată poezia noastră romantică și pe care îl va ironiza același Maiorescu și în același articol din 1867: diminutivarea. Limba lui Ienăchiță se alintă: *inimioară, soțioară, cănepioară, lățisor, zarifior* etc. În afară de miraculosul *Testament*, se mai poate cita, pentru concizia cu care se exprimă dilema sufletească, limpidă, pură *Într-o grădină*:

„Într-o grădină,  
Lâng-o tulpină,  
Zării o floare ca o lumină.

S-o tai, să strică!  
S-o las, mi-e frică!  
Că vine altul și mi-o rădică.”

La ALECU VĂCĂRESCU (1760?-1799), cel mai talentat dintre poeții familiei, apare în plinătatea ei poezia languroasă, de alcov și de oftaturi artistice a primilor noștri lirici. Ienăchiță era mai șugubăț-rațional în alegoriile lui gingașe („Iar aici laț fiind întins/ Cum am dat, pe loc m-am prins!/ De inimă, nu de cap!/ N-am nădejde să mai scap”). Alecu nu mai are acest ton. Ceea ce nu înseamnă că e mai sincer, ci doar că ia mai în serios convenția care-i pretinde să se declare robul nurilor. Și „rob” și „nur” sunt, de altfel, în lirica noastră, invenția lui. El singur se jură că nu găsește niciun cusur obrazului iubitei și se leagă să-i fie credincios până la moarte, suportând dulcele lanț de gât. O spune cu o oarecare patimă masochistă: „Altfel că nu poci trăi,/ fără d-a mă chinui.” Iată adevăratul spirit al trubadurilor: cultul iubirii, elogiul femeii, chinurile fericite, jurămintele, tot tacâmul. Din păcate, galanteria e adesea anostă și monocordă, cântată la un instrument care scoate mereu același sunet fals-jelalnic. Versificator abundent, spre deosebire de economicul Ienăchiță, Alecu se dedă din când în când unui soi de cazuistică amoroasă, deopotrivă naivă și sofisticată, răsucindu-și „pățimurile” pe toate fețele. Femeia-Cătălină e muștrată pe un ton care, s-a observat de mult, aduce cu al lui Eminescu, nu însă fără o cochetă alintare din partea poetului-Cătălin:



„Cum nu socotești vrodată  
Cum că e și judecată,  
Care-ntreabă pe oricine  
D-au făcut sau rău, sau bine.

Și gândind la răsplătire  
Să-ți vii singură-n simțire  
Și să lași atâtea rele,  
Care faci inimii mele!

De gândești că n-or să-ți vie  
Câte mi le faci tu mie,  
Vei vedea vrodinioară  
Cât de mult o să te doară!

Ale mele toate zise  
Dă le numeri tot drept vise  
Și drept basne, așa numa,  
Ai greșeală, lasă gluma.”

Nuanța misogină, sesizabilă, nu face încă din Cătălina o Dalilă, deși ea își calcă vorba și înșală (trubadurul nelăsându-se cu totul și cu totul orbit de nurii ei). Se vede bine stăpânirea stilului de conversație erotică, deși n-avem aici decât monologul unuia din parteneri, abil, țesut din imputări directe și din declarații voalate, din tachinarie și din amenințare; dar răspunsurile celuilalt pot fi ghicite. Galantul poet e un profesionist al erosului, scriind de exemplu acrostihuri (imitate de toți trubadurii noștri) sau cusându-și pe gevrele versuri foarte delicate și de o perfectă fluentă. O generație mai târziu, albumul va lua locul gevrei:

„Cum să-ntoarce după soare  
Pururea această floare,  
Așa inima din mine  
În veci umblă după tine.”

El are ingeniozități nu numai de îndrăgostit, dar de stihuitor. Este un improvizator remarcabil, ca Erotocrit care făcea serenade

pentru Aretuza. Nicolae, fratele mai mic, care-l însoțește în escapade și care i-a strâns versurile, ne povestește cum a fost o dată provocat Alecu de Doamna inimii lui să scrie versuri despre un trandafir scos cu oportunitate din sân și cum s-a descurcat de minunat poetul: „Deci el, nepierzînd vreme nici un minut, fiind trandafirul în mână, cu ochii plini de lacrimi, au început a le zice din gură. Și de nu să-ntâmpla asupra aceștii fericiri o pârdașnică de venire... vă făgăduiesc că ar fi zis un milion de stihuri fără conder”. Ce păcat că îndemânaticul trubadur și-a pierdut cea mai mare parte din versuri, păstrându-se doar acelea trecute într-o „condițuță”. El însuși nu se considera „stihurgos pentru gustul lumii”, ci exclusiv „pentru trebuințele mele”. Nicolae, care n-avea „duh născocitor”, cum recunoaște la rândul lui, alerga, de câte ori se afla în dificultate, „la duhul cel cu noian al fratelui” său. Așa se explică probabil de ce a purtat de grijă versurilor din condițuța cu pricina. Comentând moartea lui Alecu, pe baza unor documente noi, E. Simion a văzut în ea „o dramă de renaștere într-un mediu oriental”. Închis la Tulcea, sub acuzația gravă de a-și fi ucis o mătușă, care avea expresivul nume Venețiana Văcărescu, Alecu trimite de acolo scrisori disperate până în clipa în care i se smulge călimara din mână: „Ah, stăpânul meu, iată mi se ia călimara, fie-ți milă de mine și salvați-mă în numele lui Dumnezeu, ah...”. E. Simion se întreabă (și noi odată cu el): „Nu este o ironie plină de mari semnificații în faptul că risipitorul fiu al lui Ienăchiță, care nu se lua în serios ca poet, moare smulgându-i-se condeiul din mână?” Este, desigur, o ironie la fel de mare, păstrând proporțiile, ca viața și moartea la Tomis a frivolului și metropolitanului Ovidiu.

Cam în același timp cu Alecu Văcărescu scriu și alți poeți și, independent ori nu unii de alții, scriu aproape în același fel. IOAN CANTACUZINO (1757-1828) e și el amator de diminutive și are comun cu Alecu motivul ochilor și al puterii lor („care omoară și care



lată de către Mircea Anghelescu, într-un caiet din 1836 care cuprindea compunerea, probabil de oarecare circulație în epocă, intitulată *Gândul ispitii*. Ispita e a morții, a sinuciderii, alungată de flautele poetice. E aici o invocație notabilă:

„Flaute dulce, răsună durerile inimii mele...”

și în general un minuscul accent poetic, bine sugerat prin repetiții:

„Lasă-mă, lasă-mă, dorule, dorule, inima mé  
nu te-a mai plânge  
Plânge-te ceasul în care suflarea ta din liman  
de fericire  
Prin vânturi nenorocite m-a scos, m-a dus la  
pieire.  
La pieire moartea duce, du-te, du-te de la  
mine,  
Ispită rău, rău gânditoare nu mă gândesc la  
tine.”

## COSTACHE CONACHI

(14 septembrie 1778 – 4 februarie 1849)



Dintre toți trubadurii, cel mai demn de atenție este Costache Conachi. În fond, sub raport estetic, el reprezintă descoperirea lui G. Călinescu. Nimeni nu l-a prețuit mai înainte, nici chiar Ibrăileanu, care, în cursul lui de lite-

ratură veche, editat postum, îl socotea poetul caracteristic al epocii de după 1800 și-i studia difuzarea. Ca și Iorga, își cam bătea însă joc de poeziile lui, citindu-le în fața studenților ca pe exemple de dulcegărie penibilă. E destul de ciudată această impresie nefavorabilă pe care a făcut-o comentatorilor neînfrânarea lui Conachi. Un subconștient model clasicist de comportament funcționa, cu siguranță, în aprecierile lor, iar „reținerea” a fost totdeauna considerată, din acest unghi, o virtute. De la ea nu s-au abătut decât poeții lirici și, dacă e să-l credem pe Nietzsche, toate literaturile încep prin a fi lirice, adică dionisiace: și cea grecească, și cea occidentală (trubadurii), și, iată, și a noastră. Văicăreala primilor noștri poeți nu e decât un exces de lirism, de subiectivitate, de spovedanie erotică. Se observă o dată mai mult cât de relativ e clasicismul lor, căci lirica e cel mai puțin clasică dintre toate genurile de artă. O explicație a disprețului constă și în schimbarea gustului în generația pașoptistă, care nu l-a mai „selectat” pe bătrânul poet, deși tocmai în 1856 îi apărea, puțin timp după moarte, prima culegere. Până atunci lirica lui se difuzase fără nume de autor, în toate provinciile românești, mai ales în straturile mijlocii ale populației. Anton Pann tipărea în *Spitalul Amurului* câteva din poeziile lui Conachi pe care le descoperise într-o culegere

de la Sibiu din 1837. Cu un deceniu înaintea morții poetului și cu două înainte ca primul volum ce-i purta pe copertă numele să fie publicat, unele din versurile lui circulau, deci, ca populare. Eminescu însuși le-a socotit așa pe unele, copiate de el și pe care a umblat cu creionul. Chiar și printre poeziile lui Iancu Văcărescu s-au nimerit unele de ale lui Conachi. Nici atotștiutorul Heliade nu are idee cine este autorul poeziei *Zori de ziuă se revarsă*, prezentă în manuscrisul eminescian, pe care o crede populară, și nu se corectează nici chiar după ce ea apare în volumul din 1856. Acest volum n-are tiraj. Cititorii unei astfel de cărți nu sunt aceiași cu cititorii culegerilor mai sus pomenite în care se cuprindeau și versuri de Conachi. Standardele de lectură sunt cu desăvârșire altele în elita care, acum, consacră valorile. Părerea că opera lui Conachi reprezintă, cel mult, un document pentru sensibilitatea epocii de la 1800, tot acum s-a format și ea n-a întârziat să fie îmbrățișată de primii noștri istorici literari, amuzați într-atâta de frivolitatea emoțiilor, încât n-au văzut arta poetică. Absolut evidentă, totuși! Conachi nu este numai meseriașul conștiincios, care a compus micul tratat intitulat *Mesteșugul stihurilor românești* (în fond, prima noastră poetică), dar chiar un poet adevărat, superior tuturor celorlalți din prima parte a secolului XIX. Dacă și-ar fi tipărit versurile la vreme, receptarea lui așa-zicând cultă ar fi fost alta și nu l-ar fi așteptat pe Călinescu spre a-i marca valoarea. *Istoria ieroglifică*, *Țiganiada*, versurile lui Conachi, iată tot atâtea opere tipărite cu întârziere și al căror efect eventual în epoca în care au fost scrise rămâne un bun prilej de meditație.

E destul să deschidem o culegere din versurile poetului ca să ne dăm seama că ele au o calitate inefabilă a limbii pe care n-am întâlnit-o până acum:

„Au nu știi, dulce lumină,  
Ochii mei că ți se-nchină...?”

și că nu lipsește din ele o solemnitate aproape filosofică la care puțini până la Eminescu vor avea acces:

„La miezul nopții mă trezăsc,  
Nenorocirile să-mi tânguiesc  
Și ceriului, ce revarsă senin,  
Să mă plâng cu lacrimi și cu suspin  
Că-n lumea aceasta dintru-nceput  
Priveliște durerii m-am născut...”

Sufletul anxios al omului de la 1800, care se exprima la Conachi prin reformularea temei biblice a instabilității, conține și unele accente noi, datorate unui bun cunoscător al literaturilor apusene (din care a tradus) și care începe să aibă „biografie”. Lirismul medieval fiind impersonal, din amplele compuneri în versuri ale lui Conachi i-au putut fi reconstituite autorului pasiunile și eșecurile. Fondul primar rămâne și la el, ca și la Alecu Văcărescu, acela trubaduresc, dar alterat de o simțire mai puțin convențională și de un „realism” al detaliilor cu totul neobișnuit în epocă. Plângerea majorității contemporanilor fiind așa-zicând generică, a lui Conachi se individualizează. E drept că popularitatea i-a fost asigurată și lui tot de poeziile galante, de madrigaluri sau de acele irmoase și răvașe lirice menite a fi acompaniate de lăutari (cum ne arată uneori refrenul: „Scripca jalnică, duioasă, răspunde la ahtul meu”). Pe acestea le-au cules Pann și alții. Ele sunt ingenioase și fără adâncime, deși nu le putem nega rafinamentul. Cu gândiri și cu imagini din repertoriul comun al vremii, dar având un model îndepărtat în „biletele” sau „fleacurile” (*nugae*) ale unui Catul, Conachi izbuteste să fie un poet delicat, evocând de exemplu ochii iubitei, care, „năvălind cuprinși de gene/ săgetează din sprâncene”. Metafora nu e lipsită de grație. Iubita este „doamna sâmțârilor mele”, singularitatea fiindu-i evocată din nou eminescian („Tu numai supt cer ești una”) și așezată în legătură cu „stăpâna nopților lună”. Unele compuneri seamănă cu niște haiku-uri:

„Primește cu suflet lin  
Stihul care îți închin  
Căci îi făcut din suspin.”

Ingeniozitatea alexandrină are ca teren predilect ochii, deveniți niște ființe care se gâlcesc sau se alintă, și în jurul cărora se țese o comedie muzical-șugubeață, cu „furi” și „răpiri”, săgeți, otrăvuri, lovituri, aprinderi și deghizamente înșelătoare. Unele poezii au aspect de fabulă, protagoniști fiind acciași ochi ai iubitei. Alt personaj tipic este nurul, a cărui simplă ivire aprinde sufletele. Dragostea e un joc, o cochetărie, o tachinare continuă. Îndrăgostitul nu cere decât să i se îngăduie a se închina iubitei lui ca unui soare, dar în ce chip o aduce din condei:

„Poți, de-i vre, să mă faci vrednic  
Să te văz și pe-ntuneric”

Sau se joacă delicios pe motivul umbreleței care apără obrazul femeii și de soare, și de alți ochi:

„Umbreluță norocită,  
Ia sama că ești menită  
Să umbrești un obrăjel  
Plin de nuri și frumușel.  
Cată să mi-l păzești tare  
Și de vânturi și de soare,  
Și când alți ochi i-ar căta,  
Să te pui drept fața sa,  
Că tu, umbreluță, știi  
Că îl tem și de stihii.”

Partea cea mai veștejită din lirica lui Conachi este aceea propriu-zisă vâicăreață, deși tocmai la aceasta va fi mai sensibil Eminescu, transcriind mai multe texte în respectivul spirit, pe care le credea anonime. „Plâng, oftez, suspin, mă vaiet”, spune un vers al lui Conachi și care adună parcă toate verbele utilizate de neoanacreontici. Dacă l-ar fi citit pe Petrarca, de care Călinescu îl apropie abuziv, Conachi ar fi aflat părerea italianului

despre pălăvrăgeala aceasta masochistă: „Chi puo dir comm'egli arde é in picciol fuoco” (*Sonetul CXXXVII*). Să nu ne pierdem însă vremea cu aceste versuri. Există la Conachi mai multe personaje cusute în aceeași piele: unul care se lamentează, altul care se joacă; unul hedonist și senzual, altul loial iubitei depărtate ori inaccesibile; unul care adoră convențiile, altul care împinge mărturisirea până la indecență. Aretuza acestui trubadur care se-nchină răsăritean și moale se numește Zulnia. Idila, matrimoniu și tragedia lor le știm din câteva poezii în care, dincolo de stângăcia unor versuri semănând cu niște cavaleri medievali în armurile lor greoaie, descoperim cele mai frapante imagini ale erosului din literatura epocii, dacă nu și de mai târziu, în care senzualitatea nu exclude idealismul, iar dorința nerușinată implică o veritabilă mistică a iubirii. Închipuirea bărbatului la trezirea din somn se populează de imagini lascive, plasate într-o atmosferă de beatitudine matinală, de care nu este străină o proaspătă notă naturistă. Conachi știe să evoce foarte precis astfel de clipe și de locuri ale iubirii, cu jurăminte tainice și fierbinți:

„Cărările cele strâmpte de pândă și de  
tâlnire,  
Unde-ți furam câte-o gură supt a  
crângilor dosire,  
În sfârșit, locul cel tainic, de fericirea cea  
mare,  
Unde, în genunchi, la poale-ți, spre  
asfințitul de soare,  
Câștigând prin rugămintea sfânta ta  
făgăduință,  
Ți-am dat cerul cheazăsie de o vecinică  
credință.”

Au fost deseori citate versurile, extrem de îndrăznețe, din *Mergând către prea iubită*, în care sufletul e însărcinat să ducă vestea sosirii iubitului cel de poftă plin:

„Du ochilor drept vestire  
 A plânsului conține,  
 Du guriței bucurie  
 Sânul, peptul dezvălește,  
 De sărutări cu trufie.  
 Sânul, peptul dezvălește,  
 Țâțșoare rumenește,  
 Rădică di pi picioare  
 Orice feli de-nvălitoare  
 Și spune cu-ndrăzneală  
 C-oi să fac mare năvală.”

Dar nu s-a remarcat că tradiția acestei impudori urcă până la trubaduri. Aveau și aceia predilecție pentru livezi și izvoare (peisajul pastoral) unde „sub un măceș, la umbră, doamna ține/ într-o livadă, dragu-i lângă sine”, pe când straja anunță zorii, sau și le imaginau pe iubitele lor cerând să fie sărutate „în lunca unde păsările lîn doinesc” sau dorind să „facem un joc nou” (fassam un joc nouvel) „ins el jardin ou chanton li auzel”. Amănuntele dezvelirii picioarelor și a sânilor sunt de asemenea în panoplia erotică a trubadurilor. Nicolette, dintr-o celebră operă în versuri și proză din secolul XIII, îl vindecă pe un pelerin nebun, nu cu alt leac decât acela de a-și dezveli treptat piciorușul, printr-un gest de o savantă lascivitate: „Când ai trecut pe lângă pat/ Rochia ta s-a ridicat/ Ca și blănița de hermină/ Și cămășuța de in, fină,/ Când piciorușul ți s-a zărit”. Suntem aici în proximitatea parodiei idealului curtenesc, cum spune Marrou, din care am scos și citatele, dar motivele destrăbălării se iviseră deja în secolul precedent. Arnaud Daniel știe de pe atunci să înfățișeze progresia cuceririi erotice. În ziua în care poetul își sărută întâia oară iubita, aceasta face scut cu haina ei albastră, dar mai apoi își lasă trupul descoperit și contemplant la lumina lămpii. Unii au văzut aici doar o „punere la încercare” (cu *asag*), fără împlinirea actului, doamna nepermițându-i iubitului decât *tener*, *baițar* (care în secolul XII nu însemna decât *a sărută*), *abrassar* și *manejar*. Oriunde s-ar fi oprit lucrurile în secolul XII francez, la Conachi protocolul se repetă cu

finalizare incontestabilă. De exemplu, în *Iubita și urâtul*, Aglaia, o fată inocentă, îl întâlnește pe câmp pe însuși Amor care culege flori (gest simbolic). Îl ține, firește, la distanță, căci e bine crescută, dar e păcălită de abilitatea cu care el, „cu sfială și măsurat la-nceput”, ia din clipă în clipă „îndrăzneală mai mult” și se dedă unei seducții pe cât de perfide, pe atât de irezistibile în gingășia ei:

„Uneori gășind pricină că i-i părul încurcat  
 De zefirii ce pe-acolo năvălea la  
 dezmierdat,  
 Găsea chip și punea mâna încetișor, dar  
 deplin,  
 Pe grumazii ce albeața nu-i deosebea de-un  
 crin.  
 Alteori pentru un flutur, ce zicea că mușcă  
 rău,  
 Di pi pept rădica fluda și privea mormântul  
 său.”

În prima zi, deci, Amor, ca și Cătălin cel bine cunoscut nouă, se mulțumește a se uita în ochii fetei, în a doua o strânge de mână, în a treia îi fură un sărut, în a patra o adoarme în brațele sale și, apoi, o uită. Se-nțelege de ce. Și Dumnezeu, după șase zile de lucru, a tras în a șaptea zi un pui de somn. Totuși acest „cinism” nu e caracteristic pentru Conachi. E suficient să recitim *Scrisoare către Zulnia* și *Amoriul din prieteșug* ca să descoperim aceeași atmosferă echivocă a întâlnirilor de dragoste, evocate însă cu un accent dramatic care face din lungile poeme în versuri de 16 silabe un roman complet al pasiunii, un fel de ovidian *Amores*, cu totul diferit de cochetul baroc al poeziilor mai scurte, acelea de aspect madrigalesc. Sunt amintite mai întâi *le coup de foudre* al iubirii și primele jurăminte, în imagini ușor convenționale, dar destul de puternice. Locul unde îl orbise fulgerul dragostei este „supt copaciul acel mare”, „ce pare că-l văz cu ochii și acum în depărtare”. Amintirea este bogată în detalii autobiografice și de tot soiul:

„Unde-i acea vreme, dragă, ah, dragă  
și mult iubită,  
În care cu tine-n brață și tu de mine lipită  
Petreceam zălele noastre în pustiul acel  
mare! [...]  
Acei copaci nalți și mândri, marturi  
cu a lor umbrire  
De dezmierdări, de voroave, de libov  
și de iubire,  
Potica acea vestită ce-o treceam  
cu groază mare,  
Dar ne înlesnea prilejul de-o furișă  
sărutare,  
Răpile întunecoase ce ferea cu tănuiri  
A desfătărilor noastre înfocate întâlniri,  
Apele acelea-n care, pe furiș, în scaldătoare  
Te prindeam, ochilor, spuneți, ce priveam  
atunci în zare?  
Comorile firii tale la ochii mei dezvălitate  
De mii de ori sărutate, de mii de ori  
pipăite,  
Le răpeam cu lăcomie și într-acea fericire

Aș fi dat orice pe lume pentr-un ceas de  
prelungire.”

Romanul se completează (în *Amoriul din prieteșug*) cu episodul „căderii” Zulniei. Comportamentul femeii este notat aproape naturalist:

„În sudori, lacrimi scaldată, desculță și  
despletită,  
Fuge, vine, se-nvârtește ca o  
deznădăjduită  
Zăludă, ca vai de dânsa, pe pământ  
și la cer cată,  
Vru să strige, dar și glasul i se tăie  
deodată.  
Se povârnește și cade peste dânsul,  
leșinată.”

Aceasta nu mai este doar poezie minoră de tip anacreontic, dar, cu toate clișeele, de care Conachi n-avea cum scăpa, cea dintâi lirică autobiografie erotică de la noi, în spirit trubaduresc și balcanic.

## Cântecul de lume. Satira. Fabula

Între madrigalele Văcăreștilor sau ale lui Conachi și cântecul de lume al lui B.P. MUMULEANU (1794-1836) sau Anton Pann este o deosebire destul de mare, deși, uneori, aceștia din urmă antologau texte ale celor dintâi, ignorându-le autorii. Dar nu antologau orice și chiar acest filtru se dovedește caracteristic. Mumuleanu și Pann nu mai sunt boieri, ci târgoveți. Neștiutori de limbi, citind doar în traducere, cultura lor este din capul locului alta, nu doar mai restrânsă, dar altfel orientată. „Din părinți orășani”, cum zice Heliade când îl editează, Mumuleanu e un autodidact, cu lecturi din Ienăchiță și Petru Maior, din *Arghir* și din *Alexandria*. Îl laudă pe Homer, considerându-se însă urmașul lui Anacreon, citit probabil prin Hristopoulos. A

auzit și de Metastasio. Cel mai interesant volum al său rămâne, orice s-ar spune, primul, *Rost de poezii*, de pe la 1820. Autorul declară de la început:

„Nu voi domn, nici împărat,  
Voi să fiu amurezat”

și, precizând că nu-i trebuie nici științe, nici dregătorii, adaugă:

„Atât voi, numai să-nvăț  
Puicile să le răsfaț.”

Vedem numai de cât că acesta nu mai e stilul boierilor dedați la libov, ci al mahalagiului, cu o senzualitate mai grosolană și denotând o

atitudine mai realistă față de femeie. *Judecata femeilor și a bărbaților* așază față-n față părerile celor două sexe unul despre altul, ajungând la concluzia că ele se contrazic și recomandând drept soluție practică împăcarea lor prin sărutări. Vulgarizare evidentă, ca și tendința de a se adopta un punct de vedere moral-satiric. În *Rost de poezii*, el tratează teme erotice (iubirea, trădarea, despărțirea) cu distanță, mai mult inventariindu-le moral decât trăindu-le liric, ca pe niște „pricini de amor” ce sunt, cu o vulgaritate flecară. Meritul, cât e, este lingvistic. Mumuleanu posedă o limbă mai firească decât Conachi și decât Iancu Văcărescu, în sensul că e mai apropiată de cea vorbită. Siguranța îi vine tocmai din absența modelului cult la care, raportată, s-ar dovedi inferioară. Câtă vreme nu s-a uscat sufletește, autorul *Rostului* e spiritual, cu toată grosolănia (sau poate datorită ei). Declară într-un rând că ar vrea să se facă *lipscănie*, adică magazin de articole femeiești, ca să atragă damele. Stilul e iarăși altul decât la galanții boieri, e acela picant și golănesc al craiului bucureștean sau parizian (de la Béranger). În *Characteruri*, lucrurile notabile sunt motto-ul („Ochi avem să vedem/ Urechi avem s-auzim”) și prefața, dar nu atât în partea care denunță „moliciunea și desfrânarea”, cât în aceea în care Mumuleanu lansează un apel similar cu al lui Heliade mai târziu: „Tinerii s-aștept, Apolon ne cheamă, muzele ne strigă, lira este întinsă, Olimbul e slobod. Toți dar să ne facem prieteni muzelor; unii Caliopii, alții Uranii și alții iubiți Erato, și întinzând cu ele lira, să cântăm noă epocă, să răsune iho, depărtând cele trecute!” Poezia nu mai are spontaneitatea și umorul celei dinainte. Devenit satiric abundent, cu sămânță de vorbă, Mumuleanu e acum și un pictor prea abstract al moravurilor. Portretele sunt exclusiv morale. Câte o excepție, în care apare latura fizică, produce tocmai de aceea impresie („Haina iar pe nătăfleți/ Stă parcă ies din coteț,/ Plină de fulgi, de gunoi/ De pene și de noroi”). Caricaturizați sunt zgârciții, ipocriții, nerozii (anticipându-se, la aceștia din urmă,

batjocurile în care se va specializa Pann), dar și „nobilul făcut și ne-nvățat” sau „acela vechi și sărac”, priviți cu o groasă maliție plebeiană. În 1837, după moarte, poetului îi apare un volum în care și G. Călinescu și D. Popovici au văzut, pe lângă ecouri din poezia secolului XVIII (Pope, Thomson), influențe lamartiniene. Este totuși exagerat să-l considerăm pe Mumuleanu un poet de tranziție. Imaginile din natură nu conțin nici ele rousseauism, fiind în notă clasică, la fel cu ale lui Iancu Văcărescu, deși acestea sunt probabil printre întâile peisaje lirice la noi și merită a fi consemnate ca atare:

„Păduri, frunze-ngălbenite,  
Crânguri, lunci, munți dezvăliți,  
Țarini, vii fără verdeață,  
Când iar să v-acoperiți?”

Deși îl admiră pe Ienăchiță, Mumuleanu are un înaintaș mai cu seamă în moldoveanul MATEI MILU (1756-1801), care scrisese pe la 1800 niște *Caractere* satirice de stil muntean, cel dintâi la noi, cap al unei serii ce va traversa secolul XIX și va ajunge la Arghezi și la M.R. Paraschivescu. Este la Milu acel stil umoristic și satiric pe care-l vom găsi la majoritatea poezilor munteni. Și el are succesul pe care trebuie să-l fi avut odinioară la Roma îmbrăcarea personajelor din comedii în straie romane sau alegerea personajelor dintre provincialii de extracție joasă, când așa-numitele *fabulae togatae* (sau *tabernariae*) au înprospătat artificialele *palliata* elenistice. Milu n-a fost doar bunicul cunoscutului actor, ci un comediant el însuși, iar în versuri, un critic picant al apucăturilor rele.

Și fiindcă tot am vorbit despre aceste prime scrieri, trebuie să-l amintim și pe GHEORGHE PEȘACOV (1785-1854), un poet destul de interesant, care, pe lângă o interminabilă compunere închinată lui Vladimirescu și altele mai scurte dedicate lui Dinicu Golescu, E. Poteca, Iancu Văcărescu etc., toate fără valoare, a lăsat



și un poem intitulat *Dezmierdare poeticească*, nu de mult scos la lumină. Înfațișarea „teatrului” naturii este întretăiată de întrebări referitoare la tristețea sufletului care nu se poate bucura de nimic. Din cele 264 de versuri, unele conțin peisaje clasice foarte convenționale, dar altele au prospețimea lucrului văzut cu ochii. Întoarcerea turmelor de oi e un tablou demn de o naivă *Baladă a munților* de Topârceanu, iar satul în seară ne face să ne gândim la Heliade și la Coșbuc. Pastorală clasică are pe ici pe colo tușe realiste, bunăoară în sugerarea mișcării animalelor și a oamenilor din foarte animată scenă a tragerii vinului în butoaie:

„Acum vezi cum se prescurge  
Mustul cel dulce din lin

În cetârne, în hârdaie  
Cu tot darul pe deplin.

Unii-l poartă, alții-l toarnă  
Pân acoave și pân buți  
Și gustând din cel mai sarbăd  
Veseli vezi pre cei mai mulți.”

Numai hazardul, desigur, face să dăm peste un vers din *Călin* de Eminescu, într-o atmosferă aproape tot așa de feerică precum aceea de la marele poet:

„Cum culeg cu dezmiardare  
Dulce al viilor rod,  
Fiind dealurile pline  
De mulțime de norod.”

## ANTON PANN

(1796? – 2 noiembrie 1854)



Și autorul *Povestii vorbii*, finul Pepei și afinul lui Mumuleanu, a fost considerat o oglindă a epocii de tranziție în care a trăit (Paul Cornea, 1963). În realitate, Anton Pann este poetul cel mai caracteristic pentru prelungirea vechiului spirit într-o vreme care-l abandona puțin câte puțin. El este conservatorul acestui spirit și antologatorul producțiilor care-l ilustrau. Imediat după 1830, când Pann se consacră editării cântecelor de lume, snoavelor, povestirilor moralizatoare, apologurilor și fabulelor, Cârlova și-a publicat deja puțina, dar neprețuita lui operă care inaugurează romantismul românesc, Alexandrescu debutase și el, iar Heliade scria în *Curierul românesc*. „Cu adevărat că noi nu mai suntem în vremea când numai niște cântece de amor să fie destule a face a se mira lumea de noi. Duhurile au trebuință de o hrană morală mai statornică și mai cuviincioasă la vrednicia omului”. Redactorul primei noastre reviste de literatură (ce apărea și ea puțin mai târziu) avea

și n-avea dreptate. Scriitorii tineri și care se vor dovedi importanți în deceniile următoare nu mai scriu ca înaintașii lor: Heliade a intuit schimbarea. Ceea ce el n-a prevăzut este împrejurarea că, deși elita intelectuală adoptă acum romantismul și respinge cântecele de amor în maniera învechită a lui Alecu Văcărescu și a lui Conachi, acestea continuă să fie pe placul unei mase destul de largi de cititori, de la oraș îndeosebi, recrutați din mica burghezie aflată în plină expansiune și care găsesc încă în ele un aliment delicios și consistent. Dovada ne-o furnizează tocmai Pann, autodidact ca și Mumuleanu, om de spirit, dar cu o cultură modestă, și care se apucă să culeagă și să pună la dispoziția meseriașilor, funcționarilor, cântăreților de strună, tuturor orașenilor de strânsură, vechile producții literare. Aceștia sunt „prenumeranții” *Erotocriticului* din 1837, cititorii *Poeziilor deosebite* din 1831, ai *Spitalului amorului* din 1850. Succesul acestor publicații îl va constata chiar unul dintre poeții noi ai vremii, Bolintineanu, care va scrie, în anul morții lui Pann, că acesta a fost un „poet popular prin excelență”, adresându-se adică poporului pe care „îl face să râdă și să plângă, și căruia îi vorbește limba”. Cum se vede, Pann n-are idee că literatura se schimba radical în acele decenii și nici nu pare să fi fost sensibil la ce se scria pe atunci, mulțumindu-se s-o popularizeze pe aceea la modă înainte. El rămâne la Béranger, fără să-l înțeleagă pe Lamartine. Nu oglindește trecerea spre nou, ci supraviețuirea vechiului. Acest fenomen este curent și în alte epoci. Dacă admitem ideea formalistilor ruși, „evoluția” se realizează de obicei prin aducerea în prim-plan a unor formule literare marginale și prin marginalizarea celor care deținuseră prim-planul o vreme; iar prim-planul aparține elitelor, marginalizarea însemnând între altele cădere la nivelul consumului popular. Rolul jucat de Pann este de a furniza materia necesară acestui consum, ceea ce i-a atras din partea pudicului Bogdan-Duică epitetul de „cârpaci”. El procedează ca, mai târziu, librarul-editor

H.C. Wartha, care scoate edițiile succesive ale mult cititei antologii intitulată *Dorul*: copiază texte sau le prelucrează, lăsându-le fără nume de autor, chiar dacă unele sunt celebre, într-un spirit folclorizant care face să dispară practic noțiunea de literatură cultă. În culegerile lui Pann, Văcăreștii, Conachi și Mumuleanu stau cot la cot cu azi uitații Georgescu, Popescu și Ucenescu, tot așa cum, în *Dorul*, Alexandrescu, Baronzi, C.A. Rosetti și Alecsandri vor face casă bună cu Paterlageanu, Poppițeanu și Favian. Că *Spitalul amorului* este modelul *Dorului* o arată și faptul că Pann introduce în culegerea lui chiar și poeți noi, absenți din *Poezii deosebite*, dar care au debutat între 1830 și 1850, cum ar fi Cârlova, Bolliac, Alexandrescu, Aricescu și alții. Anton Pann însuși e prezent cu texte proprii și tot fără nume. Ceea ce arată că editorul are ideea lui precisă despre literatură și că nimic nu e întâmplător. Conachi nu și-a tipărit niciodată versurile, considerându-se probabil, ca și Alecu Văcărescu, „stihurgos” pentru trebuințe proprii. Anonimatul lui Pann are, vom vedea, alt sens, care merge, curios, împreună cu o anumită indecență a scriitorului, ce nu se dă în lături să-și publice testamentul. Iubeț, ca și Alecu sau Conachi, aventurile lui sunt caracteristice altor timpuri și altei pătri sociale. Nu mai găsim iatacul secret, în care iubita exhibă din sân un trandafir norocos, nici imensele grădini private, cu copaci stufoși, ape și grote, unde boierii își trăiau nevăzuți idilele. Pann răpește o călugăriță de 16 ani, cu care trece munții ca să scape de consecințe, e înșelat de ea și are grijă s-o batjocorească în versuri foarte crude, se însoară de trei ori (Conachi era un adversar moral al divorțului), iar testamentul de care am pomenit ne arată că dorea ca ultima soție să i se călugărească de îndată ce va rămâne văduvă. Aceste detalii sunt semnificative în măsura în care indică o transformare a mentalității și totodată faptul că Pann, om nou în raport cu Conachi, are, în ce privește literatura, o concepție nu neapărat mai veche, dar populară în esență.

Poetul însuși trebuie înțeles prin relație cu tipograful, antologatorul și popularizatorul care este Pann. Însăși originalitatea operei sale este în discuție. Dacă uneori, înainte, nu cunoșteam exact ce a scris un poet, aceasta se datora nepăsării cu care priveau în general autorii publicarea sau difuzarea operei lor. Și lui Conachi, și lui Alecu Văcărescu li se potrivește această explicație. Pann împărtășește însă dezinteresul popular pentru numele creatorului. Ceea ce e altceva. Contează textul, nu autorul. Publicul pe care și l-a ales dictează nu numai comportamentul editorului, dar și pe al poetului. Pann crede că știe ce dorește orășeanul (îndeosebi bucureșteanul) din deceniile 4 și 5 ale secolului XIX: tot ce scrie el, în măsura în care putem fi siguri de paternitatea textelor, denotă cel mai neîndoielnic gust mic-burghez pentru divertismentul unit cu moralizarea și cu satira, tipologia însăși fiind stereotipă (femeia rea, bețivul, nărodul, calicul etc.), atât în snoave, cât și în poezii. Ceea ce-i lipsește lui Pann este lirismul. Om cu simț practic, cu umor, bun stăpânitor al resurselor limbii (după Ivireanul, este al doilea străin care ne învață la perfecție limba), în special al idiomului întrebuițat în Muntenia, la București și la mahala (care n-avea pe atunci sensul peiorativ de astăzi), nu era și un poet liric. Cântecurile de lume pe care i le putem atribui sunt absolut mediocre, de pildă acelea din *Poezii deosebite*. Înainte de acest volum, Pann culesese snoave și versuri într-un *Calendar al lui Bonifatie Setosul* prin 1821 sau 1822 și „îndreptase” niște cântece de stea, puse pe muzică, în *Versurile musicești* din 1830. Argumentul tipăririi acestora din urmă este semnificativ. Pann susține că le-a scris „din auzite” și a constatat că „se smînțise din calea lor, încât nici un înțeles nu avea într-însele”. El este deci sensibil la modificarea limbii și la accesibilitate, dar nu e interesat de corectitudinea transcrierii, nefiind încă ceea ce se cheamă un folclorist. Tot așa, în prefața de la *Hristoitia* din 1834 (care e prelucrarea unei opere a lui Erasmus!), arată că reia traducerea

în circulație cu scopul de a le scrie pe înțelesul cititorilor contemporani. Versificate fluent (ca și Mumuleanu și spre deosebire de moldoveni, Pann are o limbă abundent curgătoare, fără iazuri), recomandările de bună-cuviință împrumutate din Erasmus ar fi meritat să ilustreze un capitol din *Expresivitatea involuntară* a lui Eugen Negrici. Sunt, mai toate, comice fără voie:

„Pureci ș-alte ca aceste  
Asemene orce este,  
Să nu sfărâmi niciodată  
Când vei fi cu alți vreodată.  
Însă dacă din aceste  
Vezi la cineva că este  
Cum: mucii cu bale scuipte  
Asupra altui lipite  
(Că aceasta se-ntâmplă  
De multe ori să se vază),  
Să le scoți frumos în taină,  
Unde-or fi după-acea haină,  
Încât de va fi cu puțință  
Însuși el să nu te simță...”

Nu merită atenție alte opere, cum ar fi *Memorialul focului mare*, un fel de cronică versificată ca acelea de odinioară, absolut fără niciun haz artistic, nici fabulele dintr-un volum publicat în 1847, nici *Noul Erotocrit*, foarte greoi versificat. Două cărți au făcut reputația de poet veritabil a lui Pann și anume *Culegere de proverburii sau povestea vorbii* și *O șezătoare la țară sau călătoria lui Moș Albu*. Tot ce se știe îndeobște din Pann, tot ce a fost memorat și este repetat de către iubitorii umorului verbal muntenesc sau balcanic provine din acestea, inclusiv motto-ul la *Povestea vorbii*:

„De prin lume adunate  
Și iarăși la lume date.”

Pann nu este neapărat aici altul decât în celelalte cărți. N-a devenit un adevărat culegător de folclor, deși moda începuse și, în O

*șezătoare*, se apropie el însuși de folclorul țăranesc pe care nu-l băgase în seamă înainte, ba chiar ceea ce strânge acolo este mai „curat” ca niciodată. N-a devenit nici un scriitor pe de-a-ntregul cult, cum se va întâmpla cu Ion Creangă peste trei decenii. Pann este mai curând un Ispirescu al poeziei, situat la mijlocul drumului între prelucrarea simplă și creația originală. Talentul lui rămâne unul popular și, oricât de savuros, nu trebuie scos din cadrele firești. Alăturat adesea de Creangă și Caragiale, nu e însă cu adevărat comparabil cu niciunul dintre ei: povestitor îndemânatic, n-are geniul primului; „lingvist” miraculos, dar nu conștient, e departe de a avea arta celui de-al doilea. Simpatia de care se bucură este însă ușor de înțeles și, de altfel, perfect îndreptățită. Pann rămâne unul dintre cei mai inventivi scriitori români sub raportul vocabularului, comediograf instinctiv al cuvântului. *Povestea vorbii* e o înlănțuire de expresii paremiologice, urmate de anecdote versificate, pe tema prostiei, beției, cusurilorilor, moravurilor și așa mai departe. Introducerea la primul capitol sugerează deja însușirea de căpetenie a autorului care este ușurința de a vorbi în proverbe, trecând de la unul la altul, dar și conștiința gratuității care este deja semnul artei:

„Aideți să vorbim degeabă,  
Că tot n-avem nici o treabă;

Fîndcă

Gura nu cere chirie,  
Poate vorbi orce fie.

De multe ori însă  
Vorba, din vorbă în vorbă,  
A ajuns și la cociorbă.

Și atunci vine proverbul:  
Vorba pe unde a ieșit  
Mai bine să fi tușit.

De aceea  
Când vrei să vorbești, la gură  
Să aibi lacăt și măsură.

Adică:

Vezi bârna din ochiul tău  
Și nu vorbi de alt rău...”

Știam toate aceste proverbe, dar câte unul e surprinzător: de exemplu acela din care se vede că poporul seamănă în secolul lui Pann, și, poate, și mai înainte, vorba goală cu o cociorbă, cu un vâtrai de lemn, adică, nefolositor. Se pot da multe exemple pentru această pricepere de a vorbi în vorbe fixe, care uneori frizează absurdul modern, suprarealismul involuntar, prin treptata „degradare” a sensului și prin jocul de cuvinte, ca la Nichita Stănescu:

„Satul mic îl ajunge podvoada des.

Dar cum zice un învățat

La buciumpul vieții trei vlăstari cresc,  
unul al sănătății  
altul al veseliei și altul al turburării.

De multe ori

Îți vine acru de el.

Povestea țiganului:

Acru-u-u-u, de la nașu

Și:

De roșu, roșu!

de acru, acru!

de Ploiești, Ploiești!

chef nenai.”

Povestirile care completează această pură proverbialitate sunt, câteodată, pline de haz. Una despre prostie, de pildă, conține o probă de umor absurd: proștii au uitat dacă tovarășul lor, care s-a băgat în vizuina ursului, avea sau nu cap, căci a ieșit din vizuină fără, și se duc la nevastă s-o întrebe, iar nevasta, căzând pe gânduri, le răspunde:

„— Nu știi bine,  
Dar la Paști îmi par' și mie  
Că ș-a cumpărat tichie.”

Este aici un Creangă al mahalalei bucureștene, care și-l imaginează altă dată pe nărod (tip recurent) legând copacul de măgar, pentru ca, tăind copacul aflat pe o costișă abruptă, acesta să n-o ia la vale, și fiind apoi mirat să vadă măgarul zburând prin aer. Alt personaj frecvent și tipic este leneșul. Un împărat pune de-i strânge pe toți leneșii din țară, ca să afle care e cel mai leneș dintre ei și, după ce-i hrănește o vreme pe degeaba, dă foc casei unde ședea și pândește să descopere care va ieși ultimul:

„Dar văzând că privesc focul și nu se  
mișcă din loc,  
Puse un slujbaș să strige: — Ieșiți, că  
ardeți în foc!  
Iar unul din ei răspunse: — Nu-ț-e-le-ne-  
să-vor-bești?  
Și așa să prăpădiră, arzând în foc, toți  
acești.”

Limba poeziei epice cunoaște la Anton Pann primele veselii argheziene. Un tată cum-pără, spre mirarea fiului său, o cămilă, tocmai când prețul ei pe piață era mai mare:

„Zice el: — Nu te mira,  
Că ieftină când era,  
N-aveam banul să o iau,  
Dar acum mia de lei  
O scosei și o dedei,  
C-avui de unde s-o iau.”

Sau primele învârtosiri, în portretele fizice, după acelea mai puținele la trup de la Milu și Mumuleanu:

„O văduvă-n vârstă, bătrână, zbârcită,  
Cu doi dinți în gură, barba ascuțită,  
Nas cât pătlăgeaua, la vorbă-nțepată,

Cu ochii ceacără, gura lăbărită,  
Fruntea-i cucuiată, fața mohorâtă,  
Peste tot negoasă și posomorâtă,  
Umbla-ntunecată și înnourată  
Nu o vedea nimeni să răză vreodată.”

Elemente pitorești de portret (în ciuda elementarității rimelor și a monotoniei ritmice, cu mult sub nivelul atins odinioară de Dosoftei) descoperim și în pasajul care reia străvechea *Poveste a poamelor*: „Migdalul tainic”, „bubosul Strugur”, „Varza, cea-ngâmfată-n foi”, „cuvioasa Linte”, „Postnica Fasole, cea prea umflătoare”, „ghebosul Roșcov” și, desigur, „mânioasa Ceapă”, al cărei portret, deseori citat, e cel mai plastic dintre toate:

„Se-mbrăcă deodată, iute, cu mânie,  
Douăspre'ce haine puse, de dimie,  
Și cămăși atâtea, albe, suptirele,  
Îmbrăcând binișul roșu peste ele,  
Pieptână și barba-și albă și bătrână,  
Scuturând-o bine de pământ, țărână...”

O *șezătoare la țară* înșiră, pe canavaua unei călătorii, nu numai peripețiile cele mai neașteptate, ca în orice roman picaresc, dar și poezii populare, ghicitori, cimilituri, basme și multe vorbe de clacă, unele părând specialiștilor culese cu mai multă grijă pentru acuratețe decât oricare altele la Pann. Dar partea de narațiune, care este originală, nu mai prezintă nici varietatea de limbaj, nici umorul din *Povestea vorbii*. Citită și răscită, place mai ales scriitorilor, căci jocul cu limba e treaba lor, până azi, dovadă ce scrie Marin Sorescu: „Geniul lui constă în a se cuibări adânc în cochilia spusei românești...”.

## Un prepașoptist

IANCU VĂCĂRESCU

(1792 – 3 martie 1863)



Adevăratul poet de tranziție între neoclasicismul de secol XVIII și romantismul pașoptist este Iancu, din cea de a treia generație a Văcăreștilor. Nu are talentul lui Alecu, tatăl, e aproape searbăd în lirica erotică, dar coarda instrumentului său e mai întinsă decât a oricărui contemporan. Deși a trăit odată cu Pann (decât care este mai vârstnic cu vreo cinci ani și căruia i-a supraviețuit nouă), a fost mult mai legat de noua școală poetică, publicând în *Curierul* lui Heliade, amestecându-se în crearea „societăților” romantice, fiind prieten cu Alexandrescu, Ghica și Cârlova. La moarte, în 1863, era așa de prețuit de către confrăți (în ciuda faptului că nu mai tipărise nimic din 1848), încât pe mormânt i se sapă inscripția măgulitoare: „Părinte al poeziei române”. Iancu începuse, ca toți congenenii săi, cu „mitologice”. *Primăvara amorului* pare un

rezumat al recuzitei clasiciste, cu Arcadia lui Metastasio („Acolo am eu o căscioară...”) și cu zeul Amor care-l introduce pe poet într-o natură nocturnă zugrăvită la fel de convențional, dar în care unele detalii sunt deja preromantice („Surpături sunt de o parte,/ De-un oraș ce a domnit”), iar galanteria pastorală anunță tonul veselului Alecsandri („Saltă-n sus, pe lângă focuri/ Călător și ciobănaș,/ Prerăsună-n multe locuri/ Dulce glas de fluieraș”). Dacă *Adevărul* e un sterp poem liric și *La privighetoare* reface tema turturelei de la Ienăchiță, plângerea erotică e adesea conachiană, însă cu săltărețe versuri populare („Ajunge-o, râule curgând!/ Fă-o să vie mai curând!”). Noi sunt temele patriotice, într-un stil ce va fi imitat de pașoptiști:

„Se întinde o câmpie  
De subt poale de Carpați,  
Câmp deschis de vitejie  
La românii lăudați.”

Pe când Alecsandri abia se năștea, Iancu Văcărescu scrie *Glasul poporului sub despotism*, cu celebrele versuri:

„Să tremure! Să tremure cumplita tiranie!  
Zdrobit va fi cine-o-ndrăzni gând de tiran  
să-i vie.”

sau *Marșul românesc*, la reînființarea miliției naționale în 1829, inaugurând de fapt poezia ocazională pe astfel de teme istorice, căci până atunci doar ocaziile personale contaseră pentru poeții români (vădite la Conachi) sau, ca la Ienăchiță (în stihurile despre cișmelele bucureștene), acelea legate într-un fel sau altul de obiectele din jur. Sonețele din 1829 sunt, de asemenea, printre primele

în românește, iar *Ceasornicul îndreptat* e unul din acele poeme reflexive pe care le va desăvârși Alexandrescu în anii următori:

„Tu, care vremea spui că trece,  
Ne-aduci aminte des, moartea rece,  
Vino acuma, ia-nvățătură,  
Schimbă nedreaptă a ta măsură!  
Știi ticălosul om ce puține  
Poate să aibă ceasuri de bine.”

O parte din lirica lui Iancu Văcărescu este, desigur, în maniera Alecu-Conachi. El l-a citit pe Gentil Bernard (îi prelucrează un „bacchic”), pe Lebrun Pindare, pe Delille, pe Millevoye, dar și pe Cârlova (și lui îi închină o poezie), legându-i pe Sappho, pe Ovidiu și pe Catul de romantici, după ce a trecut prin lirica secolului XVIII, cam în felul în care o făcuse Lamartine (de asemenea citit) în primele *Meditații* din 1820. Iancu este o mică enciclopedie lirică a vremii și poate fi consultat documentar. E destul de bizar să vezi versuri lamentuoase ce puteau fi scrise de Alecu (Elenco a devenit Nina), alături de versuri onomatopice, straniu-romantice

în atmosferă, ca acelea de mai apoi ale lui Bolintineanu, care le va cita într-un articol, dovadă că i-au atras atenția:

„Umbre se plimbă,  
Vântul se schimbă,  
Neguri s-adună,  
Maluri răsună,  
Chiote!  
Țipete!  
Chiote!  
Urlete!  
Hurrur brumb! Brumb! (bis)”

Măcar pentru această mare disponibilitate și putere de adaptare, avea perfectă dreptate Alexandrescu să-l laude în celebra epistolă (pe care Ghica trebuia s-o strecoare în așternutul Văcărescului, de un Sfânt Ion) pe, de fapt, nedăruitul lingvistic și uscatul, ca imaginație, poet:

„Tu care-ai fost din pruncie al muzelor  
favorit...”

# Epica în versuri

---

## Moartea unor specii nobile

Un capitol puțin sau deloc studiat este acela al poeziei epice, moștenire clasică în care se cuprind câteva din speciile cele mai nobile, epopeea, de exemplu. La noi, aceste specii declină lent și mor pe toată durata secolului XIX, după ce unele cunosc o ultimă și tardivă înflorire în vremea romantică. La modelul antic (homerice și vergilian), înprospătat în Renaștere, prin Tasso ori Milton (epopeea), se adaugă acela al poemelor epice clasice (alegorii filosofice, epistole, basme, satire) și romantice (balade, romane în versuri). Toată lumea scrie epică în versuri în secolul XIX, de la clasiști înveterați ca Alecu Beldiman la romantici ca Eminescu, de la Budai-Deleanu la Coșbuc, despărțiți prin mai bine de o sută de ani de literatură. Apoi, deodată, peste acest fel de poezie se așterne tăcerea. Soarta ei va fi pecetluită de schimbarea criteriului poeticului. Cea mai radicală transformare din toate timpurile a înțelegerii poeziei se petrece, aproape pe nesimțite, în epoca postromantică, și anume atunci când, tot mai mult, poezia este identificată cu lirismul. Lirica devine regina poeziei. Opoziția pertinentă fusese, deja în Antichitate, aceea dintre proză și vers, pentru ca la finele secolului XIX, odată cu prăbușirea celor două sisteme literare tradiționale – metric

și retoric – să se impună opoziția dintre liric și tot restul. Înainte, se considera poezie tot ce era în versuri și se oferea cititorului (sau ascultătorului) într-o limbă împodobită, plină de figuri: epicul, liricul, didacticul, dramaticul alcătuiau împreună protipendada poeziei, ușor de recunoscut, ca și aceea socială, după felul de a se îmbrăca. Un document remarcabil de clar în această privință îl constituie prefața lui Wordsworth la ediția a doua a baladelor sale din 1800, socotită manifestul romantismului englez, în care se vorbește despre poet ca despre cineva care incită și descrie pasiunile altora (în poezii epice și dramatice) și deopotrivă care vorbește în numele său propriu (în poezii lirice). Nu există nici cel mai vag indiciu în acest text capital care să ne conducă la ideea discriminării între genurile poetice, chiar dacă Wordsworth afirma, împotriva convingerii clasice, că specificul poeziei este cel mult metrul și nicidecum limbajul retoric, pe care tânărul romantic îl disprețuia. Abia renunțarea la această din urmă marcă va decide soarta poeziei: când, ca și boierii, ea își va tăia barba și va renunța la ișlic și la anteriu, identificarea va trebui făcută după alte criterii. Noua poezie va fi lirică sau nu va fi deloc. Epica în versuri, fabula, epistola și



celelalte genuri și specii enumerate de Pușkin în 1825 ca fiind clasice vor supraviețui numai dacă se vor conforma criteriului modern.

Dintre speciile care supraviețuiesc, cea mai celebră, este balada, devenită, chiar la romantici (Coleridge scrie *Lyrical Ballads*), mai mult lirică decât narativă; dintre cele didactice, epistola (sau satira), cultivată de atâția, de la Horațiu la Boileau, se liricizează vizibil la Eminescu ori la Macedonski, fiind abandonată apoi, ca și fabula, după Alexandrescu și Bolintineanu, ultimii ei mohicani; epopeea mai cunoaște tresăriri de orgoliu la pașoptiști, părând potrivită cu exprimarea bravurii patriotice și a mărețelor fapte de arme din istorie, dar, după tentative aproape disperate de repunere în funcțiune a vechii și complicatei ei mașinării, este și ea instalată în muzeul literaturii. O lovitură la fel de puternică primește poezia epică din direcția contrară, adică dinspre proză. Prin 1817, Byron scria în *Beppo*: „Așadar/ Să mă cobor la proză ar fi firesc,/ Însă la modă-i versul: stihuiesc”. Evoluția prozei face ca o bună parte din necesitățile satisfăcute odinioară de poezie să treacă în mâinile ei: romanul, îndeosebi, cucerește, unul câte unul, domeniile poeziei epice. A fost pe bună dreptate comparat cu un ciocoi care-l ruinează pe boier, ca Dinu Păturică sustrăgându-i lui Tuzluc pământurile, robii și femeile. Atunci când romanul reușește să facă față singur nevoii cititorilor de narațiune, psihologie, fabulos, senzațional, social, moral și așa mai departe, îi rămâne poeziei să se adâncească în eul individual, în pura subiectivitate, și să-și construiască limbajul nimerit pentru această explorare intensivă a ființei umane. Identificarea esenței poeticii cu lirismul nu se petrece întâmplător odată cu Poe și Baudelaire, ci în legătură cu o mutație a întregii spiritualități europene, mutație a cărei direcție este de la epic și obiectiv către liric și subiectiv sau, în termenii lui Nietzsche, de la apolinic la dionisiac. Este sfârșitul clasicismului. Ceea ce romanticii încep, vor desăvârși modernii (începând cu simbolistii). Trecerea de la o vârstă la alta este foarte clară la

Nietzsche. Mai există totuși la el, în pofida polemicii cu Schopenhauer, care definise arta lirică drept o artă imperfectă, un anume compromis între vechea și noua înțelegere a sensibilității estetice. În fond, Nietzsche nu concepea nici el o artă pur subiectivă, ci una care să aibă *aparența* obiectivității. Acest compromis apare, de exemplu, în răspunsul pe care îl dă în *Nașterea tragediei* din 1871 întrebării „cum este posibil poetul liric ca artist?”, invocând pe Arhiloc: „Atunci când Arhiloc, primul liric al anticilor, își declară fiicelor lui Lycambes dragostea nebunească și, totodată, disprețul, nu patima sa o vedem dănțuind, purtată de un delir orgiac, ci îl vedem pe Dionysos, le vedem pe Menade, pe Arhiloc însuși, exaltat și amețit, cufundat în somn, așa cum ni-l descrie Euripide în *Bacante*; somn căruia îi cade pradă pe culmi de munte în soarele de amiază; iată-l în fine pe Apollo, apropiindu-se de poet, și atingându-l cu cununa sa de lauri”. Liricul nu e, încă, desprins de suportul lui epic și reprezentabil. Și chiar dacă Nietzsche nu va face, el, acest pas, continuând a căuta pentru poezia pornită „dintr-o stare sufletească muzicală”, cum definise Schiller lirica, un corelat obiectiv, impresia produsă de teza lui va fi considerabilă și întreaga poezie va încerca să devină „o străfulgerare imitativă a muzicii”, adică pur lirică.

În acest punct, apele se despart. Pe măsură ce crește popularitatea romanului, poezia se cufundă în obscuritate și înalță stindardul elitismului. Modernitatea stă sub acest semn, al lirismului obscur și elitist. Secolul XX nu mai recunoaște poezia epică. Trebuie consemnată totuși o aparentă excepție și indicată, în fine, o probabilitate. Excepția o constituie, în literatura noastră, poemele epice din anii '50 ai secolului XX. Explicația reapariției acestor fosile este sociologică, nu artistică, și este aceeași ca în cazul preferinței pe care o arată tot atunci, romanul, proza, realismului cel mai plat: teama de subiectivitatea umană incontrollabilă este aceea care a condus la artificiala reconsiderare a unor specii mai apte s-o canalizeze ori s-o

mascheze. Poemul narativ și romanul nepsihologic corespundeau cel mai bine acestei necesități de socializare ad-hoc a sentimentelor și a gândirii, standardizate ca și toate celelalte produse ale epocii dogmatice. Când, la începutul anilor '60, poezia va reintra în matcă, se va produce o explozie lirică și ea nu va mai lăsa nicio speranță narațiunilor în versuri. Dar, iată – și aceasta e probabilitatea menționată mai sus – tot mai des în timpul din urmă poezii se fac ecoul, din nou, al interesului pentru epic, încearcă să scrie poeme ample și visează epopei. S-ar părea că această atitudine exprimă sentimentul încheierii epocii moderne: și, o dată cu ea, a totalitarismului liric instalat cu un veac în urmă. Este pus iarăși în discuție criteriul poeticului. Anume specii, care au murit din pricina restrângerii lui, sunt reanimate. E prea devreme pentru a aprecia amploarea acestei recuperări. Se observă destul de clar totuși că reacția la absolutismul modernist nu este atât una la lirism, ca viziune subiectivă, cât la fulguranț, obscur și dezordonat. Acest mod iluminat și haotic de a concepe poemul, introdus de Nietzsche și de Poe, este combătut azi în favoarea unui integralism, care poate însemna că însăși noțiunea de individualitate umană, scumpă epocii moderne, începe să fie resimțită ca insuficientă și ineficace. Totodată, cel puțin până în clipa de față, nu atât narativul (simplu mijloc!) a reprezentat obiectivul principal al noilor poeți, cât prozaicul, realistul. E drept că poemele scrise în generația '80 a secolului XX apelează mult mai des decât o făceau cele scrise în generația '60 la personaje, povestiri în versuri, descrieri și dialoguri, dar e vorba mai mult de un simili-epic, care permite, pe de o parte, o organizare mai metodică a poemului, și, pe de alta, deschide accesul spre universul cotidian al oamenilor, acela pe care, cu excepția avangardiștilor din anii '20-'30, poezii ultimei sute de ani îl cam lăsaseră în paragină sau pe seama romanului.

O clasificare a poemelor epice din secolul XIX este necesară, ca și o descriere a lor, chiar depășind granițele epocii dintre 1787-1830. Acest

lucru n-a fost făcut niciodată. Din perspectiva conceptului modern de poezie, poemele epice sau proiectele de epopee au fost în mod sistematic subestimate. Până și o *Istorie a poeziei românești*, cum este aceea a lui Mircea Scarlat, nu le acordă niciun loc. Puținii critici literari care s-au ocupat de ele au urmărit de obicei să pescuiască rarele și întâmplătoarele valori lirice existente. Paradoxul de a judeca un gen literar prin prisma exigențelor altuia n-a părut să deranjeze pe nimeni. Statutul epicii în versuri trebuie însă reconstituit fără această prejudecată modernistă. La începutul secolului XIX nu exista ierarhia actuală, care, în poezie, situează liricul mai presus de epic ori de didactic; toate speciile se bucurau de un interes egal, dacă nu cumva, dată fiind tradiția care urcă până la Homer, cele epice aveau o noblețe în plus.

Care sunt speciile epicii în versuri, legate de perioada preromantică, din care unele supraviețuiesc și în romantism? Ele sunt în număr de patru. În secolul XVIII s-au scris acele cronici sau narațiuni versificate de care a fost vorba într-un capitol anterior. Deși ele continuă să apară și imediat după 1800, ca, de altfel, și ultimele cronici în proză, locul lor este în literatura medievală. Merită însă un paragraf *epopeea*: specia, dintre toate, cea mai bine structurată, cea mai veche, cea mai nobilă. Budai-Deleanu o reia în variantă burlescă și livrească, pașoptiștii o cultivă în variantă serioasă. Ea se află la întâlnirea clasicismului cu noul interes pentru istorie (universală și națională) dezvoltat deja în timpul Luminilor și atât de bine marcat la noi în toată prima jumătate a secolului XIX. Scopurile epopeii naționale sunt didactice și patriotice. Cât timp vor fi simțite actuale aceste scopuri, vor exista și încercări de epopee. Spre 1900 genul trebuie însă considerat complet epuizat. Extrem de rarele încercări din secolul XX (o *Ștefaniadă* a lui Ioan Pop-Florentin în 1925) apar mai curând ca niște bizarerii. O altă specie este *alegoria filosofică și satirică în versuri*: foarte la modă în secolul XVIII occidental, își are la noi voga abia la începutul celui următor. Statutul nu-i este

îndeajuns de bine precizat. O scriu clasici întârziți ca Pope, dar și romantici ca Shelley sau Keats. Din Luminism moștenește caracterul enciclopedic și raționalist, ca și o structură foarte ordonată, care nu-i permite libertățile altor specii epice, de pildă ale baladei, capabilă a se liriciza sau a comunica viziuni haotice, tulburi. Chiar și alegoriile care descriu vise sunt extrem de clare. În al treilea rând, *basmul în versuri* cunoaște o anumită răspândire în Luminism și apoi în Romantism. Originea lui fiind adesea populară, trebuie totuși considerat uneori operă cultă și originală, cum se întâmplă cu cele eminesciene. Spre deosebire de alții, noi nu avem *roman în versuri*, cu o singură excepție, *Conrad*, de Bolintineanu.

Dacă o încercare de epopee a lui Asachi s-a pierdut, aceea a lui COSTACHE NEGRUZZI s-a păstrat în fragmentul intitulat *Aprodul Purice*. Restul *Ștefaniadei* s-a „prăpădit”. Ecoul printre contemporani al fragmentului a fost enorm și nu doar unul de stimă, cum am putea crede luându-ne după declarațiile conjuncturale, ci unul profund, Negruzzi oferind, în definitiv, modelul pentru una din cele două paradigme ale genului la noi, pe linia căruia vor merge, în epopeile lor sau în poeme mai scurte, Alecsandri, V. Bumbac, Aron Densușianu, I.I. Bumbac și G. Coșbuc. E vorba, în această primă paradigmă, de un mic clasicism, homeric și vergilian, inspirat poate și de Karamzin cu ale sale *Petriada* sau *Rusiada*, cu subiecte luate din cronicari, didactic și național, care se păstrează destul de fidel în vecinătatea surselor, a „adevărului” istoric; linia subiectului este simplă și dreaptă; epopeea e plină de mișcare, preferând episoadele războinice, vitejești, în care se remarcă personaje cu statură eroică; ideologia se exprimă foarte clar în discursurile naiv-emoționante pe care personajele nu pierd nicio ocazie să le rostească. Trupele ungurești ale lui Hroirot năvălesc în Moldova, voind să-l ia pe Ștefan pe nepregătite. Un bătrân, prins de năvălitori, îi ține lui Hroirot

un discurs pe cât de demn, pe atât de critic, ca și Mircea în fața lui Baiazid la Eminescu. Enumerarea căpeteniilor, descrierea oștirilor, cu detalii de culoare ale harnașamentelor și armelor constituie deja niște *topoi* pe care îi vom regăsi, alături de dramatismul concentrat, în poemele istorice romantice, de tipul *Mazepa* sau *Prizonierul din Chillon*, până la *Dan, căpitan de plai și Dumbrava Roșie*. Unele versuri (ale lui Negruzzi) au rămas, cu siguranță, prin sonoritatea lor, în urechile lui Alecsandri, Bolintineanu sau Eminescu:

„A cailor rânchezare, pocnetul cel  
de săneți,  
Vreamătul și șuieratul a mii de mii de  
săgeți,  
Zăngănatul cel de săbii, pulberea ce  
... până-n nori  
Se înalță în vârteje de l-atâția luptători,  
A trâmbițelor și surle răsunset scârțâitor,  
Țipetele, văitarea, geamătul celor ce  
mor...”

Coșbuc din *Pașa Hassan* nu este nici el străin de versuri simple și mărețe ca acestea:

„Viteazul braț al lui Ștefan prin vrăjmași  
cărări făcea  
\*  
Dar de multă ungurime nădușiți,  
încungiurați,  
Cădeau precum snopii vara, de sabie  
săcerăți.”

Lipsit de talent, V. BUMBAC (1837-1918) începe prin 1869 o epopee despre *Descălecatul lui Dragoș în Moldova*, rămasă la primele două cânturi în cel mai pur stil negruzgian, la care se adaugă influența lui Alecsandri în comparații și epitete, ca și în prelucrarea (devenită la modă) a folclorului (mese cu lăutari, jocuri, elemente de basm). Un deceniu mai târziu, ARON DENSUSIANU (1837-1900) scrie o *Negriadă* în 12.000 de versuri, operă de belfer, fără minim

relief stilistic, imitând servil pe aceiași Negruzzi și Alecsandri. Critica lui Maiorescu din 1884, când a respins-o de la premiile Academiei, era perfect îndreptățită. Nu altcum decât caraghioasă este *Florinta* lui I.I. BUMBAC (1843-1902) (care are cunoștință de toate epopeile anterioare), unde se pune năvălirea barbarilor pe seama Florintei, „frumoasă Helenă română”. Epopeea parodiază fără să vrea ritmul sălțăreț popular („Frunzulică, iarbă mare! / La Craiova-i adunare, / tot român-u-i în picioare...”). Nu prezintă interes literar nici *Daciada* lui ION N. ȘOIMESCU (1826-1890) din 1885, consacrată în cea mai mare parte lui Mihai Viteazul (lupta de la Călugăreni și încoronarea de la Alba-Iulia), în pofida titlului, restul evenimentelor fiind trecut în zbor în versuri ca acestea: „Trecuseră cinci secoli de când nefericirea / Plomba cu nepăsare pe scumpii fii ai Romei...”.

A doua paradigmă, pe care o putem numi romantică are ca model *Mihaida* lui HELIADE, din care au apărut două cânturi, cel dintâi în *Curierul de ambe sexe* din 1844-1846, același în care Heliade tipărise *Aprodul Purice* al lui Negruzzi, iar al doilea în *Echilibrul între antiteze* în 1859-1869. Comparată de G. Călinescu cu *Henriada* și de D. Popovici cu *Gerusalemme liberata*, încercarea lui Heliade este în alt chip romantică decât aceea a lui Negruzzi (la acesta, elementul romantic constă în evocarea istoriei naționale și în melodrama oficerii de către Ștefan, în final, a nunții lui Purice cu fata pârçalabului de Roman, fiind deci un tipic romantism cuminte, moderat, de epocă Biedermeier), cu personaje „geniale” și neliniștite, care au viziuni cosmico-istorice, amestec de raționalism, luminism și creștinism; ochiul poetului se plimbă pe câmpii planetare ca la el acasă și e deschis mai cu seamă noaptea; subiectul e parazitat de tot soiul de episoade secundare, vise, profeții și discursuri; epicul e subordonat atmosferei, amănuntelor de culoare; fidelitatea față de realitate este minimă, epopeile romantice găsind în combinarea bizară a izvoarelor sau în imaginație o plăcere deosebită. La Heliade avem un romantism apropiat de acela al

primilor romantici, vizionar și integrator. Un fapt curios este limba, împeștrită de neologisme de origine italiană (*svolă, ridentă, auree, pacifici, acvileu* ș.a.), ca și la Bolintineanu și chiar Baronzi, principalii emuli ai acestui tip de epopee, care își răscumpără tonul emfatic și verbiajul ideologic prin evidente virtuți poetice. Ioana Em. Petrescu a încercat să explice atât simbolurile cât și limbajul epopeii prin ideea conjugării Spiritului și Materiei într-un Univers. Acesta ar fi Delta heliadescă. Stilistic, al doilea cânt contrastează cu primul, înlocuind limba neologică și abstractă cu cea familiară, și întrupând Logosul în Istorie. De aceea și debutează cu o imagine a densității materiei elementare. Dacă izbutești să te pui la același diapazon cu autorul, adică să faci abstracție de scandalul iubirii impure și pretențioase, nu se poate să nu vezi solemnitatea multor versuri care îl anunță pe Eminescu al *Strigoilor* și al proiectelor de tinerețe:

„Își împlinise noaptea pe jumătate cursul  
Și pare că făcuse o pauză solemnă.  
Iar somnul învărtise aureea sa vargă  
Și adormise-ntreaga natură restătută.  
Tăcerea pretutindeni domnea în maiestate  
Și luna era plină în toată strălucirea-i.  
Cu dânsa dimpreună, din Orient încoaci,  
Trecând peste tărâmurii, popoare asiatici  
Pasase în Europa al somnului blând angel.”

Ca în *Memento mori*, imaginația e cosmică și coboară în spirale leneșe din acest plan înalt spre centrul tabloului, unde, în „vetrele lui Bucur” se află palatul domnesc, iar în palat o încăpere luminată doar de o candelă, unde veghează Mihai însuși. Apariția domnitorului este la fel de gigantică precum îi este statura, care aruncă pe pereți o umbră colosală. Portretul este atins de aripa geniului (un vers ca „Sublim este bărbatul când intră în el geniul” sună călinescian, așa cum călinescian e uneori stilul neologic și excesiv). Mihai e grăbit („orele-i par secolii”) să se facă ziuă și să pună

în practică ceea ce deocamdată e numai gândit. Când se adună boierii la sfat (ca în toate epopeile, acest moment nu poate lipsi, prilej de enumerare a căpeteniilor și de rostire a discursurilor de rigoare), el își face o apariție hugoliană, cu un simț al spectacolului pe care Ștefan al lui Negruzzi nu-l învățase încă:

„Se scoală banul Manta și trece-n sala mare;  
La ușa cea din dreapta respectuos s-arestă  
Și-n cet de trei ori bate. Dinîntu îl întreabă:  
„Sunt toți?” „Toți” îi răspunde... și ușa se  
deschide.

Îndată, drept și sigur, un mare om propasă  
Și răpede-și aruncă ochire acvile  
Și pasă drept la jețul ce sta naintea crucii.  
Un stat înalt și nobil, un port de maiestate,  
O frunte mare, scoasă, ce cugetă departe,  
Schinteietori ochi ageri, sprâncene ebenine,  
Un nas roman, o buză pacifică, ridentă,  
O barbă marțială, un piept ce sparge soarta  
C-o tare răbdare și brațe musculoase” etc.

E instinctiv și puținel comic să comparăm acest protocol imperial cu convingerile democratice care l-au determinat pe autor să nu mai continue *Mihaida*, când a aflat că eroul lui a fost promulgatorul decretului care lega pe țărani de glie.

Limba lui D. BOLINTINEANU este încă și mai rea decât a lui Heliade, iar vestitul lui simț muzical se folosește, deocamdată, în *Traianida* de un instrument complet dezacordat. Dar instinctul poetic este evident. Spre deosebire de Heliade, care are o emfază bărbătească, Bolintineanu este „feminin”, grațios și senzual. De altfel, personajele epopeii lui sunt în majoritate femei, ca de exemplu Cosânzeana, care, după ce ține un mic discurs, „...Ochii ei închină sub pleoape ce se plec/ Cu genele aurite ce lacrimi le-nec”. În portrete, zefirii, roua, ambrozia și parfumurile în general sunt aproape singurele elemente de comparație.

Decebal, amenințat de Traian, ține sfat, are loc apoi lupta, pierdută de regele dac, care e condus de Eudochia, soția lui Zamolxis, în iad și în rai (ca schimnicul Varlaam, ca Reporta, ca eroii lui Dante și Milton), retrimis pe pământ, învins a doua oară, în parte, și din pricina uneltirilor Eudochiei, geloasă, căci îl iubește pe Oneu, care, la rândul lui o iubește pe fata regelui. Discuția dintre Eudochia și Oneu este în fond aceea din *Fata în grădina de aur* a lui Eminescu dintre prințesa captivă și zmeu, doar că rolurile sunt inversate:

El zice: „O, zee, ești dulce, ești frumoasă,  
Dar pe-o muritoare în lume ador!”

Eudochia își încearcă totuși pe bietul băiat farmecele supranaturale și dialogul se continuă în același stil eminescian, – amintind și de dialogul unei celebre balade a lui Doinaș:

„Oh! lasă-mă, zise Oneu, o, zeiță,  
Să plec – aura roșește pe cer!»  
«Nu este aurora, ci a mea guriță  
De purpur ce luce prin bucle de păr».  
«Simț aerul zilei ce varsă dulceață  
De flori ce se scaldă-n rouă, -n senin»  
«Nu este amorul de flori dimineața,  
E sânu-mi ce-exaltă parfumul divin»”.

Dacă scenele războinice, atât de simple la Negruzzi, sunt aici mai mult zgomotoase și, în orice caz fără energie, plimbarea lui Decebal prin infern și prin paradis merită atenție. Imaginile nu sunt macabre ca la Aaron sau Pogor, ci decorative. Decebal „zboară prin aere printre o pulbere de-aur cu suflete”, femeile păcătoase pier „prin fum, prin flăcări” spre locul unde, „cu coamele late”, amănții „ca șerpui câmpiilor se-ncolăceau”, peste tot „vuvuie aerul, ruguie, țiuie” și „fluieră idolii”, auzindu-se muzicile obișnuite ale lui Bolintineanu. De altfel, din epopee putem spicui zeci de imagini inspirate, care arată că, dacă simțul grandiosului îi lipsea temerarului poet, el îl avea cu prisosință pe acela al

miniaturii. Aproape totul este la el vaporos, scaldat în lumină, plutitor, unduitor și molatec:

„Și unde suavă al ei corp de miere  
Îl leagănă dulce...”

\*

„Noaptea își scutură roba cu stele.  
Roba se undoaie lin pe lume.  
În încrețirile palide, umede,  
Fâlfâie orele fără nume...”

\*

„De peste poalele muntelui Tabeii,  
Tremurătoare umbre mijesc  
Și, printre undele ce se posomoră,  
Norii de suflete d-oameni plutesc.”

\*

„Lacuri prin cele opt ceruri feerice  
Râur molatece cu lin murmur.”

\*

„Cu ochi ca umbra nopții în flacăra ardeau  
Sub genele umbroase, avea melancolia.”

\*

„Astfel, din aburii albi ai eterului  
Iese molateca, splendida lună.”

\*

„Plaiuri sălbatece, ochi de păduri.”

Aceste distihuri, catrene ori simple poeme într-un vers pot fi crezute ca fiind scrise după Eminescu. Bolintineanu compune, după cum zice D. Popovici, o epopee „lipsită de claritate” în „definirea acțiunii umane”, personajele fiind „constituite din bucăți disparate”, dar din care rămân câteva frumoase insule de poezie. Încerc-

care n-a avut ecoul aceleia a lui Negruzzi. După mijlocul secolului specia începuse să fie simțită ca perimată. Singur autorul nu era convins de asta. O dovedesc și alte încercări de poezie epică ale lui, între care cea mai prețuită a fost romanul în versuri *Conrad*. Romanul în versuri este o invenție a romanticilor (pe lângă Byron, au mai scris astfel de opere Lamartine și Pușkin, și mai devreme Goethe), care pare a fi rodul încercării de a fi înnobilit prea burghezul roman în proză. Gloria lui va fi de scurtă durată. *Conrad* este singurul exemplu ce se poate da la noi și, artisticeste, una din operele cele mai interesante ale vremii, meritând mai multă atenție decât i s-a acordat. Va fi redescoperit de Cărtărescu în *Levantul*. Ezitarea între versul prea strict și proza pitorească (poate tot în versuri) o trăia nu numai Bolintineanu, ci și eroul romanului său:

„Iubea să facă versuri, deși prea rar le scrie:  
A strânge arta-n reguli, credea că-i o sclavie.  
Era poet el însă în suflet și scria  
În proză pitorească tot ceea ce simțea.”

*Conrad* este mai puțin, cum s-a spus, romanul unei călătorii arheologice, decât unul de pelerinaj printr-o Europă deja plină de locuri și eroi romantici, care își are noua istorie, romantică. Eroul, un exilat pesimist, are, s-a spus iarăși, ca prototip pe Bălcescu. Prototipul literar este însă neîndoielnic Childe Harold. Acțiunea e condusă nesigur, caracterele sunt inconsistente, dialogurile stângace. Poetul însă se face numai decît remarcat, prin strălucirea și profunzimea unora din mărgelile înșirate pe ața foarte subțire a subiectului. Eminescu se presimte din nou, în câte un epitet gerunzial:

„Ca o sprânceană neagră pământu-n  
depărtare  
În umbră și în raze se mai vedea mijind:  
Și valuri dupe valuri veneau ca turme-  
albind”

sau Ion Barbu:

„Cotind pe Cornul de Aur, ieșia în  
Propontide  
Un vas spărgând cu peptul tărâmele  
lichide”

după cum este intens parnasiană evocarea Feniciei  
în alt distih:

„Acolo Fenicia la călători apare  
Cu verdea sa tunică înaintând în mare”

ca și toată atmosfera de meridionalitate calmă,  
albastră și crepusculară:

„Murmură dulce marea, și soarele tăcut  
Bea unda azurită în abur nevăzută.”

Cu *Daciada* lui GEORGE BARONZI (1828-1896) ne aflăm în fața parodiei involuntare a epopeii romantice și naționale, așa cum *Țiganiada* fusese aceea, intenționată, a epopeii clasice. Ritmul trohaic și versul de 11 silabe sunt acelea ale *Legendelor* lui Bolintineanu, pe care Baronzi le imită pe spații mari, cu efecte ce se pot bănuși, fără să mai fie nevoie de citate.

Delille, Voltaire, Pope sau Pignotti sunt autorii de poeme alegorice filosofico-satirice cel mai des traduși la noi înainte și după 1800. Exemplul lor se arată destul de rodnic. Un astfel de poem este *Reporta din vis*, scris de VASILE AARON (1770-1822) probabil pe la 1820-1821. Nu e singura operă de acest tip a autorului, cunoscut până de curând mai ales pentru *Anul cel mănos*, un soi de tratat vergilian, sau pentru prelucrarea prolixă a prolixei epopei *Mesiada* de Klopstock. *Reporta* conține un *Cuvânt-înainte*, care reprezintă o adevărată „d'efense et illustration” a limbii române ca limbă pentru marea poezie. Înainte de Alecsandri, Vasile Aaron afirmă că românul e născut poet (știută fiind

„genia și plecarea cea mare a românilor spre a face verșuri”, încât până și „pruncii cei tineri... deosăbite verșuri cu înlesnire scornând”). El arată că întâmplările din visul eroului său, care constituie substanța poemului, sunt dublate de „închipuiri poeticești”: „că, precum e briciul din fer moale și fără oțâl făcut, precum zidul fără var și năsip, și precum mâncarea, fertura sau friptura, nesărată, așa e scrierea unor întâmplări ca acestea fără de închipuiri poeticești”. Istoricii literari s-au întrebat dacă poemul are un model ori mai multe sau dacă e o prelucrare, o imitație, ca toate celelalte ale lui Aaron. Modelul sau modelele nu s-au găsit, dar ar trebui căutate în literatura italiană, de vreme ce autorul își pune el însuși întrebarea următoare: „Agiunge limba românească la atâta, cât să poată într-însa face verșuri cu dulceața carea să află în verșurile cele italienești?”. Mai înainte Aaron evocase respectiva limbă ca pe o „sorioară” a limbii noastre. Cele peste patru mii de versuri ale poemului înfățișează peripețiile unui tânăr vânător, care are un vis: i se arată în acel vis un bătrân care-l conduce, asemenea lui Vergiliu pe Dante, în tot felul de locuri și-l inițiază în experiențe morale deopotrivă de diverse. E ca un nou botez, însuși numele tânărului urmând a fi de aici încolo acela din titlu: „De aici înainte toți minte să ție: Reporta din vis numele să-ți fie!” Numele are rezonanță italienească. Unele motive sunt religioase, clasice (deșertăciune, *ubi sunt* etc.), unite însă cu altele preromantice (ruinele). Convorbirea dintre Omenire și Lume este asemenea alegoriei din *Divanul* lui Cantemir. Cel mai interesant lucru din poem îl constituie viziunea macabră din cimitirul pe care bătrâna călăuză îl face transparent de dragul instruirii lui Reporta: oasele de morți au devenit o cenușă cleioasă, într-o țeastă și-a făcut culcuș un șarpe („Prin care intra și ieșea afară/ Petrecând într-însa ca într-o cămară”), o mușiță scârboasă prășește viermi pe un corp abia îmbrăcat, grăsimea altora se scurge topită de căldură. Acestor foarte concrete reprezentări ale morții (de sorginte biblică), li se opun cele ale naturii reînviată după

ploaie, când acele brazilor sclipesc vesele în soare, oarecum în felul din *Dezmierdarea poeticească* de Peșacov, dovadă că și unele și altele circulau în epocă, probabil ca motive preromantice. În capitolul al doilea, rămas neterminat, Reporta are un nou călăuzitor, pe Epicur, filosoful materialist repudiat de Biserică, împreună cu care ajunge la palatul Crăiesei Dezmierdării, unde se așază pe mâncat și pe băut, tocmai când se ivește alaiul grotesc al stăpânei locurilor, în dreapta căreia stă o femeie cu un prunc orb și gol în brațe, care trage la nimereală săgeți înveninate, iar în stânga, o altă femeie, cu un prunc beat în brațe.

Asemănător este poemul intitulat *Vedenie* al lui VASILE POGOR (1792-1857), tatăl junimistului cu același nume. Autorul e un spirit satiric. Manuscrisul poemului ne-a parvenit într-o copie datorată lui Eminescu. Evidențele lui însușiri literare nu l-au lăsat, probabil, indiferent pe marele poet. Pogor a mai scris câteva poeme scurte și a lăsat neisprăvită (de fapt, doar începută) „facirea epic-comică” intitulată *Eterida*. În *Vedenie*, „zmeritul călugăr” Varlaam are un vis, ca și Reporta, în care călătorește în infern, unde își vede o parte dintre contemporani supuși la chinuri. Se observă ușor modelul dantesc, dar și al altor scrieri cu temă similară, cum ar fi cunoscuta apocrifă cu Maica Domnului, căreia Arhanghelul Mihail îi arată bolgiile cu păcătoși de toate soiurile și clasele sociale. Întâi, călugărul de la Secul se ridică la ceruri. Înălțarea aceasta, când vuietul lumii se aude tot mai îndepărtat, este, cu mult înaintea *Noapții de noiembrie* a lui Macedonski, o sugestivă viziune asupra propriei morți. Ajuns în fața scaunului de judecată al zeiței Dreptății, călugărul e pus să scrie ce va vedea. Sunt aduși o mulțime de boieri care făcuseră rău Moldovei. Spiritul lui Pogor este antieterist, dar imaginația lui e incomparabil mai crudă decât a lui Alecu Beldiman în *Tragodie* și, în loc să se vaite monoton pe tema prăpădului, poetul închipuie pentru

greci cele mai groaznice chinuri. Inedit față de literatura medievală este că aceste chinuri sunt curate torturi, și nu menite să provoace expierea vinovaților, ci să smulgă de la ei secrete politice. Metoda de tortură obișnuită fiind aceea fanariotă a punerii în falangă și a baterii la tălpi, Pogor e atent la varietatea reacțiilor individuale. Viziunea lui e naturalistă și sadică. Un vistiernic, la care „fumul din tălpi ieșea”, din pricina loviturilor, se comportă după cum urmează:

„Mâinile-și mușca cu dinții, barba cea  
lungă-și zmulgea,  
Se bătea în piept cu pumnii și ca bivoulul  
mugea,  
Ca un pește ce se frige, viu, fiind încă  
pe foc  
Se-ncordează și s-aruncă ne-ncetat din  
loc în loc.”

E udat cu apă ca să se trezească. Nu sunt cruțați nici domnitorii, nici arhierii. În falanga poetului ajunge însuși mitropolitul. Ironia e tăioasă:

„L-a fost dezbrăcat de rasă, camilavcu-i  
sta gios pus,  
Iar tălpile cele sfinte ridicate goale-n sus.”

Cu totul neașteptat este să vedem supusă acelorași torturi o femeie. Vasile Pogor nu se dă în lături să vizeze batjocoritor democrația luminiștă. În ochii zeiței Dreptății egalitatea e perfectă. Traducătorul lui Voltaire nu se dezminte:

„Dar în zadar au fost toate câte domnița  
spunea,  
Căci acolo însuși domnii la falangă se puneau  
Și osăbire nimică între evghenist și prost,  
Între bărbat și femeie, nici nu este, nici  
n-a fost.”

Urmează o pagină plină de detaliile suferinței fizice, cu închircirea membrelor și zgârcirea trupului, care oferă un spectacol erotic sui-ge-



neris. Poetul nu scapă niciun cuvânt de înduioşare. Cruzimea imaginilor întrece tot ce s-a scris până atunci. Amănuntele sunt îndeosebi uimitoare. Domniţa cu pricina mărturiseşte a fi torturat în mod similar pe un fost iubit, care o trădase (politic), stricându-i o combinaţie. Urcat în falangă la porunca domniţei, individul e bătut la tălpi de o fată în casă. Îmbrăcat fiind, blana grea de samur alunecă şi îl înăbuşe, căci stă cu capul în jos. Iată-l, în relatarea domniţei, legănându-se în aer:

„Cum venea însă spre mine cu capul său  
răsturnat,  
Eu mă jucam cu piciorul pe şlicul  
însamurat,  
Dar el, cu tot vălmăşagul întru care se  
afla,  
Simţind, îmi suci piciorul şi cu râvnă-l  
săruta...”

Cruzimea are cel mai net substrat erotic. Ne aflăm într-o scenă demnă de marchizul de Sade, cu tot decorul fanariot:

„Atunci începu a-l arde la talpă cu  
lovituri...  
Şi el apucând al meu scaun, se zvârcolea  
fript şi ars,  
Şi când scaunul, când blana, când  
picioru-mi apuca,  
Din cari, ţipând cu lacrimi, de usturime,  
muşca.  
Eu însă, nenduplecată, supt picioare-mi  
îl priveam  
Şi să-i dea la tălpi bătaie, neîncetat  
porunceam...”

Eminescu avea idee (prin *Lepturariul* lui Pumnul) de DANIIL SCAVINSCHI (1795-1837), a cărui *Călătorie* în versuri picarescă şi deloc psihologică, dar scrisă cu oarecare vervă glumeaţă şi cu o bună stăpânire a limbii, anti-cipează jurnalele atâtoră din călătorii români din

veacul trecut îngroziţi de starea drumurilor şi de precaritatea vehiculelor, de la Ghica la Maiorescu şi de la Alecsandri la Odobescu. Norocul autorului a fost că l-a portretizat Negruzzi, așa cum norocul altui contemporan, IOAN PRALE (1769-1847), a fost că l-a portretizat Alecsandri. Pe această filieră au ajuns ei la cunoştinţa lui Pumnul, Eminescu şi Maiorescu. La o operă atât de neînsemnată, un ecou atât de mare devine aproape un merit în sine.

În fine, basmul în versuri este şi el de două tipuri: clasic şi umoristic la Anton Pann şi Petre Dulfu (*Păcală*), dar romantic şi poetic la Eminescu. Undeva la mijloc trebuie pus *Arghir şi Elena* al lui ION BARAC (1776-1848), a cărui nestinsă popularitate vreme de un veac şi mai bine numai cu greu se mai poate înţelege astăzi. Nici versul popular de 8 silabe, nici motivul poveştii cu merele de aur, pe care se altoieşte totul, nu explică succesul naivei alcătuirii poetice a dascălului din Avrig, pe care a reluat-o Eminescu, încercând s-o versifice mai ca lumea şi de care şi-a bătut joc în schimb Budai-Deleanu, parodiind-o într-un episod al *Țiganiadei*. Ca intenţie, cel puţin, basmul lui Barac este feeric, anunţând tema şi atmosfera *Fetei în grădina de aur* (Elena se află într-o Neagră Cetate la care se ajunge trecând peste obstacole de tot soiul, ceea ce Arghir izbuteşte, dar numai după ce adoarme de două ori în grădina înmiresmată a palatului ș.a.m.d.), dar conţine şi unele elemente de tipul celălalt, țărănesc, plin de o vulgaritate obișnuită la oameni care știu să petreacă și să glumească (la nuntă, Arghir îi trage trei palme Elenei, ca să-și verse năduful de a fi umblat atâta după ea, dar fata nu se supără, ghicind că inima lui e bună). Puţin cunoscută, *Legenda ciocârliei* a lui ALECSANDRI este unul dintre cele mai frumoase basme în versuri din câte avem. O fată de împărat, pe nume Lia, se duce în mijlocul mării, unde își are soarele palatul, și se transformă în pasăre, lovită de blestemul unei mame geloase. Portretul fetei e în stilul de-acum bine știut:

„Ea are o față albă de flori de lacrimioare  
Și ochi cerești, albaștri ca floarea de cicoare,  
Ș-un păr ce strălucește pe fruntea sa bălaie  
Căzând, fuior de aur, de-a lung până-n  
călcâie.”

E înveșmântată în haine scumpe „din fire  
de painjen”. Peșită de crai mulți, Lia îi respinge  
pe toți. Taina ei n-o știe decât propria umbră: îl  
iubește pe însuși soarele, în căutarea căruia pleacă.  
Invocația îndrăgostitei seamănă cu aceea din  
*Luceafărul* (tema e aceeași, în linii mari, și e un  
topos romantic) și în general este în *Legenda* lui  
Alecsandri foarte mult din atmosfera basmelor în  
versuri ale lui Eminescu:

„Tu, ochi deschis în ceruri să vadă a mea  
iubire!

Tu, singura-mi dorință, tu, dulcele meu  
mire!”

Singura confidentă a fetei este propria umbră:

„Iar umbra ei suspină în urmă-i tupilată:  
«Ah! draga mea stăpână! Ferească

Domnul Sfântul  
De-a-ți asculta îndemnul, de-a-ți împlini  
cuvântul,

Căci vai de-acel ce-apucă pe-a soarelui  
cărare!

Și unde începutul se leagă cu sfârșitul  
Și unde-și pierde mintea și pașii  
rătăcitul»”.

Călare pe Graur, Lia trece printr-o pădure  
feerică - la antipodul aceleia fioroase din *Grui-  
Sânger*, și prin poieni paradiziace, pe unde sălăș-  
luiesc șopârle „smălțuite” și păsări „având rubine  
pliscuri și ochii de smarald”. Alecsandri are o  
intuiție mult mai exactă a paradiziacului decât a  
infernului. În drumul fetei, vântul serii dez-  
miardă tufele aurite și lovește cu aripa lui  
ușoară valul apei. Nelăsându-se ademenită de

somn („Și de trei ori trei zile și nopți de ori  
trei/ Ea lasă somnul dulce să peară-n urma ei” –  
spune poetul cu o magică aproape formulă),  
ajunge pe malul mării de unde poate fi văzut  
palatul soarelui:

„Pe unde-ți merge gândul, stăpâna mea  
iubită?”

O-ntreabă glasul umbrei de cale obosită”

Și fata:

„Zărești în depărtare cea insulă ferică  
Plutind sub cer albastru pe-a mării  
albăstrime?”

Vezi tu colo, în zare, colo, pe-o înălțime,  
Acel palat de aur, cel cuib de străluciri,  
Cu poarta de rubinuri și stâlpii de safiri?  
Acolo-mpărătește frumos ursitul meu.”

Suntem în plină *Noapte de decembrie*, doar că  
visul e unul erotic, feminizat. Încălecând acum pe  
fratele lui Graur (căci urmează a trece prin apă),  
care e cal de mare, „cu ierburi și mărgearuri  
având coama-mpletită” și „solzi de-argint pe  
spate”, Lia se desparte de umbra ei (ciudat  
motiv!) și s-afundă „în zarea rourată”. Pe insulă  
o întâlnește pe mama soarelui, care e oarbă, și  
care o ia drept băiat. Când își dă seama că e fată  
și că fiul ei o iubește, bătrâna o blestemă, trans-  
formând-o în ciocârlie, și apoi cade moartă ea  
însăși.

Dintre basmele redactate de EMINESCU,  
în perioada berlineză, trei la număr, unul este  
o capodoperă. *Călin Nebunul* rămâne cel mai  
apropiat de prototipul folcloric. Dacă totuși  
comparăm versiunea în proză cu cea în versuri,  
observăm că numărul de pagini s-a dublat. În  
locul unei narațiuni liniare, elementare, avem  
în versuri lucrute cu îngrijire portrete (al craiului:  
„Nu-și mai pieptăna nici capul de atâta supă-  
rare,/ Și lăsase ca să-i crească peste piept o  
barbă mare,/ Care cade jos în noduri, ca și călții  
când nu-i perii,/ Stă să crească iarba-ntr-însa,  
s-îmble găze ca puzderii”) sau descrieri deja

foarte eminesciene („Luna iese dintre codri,  
noaptea toată stă s-o vadă,/ Zugrăvește umbre  
negre peste giulgiuri de zăpadă...”). *Miron și  
frumoasa fără corp* este și mai lucrat poetic.  
Deosebirea de poemele lirice precum *Făt-Frumos  
din tei* e minimă și constă în urmărirea pas cu  
pas a firului poveștii, care în celelalte n-are  
nici o importanță. Este și deosebirea dintre  
*Traianida* și *Legende istorice* ale lui Bolintineanu:  
între epos și „momentul” epic. Dar atmosfera e  
uneori aproape aceea din *Lacul ori Dorința*,  
impregnată de un dor sfâșietor și de o melancolie  
metafizică. Bunăoară când se descrie  
aparitia Frumoasei fără corp la scaldă („El din  
trestii o privește” sau: „Ea s-a dus. Dar el  
rămas-a/ În adânc rănit de dânsa” sau, în fine:  
„Toamna vine și prin lume/ Frunza cade  
rânduri, rânduri”). Mai bine putem întrevedea  
natura basmului versificat în *Fata în grădina de  
aur*. Și aici motivul epic e smălțuit de covoare  
lirice de imagini, cum ar fi în descrierea văii  
*aducerii aminte*, unde Florin e cuprins de o lene  
visătoare:

„Și sub un tei el de pe cal se dete,  
Se-ntinse leneș jos, pe iarba moale –  
Din tei se scutur flori în a lui plete  
Și mai că-i vine să nu se mai scoale”

sau a *văii disperării*, plină de duhuri, de șoapte și  
de croncănituri:

„El de pe cal se dete. În pădure  
Șoptește frunza, ramuri stau de sfaturi,

Și somnul nu voiește ca să-l fure,  
Căci umedă e frunza lui de paturi,  
Urechea-i trează a dumbravei gure  
Le asculta șoptind din mii de laturi,  
Și corbii croncănesc și zboară în fală  
În aer clar ca pete de cerneală.”

Acesta e cu siguranță cel mai frumos basm  
în versuri românesc. Estetica speciei n-a fost  
niciodată examinată. Tendința de a citi simbolic  
*Fata în grădina de aur* s-a datorat faptului că din  
el s-a născut *Lucașfărul*, dar floarea și pasărea  
măiastră aruncate de Florin pe fereastra caste-  
lului, opririle lui din drum în cele două văi sau  
întâmplările succesive ale zmeului (cuprins de o  
dorință la fel de melancolic-deșirantă ca aceea a  
lui Miron sau Hyperion) pot fi la fel de bine  
considerate doar niște motive fantastice. Excesul  
de interpretare mai mult strică acestui basm, de  
o poeticitate fermecătoare și inocentă, scris  
într-o limbă groasă ca mierea, în raport cu care  
*Lucașfărul* este aproape descărnat. Tristețea de la  
urmă a zmeului, căruia Adonai îi arată pe Florin  
și pe fată călărind în zarea depărtată, n-are  
nimic din sarcasmul lui Hyperion aflat în fața  
unei situații similare, dar este plină de miez poetic,  
înduioșătoare și infinită în modul romantic:

„Odată-n evii ochiul lui cel mare,  
Și sfânt, și-adânc de lacrimi este plin,  
Ce cad tăind nemărginirea-n mare,  
Mărgăritari frumoși și mari devin.  
Încet, bătând din aripi, maistos,  
Geniul mândru se pornește-n jos.”

## Comedia literaturii

ION BUDAI-DELEANU

(6 ianuarie 1760 – 24 august 1820)

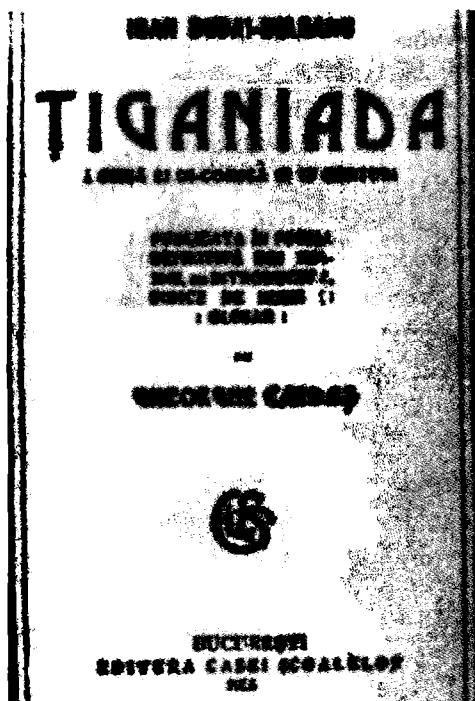
Aproape toți comentatorii au remarcat că  
epopeea nu începe la noi, cum ar fi fost de  
așteptat, cu formele serioase, pe care le-am  
analizat în capitolul precedent, ci cu „poematio-

nul eroi-cómico-satiric” al lui Ion Budai-Deleanu,  
isprăvit într-o primă versiune în 1801 și într-o a  
doua în 1812. Această inversare a evoluției firești  
a fost explicată prin lipsa de legătură a lui

Budai, care a trăit la Lwow aproape toată viața, cu tradițiile literare românești și cu mișcarea contemporană din Moldova și Muntenia, la care s-ar adăuga cultura lui de tip occidental. În fond însă, toată lumea era, în a doua parte a secolului XVIII și la începutul secolului XIX, sfâșiată între prestigiul modelelor clasice și raționalismul înnoitor al Luminilor. Criza conștiinței europene, cum a numit-o Paul Hazard în celebrul său studiu, data chiar mai de mult. Și nu scrie Voltaire atât *Henriade*, cât și *La Pucelle d'Orléans*, ilustrând, cu alte cuvinte, fidelitatea față de vechiul spirit al epopeii și deopotrivă nevoia de a-l ironiza? Budai era, ca toți ardelenii, ca prietenul lui, Petru Maior, un om învățat, cu școală bună, enciclopedist cu preocupări de istorie, teologie, drept, filologie și literatură, și care citise sau tradusese multe din operele gustate de contemporani (între care cele ale lui Voltaire însuși), având totodată cunoștință și de cele vechi, de la Antichitate la Renaștere. Că el nu era la curent cu mișcarea literară din Principate este destul de greu de crezut. Și, pe urmă, genul este ilustrat la noi de *Țiganiadei* doar în sensul că aceasta este unica epopee dusă până la capăt și de mare valoare; în plus, înflorirea genului sub condeiele romanticilor are rațiuni mai degrabă naționale decât artistice. Nu trebuie exagerată ideea anteriorității *Țiganiada* ca epopee comică. În realitatea vremii, lucrurile vor fi fost amestecate. Însăși factura scrierii lui Budai a fost definită în chip divers și contradictoriu. Comparatiștii, pornind chiar de la subtitlul ei, au socotit-o o epopee eroicomică. Punctul acesta de vedere, susținut cu cele mai solide argumente de către D. Popovici, a fost pus în discuție abia în ultimele decenii. O lucrare foarte serioasă despre Budai, cum este aceea a Ioanei Em. Petrescu (1974), ajunge la o concluzie întrucâtva asemănătoare cu a lui D. Popovici, dar după ce clasifică minuțios spețele de epopee comică – în care vede „cea mai rezistentă dintre formele parodiei” – de la *Batrabomiomabia* la *Gli animali parlanti*: „*Țiganiada* este o epopee mixtă, în care eroicomicul fuzionează cu eroicul pur”.

Că opera ar fi o sinteză de eroicomic, pseudo-eroic și travesti luminist, combinând adică pe Boileau cu Pulci și cu Scarron, nu pare însă plauzibil. E drept că elemente disparate din toate acestea se găsesc la Budai, dar impresia de parodie a modelelor clasice e mai puternică decât aceea de sinteză a lor. Se pune și întrebarea de ce a eliminat Budai din versiunea inițială episodul cu Beșcherec Iștoc, pe care l-a folosit apoi în *Trei viteji*. Beșcherec, care a plecat în căutarea Anghelinei, este un cavaler scrântit de lectura asiduă a *Alexandriei* și care se vindecă ajungând în codrul cu năluci. Sursa cervantescă și ariostescă a peripecțiilor lui se vede cu ochiul liber. Episodul este oarecum în spiritul epopeii cavalești, pseudo-eroice, după cum au fost numite scrierile lui Pulci, Boiardo și Ariosto, și are și unele componente din eposul comic luminist, care, la rândul lui, a radicalizat formele anterioare de epopee în direcție burlescă. Dar *Țiganiada* este în mod atât de vădit altceva, încât Budai a intuit probabil că nebunul rătăcitor Beșcherec Iștoc n-are ce căuta printre țiganii din secolul XV, care-și au, de altfel, cavalerii lor, cum ar fi Parpanghel, plecat și el în căutarea Romicăi, dar care sunt dintr-o plămadă diferită. Ar fi și explicația faptului că Budai n-a putut încheia *Trei viteji*: după versiunea finală a *Țiganiadei*, poemul îi va fi apărut arierat artistic. *Țiganiada* depășește eposul comic anterior, dar nu în direcția sintezei, ci în aceea a ironizării lui. Ion Istrate (1982) împinge cel mai departe pe această cale analiza, văzând în opera lui Budai un poem epic burlesc, obscur și gratuit, care ne propune o lume pe dos; el neagă că s-ar păstra elemente eroice sau un plan autentic miraculos și atrage atenția asupra rolului notelor de subsol. În concluzie, „departe de a fi, cum s-a spus, un poem eroicomic, care surprinde comicul în cadrul eroicului, epopeea (lui Budai) e de la un capăt la altul un clocotitor hohot de râs, expresie a maximei gratuități, pe care se întemeiază câteodată comicul ca atitudine față de existență...”. Mersul țiganilor nu ar fi unul spre fericire, ei fiind de la început fericiți („întră fericiți pe

poarta cântului întâi și tot așa părăsesc scena”), căci universul lor este unul paradisiac. Tranșanța acestei opinii (către care înclin eu însumi) se lovește de punctul de vedere, acreditat la un moment dat, conform căruia comicul *Țiganiadei* ar fi superficial, căci „privită de aproape, întreagă această carte, teren al tuturor fanteziilor lacome, vorbește de tristețea condiției omenești” (Negrici) și este în definitiv „o meditație asupra condiției umane” în general, o „odisee umană” structurată în jurul metaforei drumului, „marșul țiganilor evocând strădania omenirii de a ajunge la ideal” (Cornea). Lucrurile se mai schimbă. Ion Istrate recomandă și o altă lectură a textului decât aceea alegorică (D. Popovici) sau poetică (Ioana Em. Petrescu) și anume o lectură de tip *avizat*. Ne putem, firește, întreba *ce fel* de avizare pretinde epopeea lui Budai (Ion Istrate n-o mai spune!), și, cu aceasta, să pătrundem într-o altă explicație a *Țiganiadei*, ceva mai modernă.



S-a făcut simțită mai de mult o interpretare comparatistă, care, stabilind sursele, distrugea coerența artistică a epopeii lui Budai și îi obnubila, în fond, originalitatea. Așa trebuie înțeleasă fraza

lui G. Călinescu din *Istorie*: „De fapt, *Țiganiada* e o sinteză personală de înrâuriri, și opera în totul rămâne o creație proprie”. Trebuie spus că, în această privință, cercetarea a căzut victimă unei stratageme a autorului însuși, care nu numai că nu și-a ascuns modelele, dar le-a divulgat cu o promptitudine la fel de suspectă ca și aceea cu care a discutat critic în note procedeele folosite. Imediat după 1800 și în general în secolul XIX mentalitatea quasigenerală era la noi, din contra, aceea de nedeclararea modelelor. Pașoptiștii traduceau și prelucrau fără să indice sursa. Nici metatextul nu era curent în epocă. Comentarii *Țiganiadei* nu par conștienți că Budai a procedat cu totul diferit de contemporanii săi. Aceasta poate fi o explicație parțială a contradicțiilor interpretării. Când s-a renunțat bunăoară la balastul comparării fiecărui detaliu, nu s-a schimbat totuși numaidecât și spiritul abordării operei lui Budai: s-a trecut doar de la ideea de colecție din motivele epopeii clasice la ideea de parodie a lor. Însă colecție sau parodie implică deopotrivă examen comparatist. Încă o dată: nu cumva prea lesnicioasa cale, indicată de însuși autorul, ascunde o intenție și o structură mai profund relevante? Budai și-a ales un subtitlu ca al lui Tassoni din *La secchia rapita* (eroisatiricomică), fără ca asta să pledeze pentru identitatea celor două epopei. Și, în general, întreaga chestiune a legăturii cu modelele ilustre n-ar trebui limitată la acest plan aristotelic al subiectului și al caracterelor, pe de o parte, al sentimentelor și expresiei, pe de alta. Dacă ne referim doar la conținut, nu vom putea decât să alcătuim liste de asemănări și de deosebiri, căci Budai, ca și precursorii lui, avea la îndemână un set finit de soluții rezultate din combinarea principalelor procedee: stil sublim pe subiect derizoriu sau invers, separare sau amestec de eroic și de comic, imitare ironică a eroului sau travestirea lui bațjocoritoare, mit sau aventură romanescă etc.

Alta este originalitatea *Țiganiadei*, probabil, singura noastră operă barocă în adevăratul sens al termenului, nu întâmplător legată de epopeile Renașterii italiene, cele mai baroce din toate, și

ea ar fi putut fi întrevăzută din *Prolog* și din *Epistolia închinătoare*. Atenția cercetătorilor s-a oprit de obicei la două aspecte din aceste texte introductive: la mărturisirea autorului că a fost împiedicat de propria neputere și de neajungerea limbii de a scrie „poezie epicească” serioasă și la indicarea surselor de inspirație. Cred însă că acest fel de a le citi le denaturează, omițând atitudinea ludică absolut evidentă a lui Budai. S-a observat, desigur, tonul glumeț ori faptul că autorul își numește opera „jucăreua”. Dar asta nu e totul. Chiar mărturisirea motivelor care l-au determinat să ocolească un subiect și niște personaje cu statură eroică în favoarea peripețiilor comice ale Țiganilor trebuie privită cu circumspecție. În definitiv, așa cum arată mai departe Budai însuși, literaturile lumii abundă, și nu de ieri-de azi, în opere „neserioase”. „Însuș’ Omer cel vestit, moșul tuturor poezilor (cântăreților în stihuri), au alcătuit *Bătălia soarecelor cu broaștele*. Deci Omer este, de bună samă, începătoriul, precum aceii în altei neasămănate poezii ce s’ află în *Iliada* și *Odiseea*, așa și aceștii mai gioase, șuguitoare, a noastre”. Și urmează două exemple, unul clasic, bine știut lui Budai, *La secchia rapita*, al doilea, contemporan, luat din auzite („precum înțalesăi, în ceste zile, un abate Căști, acum pe vremile noastre, încă au alcătuit o asemenea istorie”), deci probabil necitit, *Gli animali parlanti*. În aceste condiții, e greu de interpretat altfel decât ca o glumă argumentul cu nepriceperea de a face epopee eroică. Homer a scris *Batrahomiomahia* după *Iliada* și *Odiseea*. Umorul este cât se poate de clar: „Eu (spuind adevărul) vrui să mă răpez într-o zburată tocma la vârful muntelui acestui, unde e sfântariul muselor, ca să mă deprind întru armonia viersului ceresc al lor; dar ce folos! Căzui și eu cu mulți alții depreună, și căzui tocma într-o baltă, unde n’auzii numa broaște cântând!... Pentru aceasta, pără la un alt prilej, când mi să va lovi să beu din fântâna curatelor surori, primește iubite cetitoriu, cu bunăvoioință, această izvoditură!... și socotește cu priință, aducându-ți purure aminte că apa de baltă nice odinioară nu este

limpede ca de fântână.” Împreună cu Homer a ajuns, așadar, poetul nostru în balta cu broaște, la fel de tulbure pe timpul marelui orb ca și astăzi. Ludică este mai ales epistola către Mitru Perea, în care Budai își întocmește o biografie fantezistă. Ar fi el însuși un țigan, supus austriac, și care, după ce a luptat voluntar în războiul cu turcii, a căzut prizonier la Mantua în războiul cu francezii și a ajuns în Franța, unde a putut învăța limbi, devenind căpitan al lui Napoleon, cu care a făcut campania din Egipt. Își datează scrisoarea către prietenul său: 18 mart 1812. *La Piramidă. În Eghiptet*. N-a mai părăsit deci Egiptul, fiind invalid (șchiop) și, ca să-și treacă timpul, s-a ocupat de istoria neamului său, scriind *Țiganiada* pe baza relatărilor unui Mârza, țigan și el, trăitor în țara faraonilor. Se observă că biografia e calchiată după a lui Cervantes (ostaș, ostateg, ciung etc.), și el meșter în referiri la manuscrise găsite și la opera proprie. Autorul scrisorii și-a anagramat numele ca și pe cel al destinatarului. S-a spus că Budai avea motive temeinice să se teamă de scandal și că de aceea a procedat astfel. Dar *Țiganiada* nu este o operă cu cheie: pare mai curând menită să amuze cu oarecare folos intelectual. Leonachi Dianeu pretinde a nu voi să-l strice pe Mitru Perea cu voievodul cetii de țigani, un nătărău care „împute lumea”. Procedul, familiar luminiștilor, este tot un joc, ca și sugerarea că poema cuprinde și o critică „pentru a cării dreaptă înțelegere te poftește să-adaugi oarecare luări aminte, căci știu bine că vei înțalege ce-am vrut eu să zic la multe locuri”. Din epopeile renescentiste provine ideea de a atribui faptelor narate pretinse izvoare reale și istorice („izvodul ce am aflat la mănăstirea Cioarei, în Ardeal, care întru toate se lovește cu pergaména ce s’au aflat, nu de mult, în mănăstirea Zănoaghei”), ca și aparatul de note, în care așa-zisul adevăr istoric este supus neconținut tirului de contestări umoristice. Finalul epistolei parodiază proiectele Școlii Ardelene de a evoca veridic trecutul național: „...Am socotit cuvios lucru de a scrie pentru țigani noștri, ca să perceapă ce feliu de stră-

moși au avut... Adevărat că aș fi putut să bag multe minciuni laudând pe țigani... Dar eu iubesc adevărul.”

Aceste texte preliminare ne dau o idee relativ exactă de ce a urmărit în fond Budai și de cititorul căruia el i se adresa. Budai era la fel de puțin ispitit să scrie o epopee burlescă, cum era să scrie una serioasă. Subiectul și personajele îl preocupau mai degrabă ca pretexte pentru o „jucăreauă” literară, pentru o comedie a literaturii, constând într-un permanent amestec de ficțiune și de critică a ficțiunii (căci subso-lurile trebuie considerate ca aparținând textului operei), în care cele mai diverse procedee să fie deopotrivă puse în practică și discutate. Dacă există un model, acesta nu poate fi decât romanul lui Cervantes. Adevăratul caracter ludic al epopeii lui Budai nu e de găsit la nivelul conținutului, ci la acela al mijloacelor formale. *Țiganiada* este mai degrabă o epopee a literaturii decât una a țiganilor și o comedie a literaturității mai degrabă decât una a limbajului. Ea ne oferă, de altfel, repertoriul quasicomplet al intertextualității: pastișă, șarjă, parodie, citat, aluzie, comentariu, prefață, glosă și așa mai departe. Este probabil una din cele mai perfecte ilustrări ale „literaturii de gradul al doilea” (Genette) de la *Don Quijote* încoace, comparabilă cu performanțele moderne ale unor Joyce, Borges și Nabokov, scriitorii lângă care Budai stă la fel de bine ca și lângă Ariosto, Tasso, Voltaire sau Pope. Are în comun cu ei, pe lângă simțul artificiuului, al artei ca joc, o anume intuiție a gratuității și a absurdității înseși îndeletnicirii poeticești. Dacă imită sau parodiază ceva, Budai n-are în vedere doar unele din formele epopeii vechi, ci literatura ca atare, opera ca mașinărie textuală, invenția ca fabricare a unor proceduri. Oarecum în felul de la Sterne sau Diderot, niciodată, ce curios, citați în legătură cu scriitorul nostru, care i-ar fi putut cunoaște, dacă ne gândim bine. Și, în acest caz, cărui cititor i se putea adresa? Faptul că Budai n-a publicat *Țiganiada* se explică prin conștiința pe care el trebuie s-o fi avut că cititorul ei încă nu se

născuse, dacă îl exceptăm pe Petru Maior, căruia i se închină epistola introductivă. Și încă: Maior era, dintre reprezentanții curentului național ardelenesc, polemistul cel mai îndârjit. Nu e greu de presupus că inteligența lui, pe care Budai va fi contat, ar fi putut fi descumpănită de o operă atât de „neserioasă” și, în plus, care prezenta sub formă glumeață ori chiar bațjocoritoare idei scumpe tuturor luminiștilor ardeleni și pentru impunerea cărora purtaseră lupte acerbe. Acesta este singurul sens acceptabil pe care trebuie să-l dăm ideii că reținerea lui Budai de la publicarea operei lui se datora fricii că va provoca un scandal. Nici chiar când a descoperit-o G. Sion, la sfârșitul secolului XIX, nici când au analizat-o, primii, G. Bogdan-Duică și N. Iorga, îndată după 1900, acest cititor nu exista și nu se putea bănui tipul de lectură pretins de bizara scriere. Observația lui Jausș cum că există opere care, în momentul apariției, nu pot fi raportate la un public adecvat, trebuie completată cu nuanța că totdeauna publicul receptează într-un anumit fel operele, având iluzia adecvării. E cazul și al lui D. Popovici și al întregii interpretări comparatistice a *Țiganiadei*. Abia astăzi par vindecate sechelele pozitivistice ale comparatismului care a situat mereu epopeea lui Budai într-un raport de conținut (motive, acțiuni, personaje) cu presupusele modele și i-a limitat anvergura ludică la un comic de caractere sau, cel mult, de limbaj. Comedia literaturii, șarja istorico-filologică, bufonada procedeelelor textuale, care au stat în felul acesta în umbră, pot fi în sfârșit scoase la lumină și *Țiganiada* citită cu un superior amuzament spiritual scutit de orice prejudecată.

Cum se știe, țiganii se adună la porunca lui Vlad Țepeș, își alcătuiesc oastea și pornesc spre Spăteni. De ajuns, nu ajung niciodată la locul cu pricina, a cărui rezonanță toponimică e mai mult decât suspectă, sugerând că mersul ar trebui să fie cu spatele, ca la raci. Șatrele se strâng între Flămânda și Inimoasa, una indicând permanenta dorință de umplere a burții și cealaltă, un curaj de care țiganii lui Gogoman au tot atâtea nevoie câtă au de mâncare. Abia evocate aceste

premise ale acțiunii, autorul se adresează „hârtiei mult răbdătoare”:

„O! tu hârtie mult răbdătoare  
Care pe spate-ți, cu voie bună,  
Toată înțelepția de supt soare  
Și nebunia porți împreună,  
Poartă ș’aceste stihuri a mele,  
Cum ți le dau, și bune și rele.

Apoi, zică cine câte știe,  
Eu cu mândru Solomon oi zice:  
Toate-s deșerte și nebunie!” [...]

Avertisment cât se poate de limpede: „deșertăciunea” și „nebunia” constituie regula întregii acțiuni. Nimic nu trebuie luat în serios. Un enorm spirit de farsă prezidează istoria. Vlad-vodă promite țiganilor pământ și-i înarmează contra turcilor. Ideea însăși e absurdă, nu pur și simplu comică, știute fiind înclinarea țiganilor spre viața nomadă și inapetența pentru război. Nota lui Mitru Perea este, în această privință, foarte hazlie în silogistica ei impecabilă: „Să află la unele cronice românești că Vlad-vodă au armat țiganii asupra turcilor, și aceasta este o întâmplare istoricească adevărată; dar că le-ar fi dat pământuri, nu aflai la nice un letopiseț. Însă se vede a fi asemenea cu adevărul, căci, de nu ar fi strâns țiganii mai nainte la un loc, nu i-ar fi putut înarma; apoi trebuia să le arete lor vreun folos, vrând să-i îndemne a lua armele contra turcilor!” Cu alte cuvinte, deși nu e atestat decât faptul că țiganii au primit arme, se poate considera adevăr istoric și împământarea, căci altfel cum ar fi fost stimulați țiganii să lupte? Gluma e neîndoielnică, sub pojghița de savantlâc logic. Este, apoi, și „comedia restituirii adevărului istoric”, cum o numește Ioana Em. Petrescu, și care provine din epopeile Renașterii ori din *La Pucelle d'Orléans*, dar să nu uităm că ea se referă aici nu la un eveniment oarecare, ci la însăși rațiunea care dictează alcătuirea oștirii țigănești și, prin urmare, motivează

subiectul epopeii. Și este absolut evident că motivația e voit absurdă. Țiganii se urnesc cu greu, pretinzând ba oșteni care să-i apere de turci, ori măcar să le anunțe apropierea, ca să poată fugi, ba scurtarea, pe cale administrativă, a drumului până la Spăteni. („Să trimeată vodă pe-un vechil/ Care să așeze ca să nu hie/ Până la Spăteni mai mult de-un mil”). Cum se vede, nonsensul nu se oprește la premisele acțiunii. Oștirea e abia pornită când, la ideea bătrânului Drăghici, se așază bucatele în avangardă și țiganii se țin după ele. Nu încapă nicio îndoială că Budai era conștient că o astfel de bizară motivație nu poate pretinde să fie privită cu seriozitate. G. Călinescu a invocat aspectul de „poem etnologic” pe care l-ar avea *Țiganiada*. Dar cum totul stă în acest regim absurd, în loc de a ni se sugera anumite însușiri etnice ale protagoniștilor (ori, prin alegorie, ale românilor în general), suntem împinși spre gratuitatea delectabilă, spre farsa pură, fără consecințe. Fapt e că și al doilea cânt se consumă în tergi-versări de felul celor menționate, unui țigan cerând să fie îmbrăcați în fir din cap până-n picioare, ca să nu-i poată tăia turcii, alții să se sape gropi în care, dând dușmanul năvală, să cadă și să piară. Și alte multe comédii. Burlescul nu prezintă desigur o noutate, luat în sine, dar totala anulare a acțiunii epopeice pe care autorul o insinuează este cu adevărat nouă. El va proceda la fel și cu *episoadele* (în sensul poeticii aristotelice.) În acest punct este introdus și primul dintre ele: Satana o răpește pe Romica și Parpanghel pleacă în căutarea ei. Nimereste într-o curte ariostescă a dezmierdărilor, unde, ca țigan lăutar ce se află, e pus să cânte. Cântecele este acela de la Alecu Văcărescu ori Conachi, dar, dat fiind contextul, trebuie interpretat ca o pasișă:

„Mai lină decât umbra de vară,  
Mai dragă decât vremea sănină,  
Mai luce decât steaua dă sară!  
Deh! vină-m o, drag suflete! Vină,  
Dulce Romică și bunișoară,  
Nu lăsa pe Parpanghel să moară!”



Interesul se mută pe nesimțite în planul metapoetic. Muza îi șoptește la ureche poetului să-l părăsească pe Parpanghel și să se întoarcă la subiectul principal, dar poetul nu e de acord, dând vina pe calul mitologic:

„Nu vezi tu cum Pegazul îmi strechie!...  
Cum căpăstru și zebele frânsă,  
Nice vra dă poposit să știe,  
Nice s'abată-în d'alba țigănie?”

Suntem în plin joc de-a literatura. În cântul al treilea, unde se continuă episodul cu pricina, poetul introduce pasișă unui imn către Amor, a unui cântec bahic, și a unuia epic și elegiac. Acesta din urmă este tocmai cel despre Arghir și Elena. Nota din subsol nu lasă nici o îndoială în privința intenției intertextuale a lui Budai: „Pentru această Ileană au povăstuit și un dascăl din Avrig, în Ardeal, dar în alt chip începe, nu precum se spune aici, și cu vierșuri de obște, nu cu tot bine legate.” Erudițian, pe seama căruia e pusă nota, pledează pentru numele de Ileana, ca acela al frumoasei din folclor, și pentru Arghin, în loc de Arghir. Intervine Idiotiseanu care e de părere că stihurile lui Barac „sunt frumoase și pe înțelesul fieștecui”, de unde Erudițian le considerase populare (versuri de obște). Oponenții ilustrează două lecturi și două feluri de public. În hipertextul său ludic Budai se mișcă în spațiul, greu de apreciat, dintre pasișă și șarjă, adică dintre jocul pur și cel satiric. Dar varietatea procedurilor sale textuale e foarte mare. Să le trecem în revistă, folosind clasificarea lui Genette. Exemple clare de arhitextualitate (relația mută dintre text și categoria lui taxonomică) avem în nota din finalul primului cânt, în *Prolog* și în *Epistolia închinătoare*, în care Budai indică atât tipul de poem epic practicat, cât și modelele lui prozodice. „Fiindcă văd că mulți cu felii de critice s-au sculat pe poeticul nostru, am socotit să spuie aici, în scurt, tot scoposul autoriului și să arăt ce feliu de izvoditură este acesta”, explică bunăoară cineva care nu seamănă, dar se recomandă ca prieten al „poe-

ticului”. Notele acestea sunt cazuri de paratextualitate, termen care la Genette definește raportul de tip pragmatic, interesând pe cititori și nivelul lecturii. Ele, în principiu, călăuzesc lectura. Însă la Budai o și rătăcesc, deoarece conțin referințe la text nu doar multiple, ci și contradictorii. Ion Istrate a spus despre acest acompaniament critic al versurilor că tinde să epuizeze „posibilitățile de interpretare *eronată*”. Sublinierea îmi aparține: cred că el tinde să epuizeze *în general* interpretarea textului; mai mult, să exploateze contradicțiile și incompatibilitățile până la relativizarea deplină a discursului critic, până la ceea ce am putea numi o farsă critico-filologică. Alt tip de relație este intertextualitatea simplă (citatul, aluzia și plagiatul), de care epopeea lui Budai uzează încă și mai abundent. În cântul al patrulea, căutând-o pe Romica lui, Parpanghel o descoperă transformată într-un dafin. Notele de subsol stau aici pe trei trepte diferite. Onochefalos (lectura *literală*) se miră că Romica s-a putut transforma într-o tufă și că tufa vorbește. Idiotiseanu (lectura *naivă*) știe că „nu toate ce se află scrise sunt ș-adevărate”. Euridițian (lectura *savantă*) precizează că „aceasta a împrumutat-o poetul nostru din Virghil, unde se zice: «quid miserum, Enea, laceras... nam Polydorus ego»”. Iată, deci, citatul ca procedeu. Plagiatul poate fi exemplificat cu strofele imediat următoare, ale plângerii lui Parpanghel, care și-a pierdut mințile, ca și Orlando, și repetă scena nebuniei de la Ariosto, fără a se trimite însă la model. Aluzia se vede în pasajul în care Satana deghezizat în femeie pătrunde în mănăstire și-i aiurește pe bieții călugări: existent și în *La Pucelle d'Orléans*, motivul este *indirect* denunțat, prin iscălirea Micromegas a unei note, cu numele deci al personajului voltairian.

Întreaga epopee conține un amestec de tratare în deriziune a subiectului ori episoadelor și de exhibare a valorilor textuale. Cântul al cincilea conține câteva mostre incomparabile de burlesc și de absurd. Vlad-vodă ispitește vitejia țiganilor, care se fac de răs: când vin de-adevăratelea turcii, cred că e tot Vlad care-i încearcă și se luptă cu energie. Parpanghel sperie pe

turci cu harnașamentul viteazului Arginean, dar cade de pe cal în noroi și ar fi murit dacă măcă-sa, Brândușa, n-ar fi cunoscut leacuri de buruieni. Enumerarea acestora este de o încântătoare gratuitate, poetul complăcându-se în a rosti nume după nume:

„Unde fierbe ia-ntr-o căldare,  
Din altele stoarce mustăreață,  
Iar' din alte-i face scăldătoare:  
Iarba vântului și iarbă creață,  
Iarbă mare, spânz, limbă-vecină,  
Rómoniță, nalbă, mătlăcină,

Plătăgină, sovârv cu cicoare,  
Troscoțel, podbeal și mătrăgună  
Și de-alte mai multe erburii care  
Stoarse, mestecate depreună  
Ș'în mai multe chipuri prefăcute  
Trebue bolnavului s-ajute.”

În cântul al șaptelea, motivul eroilor vestiți de altădată se reia sub forma unui *ubi sunt* vag umoristic, dar care divulgă în cele din urmă adevăratul sens al lumii zugrăvite în poem și care este o lume pe dos:

„Ah! căruntă vechie cinstită!  
Unde-s a tale sânte tocmele?...  
Ce urgie-acum lumea-ntârără  
Ș'o înneacă-întru cel noian de rele?  
Perit-au credința cea bătrână!  
Ah! vreme-întoartă! vreme păgână!”

Euridițian intervine cu un comentariu asupra motivelor care l-au oprit pe autor să consacre poemul său, nu țiganilor, ci tocmai unor eroi vestiți: „Pe poetul nostru încă l-au apucat nește dorințe deșerte poeticești, care nu pot să fie astăzi; căci ce-ar face astăzi cel mai viteaz voinic, de care pomenește el, când un copil l-ar putea doborî cu o pușcătură?”. Savantul Euridițian pare pus pe glume. Și pentru ca farsa să fie deplină, poetul însuși reia tema decăderii actuale și a măreției trecute lăudând vitejia contemporanilor lui Vlad! Ca și cum și-ar da seama

de nonsens, curmă invocația la jumătate, aruncând vina pentru pierderea șirului pe muză:

„Ci, hohal! Să lăsăm această sfadă!...  
Văd pe mulți că rădică sprâncene  
Și mă tem că necăutând la rangă  
Să nu-mi pue musa supt falangă.”

Fiindcă veni vorba, dacă la Scarron muza e cârnă, la Budai ea are gură mare de femeie cârtoare și minte puțină:

„Așa-i musa mea! de minte ușoară  
Iar' de gură tocma ca ș-o moară.”

Câteva din episoadele cele mai amuzante se află în acest cânt, cu motive de farsă clasică (travesti, qui-pro-quo). Vlad, deghizat, inspec-tează tabăra vrăjmașă, dar, auzind pe unii strigându-i numele, se crede descoperit și vrea să se sinucidă. Se dumirește însă la timp că turcii l-au prins pe Argineanul și l-au luat drept Vlad. Cum se vede, nu doar țiganii au noroc de asemenea peripeții compromițătoare. Argineanul se văicărește ca un... țigan („Din cap ochii să-mi sară...”). Fusese prins în împrejurări foarte comice. Mai întâi, deșteptat din nebunia lui, fără arme și fără cal (i le luase Parpanghel), cere de la un țăran o armă și acesta îi dă o secure, dar voinicul vrea ceva demn de el și se alege cu ditamai prăjina, pe care țăranul n-o poate sălta de jos. Astfel echipat, îi bate măr pe turci, spre satisfacția căpitanului Alazonios (care comentează în subsol: „Acela fu jurământ de un voinic”) și spre mirarea lui Idiotiseanu („Ei! dar cum putea el să vorbească cu turcii, fiind ei creștini și el român?”). Apoi, victorios, se culcă și e prins de turci, care tabără pe el ca piticii pe Gulliver, legându-l zdravăn. Dus înaintea Sultanului, reușește să scape și să dea peste cap toată tabăra inamicului. Comentariile sunt mereu savuroase, indicând modéle, polemizând pe tema intervenției sfinților în treburile luptătorilor și altele. Pe urmele lui Milton, necitat, e descrisă bătălia dintre cetele îngeresti și cele drăcești. Îngerii folosesc ca ghiulele de tun cruci,

evanghelii și alte odoare. Plăcerea gratuită a enumerării este iarăși evidentă:

„Era de viață dătătoare  
Cruci acolo și-evanghelii sfinte,  
Moaște, metanii cu sărindare,  
Pósturi cu rugăciuni fierbinte,  
Miruri, paraclise, liturghii,  
Canoane, aghiasme și tămâi.”

Până la urmă, Satanei i se aruncă în ochi cu apă sfințită. *Țiganiada* este o epopee a fricii cronice și a preocupării constante pentru hrană. Țiganii sunt lași, stupizi, dar au noroc. Se întâmplă să dea peste o tabără abandonată de turci. Înșirarea prăzii e la fel de inutil-desfătătoare ca a buruienilor de leac sau a obuzelor îngerești:

„Tot feliu de armă și mundură,  
Cai, boi, berbeci, cămile, fărine,  
Urez, pește, zahăr, orz cu pâne”

Nu există în fond nicio miză a întâmplărilor, nici măcar aceea erotică, deviată spre licențiosul pur. În cântul al nouălea, se sărbătorește nunta lui Parpanghel și a Romicăi regăsite. Cântecul ascultat cu acest prilej sunt, toate, licențioase. Cel dintâi, al lui Mitrofan, este un epitalam care îl pastișează pe Ovidiu. Se povestește în stil lăutăresc întâlnirea dintre un tânăr vânător, care urmărea un sobol, și o frumoasă fecioară. Aceasta îl ademenește în modul cel mai nerușinat pornografic:

„Tânăr vânătoriu, vânezi fără sporiu,  
Lasă, lasă-ți gând de-a prinde oarecând  
Sobol fugătoriu, fără de-agiutoriu.  
Sobolii, să știi, s'află-în vezunii  
Și trebuie-întâi ca să-i prinzi de vii.  
Jură-te mie, făr'viclenie,  
Tare și vârtos, să-mi fii credincios;  
Eu vizunie voiu arăta ție,  
Ș-un sobol frumos, colea mai din gios”

Al doilea cântec este al fetei plecate cu suratele după fragi și care, rătăcindu-se, întâlnește un vânător. Acesta pune în corfița plină

de fragi a fetei o mură neagră, „nu de cele ce culeg dragile/ fete prin codru”, deși „cu murele foarte samână/ poți-i zice tu mură geamână”. La aceste transparente simboluri erotice, care fac să roșească auditoriul de nuntași, Onochefalos observă candid: „Eu nu știu drept ce să fi rușinat fetele, căci nu văd nimic de rușine”. Euridițian atrage atenția că epitalamurile au trebuit să fie restabilite filologic de Talalău, căci prea cuvioșilor călugări de la Cioara și Zănoaga li s-au părut, spre deosebire de Onochefalos, „cu prepus”, și le-au șters pe alocuri. Mai pricepuți cuvioșii decât onochefalos, la cele lumești! Comedia filologică e delicioasă. Textul pierde enorm citit fără aceste comentarii. Tot la nuntă, Parpanghel își relatează călătoria în iad și rai, unde a avut un însoțitor, ca Dante pe Vergiliu. Iadul e zugrăvit în imagini de icoană populară și în cuvinte ce par luate de-a dreptul din vestitele bestiarii medievale, știute autorului *Istoriei ieroglifice*. Raiul, unde curg râuri de lapte și șipote de rachiu, ne întoarce la motivul îndestulării stomacului. În general, viziunile acestea șarjează pe tema *jitiilor* medievale. Om cultivat, Budai împrumută deliberat un limbaj naiv. Iată un colț al iadului:

„Râuri dă foc încolo ș'încoace  
Merg bolbotind ca niște pârjoale,  
Focul nestâns toate-arde și coace,  
Jar' pe zios, în loc de iarbă moale,  
Jar și spuză fierbinte răsare,

Nespusă din sine dând putoare.  
Văzui pe toți dracii-în pielea goală,  
Cu coarne-n frunte, cu nas dă căne,  
Păstă tot mângiți cu neagră smoală,  
Brânci dă urs având și coade spâne,  
Ochi de buhă, dă capră picioare,  
Ș-arepi de liliac în spinare.”

Și un colț al raiului:

„Dealurile și coastele toate  
Sunt dă caș, dă brânză, dă slănină,  
Iar' munții și stânce gurguiate,  
Tot de zăhăr, stafide, smochine!...  
De pe ramurile dă copaci,

Spânzură covrigi, turte, colaci.

Gardurile-acolo-s împletite  
Tot cu cârnăciori lungi, aioși,  
Cu plăcinte calde, streșinite,  
Iar' în loc dă pari tot cârtaboși..."

Odată petrecerea de nuntă sfârșită și burțile țiganilor pline de bucate furate de la turci sau imaginate de Parpanghel, se trece la o discuție lungă și aparent serioasă despre forma de guvernământ pe care țiganii ar trebui s-o adopte. Al zecelea și al unsprezecelea cânt îi sunt consacrate în întregime. Discuția poate fi comparată cu aceea despre alegerea episcopului de la începutul *Istoriei ieroglifice*. Dar, ca să nu existe dubiu în privința tonului real al epopeii lui Budai și a valorii subiectului, totul se încheie cu o uriașă încăierare a protagoniștilor. Evident, a examina pornind de aici convingerile politice ale poetului (și încă în modul în care acest lucru s-a făcut în comentariile la *Țiganiada* din anii '50-'60 ai secolului XX) este la fel de comic cum este a atribui însușiri cavalerești lui Parpanghel. Suntem în burlesc și în absurd. Cântul al doisprezecelea face pandant celui dintâi: defilării ordonate de acolo a șetrelor îi răspunde aici lărmuiala informă a bătăliei. În loc ca haosul să preceadă ordinii cosmice, iată, el îi succede. În strofa a opta din primul cânt se spune că haosul este un loc „unde neîncetată bătălie/ face – asupra stihii stihie”, iar a noua precizează că în haos elinii au văzut „mestecate stihurile depreună”. Budai sugerează așadar că în final țiganii se întorc în stihia originară. Totul a fost zadarnic și chiar nebunesc. După ce se

omoaă unui pe alții, țiganii, câți mai sunt, se risipesc. Muza este încă o dată invocată burlesc:

„Musă, care ai fost la bătălie  
Și știi toate decât toți mai bine,  
Spune faptele de vitejie...”

Însuși Atotputernicul trimite pe Sfântul Gavril să-i comunice lui Vlad-vodă că biruințele lui au fost de prisos, căci:

„...hotărât este să mai pață  
Norodul lui încă vreme lungă  
Jugul turcesc...”

așa încât voievodul își ia rămas-bun de la ai săi, cu părere de rău. În față iese Romândor:

„Nu, dragi voinici! Ori la slobozie,  
Ori la moarte drumul să ne fie!...”

și oștirile preiau sloganul (care sună ca o parodie *avant la lettre* a celor din epopeea națională a pașoptiștilor) și-l cântă în timp ce mărșăluiesc:

„Du-ne (strigând), măcar în ce parte,  
Ori la slobozie sau la moarte!”

După ce întreaga epopee n-a fost decât nararea unui drum inutil și absurd spre nicăieri, acest final nu poate decât să accentueze ideea de deșertăciune și de nebunie a lumii „întoarse”, adică pe dos, zugrăvită de Budai. *Țiganiada* este *Don Quijote* al nostru, glumă și satiră, fantasmagorie și scriere înalt simbolică, ficțiune și critică a ei.

# Proza și teatrul

---

## Ultimii cronicari. Mentalități noi în haine vechi

Spre deosebire de poezie, proza nu înregistrează între 1787 și 1830 nicio specie nouă. Cu o singură excepție, de care va fi vorba într-un alt capitol, operele de proză țin de istoriografia de tip vechi și de oratorie, care, e drept, încețază a fi exclusiv religioasă. E greu, în aceste condiții, a aprecia valoarea literară a respectivelor texte. Majoritatea istoricilor literari o pun între paranteze, discutând aspectele culturale și ideologice. La reprezentanții Școlii Ardelene, acestea și sunt absolut evidente în polemismul cu scopuri naționale. Dar nici criticul nu poate face abstracție de niște opere care, în pofida scriiturii lor bătrânești, lasă să se vadă în spatele foii de hârtie niște oameni noi. Deși sub raport strict artistic proza vremii rămâne inferioară poeziei și mai puțin creatoare, sub raportul atitudinii ea confirmă profunda deosebire existentă între, să zicem, istoricii Școlii Ardelene și istoricii de la începutul secolului XVIII. Cum epoca însăși este teatrul tuturor contrastelor și tranzițiilor, nu ne vom mira că s-a văzut în luminismul lor o latură romantică. Putem adăuga că oratoria lui Gheorghe Lazăr ori pamfletul social-politic al lui Ionică Tăutu învederează un patos romantic indiscutabil, ca de altfel puținele texte păstrate de la Tudor Vladimirescu, care au ceva din tonul marelui romantism politic al

Revoluției Franceze. Este rațiunea pentru care am lăsat acest capitol în secțiunea de față a cărții în loc să-l plasez la finele secțiunii medievale.

Încerci un sentiment neașteptat citind compilația lui SAMUIL MICU (1745-1806) despre *Istoria, și lucrurile, și întâmplările românilor* (sau forma ei primitivă și succintă intitulată *Scurtă cunoștință a istoriei românilor*) la vederea atâtor idei moderne, inspirate direct din iosefinism și din luminism, tratate însă de un autor de anale de dinainte chiar de Ureche și care, copiind pasaje din cronici, înșiră evenimentele pe ani, fără multe comentarii, evocări ori portrete (până și acela, promis sângeros, al odiosului episcop Bob, a rămas neexecutat). Acolo unde, venind vorba de Biserica Unită din Ardeal, Samuil Micu știe lucrurile din sursă apropiată sau cunoaște oamenii, cronica lui capătă o abia ghicită turnură memorialistică și se ivesc oaze de proză adevărată în deșertul textului istoric. Unchiul lui Micu, episcopul Ioan Inochentie Clain, suspendat din funcție de Maria Theresia, „la atâta lipsă venisă de și crucea de la piept o au fost zălogit”. Acesta este, de altfel, un leitmotiv, căci săraci vor muri mulți dintre acești cărturari patrioți (Șincai și Micu însuși), care și-au folosit energia și căștigurile pentru a-i înzestra pe alții. Iar Pavel Aaron trăia el însuși ca un sfânt. Pe vremea

episcopatului său „se făcuse nește călugărași, ziși așa pentru că era foarte tineri, între carii călugărași și eu eram unul, pe aceștia îi făcuseră că nici decum cu unt, cu lapte, cu oao și cu carne, nimic niciodată să nu mănce, încă și vin și cină numai atunci să aibă când în ceaslovul cel mare să pune dezlegare de vin”. Postul catolic era așadar cât se poate de ortodox.

Nu altfel este, în esența ei, faimoasa *Hronică a românilor și a altor neamuri* a lui GHEORGHE ȘINCAI (1754-1816), deși întinderea informației este incomparabil mai mare și la cronicile din bibliografie se adaugă istoriile propriu-zise, neconsultate de Micu. Șincai are, apoi, mult spirit critic și el întemeiază, în fond, polemica ardeleană pe teme naționale, continuând pe Ureche, pe Costin, pe Cantemir și pe Stolnic. Izbitor la el este că omul îl întrece cu un cap pe scriitor. Legenda țesută în jurul lui se datorează în mai mică măsură talentului, care-i lipsea, decât personalității, extraordinare, întipărită adânc în memoria contemporanilor. Și a urmașilor. Șt.O. Iosif l-a văzut pribeag, asemenea lui Dante, dar purtând cu sine un Infern „mai crunt, mai plin de jale/ Căci toate-n el erau adevărate”. Păstrăm din școală imaginea unui Șincai pătimaș, vizionar și aproape romantic. Mai nimic în *Hronică* nu justifică această imagine. Este o nepotrivire flagrantă între ardentul bătrân, care-și purta scrierea netipărită în desagii pribegiilor lui, căutându-și peste tot dreptatea, pe care o merita cu prisosință, dar care i se refuza de fiecare dată, și opera lui, polemică, însă rece și cu mânuși, plină de râvnă în susținerea adevărului, dar fără acea exasperare moralistă pe care o așteptam. Se încălzește, e drept, uneori, ca atunci când înfățișează trădarea și uciderea lui Mihai Viteazul, ia câteodată și el de martor pe cititor, în maniera cronicărească, adresându-i-se familiar și retoric la persoana a doua singular („De nu știi tu, îți voi spune eu”), dar metoda lui obișnuită este istoria în citate. Acolo unde Micu se mulțumea să transcrie, Șincai indică sursa și pune ghilimele. *Hronica românilor* este probabil opera noastră de istorie cu cele mai numeroase extrase

din alții. Conflictul dintre omul de știință, cu programul de lucru pe care i-l știm din emoționanta scrisoare către Cornelli, și temperamentul militantului s-a rezolvat în cronică în favoarea primului, ceea ce a însemnat un câștig relativ pentru istoriograf și o pagubă absolută pentru prozator. Masca amar-pasională a omului Șincai nu se potrivește nicidecum cu stilul operei sale, căreia nu-i inspiră nici fervoarea, nici expresivitatea capabile să facă din ea o operă de literatură.

Tot așa de curios este și că mult mai pozitivul și detașatul PETRU MAIOR (1761?-1821) se dovedește un polemist vehement și patetic. E ca și cum am descoperi la el stilul așteptat la Șincai. Dincolo de fraza latinească, în care parcă îl citim pe Costin, nu există la Maior nici cultura lui Șincai, nici meticulozitatea lui documentară: există doar impulsul de a se certa și răfui cu toți cei care au alte idei. Însă Maior n-are deloc temperament, cum avea cu asupra de măsură Șincai, și *Istoria pentru începutul românilor în Dacia* este mai mult un pamflet de idei decât o cronică, în felul costinian din *De neamul moldovenilor*, și încă unul în care spiritul logic ține loc adesea de spirit istoric. Maior este retor și logician înainte de a fi istoric și prozator. Nu va greși Heliade-Rădulescu numind *Istoria* un toiag al lui Moise care a despicat întunericul. Unde Șincai aducea fapte și citate, el aduce demonstrații. Metoda lui este cea mai pură dialectică și nu ocolește procedeul reducerii la absurd. Într-un pasaj, sistematizând în forma unui silogism o opinie a lui Engel, spune: „Mai acea îmbinare mi se pare a avea această cuvântare, ca și când ar zice neștine: bastonul stă în unghet, așa dar ploao afară, nefiind nici o îmbinare sau legătură ploci de afară cu starea bastonului în unghet”. De altfel, caracteristic pentru Maior este că, purtat de curgerea silogistică, ajunge să susțină idei opuse: dovedind o dată imposibilitatea golirii Daciei de populația ei romană la 274 și altă dată posibilitatea ca toți dacii să fi pierit la 106. Aceeași logică nițel cam abstractă îl împinge în *Disertația pentru începutul limbei române* de la finele *Istoriei* să afirme „oblu”,

că „limba românească e mama limbei ceii latinești”. În *Propovedanii* și în *Didahii*, Maior este un orator religios. Aceste „orații funebre” sunt riguros construite, dar n-au plastică literară.

Din Banat vine NICOLAE STOICA DE HAȚEG (1751-1833), apropiat ideologiceste celor trei ardeleni, însă nu atât de învățat ca ei (deși vorbește trei limbi), mai mult un diletant inteligent și plin de bun-simț și care, în locul izvoarelor savante, a folosit unele descoperiri proprii arheologice sau numismatice (ar fi avut o frumoasă colecție), ca să susțină de pildă ideea continuității. *Cronica Banatului* poate fi socotită cea din urmă cronică medievală și este opera lui cea mai de seamă. A fost încheiată puțin înainte de 1830 de un bătrân născut la mijlocul secolului anterior, care compilase până atunci cărți bisericești, istorii germane și tot soiul de legende, ba chiar culesese colinde și poezii religioase ori prelucrase povești vechi din provincia lui natală. Luând-o de la Adam și ducând-o până la sfârșitul primului sfert de secol XIX, Nicolae Stoica e interesant îndeosebi în acea parte care are în vedere evenimentele la care a fost el însuși martor ori chiar participant și pe care le prezintă ca un veritabil memorialist. Singurul cronicar bănățean (o știe), el este un mai talentat evocator decât frații ardeleni. N-are spirit de sinteză, însă este un bun observator al vieții de toată ziua, al oamenilor, dându-ne detalii familiare nespuse de colerate și dialoguri parcă stenografiate. Are umor, mai cu seamă în pasajele autobiografice, unde nu se arată câtuși de puțin complezent cu sine. Nu se omoară să separe planurile, amestecând marea și mica istorie, publicul și privatul. Trece de la una la alta, schimbând doar paragraful, notând ce și cum ține minte, într-o ordine cronologică, după metoda veche. Informația dă pe dinafară, aproape deloc selectată, din contra, aglomerată, clăie peste grămadă, dar de aceea părând concretă, vie și creând impresia de adevăr. Autorul n-are distanță față de întâmplări, deși le înregistrează atât de târziu. Lexicul e amestecat: bănățean, sârbesc, german. Cuvin-

tele sunt scrise cum se pronunță la Mehadia și împrejurimi. Verbul e uneori la coadă, ca în topica germană. Stoica scrie așa, relatând de pildă cum a fost făcut pe neașteptate diacon: „Dându-mi disagii, mă încălțai în ștrimfi, țipeli cu șnale, dolama, brâu, mintia, podcapia, mănuși, bātu în mână, cu tată-meu la utrenie mă duși, unde viind protopotu cu doi preoți, puind ochii pe mine, nu-și făcu cruce. Eu mă râși și el mă cunosc. Apoi mergând acas, m-am arătat și i-am spus tot”. Găsim de toate în cronică: o discuție „ritoricească” a tânărului preot cu un căpitan vestit de lotri, o scenă în care episcopul Vârșețului e gata să fie lapidat de mulțime, o întâlnire cu Iosif al II-lea căruia Stoica îi este tălmăci (neputând împăratul convinge pe români să intre în armată, are un gest de disperare: „luându-se de crăvălău, în sus arată și pleacă”), întâmplarea amuzantă a unui locotenent francez rămas nemâncat la masa episcopului Aron, o beție între popi, când li se par caii prea înalți spre a-i încăleca, și altele, vesele sau tragice, fără alegere. Cu totul remarcabile sunt motivele acestor memorii structurate în maniera cronicarilor din secolul XVIII, așa cum Stoica le mărturisește la sfârșit, într-o jumătate de pagină de proză rimată, ce pare scoasă din Cantemir, superb monument de limbă veche și înțeleaptă:

„Mie 76 de ani trecură, fără ochiulari și mai am oase în gură. Eu adunai această hronică în scurt, că altfel n-am putut. Dădei strămatuiri rudițe cu urzeală, alții să o țeasă, să dea mânăzală. Și de-ar fi pre poftă lucrată, ar putea fi și în tipariu dată. Precum dorește cerbul de izvoară și prin munți la fântâniști limpezi aleargă de-și stâmpără setea, așa fac și cei dedați în cărți, cu paragrafe și capite, ei ca cerbu sus aleargă și pre voe să-și capete, că nici în spini smochine, nici în bălți pucioasă nu cresc flori frumoasă. Pe aicea scriitori buni nu s-au născut, nici că s-au cerut, nici nu s-au putut. De-ar zice vrunu că nu-i place, eu n-am ce-i face. Cum cer, doresc împărații liniște, Mahmud II, împăratul turcesc,

Grecia așezată, arma sa regulată, Spania, Portugalu ș.a. împăcată, așa și eu astăzi câtă bucurie am și-mi pare foarte bine, că mă suisăm sus, să știu pre moșu Adam, și abea iar atunci napoi la mine...”.

*Cronica* lui Stoica a atras doar atenția istoricilor, nu însă pe a celor literari. Livius Ciocârlie a excerptat mari pasaje în originalul său roman *Un Burgtheater provincial*.

Alt spirit descoperim la ultimii cronicari de dincoace de munți, toți călugări ori preoți, și animați de aceleași intenții patriotice, dar lipsiți de cultura ardelenilor și de vocația lor ideologică. Muntenii de acum sunt, ca și cei din urmă cu un veac, anecdotiști, pitorești, nefilosofi. Tonul îl dă la ei memorialistica personală și colorată, nu bogăția documentară ori polemica principială de idei. Dificultatea este, și la unii, și la alții, limba. Dacă a ardelenilor este greoaie, arhaică, a muntenilor este în plină transformare și de aceea nesigură, fonetic nefixată, „urâtă”, fără parfumul lexicului țărănesc de la Micu ori Șincai. O definiție binevoitoare și sugestivă dată de Perpessicius *Însemnării* lui Dinicu Golescu poate fi generalizată la operele muntene: „tezaur de curiozități lingvistice ale unei limbi nescoase pe drumurile Apusului, muzeu pitoresc al unui arhaism la răscruce”. Doi dintre acești munteni întârziați în ale cronicii merită atenție.

De vârstă apropiată cu Samuil Micu este poetul IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU, a cărui *Istorie a prea puternicilor împărați otomani* a fost scrisă cam în același timp cu *Scurta cunoștință*. Dar ce deosebire între ele! E destul să parcurgi argumentele scrierii *Istoriei* din *Proimion*, ca să-ți dai seama că nimic din înaltele rațiuni de pedagogie națională de la Micu și de la ardeleni în general nu se află aici: strămutat la Nicopole „dă lumeștile furtuni ale întâmplărilor” și „lipsit dă toate trecerile dă vreme cele veselitoare de sufletu”, epicureicul Ienăchiță se apucă de scris cartea ca să facă și el ceva, adică „să mângâiu cu această osteneală petrecerea vremii cei turburate întru care mă aflu”, mai ales că e convins

că alcătuirea lui istorică n-are „dulceața aceia fără care istoriile scriindu-se, dăosebi că nu pricinuiescu vreo folosire, supără încă și auzul”. Prima jumătate nu e decât un pomelnic de împărați preaputernici, fiecare dintre ei bucurându-se și de o epigramă laudativă prozaică, la finele capitolului. A doua jumătate este însă prima noastră veritabilă operă memorialistică. Se dilată spațiul acordat evenimentelor: volumul întâi cuprinzând peste patru sute de ani, al doilea se referă la nici cincizeci. Împărații sunt ca și uitați, în favoarea relatării unor diplomatice contacte pe care Ienăchiță însuși le-a avut, conform misiunilor care i s-au încredințat sau doar hazardului. Pe bună dreptate celebră este povestirea călătoriei la Viena, pe urmele fiilor lui Alexandru Ipsilanti, care e un adevărat jurnal, extraordinar de instructiv și de amuzant, superior literar aceluia de peste trei decenii datorat lui Dinicu Golescu. De n-ar fi limba turcită și fraza dificilă, pasaje ca acesta din *Istorie* n-ar trebui să lipsească din nicio antologie de proză memorialistică românească. E interesant, chiar de la început, cum explică Ienăchiță defectiunea beizadelor, care a dus la mazilirea tatălui de către turci și a stârnit perplexitatea austriecilor. Cu finețe ironică, el dă vina pe „căldura vârștii” și pe „râvna vederii” la acești adolescenți care auziseră atâtea despre Occident de la dascălii lor de italiană și franceză. De fuga lor au profitat adversarii la devlet, adică la împărăție, ai lui Ipsilanti, cărora Ienăchiță le atribuie următoarea ticăloasă retorică (proces de intenție). Zic ei: „Acèști ce fugu nu sunt încai slugi, ci sunt însuși fii a domnului, locul dă la care fug iaste prea înnaltul devlet othomănesc, fericirea care părăsescu iaste îndestularea domniei Țării Rumânești, locul la care năvălescu iaste devletul chesaricescu, unde cât bișug? și câtă abondanță? și câtă materie?”. (E de mirare că povestea emigranților n-a fost niciodată relevată în istoriografia noastră dinainte de 1989, fie și numai pentru potențialul ei exploziv). Năpădit el însuși tocmai acum de supărări familiale, Ienăchiță trebuie totuși să porceadă la lungul



drum, descris în detaliu, și iată-l pe răsăriteanabilul față-n față mai întâi cu cancelarul austriac, prințul Kaunitz, intrigat mai puțin de evadarea beizadelor decât de amestecul Porții într-o chestiune, în fond, personală. Răspunsul lui Ienăchiță este diplomaticeste perfect:

„Prințul Caoniț m-au întreat cu mirare pântru ce s-au mazilit domnul Alexandru Vodă? Au doar s-au turburat Poarta pântru dosirea fiilor săi? Eu și i-am arătat că Poarta nu urmează să să turbure, fiindcă și de au dosit, au dosit la locu prietenescu, dă la care când îi va cere, nu are nici o îndoială va și lua. Și am arătat cum că Poarta până acum în urmă nu știe dă aceasta, numai prințul Alexandru aflându-se afară din sineși pântru multa întristare și-a cerut mazălia și Poarta i o au datu cu multă musoodê”.

Ienăchiță strecoară în explicația lui (Vodă n-a fost scos din domnie, ci a demisionat din motive personale) și sugestia că turcii îi consideră pe austrieci prieteni. Diplomația boierului român trebuie să fi fost cunoscută lui Kaunitz, care, dorind să se informeze despre părerea protipendadei de la București despre Rusia și nevoind să întrebe de-a dreptul, îi arată lui Ienăchiță o blană de samur primită în dar de la moștenitorul tronului rusesc. Aprecierea de către Ienăchiță a valorii blănii conține indicația atitudinii lui față de ruși. A doua zi Ienăchiță e primit de însuși Iosif al II-lea, care, de altfel, îl mai întâlnește cu câțiva ani înainte la Brașov și-l folosește ca tălmăci. Ceremonia trecerii prin vămile succesive ale Curții vieneze (peste trei decenii, când va călători Dinicu, oricine va putea vizita palatul) este studiată atent de oaspete, care oferă cele mai hazlii detalii. El însuși cade în genunchi, turcește, înaintea lui Iosif, dar se pomenește cu mâna suveranului pe creștet și e rugat să se ridice. Dă să-i sărute mâna, dar suveranul și-o trage, declarând că „nu face trebuință (nici) dă această țirimonie”. Conversația este redată cuvânt cu cuvânt și avem motive să credem că Ienăchiță a notat-o de îndată ce a părăsit palatul. Firește, Iosif vrea să

află din gura solului lui Ipsilanti de ce au fugit beizadelele și dacă sunt tineri și sensibili. Ienăchiță prinde din zbor ideea și răspunde că tocmai simțirea i-a determinat să plece, în vreme ce mîntea i-a făcut să creadă că vor afla mai mare îndestulare la Viena decât la București. „Aici aceasta (îndestularea) nu să dobândește așa lesne, ci cu slujbă multă și cu vreme prelungită”, observă Împăratul, care mai dorește să știe dacă beizadelele au avere personală. Ienăchiță e clar în această privință: „Cine dosește dă la noi iaste lege a pierde și câte nemișcătoare are” (adică fugarii pierd nu doar bunurile imobile, ci și pe celelalte). Iosif îl avertizează că leafa principilor la Curte e simbolică, toți trăind din averea proprie. Replica boierului e remarcabilă: „Dă ar fi putut și aceasta, poate n-ar fi făcut îndrăzneală, și rāvna ca să vază lucruri ce nu putea vedea cu voe, și tinerețele i-a făcut a face această pornire, care dăosebi dă văzută întristarea ce au adusu părinților, au pricinuit și o gândită necinste patriei noastre”. Iosif îl informează că a ordonat generalilor lui să-i îndemne să se întoarcă, dar că nu-i poate sili, fără a călca dreptul de azil legiferat în Austria: „Când îi voi sili, atingu asilu împărăției”. Abilitatea diplomatului este încă o dată la înălțime:

„Asilul tuturor împărășilor iaste cinstea împărășilor [...]; însă asilul iaste asil, când să va socoti ca un asil, și când i se vor păzi canoanele și regulile lui. Asilul să cuvine a-l dobândi acei ce dosescu dă la un mare rău, și peire, și primejdie [...]. Iar când dosăște neștine dă la bine, pântru a nu petrece bine, din neștiință numai, și fără nici o vină, și mai vartos pântru a pricinui și altora rău, acela când nu să va întoarce silit, atunci să atingu canoanele asilului...”.

Reportajul călătoriei și conversației ni-l amintește pe acela, din păcate nescris în română, al lui Milescu în China. Și alte pasaje din *Istorie* sunt tot așa de interesante.

Cel de al doilea cronicar muntean cu merite de prozator, DIONISIE ECLESARHUL (1759?-1820), n-a avut șansa lui Ienăchișă de a se convorbi cu prim-miniștri și cu împărați. El este un simplu călugăr vâlcean, care a trăit modest din copierea unor cărți, lăsând un *Hronograf* propriu pentru perioada 1764-1815. A fost o vreme în București, dar nu și în alte locuri. Din țară n-a ieșit. Mediile în care s-a mișcat acest contemporan sărac al boierului Ienăchișă sunt cele ale tipografilor mănăstirești. Diferența de formație, situație și experiență se vede lesne. Dionisie este un om înzestrat cu darul nativ al povestirii, scrie fără efort, simplu și nesofisticat. Are o gândire vie, deși necultivată. Nu și-a citit înaintașii ori contemporanii (declară a vrea să umple golul de după 1768, neavând habar de Naum Rîmniceanul, de Mihail Cantacuzino ori de medelnicerul Dumitrache, ale căror cronici acopereau cam aceeași perioadă), dar condeiul îi este mai ager decât al tuturor. Documentar, *Hronograful* conține lucruri pe care niciun cronicar sau istoric vechi nu le consemnează: de exemplu, prețurile. Om cu simț practic, Dionisie e permanent speriat de inflație. Povestirea lui e nespus de directă, cu întâmplări prinse parcă pe viu, în limbaj vorbit, cu fraza neglijență: „Deci turcii gustând papara nemților la Porcenii, cuprinși de frică fiind, ziuă pe la prânzu au dat fuga, neputând de frică mare nici să-ș(i) pue șăile pe cai, ci unii încăleca pe cal fără șă, altul degrab nu apucă să-ș(i) dezlege calul și încăleca pe el, alții lăsa tot și da fuga, iar alții își trăgea numai calul de căpăstru cu nimic pe el, altul cu traista în capul calului, și unii, fiind pe la bărbier să se rază, cum să alfa pe jumătate ras să apuca de fugă. Și așa la un șfert sau mai mult jumătate de ceas, nici unul n-au rămas în oraș.” Limba cronicarului îi înțeapă mai ales pe turci (pe care nemții „îi bagă în Dunăre să-i scalde și să bea apă”), dar nu-i cruță nici pe nemți. („Așa au deșteptat turcii pe prințul Cobor”, zice el comentând balurile de care se țineau ofițerii prințului de Saxa Coburg la București, până când, într-un rând, i-au luat turcii ca din oală și i-au bătut măr). Despre unul

dintre domnitori, Dionisie scrie că „era strecurând țânțariul și înghițind cămila”. E ceva din Neculce și din Radu Popescu la el, aproape nebăgându-se de seamă că au trecut o sută de ani. Omul chiar fără multă carte gândește, și atunci și acum, cu același bun-simț popular: „Că cine și-ar lăsa domnia, când abia au apucat-o”. Se informează din auzite („Îmi spune un logofețel de la București cum că la acel războiu au fost de față”...), ceea ce nu-l împiedică să citeze schimburi de mesaje între Sultan și Pasvantologu, discuții între pașii turci, toate, probabil, apocrife. Spiritul lui Dionisie este folcloric, la fel ca și sursele de informație. Uciderea lui Hangerli de către turci e povestită cu acel suspect lux de amănunte terifiante pe care-l știm din cronicile în versuri:

„Și eșind post(elnicul) afară, harapu au sărit repede în spinarea lui vod(ă), puindu-i lațul în gât, capigiu au slobozit amândoa pistoalele odată în pântecel lui vodă, harapu îl sugruma cu lațul, trăgând(u-l) cu amândoa mâinile jos din pat; și fiind și vod(ă) cu vârtute de să zvârcolea, capigiu au înfipt hangerul în pânteci-i, de i-au vărsat sângele. Harapu ședea pe el...”

Și mai oribilă este uciderea bătrânului Alexandru Ipsilanti la Edicule, cu precizii cifrice demne de pana viitoare a lui Dinicu și firește, ca orice folclor, inverificabile (decât doar aritmetic):

„Apoi, peste câteva zile, l-au scos și la meidan, adecă la loc de priveliște, și stând vezirul de față, au poruncit la gelați de l-au început a tăia din toate încheieturile, adecă de la degetile mâinilor până la umere, care sunt șaptesprezece încheieturi la o mână până la umere; asemenea și la altă mână iar 17. Și la picioare, iar de la degete până la încheieturile ărmurilor la trup, 13 încheieturi la un picior și alte 13 la alt picior, care fac de toate încheieturi 60. Și rămâindu-i numai trupul, tăvălindu-se în sânge, i-au tăiat pe urmă capul.”

*Hronograful* se încheie cum începe: după relatarea aproximativă a ieșirii lui Napoleon din scena europeană (căci, deși n-a mers el însuși decât până la București și cu Napoleon n-a dat ochi, Dionisie povestește în câteva rânduri și evenimente de pe respectiva scenă), autorul

adaugă această frază, nelegată de ce spusese mai înainte, dar care ne readuce la nivelul lui adevărat de percepție a lumii: „Iar scumpetea să tot înalță cu mare preț, din zi în zi, la toate cealia, mai vărtos banii să ridică tot cu adaos.” Curată *expresivitate involuntară!*

## Oratori, retori și limbuți

Dacă Petru Maior este ultimul orator religios pe care-l reține istoria literaturii, emulul său GHEORGHE LAZĂR (1779 sau 1782-1823) poate fi socotit cel dintâi orator laic, căci din cuvântările rostite înainte, cu ocazia urcării pe tron a domnilor ori a venirii solilor, nu ni s-a păstrat nimic. Un frumos discurs îi prilejuiește lui Lazăr înscăunarea mitropolitului Dionisie Lupu în 1819. Altul, înscăunarea primului domn pământean. Latinistul patriot se vede numai-decât în cel dintâi, extrem de concis și de riguros. Retorica este aceea insistent-interogativă a unor contraste expresive:

„Dar oare când s-ar ridica duhul din țărâna acelor și ar privi strănepoții marelui Chesar, slăvitului Aureliu și înălțatului Traian, oare în ziua de astăzi mai cunoaște-i-ar? Negreșit i-ar căuta în palaturile cele mari împărătești, și i-ar afla în vizuinile și bordeile cele proaste și încenușate; i-ar căuta în scaunul stăpânirii și i-ar afla amărâți sub jugul robiei; i-ar căuta proslăviți și luminați, și cum i-ar afla? Rupti, goi, amărâți și asemenați dobitoacelor...”

Și mai aproape de romanticii Bărnăuțiu, Cipariu și Russo (din *Cântarea României*) este Lazăr în al doilea discurs, continuând totodată spiritul profetic și biblic-prăpăstios al lui Ivireanul, repetițiile lui interogative:

„Iată au și început a fumege munții, izvoarele își ascund vâjâitul... Vedeți cum să învelesc toate, ba toate până la una să învelesc, zic, cu pla-

puma negurilor. Iată șesurile, iată adâncurile feții pământului și ale stăpânirii, care ziceți că le veți da fiilor nevinovații mele, ce față de pâzele adormirii se grăbesc a-și trage peste obrazele sale, vai nouă! Ce va să fie aceasta? Iată până și ierburile câmpului, florile, podoaba șesurilor, și brazii, fala munților, cum își schimbă fețele cele verzi și desfătătoare, cum și le schimbă, zic, în îngălbînire și pierire!”

Că Lazăr avea talent literar o arată și acest pasaj dintr-o scrisoare trimisă de la Viena tatălui, într-un stil mai firesc, dar fermecător (paranteza, care precizează unde se află dealul pomenit, arată că autorul bănuia că va fi citit și de alții, în posteritate):

„Îți aduci aminte, când eram copil, că tot ziceam cum că peste dealul Bradului – un sat în apropiere de Avrig – nu mai este lume și că afară de țara Oltului, câtă se vedea din Avrig, nu mai este nimic acolo. Acum am văzut cu ochii atâtea țări, atâția oameni, sate și orașe, de mă dureau genele...”

Dacă discursurile din aceeași epocă ale unor PETRACHE POENARU (1799-1875) sau EUFROSIN POTECA (1785-1858) n-au nicio expresie stilistică, scrisorile, pamfletele și cuvântările lui IONICĂ TĂUTU (1795-1830) denotă oarecare vână. Autorul a fost candidat independent la domnia Moldovei în 1829, scriind, cu tot seriosul, în acea împrejurare unui unchi al său din Bucovina: „Scumpul meu unchiule!

S-o desvălesc curat. Nici un moldovean nu este mai destoinic decât mine spre aciastă trebuință...”. Adică să fie ales domn. N-a căpătat totuși tronul, probabil fiindcă era prea radical în idei. Tăutu e un Dinicu Golescu pe care politica îl atrage mai mult decât viața socială și economică: „Politica însă, adecă meșteșugul cel mare și greu de a ocărmi oamenii, cuprinde tot ce duhul omnesc poate avè mai înalt și mai nelesnicios”, scrie el însuși, adăugând: „Dar, fără îndoială, și politica are reguli pusă de dânsa, precum mathematica.” Pamfletele lui au atras atenția lui Kogălniceanu, Russo (care l-a comparat cu P.L. Courier, socotindu-l un „pamfletist călduros și convins”, cu „duh mușcător”), și Ibrăileanu. Având stofă de reformator și de alcătuitor de portrete, Tăutu este și scriitor, mai ales în *Strigarea nordului Moldovii* și în *Scrisoare-pamflet împotriva boierilor refugiați la Cernăuți*. Forța lui constă în patos și în franchețe. Iată un pasaj din cea de a doua:

„Acest rușinos pas a dumneavoastră mă face să mă înalț la însuși glasul dreptății și să întreb, cu limba și condeiul țaranului, de plătesc numai ei străjarului, ori răsfătățile noastre locașuri, ori averile moșierilor și acareturile noastre? Numai țaranul este reiaua împăratului, de dă și face numai el singur birul și havalelele? Oare noi suntem acei care ne fălim mai mult cu acest nume și, supt dânsul, ne ocrotim ființa și averea? Pacinica sa lipsă de scumpătate trebuiește îndoit a ține cu cheltea sa ocărmierea și

divanurile țării, ori, de zglomătul neînvoelilor pentru slăvirile noastre, care nu dă răgazi judecăților?”

Un covârșitor document emoțional îl prezintă proclamațiile și unele ziceri atribuite lui TUDOR VLADIMIRESCU (?-1821). Legenda vrea ca el să fi rostit aceste admirabile vorbe, demne de un stoic roman, după prinderea lui de către eteriști și înainte de a fi ucis mișelește, cum se știe că a fost:

„Vreți să mă omorâți? Eu nu mă tem de moarte. Eu am înfruntat moartea în mai multe rânduri. Mai înainte de a fi ridicat steagul spre a cere drepturile patriei mele, m-am îmbrăcat în cămașa morții”.

Iar faimoasa lui proclamație este la fel de directă când cheamă la sacrificiul suprem, ca și cum ar vorbi un Saint-Just. Este primul document al romantismului politic românesc:

„Fraților, lăcuiitori ai Țării Rumânești, veri de ce neam veți fi! nici o pravilă nu oprește pre om de a întâmpina răul cu rău! Șarpele când îți iese înainte, dai cu ciomagul de-l lovești, ca să-ți aperi viața, care de mai multe ori ni se primejduiește de mișcarea lui. Dar pe barbarii care ne înghit de vii, căpeteniile noastre, zic, atât cele bisericești, cât și cele politicești, până când să-i suferim a ne suga sângele din noi? Până când să le fim robi?”

## Doi pionieri

Toate formulele care s-au aplicat operei (și celei sociale) a lui DINICU GOLESCU (1777-1830), cel mai mic dintre frați, sunt deopotrivă caracteristice și inexacte: „cel dintâi român modern” ar putea fi la fel de bine Ionică Tăutu iar un „contestatar”, în adevăratul înțeles al cuvântului, autorul *Însemnării* n-a fost. Ele sunt de

altfel contradictorii. Unii au susținut că trecerea graniței a transformat complet conștiința acestui, până atunci, boier român ca toți boierii români și că „schimbarea lui la față” ar reprezenta criza cea mai spectaculoasă a veacului XIX la noi iar alții că el n-a făcut decât să se redescopere ca europeanul ce era încă înainte de a călători în

Europa (deși el însuși mărturisește că fusese „foarte greșit” înainte de a călători); în sfârșit, jurnalul său ar fi „memorialul unui suflet virgin”, dar totodată expresia unui om instruit și perfect la curent cu situația din alte țări. O ipoteză originală propune Mircea Anghelescu în *Mistificațiuni* (2008): ar fi vorba de un fals jurnal, care „codează” o scriere de educare și propagandă ieșită din programul boierilor patrioți care, la 1821, înființaseră o „societate literară” menită ridicării culturale a țării. *Însemnarea* ar fi un „proiect utopic” sub forma unui „roman filosofic”. Rămâne semnificativă însăși pendularea interpretării lui Dinicu, într-un moment al istoriei noastre în care confruntarea a două limbi își găsește în *Însemnarea a călătoriei mele* cel mai nimerit simbol. Fraza cu care începe cartea este, în această privință, memorabilă și definitorie: „De este slobod aceluia ce umblând prin casele altora să văză și să gândească la a sa, slobod au fost și mie, în toată călătoria ce să coprinde întru această cărticică, să gândesc nu la casa, ci la patria mea, la care cine nu se gândește, nici face pentru dânsa orice bine, poate n-are nici casă și de are, o lasă”. Dinicu mai știe că „acest fel de carte”, obișnuit în Europa, la noi nu există. Imboldul de a fi primul care s-o scrie este, mărturisit, de esență morală: „Dar cum putem, ochi având, să nu văz, văzând, să nu iau aminte, luând aminte, să nu aseamăn, asemănând, să nu judec binele și răul și să nu pohtesc a-l face arătat compatrioților mei?”. Niciodată nu va mai atinge *Însemnarea* acest patetism al conciziunii din cuvântul *Către cititor*. Cel mai bun, și ca scriitor, Dinicu este aici, în cele două fraze pe care le-am citat. E, de altfel, imposibil de spus dacă el vrea să fie și scriitor. Modelul de a ține jurnal de drum i l-au oferit oameni „dintr-alte neamuri” pe care i-a observat „însemnând și culegând binele ca să-l facă cunoscut celor de-un neam cu ei”. Dar i-a venit greu s-o facă pe românește:

„Eu, plecând din Brașov, am început să scriu ceia ce vedeam, în limba națională, și nu

după multe zile, ci după puțin, am fost silit să scriu în limba grecească; căci foarte des întâmpinam vederi de lucruri ce nu le aveam în limba națională, cum: șadârvanul, statue, cascade și altele, pentru care a trebuit să zăbovesc ceasuri, socotindu-mă de unde s-ar cuveni să le întrebuițez: și așa, am fost silit să las limba națională și să încep grecește. Și acesta nu fără de a încerca rușine, căci toți tovarășii drumășii scriia fieșcare în limba sa cea națională”.

Chiar și motivul scrierii apare aici colorat etic și nu estetic. Conștiința pionierului, mai vie decât la oricare contemporan, se exprimă emoționant, dar are în vedere „binele” pe care, informându-și conaționali, l-ar putea face, limba fiind doar un instrument, din păcate, imperfect. Dinicu e un om de bună-credință, cinstit, admirabil observator, doritor să deschidă și altora ochii, dar nu pare să fie deloc un artist. Relatarea lui oscilează între un ghid turistic, un Baedeker oarecum naiv, deși destul de metodic, și un manifest social-economic, bogat în recomandări practice, unele asemănătoare (nu și în radicalitate) cu cele ale lui Ionică Tăutu. Nu există în *Însemnarea* plăcere gratuită a contemplării lumii, nici simț al frumosului natural ori artistic, nici, în fine, expresie literară a frământărilor sufletești. Totul e orientat spre utilitate, spre notarea factorilor de civilizație materială, spre social și tipic, ca în *Olanda* lui Sadoveanu peste un veac. Până și autoînvinuirile sau spovedaniile trebuie privite ca o sinceritate de clasă mai degrabă decât ca una personală. Boierul Dinicu își pune cenușă în cap ca boier, la fel de opac și de abuziv până atunci ca și ceilalți, nicidecum ca ins care a trecut prin chinurile remușcării:

„O! cum îmi aduc aminte, și cum sunt silit să mă spovedesc că sunt foarte greșit. Căci eu nu numai nu am făcut nici un bine, cât de mic, patriii, spre mulțumire căci au hrănit, au îmbogățit, au cinstit pe părinții miei, moși și strămoși, cii de la cea dintâi dregătorie și până la cea din

urmă, n-am conținut luând luări nepravilnice de la acest norod care nu-ș are nici hrana de toate zilele”.

Nu e nevoie să cunoști biografia autorului ca să simți, sub această autocritică, pulsul unei atitudini ideologice și exponențiale, o retorică a modestiei și a umilinței. Tocmai pentru că Dinicu se arată, chiar din *Însemnare*, drept un om deschis, la locul lui, fără fumuri, deloc trândav și hedonist. Nu are nimic din diplomația vicleană a lui Ienăchiță. Portretul de mai sus este și al lui doar în măsura în care conștiința îl obligă la identificare. Buna-credință a lui Dinicu este așa de izbitoare, încât aproape nu mai este necesar să analizăm resorturile acestei identificări. Punându-i odată un englez întrebări delicate cu privire la nația lui, Dinicu își comentează cu emoție neascunsă încurcătura:

„Judece acum fieșcine, cât am fost de strămtorat de a-i răspunde. Și ce? Adevărul? Ar fi fost spre defăimarea nației mele. O minciună prefăcută? N-am putut, căci era mulți care nu numai știu cele ce să urmează, ci parcă au condice și de viețuirea fieșcăruia.”

E maximum pe care-l putem pretinde ca expresie a sincerității. *Însemnarea* e un document de epocă impresionant, dar îi lipsește din nenorocire expresia estetică a unui sentiment etic așa de pronunțat. Ar fi zadarnic să spicuiem pasaje interesante, cum au procedat unii comentatori (priveliștea Triestului sau cataractele Rinului, descrierea vaporului cu aburi, în maniera desenelor de copii sau confruntarea dintre frumusețea peisajului și mizeria locuitorilor, care stăruie în mintea lui Bălcescu, când scrie primele pagini din *Question économique des Principautés Danubiennes*, ca și în a lui Sadoveanu din *Zodia Cancerului*). Scopul lui Dinicu n-a fost, evident artistic. El a vrut (și a reușit) să transmită cu totul alt soi de impresii, și nu să placă, ci să convingă.

În schimb, talentul este numai decît vizibil în scrierile lui IORDACHE GOLESCU (cca

1776-1848), pionier în teatru, după cum Dinicu a fost în proză. În aceeași epocă teatrul era încă și mai firav decît proza. Din lipsa unor trupe actorești, Conachi și-a destinat trei piese ale sale teatrului de păpuși. S-a bănuț că și Iordache a avut în vedere pentru ale sale spectacole asemănătoare. Oricum înaintea lui nu putem consemna decît „glume” dramatice ca *Occisio Gregorii* sau amintitele farse ale poetului moldovean, care nu depășesc însă, sub raport dramatic, caracterul unor simple încercări. Farsele lui Conachi sunt scrise în versuri și aduc în scenă fie personaje „reale”, ca fiziologii în proză de mai târziu (un boier zgârcit și servitorul său), fie alegorice (Zeus, Amor). În *Giudecata femeilor* (celelalte se cheamă *Comedie banului Constandin Canta* și *Amoriul și toate barurile*), lucrul notabil (și nostim) este că autorul și-a rezervat pentru sine, în distribuția la piesă, rolul personajului numit Curvariul cel viclean, pe care Zeus, în urma reclamației femeilor, îl pedepșește în felul acesta:

„...Să trăiască în ispite  
Și să trăiască o viață tot cu năcazuri amară  
Și după aceste toate în Franța famăn să  
moară.”

Conlocutorul, la bătrânețe, al francezului Saint-Marc Girardin a murit, totuși, nu știu cât de păcătos, în patul lui de la Țigănești.

Iordache Goleșcu, spre a reveni la el, a avut vocația teatrului în aproape tot ce a scris. Chiar și *Starea Țării Românești*, considerată un pamflet politic, este în definitiv o scenetă satirică destul de spirituală. Caragea vodă își iartă de dări supușii și zvonul ajunge până pe lumea cealaltă. Este trimis un sol în Muntenia să vadă dacă e adevărat. Relatarea acestuia la înapoiere este contradictorie; el susține că deși măsura respectivă (asidosie) s-a luat, se percep dări încă și mai mari decît înainte. „Dar acum – explică solul – se vede că ori cuvintele s-au întors pe dos, ca cum am întoarce foaia pă cealaltă față, și asidosiie însămnează dajdiie, și dajdiie asidosiie,

sau că faptele omenești s-au sucit, adecă cum am zice, când vrei să mănânci ceri băutura, și când vrei să bei, ceri dă mâncare”. Întâlnim și un comic de limbaj, care sună uneori ca absurditățile lui Sorescu. Un personaj de pe cealaltă lume spune despre Caragea că este „domnul nostru” iar altul îl corectează: „Zi și tu: ce ne-a fost că acum nu ne mai este, că noi suntem aici ca niște duși după lume”. Iertarea de dajdii mai este o dată explicată în aceeași manieră soresciană: „Adică au iertat ceea ce nu mai puteau lua, ceea ce nu mai puteau împlini, ca cum am zice iertat pe fără de ochi dă pedepsa ochilor lui”. Măsura pasiunii și-a dat-o Iordache în *Comedia ce să numește Barbu Văcărescu, vânzătorul țării*, cel dintâi text dramatic românesc pe deplin constituit. „Perdelele” (actele) aduc pe rând în scenă „obraje” (personaje) din popor sau boierime. Poporul petrece fericit la înscăunarea domnului pământean. Doar Măscăriciul nu se arată entuziasmat, intervenind cu unele replici ironice, stereotipe. El este prezentat și în „perdelele” unde apar boierii care pun la cale spolierea țării, ca și pe vremea fanarioților, și glumele lui sunt pe cât de batjocoritoare, pe atât de directe. Scenele comice alternează cu scenele grave. Actul întâi – un bâlci popular – îi face pandant actului ultim – blestemul aceluiași norod ajuns la exasperare. Blestemele sunt biblice. Piesa se termină cu această precizare de regie: „În tot cuprinsul blestemului, Măscăriciul fuge, aleargă încoace și încolo, se vâără, se ascunde, scuturându-să și tremurând dă frica blestemului celui înfricoșat, încât dinții îi tremură în gură”. Excelentă idee de teatru, care arată în Iordache Golescu pe cel dintâi dramaturg român (a mai compus, de altfel, câteva piese) în adevăratul sens al cuvântului. Și *Starea* și *Barbu Văcărescu* pot fi considerate comedii de limbaj (foarte verde pe alocuri) și care arată experiența în materie de proverbe dobândită de Iordache Golescu. El a strâns câteva mii și le-a comentat, ca Tudor Vianu în secolul XX. Cuvântul *Către iubitorii de științe* care prefațează culegerea este al cuiva care s-a molipsit de

expresivitatea paremiologică, la fel ca Pann, un Creangă muntean vorbind în dodii:

„Eu de la mine nimic alt pot zice decât că ceea ce alții au zis aceea și eu am scris, și dumneata ceea ce-ți place culege, ceea ce nu-ți place lasă pentru alții, căci numai cel ce are asupra-i patima despre care se grăiește, aceluia numai nu-i va place [...] O greșală se vede, precum mi-au zis unii, că prea multe pilde la o înțelegere s-au pus; altul le-a răspuns «Dacă după atâtea pilde tu nu te-ai îndreptat, dar când ar fi fost numai una?» Ghiciți Dumneavoastră, eu de la mine le-aș zice: «Că la duhovnici de câte ori te spovedești, tot acele cuvinte îți grăiește, și auzindu-le mai des, lesne te îndreptezi.» Cu toate acestea, eu le-am dat voie câte or vrea să lepede, și mi le-au lepădat cam pe jumătate. Eu m-am mulțumit și cu jumătate, ce-a mi-au lăsat”.

Editate științific, nu știu dacă și integral, abia în anii '70 ai secolului XX, așa-zisele proverbe conțin și pagini interesante de proză, care au atras atenția lui Eminescu. Autorul însuși le considera „pilde”, „povești de învățătură” sau „istorioare”. Toate sunt operă de moralist clasic, nici numai folclorice, nici pe de-a-ntregul culte. Subiectele sunt fără excepție împrumutate din înțelepciunea populară a Răsăritului sau din aceea autohtonă. Le găsim în culegerile de pilde anterioare (*Albinușa* și restul). Care să fie contribuția lui Iordache Golescu? El nu are încă harul lui Sadoveanu, care, în scrieri precum *Creanga de aur* și *Ostrovul lupilor*, a exploatat adânc acest filon, nici mireasma limbii lui. Călinescu a intuit bine înrădirea cu Pann și Negruzzi. Citite astăzi, istorioarele sunt încântătoare tocmai prin lapidaritatea lor, ca acele *Ficciones* ale lui Borges, și el mare iubitor de astfel de nuclee de povestire, de miezuri narative, chiar dacă la argentinian sensul este mai puțin în morala implicită sau explicită decât în somația destinului. La Iordache Golescu proverbialitatea orientează aproape exclusiv anecdota: de exemplu, atunci când ni se relatează

abilitatea celor doi călugări flămânzi de a obține mâncarea dorită folosindu-se de pretextul garnisirii unor pietre care fierb; sau atunci când un împărat luat în robie de altul și înhămat la carăta lui râde văzând spițele roții urcând și coborând, mod de a-i sugera învingătorului său nestatornicia tuturor biruințelor și înfrângerilor din lumea aceasta. Unele povestiri sunt licențioase sau măcar echivoce. Judecătorul, căruia i se reclamă de către un bărbat că femeia lui a lepădat fiind lovită de un șindrilar, rezolvă cazul recomandând acestuia din urmă să pună la loc în pânțele femeii copilul pierdut. Un tânăr ar voi să se însoare cu două femei, dar numai după o săptămână de trai cu una din ele e așa de excedat, încât îi cere tatălui său pe mumă-sa zicându-i că nevasta luată este îndăstul pentru amândoi. Deșteptăciunea în stil Esop sau

Eulenspiegel se vede în istorioara cu călugărul care primește un dar neașteptat de galbeni de la un hoț și, socotind a repeta afacerea, pierde de zece ori pe cât luase. Ca să nu mai vorbesc de aceea cu țiganul care, împrumutând două căldărușe de la un țăran, îi dă înapoi patru, afirmând că la foc căldărușele fuseseră grele și născuseră, dar care ia apoi de la țăran un cazan mare, tot cu împrumut, și pretinde că acesta a fost de asemenea greu, numai că a pierit în căldurile facerii. Dialogul este esopic: „Cum poate, îi zise călugărul, să fie cazanul greu și să moară? – Apoiu cum s-a putut, îi răspunde țiganul, căldărușele ce-m deseși mai înainte să fie grele și să nască, și să priimești și pă mume și pă puii lor”. În folcloristul și filologul Iordache Golescu se ascunde un scriitor adevărat.



# R o m a n t i s m u l

---

1840-1889

Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice ca să putem găsi și la noi subieci de scris fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații.

**M. Kogălniceanu**



# Ideologia

---

## Cele două romantisme. *Biedermeier*-ul

„Dacă examinăm caracteristicile literaturii propriu-zise, care s-a numit sau a fost numită «romantică», găsim, în întreaga Europă, aceleași concepții despre poezie și despre funcția și natura imaginației poetice, aceeași concepție despre natură și despre relația ei cu omul și, în esență, același stil poetic, în care imaginea, simbolul și mitul joacă un rol cu totul deosebit de cel jucat în poezia neoclasică a secolului XVIII”. Aceste cuvinte fac parte din studiul *Conceptul de romantism*, prin care René Wellek a respins în 1949 ideea lui A.O. Lovejoy privitoare la imposibilitatea de a opera cu un concept unificat când descriem marea mișcare literară. Teza lui Lovejoy, datând din 1924, determinase un oarecare scepticism al cercetărilor consacrate romantismului, căruia studiul lui Wellek i-a pus capăt, relansând vechea și mereu noua dispută. Influența modului de a gândi a lui Wellek a fost enormă. Sintezele care au urmat, fie menținând, asemenea celor tradiționale, definiția curentului în sfera temelor, și în general a unor procedee controlabile rațional, fie făcând efortul de a o întemeia pe relații de adâncime, subconștiente și colective, au preluat, majoritatea, utopia wellekiană a romantismului unificat. Astăzi, cincizeci de ani după *Conceptul*

*de romantism*, ne putem, cu drept cuvânt, întreba dacă nu cumva Wellek s-a arătat, la rândul lui, prea optimist când a considerat că cele trei criterii stabilite de el („imaginația, pentru concepția despre poezie, natura, pentru concepția despre om, simbolul și mitul pentru stilul poetic”) sunt pe deplin capabile să definească un fenomen care a cuprins întreaga Europă și a durat trei sferturi de secol. Wellek însuși s-a limitat la literaturile germană (care i s-a părut a-i oferi „exemplul cel mai clar”), franceză și engleză, pomenind doar în treacăt de altele, dar, chiar și așa, „unitatea romantismului european” (după cum sună titlul unuia din capitolele studiului) rămâne mai curând o problemă deschisă. În raport cu această definiție, romantismul italian ori românesc, spaniol ori rusesc au fost, aproape de fiecare dată, examinate prin prisma unor abateri semnificative de la model. După aprecierea dată gradului acestor abateri, istoricii literari au fost tentați să adopte, unii, un punct de vedere localist și particular (rușii, de pildă, care preferă să vorbească nu de o epocă romantică, ci de epoca lui Pușkin), iar alții să caute în evoluția curentului pe plan național toate etapele romantismului occidental, cu efectul logic, în acest din urmă caz, al considerării romanti-

mului propriu ca defectiv, incomplet. La noi, ideea din urmă a prevalat. A susținut-o, bunăoară, Ș. Cioculescu: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experiența interioară a romantismului ne-a rămas străină”. Cauzele „neaderenței morale la esența patetică a romantismului” (boala veacului, criză fantastic-demonică și egoistă) ar consta în condițiile specifice de evoluție, noi aflându-ne, la mijlocul veacului trecut, „încă în stadiul gramatical și lingvistic al culturii”. Nu e cazul să dovedim acum (a dovedit-o, de altfel, Pompiliu Constantinescu) că această apreciere este excesivă: important era să relevăm o idee, mai ales că ea nu este singulară. E. Lovinescu era oarecum de aceeași părere când, în *Istoria civilizației române moderne*, afirma că noi n-am fi avut un curent cultural revoluționar, literatura fiind „de la sine o forță reacționară”, și aceasta numai spre a sublinia ideea „caracterului tradiționalist al literaturii române”. Ideea este parțial corectă, dar bazată aici pe o explicație incapabilă să conceapă o definiție a romantismului nostru altfel decât prin abatere de la norma vest-europeană. Abia Paul Cornea (1972) a încercat să găsească mijlocul prin care cele două teze, a imitației și a dezvoltării independente, să poată fi acomodate cu faptele culturale: „În realitate, noi nu avem niciodată a face cu același curent...”, scrie el, fără ca această formulare decisivă să reprezinte totuși o întoarcere la relativismul absolut al lui Lovejoy. Ar exista, susține istoricul român, dacă pornim de la fiecare cultură în parte, fără totodată să ignorăm „fondul comun” european, cel puțin trei romantisme: acela apusean de dinainte de 1830 (antiiluminist, monarhist, religios, egoist, medievalizant, deziluzionat și contemplativ), acela apusean de după data respectivă (umanist, sociologizant, energetic, titanian) și acela răsăritean (proluminist, național, idealist, folclorizant, militant). Fondul comun, la rândul lui, ar consta într-un principiu intern similar de structurare și anume „ruptura de prezent și de formele realului, revendicarea intensivă sub

raport afectiv a eliberării de diversele constrângeri (religioase, politice, sociale, estetice, etice etc.) și depășirea inautentică a contradicției dintre subiect și obiect”. Iată, deci, premisele unei concepții mai realiste, care pornește de la convingerea existenței mai multor centre de emergență romantică și totodată a unei unități fundamentale, dincolo de particularisme.

Concepția și-a aflat cea mai completă elaborare de până astăzi în cartea lui Virgil Nemoianu din 1984 intitulată *The Taming of Romanticism*. Cartea distinge un prim romantism, înainte de 1815, și un stadiu târziu al curentului, între 1815 și 1848 (sau mai încoace). Numit *High Romanticism* (H.R.), cel dintâi se dezvoltă, în epoca Revoluției Franceze și a imperiului, în câteva țări occidentale, cum ar fi Anglia, Germania și Franța, și este o mișcare caracterizată de radicalism ideologic, coerență, vizionarism, simț cosmic, integrarea contrariilor, misticism și intensitate pasională. Stadiul ulterior și-a primit numele de *Biedermeier Romanticism* (B.R.) de la personajul creat înainte de mijlocul secolului XIX de doi ziariști münchenezi și desemnând un tip de filistin mic-burghez. Folosit cu sens peiorativ, extins apoi la fenomene de modă și mobilier din perioada Restaurației, termenul a fost, în fine, preferat altora pentru denumirea celui de al doilea romantism în întregul său. Un studiu al lui Friedrich Sengle (*Biedermeierszeit: Deutsche Literatur in Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848, 1871-1980*) l-a consacrat definitiv pentru literatura germană. Majoritatea trăsăturilor B.R. (unele contradictorii) au fost intuite din prima clipă: înclinație spre moralitate, valori domestice, intimism, idilism, pasiuni temperate, confort spiritual, socialitate, militanțism, conservatorism, ironie și resemnare. Insecuritatea cronică produsă de marile seisme sociale din timpul Revoluției Franceze și al imperiului napoleonian a fost resimțită ulterior sub forma unei puternice anxietăți. Refugiul în tihna domestică, reformismul călduț și scăderea tonusului pasional de aici provin, pe un fond sufletec însă de neliniște care poate determina crize.

Întreg acest amestec de entuziasm și de decepție, de europenism crepuscular și de naționalism incipient, de internațională masonică și de spirit cazanier a fost înfățișat în celebrul film al lui Wajda intitulat *Cenușa*, al cărui erou este un tânăr mason polonez, participant la campaniile napoleoniene, care dorește în final să-și întemeieze o familie pe mica moșie părintească. Cu excepția Angliei și, în parte, a Germaniei și Franței, nicio altă cultură europeană nu posedă toate verigile lanțului pe care Virgil Nemoianu îl prezintă în felul următor: Neoclasicism (în formă luministă) (prima jumătate a secolului XVIII) – Preromantism (luminism) (în jur de 1750) – H.R. (1790-1815) – B.R. (1815-1848) – Postromantism (1848-1870). La baza curentului se află, după părerea autorului, un anumit model social și uman, care, încorporând valori și atitudini istorice, servește drept standard pentru aspirațiile unor segmente din societate și creează forma manifestărilor culturale. Modelul romantic, la fel ca oricare altul, parcurge deci, în concepția respectivă, două faze distincte: una, în care este introdus, alta, în care este asimilat. În prima fază, ne așteptăm ca paradigma modelului să fie pură și clară iar conflictul cu ambianța ideologică și culturală existentă să fie exploziv. În cea de a doua, energia modelului scade, apar tendințe de acomodare și de diluare. Intensitatea, aproape mistică, a modelului inițial nu poate dura mult: „Romantismul trebuie să tacă sau să se acomodeze. Orice romantism practic este un romantism târziu”. În aceste condiții, B.R. reprezintă, în raport cu H.R., o dare înapoi, o reducere a pretențiilor cosmice la o scară umană. B.R. este un romantism împlânzit. De unde titlul cărții lui Nemoianu, Dacă pretutindeni mecanismul este același, succesiunea momentelor și accentul lor diferă de la caz la caz. Nemoianu se desparte atât de teza localistă, cât și de aceea mimetică, adoptând modelul lui Gershencron pentru industrializare. În virtutea lui, romantismul, ca și industrializarea, cuprinde toate țările, înaintând din apusul continentului spre răsăritul lui și respectând

următoarele reguli: nicio literatură estică n-a reușit să se debaraseze prin forțe proprii de paradigma luministă și clasică, așa încât niciuna n-a dezvoltat prima paradigmă romantică; nu există nicio obligație de repetabilitate a fazelor, fie a modelului primar, fie a celor secundare, după cum nu există certitudinea întârzierii unor culturi în raport cu altele; impulsul fiind extern, în toate țările, cu excepția Angliei, el a condus la dizolvarea paradigmei clasice printr-o mișcare de sincronizare spontană; opoziția dintre paradigma neoclasică-luministă și cea romantică a fost violentă doar în vest, în celelalte culturi predominând tendința de acomodare, ceea ce a făcut ca ele să fie eclecticice și substitutive. Romantismul răsăritean este, aproape în toate țările, analog B.R. german (sau occidental), dar este, din punct de vedere social și estetic, mult mai eterogen și mai sofisticat.

Este ușor de admis că aceste note se potrivesc romantismului românesc, care poate fi considerat de tipul B.R., atât prin eclecticismul lui, cât și prin înclinația către forme neradicale și detotalizate, către istoric și etnic, cu, desigur, precizarea că el comportă nuanțe absolut particulare ce se cuvin relevate. Chiar și strict istoric, epoca romantică se suprapune la noi peste acest al doilea romantism european. În jurul lui 1800, când înflorea celălalt, noi ne aflăm abia în zorii literaturii artistice și estetica dominantă rămânea aceea neoclasică și luministă. E mai instructiv să observăm, felul în care romantismul românesc se sincronizează cu acela din țările care, ca și a noastră, au cunoscut doar al doilea val romantic, decât să continuăm a ne raporta la culturile occidentale peste care au trecut amândouă valurile. Este singurul mod de a nu mai fi obsedați de vechea și fatala paradigmă defectivă, care ne menține, teoretic, în situația de colonie culturală. Compararea cu Germania sau Franța ne dezavantajează, pe când aceea cu țările unde romantismul a cunoscut doar varianta *Biedermeier* ne poate oferi sugestii utile. Coincidența datelor și manifestărilor este frapantă. În Italia, primul manifest romantic datează din 1816, dar Leopardi,

poet prin excelență romantic, se declară în *Discursul unui italian despre poezia romantică* în favoarea revenirii la clasicism. Ca și la noi, neexistând radicalism ideologic, eclecticismul este în Italia esențial. În Spania s-a vorbit de romantism după 1830, manifestul curentului fiind publicat în 1834, iar Larra sinucigându-se wertherian tocmai în 1837. Dar lucrul cel mai interesant în Spania este fenomenul cunoscut sub numele de *el costumbrismo* (Larra, Romanos, Calderon), care are cel mai extraordinar echivalent în eseismul savant și elegant al lui Odobescu și Ghica, după cum a sesizat foarte bine Nemoianu, dar și în proza lui Asachi, Negruzzi, Russo, Kogălniceanu ori Alecsandri, în care „fiziologiile”, studiul moravurilor și documentarul etnologic definesc un program asemănător. *El costumbre* înseamnă de altfel *datină*. Aici este mai mult decât un accident istoric. Portughezii au romantism doar din 1835 (deși tradiția lusitană, într-un acces protocronist, împinge acest debut în 1825) și el vedește aceeași preocupare de folclor, prin înrăurirea herderiană, ca și romantismul moldovenilor. Culegerea lui Garret din 1851, *Romanciero*, este contemporană cu a lui Alecsandri, iar motivațiile autorului portughez sunt identice cu ale autorului studiului *Români și poezia lor*. Ceva mai vechi este romantismul rusesc (1823-1825), care, prin Pușkin, Viazemski și mai ales Somov, afirmă teze asemănătoare cu ale *Introduției* lui Kogălniceanu, fără a exista bănuiala la acesta din urmă a unei cunoașteri directe. Timpuriu este interesul pentru folclor la sârbi. Vuk Ștefanovici publică antologia în trei volume de la Lipsca în 1823 (dar o primă ediție ar fi din 1814-1815), când Asachi, prieten al „literaturii sârb”, are partea sa din cântecele românești culese de acesta (și, din nenorocire, pierdute în incendiul care a devastat Iașul în 1827). În schimb, doar după 1837 se configurează romantismul maghiar, în care precumpănește același curent poporan și realist (Petöfi, Árany), ca și în al nostru. Oarecum diferită este situația în Polonia, unde expansiunea curentului (după 1822) coincide, prin

Mickiewicz, cu un puternic element europeanist și antilocalist. *Introduția* la „*Dacia literară*”, care este manifestul nostru, datează din 1840.

Cum se vede, romantismul nostru este sincron cu acela din țările menționate, ceea ce nu exclude, firește, unele influențe occidentale. Se impun câteva precizări. Idei romantice circulă la noi, în embrion, în tot deceniul de după instalarea primilor domni pământeni, dar despre o generație propriu-zis romantică se poate vorbi doar după 1830. Aceasta este generația pașoptistă, adică a scriitorilor născuți în deceniul premergător domniilor pământene și care debutează înainte de revoluția de la 1848. Excepțiile se numără pe degetele de la o mână. Îi urmează o generație pe care o putem numi postpașoptistă, a scriitorilor născuți între 1834 (Odobescu, Hasdeu, Depărățeanu, Sihleanu) și 1850 (Eminescu), care debutează după 1848, dar înainte de apariția *Convorbirilor literare*. Câțiva membri marcanți al Junimii (printre ei, Maiorescu, Creangă, Caragiale) aparțin acestei generații, dar mentalitatea și scriitura lor nu mai sunt romantice. Romantismul românesc e cuprins, așadar, între Cârlova, care-și publică în *Curierul Românesc* din 1830 primele poezii, și Eminescu, debutant la *Familia* orădeană în 1866. Dar cum manifestul curentului este din 1840 iar apogeul marelui poet este în 1883, ca să nu mai vorbim că Ghica și Sion scriu proză romantică în deceniul 9, trebuie să admitem că romantismul se prelungește, cel puțin calendaristic, până la moartea lui Eminescu. La limita de sus, el se întâlnește, cu spiritul „victorian” – junimismul, realismul, naturalismul – după ce, la aceea de jos, s-a desprins din neoclasicismul luminist și din rococoul sentimental al trubadurilor de la finele vechiului regim. Astfel de suprapuneri sunt normale. În orice cultură care nu se mai află în prima ei copilărie, epocile se încalcă adesea și formulele coexistă. În istoria literaturii este mai la ea acasă decât oriunde ideea autorilor de S.F. despre lumile paralele.

## Doctrina literară. Canonul pașoptist

După 1830, ideologia romantică ia treptat în stăpânire nu numai domeniul istoric, social și politic, dar și pe cel literar. Și aici putem observa caracterul ei hibrid, rezultat al telescopării. Sursele unui Heliade (identificate de D. Popovici), bunăoară, sunt Boileau, La Harpe, Marmontel, Blair și Macpherson, adică teoreticieni clasici, neoclasici luminiști și preromantici. El definește poezia ca o expresie a „imaginației” și a „sentimentului”, dându-i drept scop „înălțarea duhului” (acestea fiind „cele trei înlesniri ale spiritului, de unde ies toate talenturile literare”), și asta chiar din prefața la *Regulile sau Gramatica poeziei*, prelucrate în 1831 după Lévizac și Moysant, compilatori ei înșiși ai lui Marmontel și ai altor retoricieni. Ar fi de menționat că în „chestiunea regulilor”, cum o numește undeva Paul Cornea, majoritatea luărilor de poziție de la noi sunt din deceniul al patrulea (nu numai Heliade, dar și Marcovici și alții) și reprezintă de obicei o reafirmare a preceptelor clasice. Noi n-am făcut din respingerea regulii celor trei unități, ca să dau un exemplu, o obsesie, cum vedem că au făcut francezii (Constant, Stendhal) sau italienii (Foscolo, Visconti) și nici n-am căutat cu tot dinadinsul să denunțăm viciile mimesisului aristotelic dominant vreme de secole. Tot Heliade spune că poezia își datorează nașterea „aplecării care avem toți la imitație”. Neexistând un clasicism puternic, romantismul nostru nu este (nu va fi nici la apogeu) preocupat de astfel de lucruri. Anvergura informației este enormă la Heliade, fie că vorbește despre fabulă ori satiră, că se referă la poezie în general, cu nume, citate, dictoane din toate timpurile și literaturile, erudiția lui fiind comparabilă cu a unui Mickiewicz din *Despre poezia romantică*. Simion Marcovici se interesează deja în 1835 de Young, iar Gh. Asachi e convins după un an că „toate limbile au început a lor carieră literală prin poezie”, idee care, de la Vico și Fontenelle prin Herder și Frații Schlegel, a intrat în patrimoniul

întregii Europe romantice. În 1838 Barițiu se întreabă în *Foaia pentru minte, inimă și literatură* de dincolo de munți: „Dar voi, genii românilor, unde durmitați?”, pentru ca, analizând *Lectura unui om tânăr*, să dea cea mai completă și lucidă hartă a lecturilor generației sale.

Răspunsul la întrebarea lui Barițiu survine, am putea spune, doi ani mai târziu, când, în *Introducția* la „*Dacia literară*”, Kogălniceanu așterne pe hârtie programul și manifestul romantismului românesc. El este sincron cu acelea din Rusia, Spania, Portugalia și din alte țări și are același aspect *Biedermeier*, vădit, din capul locului, în pledoaria autorului pentru natură, folclor, obiceiuri, istorie (cu exact un deceniu mai devreme și Heliade o recomandă ca izvor) și limbă națională (înțelegând explicit că e vorba de românii din toate provinciile Daciei). Cine nu știe pe de rost aceste cuvinte?

„Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații”.

Prima generație romantică nu se va abate cu o iotă de la acest program și în primul rând Kogălniceanu însuși, dând exemplul cuvenit în *Nou chip de a face curte*, unde culege o orație de nuntă țărănească și prezintă cu simpatie ceremoniile respectivului eveniment. Dar dacă ne ținem strict de cronologie, Alecu Russo îl anticipează cu puțin. *La Pierre du Tilleul* descrie „un voyage dans la Haute Moldavie en 1839” și conține deja, pe lângă călătoria arheologică (descrieri, scene de moravuri, portrete, legende și poezie populară), elementele programului: „Que me font à moi, Moldave enrouillé, vos scènes d'Italie, vos soirées à Paris, vos souvenirs de l'étranger, vos fantômes allemands, vos comédies

imitées, vos contes traduits et adaptés? Tracez-moi plutôt un paysage de pays, racontez-moi une scène locale[...] Vous avez dans les croyances populaires toutes les fictions à portée. Vous avez dans les mœurs mixtes des classes élevées belle étoffe [...] L'imitation qui nous porte à mépriser le national et le sol encombre notre cerveau d'idées impossible à coordonner avec les choses de la vie journalière." Să remarcăm și accentul polemic. În *Cântecul populare a Moldaviei*, articol publicat chiar în *Dacia literară*, și care este o adaptare după J. Mainzer (N.I. Popa, *Istoria literaturii*, E. A., vol.2), Negruzzi ni se înfățișează ca un demn urmaș al lui Herder în problema creației populare ca oglindă a spiritului etnic. Unele idei („în țările friguroase, muzica este ca și pământul”) vin direct sau pe ocolite din Madame de Staël. Zugrăvind costumele populare, Negruzzi scrie o veritabilă pagină de proză în spiritul costumbrist al lui Mesonero Romanos din *El seminario pintoresco español* (cum sunt și, până și în titlu, *Scenele pitorești din obiceiurile Moldovei*, publicate tot în *Dacia literară*). Exemplele de poezii populare oferite de Negruzzi sunt primele, înainte cu un deceniu de cele culese de Alecsandri și Russo, iar în legătură cu scopul autorului putem spune, folosind cuvintele lui Garrett despre al său *Romanceiro*, că el a urmărit „să popularizeze studiul literaturii noastre de început, al documentelor sale cele mai vechi și mai originale”. Cu Alecsandri (*Românii și poezia lor*) ne aflăm pe aceeași linie. Herder și frații Grimm sunt puși la contribuție într-un capitol care este totodată o bucată de proză evocatoare, descriind prima oară la noi baladele populare (*Cântecul lui Codreanu, Păunașul Codrilor, Miorița*), socotite la fel de vechi ca și acelea medievale scoțiene, care îi entuziasmau de o sută de ani pe istorici și pe folcloriști. Mihu îi apare poetului ca „un adevărat trubadur din veacul de mijloc”, iar o scenă din baladă „vrednică de geniul lui Ossian”. Firea eroilor acestor povești în versuri și gesturile lor sunt cât se poate de romantice, dar, la urma urmelor, pentru Alecsandri, producțiile respective sunt

interesante ca documente ale spiritului etnic. Este tema întregului nostru romantism. Ca și Negruzzi, Alecsandri extrage din proverbe dovezi pentru „adânca cumînțenie” a poporului nostru. Poetul se comportă mai puțin ca un literat, mișcat de farmecul estetic al versurilor, decât ca un colecționar și etnograf amator:

„Care din noi nu a fost legănat în copilăria sa de dulcele cântec *Nani, puile* și cu povești pline de smei ce alungă pe Făt-logofăt, cu o falcă în cer și una în pământ? Care nu a fost îngrozit cu numele de Strigoii, de Tricolici, de Stahii, de Rusalii, de Babe-cloanțe, carele ies noaptea din morminte și din pivnițe pentru spaima copiilor nesupuși? Cine ajungând la o casă țărănească, a întreat: «bucuros de oaspeți?» și n-a auzit îndată: «bucuros!» sau trecând pe lângă o masă de țărani, a zis: «masă bună!» fără a fi poftit îndată la dansa? Sau, fiind la o nuntă în sat, n-a fost cinstit de cuscri voioși și nu s-a încredințat de respectul tinerilor către bătrâni? Cine a intrat în vorbă frățește cu locuitorii de la câmp și nu s-a mirat de ideile, de judecățile lui și nu a găsit o mare plăcere a asculta vorba lui împodobită cu figuri originale? De pildă: Vrea să grăiască de un om bun? El zice «E bun ca sânul mamei». De un om nalt și frumos? «E nalt ca bradul și frumos ca luna lui mai». De un om rău? «Are mațe pestrițe.»

Mai sentimental, Russo deplânge moartea trecutului, risipirea obiceiurilor, „zidirea” unei literaturi nu cu „materialul nației”, ci cu împrumuturi. „Dacă este ca neamul român să aibă și el o limbă și o literatură – scrie el în *Cugetări* – spiritul public va părăsi căile pedanților și se va îndrepta la izvorul adevărat la tradițiile și obiceiurile pământului, unde stau ascunse încă formele și stilul: și de așa fi poet, așa culege mitologia română, care-i frumoasă, ca și aceea latină sau greacă; de așa fi istoric, așa străbate bordeiele, să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de așa fi gramatic, așa călători pe toate malurile românești și așa culege limba.” Ca toți contemporanii



săi, Russo este aplecat spre viața de la țară. Romantismul nostru implică opoziția sat-oraș, care în alte părți nu există (Mesonero Romanos era îndrăgostit de Madrid și scria *Scene madrilené*), dar care o reflectă pe aceea, mai generală, dintre natură și civilizație. Satul ar fi păstrătorul tradițiilor și al sufletului adevărat al nației, în vreme ce orașul aduce deformarea lui, prin import și imitație necritică. Ideea, acum germinată, va circula în ideologia noastră literară și mai târziu, pe la începutul secolului XX sau chiar după mijlocul lui. „Țărăniști” sunt nu doar moldovenii (cu precizarea că Russo și Negruzzi au fost și pictori ai Iașului), dar Bălcescu, din aceeași generație, sau dintre urmași, Eminescu.

O altă componentă a ideologiei *Biedermeier* este mesajul social al artei. Ea se vede cu ochiul liber la Bolliac. Apelurile acestuia sunt în termeni vehemenți: „A trecut vremea Petrarailor, domnilor poeți! Veacul cere *înaintare*, propagandă *ideei cei mari*, propaganda *șarităței* cei adevărate și care ne lipsește cu totul”. Aici nu mai este nostalgie ruralistă, dar un fel mai modern de a privi rostul artei. Ceea ce nu înseamnă că Bolliac pune în alți termeni chestiunea valorii morale a satului. În *Poezia populară* el este foarte aproape de Alecsandri, Negruzzi și Russo, scriind: „Când va cineva să-și facă o idee despre caracterul și simplitatea unei nații, nu trebuie să o cerceteze în saloanele aristocraților săi, unde toate simțimentele sunt îngânate și unde spulberează ideile vagabonde și bastarde ce ajung cosmopolite pe aripile luxului; trebuie să se coboare în fundul norodului, în matca nații; să vază traiul săteanului, afecțiunile lui, și în acest chip numai va putea zice că are o idee despre caracterul acelei nații”. Era greu, înainte de 1848, să se gândească altfel. Dar dacă nu lipsesc de la Bolliac nici obișnuitele idei herderiene („originea poeziei atinge leagănul civilizației populilor”), o noutate este ecoul esteticii urâtului a lui Hugo, care reflectă dezintegrarea ironiei din *H.R.* și „confuzia” nivelelor stilistice, așadar apariția tragi-comicului, a grotescului și a melodramei. Într-o replică dată lui Heliade în 1845,

Bolliac reia teza hugoliană în foarte plastice expresii: „Lângă crin nu crește și scaietele?” se întrebă el retoric, și recomandă artiștilor să-și aleagă subiectele din „bordeiu muncitorului” (al plugarului) și de „sub cortul țiganului”. Ceea ce diferă la Bolliac nu este propriu-vorbind felul de a-l privi pe țăran ori tematica literaturii, ci o atitudine mai „realistă” și mai puțin paseistă. Activismul social al lui Bolliac se exprimă cel mai clar în *Poezia*, unde, ca într-un creuzet, sunt topite laolaltă idei ale lui Herder, Madame de Staël, Novalis, Béranger, Laménais, Hugo. În pofida câtorva nuanțe radicale, mai mult de temperament decât de concepție, Bolliac ne apare în acest text din 1846 ca un tipic supporter al *Biedermeierului*, dovadă, după atâtea incursiuni istorice în manieră Hugo, chiar sensul pe care-l capătă la el reformarea poeziei:

„Aici s-au despărțit acum interesurile cerului de ale pământului, condicele cerești de cele pământești, și ea (poezia) trebuie să fie numai filosofică, socială, umană și politică. Când poeții moderni se vor pătrunde de acest adevăr, când vor lăsa fabula și vor da entuziasmului lor o direcție pozitivă și reală, atunci va pieri și ideea că a trecut timpul poeziei; atunci societatea ce stă gata în marginea drumului și rătațește din pricina lipsei conducătorilor, va ajunge cu înlesnire la ținta ei, atunci și ei, poeții, vor recâștiga influința și drepturile lor în societate [...]. Atunci nu vor mai fi numai un obiect de lux spre petrecerea aristocraților, vor fi mirarea populilor și vor avea conștiința că suvenirea lor se va conserva prin generații curată în viață ce vor da ei populilor viitori, precum s-au păstrat culturile poezilor antichităților...”

„Direcție pozitivă și reală”, „poetul suveran” și alte norocoase formulări fac din acest text unul capital pentru evoluția *Biedermeierului* românesc. O generație mai târziu, ideile principale revin, cu nuanțe noi și cu un spirit mai savant. Pozitivarea pe care Bolliac o pretindea de la poezie, de la literatură, se vede în studiile

ulterioare despre ele. Când întreprinde istoria unui cuvânt, Hasdeu bunăoară procedează ca un om de știință, dar care are pe umeri capul, delirant și mitologic, al unui romantic. Este la el o lipsă de măsură ce pare să contrazică moderarea romantismului nostru și cu atât mai paradoxală cu cât se însoțește de un progres absolut evident în materie de cunoștințe și de metodă. Erudiția lui Hasdeu este aiuritoare. În studiile despre basm sau despre doină, el strânge informații eterogene și poliglote, mergând până la citarea Hypatiei, filosoafa alexandrină. Pozitivismul metodei se vede în preferința pentru clasificări și tipologie. *Literatura populară* (1867) este mai apropiată, ca spirit, de mereu ironizatul Cipariu din *Elemente de poetică* (1860) decât de studiile lui Negruzzi sau Russo de dinainte de revoluție. Însă, oricât de pozitiv, Hasdeu este un erudit la care predomină imaginația și un teoretician cu intuiții pe cât de geniale uneori, pe atât de fantasmagorice alteori. Cu el, nu știi niciodată dacă te afli cu picioarele pe pământ ori cu capul în nori: alături de savanta etimologie a doinei (foarte plauzibilă), dai de originea onirică a basmului (complet nefondată). La niciun alt romantic român nu găsim același amestec de informare exhaustivă și de mistificație. Pretenția lui Hasdeu este aceea a lui Cuvier: „Uitați-vă bine în ochii lui Țepeș [...] Ei bine, de pe singură aprofundare a acestor ochi, d-voastră ați putea renaște figura toată...”. Planul însuși al dicționarului său este magnific prin intenția de totalitate: „Orice cuvânt oglindește un lucru, o ființă, o datină; aceste lucruri, aceste ființe, aceste idei, aceste datine, eu m-am încercat și mă încerc a le apuca căne-cânește din ieri și din astăzi ale poporului român; dar pentru ca ele cu adevărat să nu fie pierdute, pentru ca să poată rodi cu îmbelșugare în brazdele cele adânci ale zilei de mâine, mă tem a le da seci, sarbede, retezate, ci m-am silit și mă voi sili a le aduce palpitând de vieță pe ogorul neamului românesc”. Un articol este o enciclopedie de cunoștințe și o colecție de metode. Hasdeu nu e doar lingvist, ci deopotrivă istoric literar, filosof, geograf, folclo-

rist, polemist, povestitor, luând-o de la Adam și Eva și rătăcindu-se în cele mai neînchipuite digresiuni. Dacă totuși nu ne pierdem în coniecturi privitoare la natura acestui radical romantism științific (care e, probabil, ca și al lui Bolliac, în mare măsură temperamental), ne dăm seama că autorul *Mișcării literelor în Eși* și al replicii oferite lui Costache Negruzi în 1863 în probleme de limbă polemizează în fond cu entuziasmele necritice pașoptiste, introducând în discuție o notă de rece cumpănire a istoriei literare și lingvistice. Oricât de înclinat spre mistificare ar fi Hasdeu, el e prea savant, în felul pozitivist, ca să nu fie tentat a combate naivitățile predecesorilor săi. *Mișcarea literelor în Eși* anticipează cu câțiva ani celebrele poziții maioresciene, cu ironia lor acerbă și cu exactitatea lor jignitoare pentru preopinenți. Nu e greu de apreciat că Hasdeu ilustrează același moment postromantic de tranziție (prudent și realist) ca și Odobescu, la care însă niciun conflict între firea omului și metodele specialistului nu ne mai solicită atenția. Măsura justă, criticismul, excursul erudit, care nu lipseau primei generații romantice, sunt caracteristici frapante la Odobescu. El scrie studii care seamănă foarte bine cu ale lui Kogălniceanu și ale celorlalți: amestec de eseu și de proză, de știință și de ficțiune, de erudiție și de memorialistică. Soțul savant este însă mai înalt. Bălcescu avea capul încă plin de mituri, legende, superstiții și coincidențe miraculoase. Odobescu este rece și detașat. Dar grația literară rămâne, deși scriitorul e mai puțin spontan. E destul să-l comparăm cu Ghica, om din vechea gardă, care-și scrie însă proza științifică în același timp cu Odobescu, pentru a observa deosebirea dintre un discurs teoretic savuros și nativ înzestrat și unul artificial și academic. Evocând, în 1887, la moartea prietenului său G. Crețeanu, *Junimea română din Paris pe la 1852*, Odobescu însuși distinge „volnica” expatriere a tinerilor de exilul silit al bătrânilor și adaugă: „Noi ne pusesem în gând să întărim pe viitor cu proptele și cheazășile științei acel pod măreț pe care, numai prin instinct și cu un nobil

avânt, bătrânii noștri împinsese la 1848 – meargă unde o merge – poporul românesc”. Conștiința diferenței este izbitoare. Cu toate acestea, ideologia nu apare modificată esențial. În *Muncitorul român* din 1851, dar și în câteva articole de după 1877, Odobescu adoptă o atitudine pe care Ibrăileanu nu s-a sfiit s-o numească „poporanistă”. E oarecum curios să descoperi la fiul generalului idei împărtășite de adversarii acestuia de la 1848. Antilatinitismul odobescian este și el în continuitate vădită cu pozițiile pașoptiștilor și arată clar că moderația a caracterizat romantismul nostru în ambele generații. Postromantic, Odobescu poate fi socotit în măsura în care, ca și Hasdeu, se distanțează ca stare de spirit de romantici, nu însă totdeauna și ca idei. Și el nu ajunge niciodată la maliția junimistă și la „logica” ei victoriană. De pildă, în *Bazele unei literaturi naționale*, Odobescu e de părere că temelia literaturii noastre a oferit-o folclorul, dar precizează că faptul s-a petrecut în absența unei tradiții clasice, pe care tânărul autor o deplânge. Pașoptiștii priveau fundamentul popular cu un ochi înduioșat, în vreme ce Odobescu îl constată în mod obiectiv, căutându-i

explicația științifică de rigoare. În plus, el nu se mai teme de xenomanie și recomandă studiul literaturilor străine, începând cu Antichitatea și continuând cu Evul Mediu, din goticul căruia i de pare a fi luat naștere însuși romantismul. Pașii făcuți de Odobescu sunt mici și, la fiecare, există o punere în gardă. Exagerațiile în care școala romanticilor ar fi căzut în Franța și, apoi, și în alte țări, au pătruns chiar și la noi, crede Odobescu, manifestându-și deschis neplăcerea. Simțul său *Biedermeier* și costumbrist este evident, în sfârșit, în modul în care evocă în *Cântecul populare* sau în *Răsunete ale Pindului în Carpați* civilizația pastorală din Tessalia, *linosul* grecesc ce stă la originea folclorului balcanic și românesc. Totodată acestea sunt studiile unuia dintre primii comparatiști europeni.

Formula lăuntrică a romantismului nostru literar rămâne aceeași cel puțin până la Eminescu, unde ea se modifică în chip semnificativ, deși nu până la nerecunoaștere, sub presiunea atât a minții geniale a poetului, cât și a noului context social-cultural al cărui lider de opinie devine Titu Maiorescu.

# Poezia

---

## Lamartinismul

După părerea lui Mihai Zamfir (*Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, 1972), în jurul lui 1830 se produce o „mutație” în poezia românească (asemănătoare cu aceea petrecută în timpul lui Ronsard și al Pleiadei franceze) care conduce la separarea a două direcții esențiale în ceea ce se consideră unanim a fi prima noastră poezie modernă: „poezia neolatinizantă, după moda franceză și italiană” și „poezia cu rezonanțe locale și folclorice, inspirată de mitosul național”. Este mai puțin important să spunem acum că prima direcție îl va da, în ultima parte a secolului, pe Macedonski iar cealaltă, pe Eminescu. Și e oarecum ipotetic să legăm, în spiritul lui Ibrăileanu, poezia neolatinizantă de „febra mimetică și novatoare”, cum se exprimă Zamfir, a muntenilor, iar poezia mitic-folclorică de mai conservatorii ardeleni și moldoveni. Chestiunea principală este de a ști în ce condiții are loc „mutația” de la 1830 (sau de la 1840, când *Introducția* lui Kogălniceanu legitimează romantismul pașoptist mai ales în varianta a doua). Fapt este că genurile, speciile, formele și stilurile romantismului poetic iau naștere la noi la sfârșitul primei treimi a secolului XIX. Zamfir are dreptate să afirme că așa cum Ronsard este mai aproape de Victor Hugo, de care-l despart trei secole, decât de Commynes de care-l despart

cincisprezece ani, V. Alecsandri scria înainte de 1848 într-o limbă poetică mai apropiată de a noastră decât de aceea a contemporanului său Zilot Românul. Explicația radicalei prefaceri de la 1830-1840 constă în influența franceză. Româna literară se neolatinizează, în aceeași generație, prin influența franceză, ca și poezia și, în bună măsură, proza și teatrul. Nu este întâmplător faptul că lingviștii consideră drept neologisme cuvintele împrumutate după această dată și nu pe toate cele pătrunse în limbă după asimilarea fondului latinesc moștenit (de pildă, slavonismele din secolele XVI – XVIII). Teza lui Zamfir stabilește capul de pod al neolatinizării poeziei în traducerea *Meditațiilor poetice* ale lui Lamartine, citite de toți poeții noștri, începând cu Heliade și Cârlova, adaptate sau imitate până în generația postpașoptistă. Și e semnificativ că reacția la acest punct de vedere va veni (chiar și înainte ca Zamfir să-l exprime tranșant) din partea filozofilor culturii care pariau pe valabilitatea influenței germane și diminuau rolul celei franceze. De pildă, Blaga care, în *Trilogia culturii*, considera *catalitică* influența germană și doar *modelatoare* pe aceea franceză. Francezii ne-ar fi îndrumat spre „calea clasică”, „tipică”, „universală”, în vreme ce nemții ne-ar fi stimulat specificitatea națională. Se poate observa că dicotomia lui Zamfir

e presupusă în genere de această abordare. Și nu e de mirare că o vom regăsi în multe din polemicile secolului XX, opunându-i pe „sincroniștii” lovinescieni „protocroniștilor” existenți cu mult înainte de studiul lui Edgar Papu din 1974. Propunerea din *O istorie posibilă a literaturii române* a lui Paul Anghel este doar cea din urmă în dată care are oarecare anvergură: influența franceză de la 1830-1840, crede Anghel, a stopat dezvoltarea firească a fondului nostru baroc și oriental. Dicotomia neolatinism-localism folcloric îmbracă aici haina maioresciană a unui conflict între formele noi necaracteristice și fondul vechi specific. Sigur, aceste ipoteze se pot discuta, cu condiția de a nu socoti, ca Anghel, că influența franceză a constituit un drum „îngust și înfundat”. Dovadă că nu e așa este cea mai mare parte din poezia secolelor XIX și XX. Un fapt este incontestabil și anume că romantismul *Biedermeier* românesc are două forme distincte în poezie (mai puțin evidente, și în proză), intersectate adesea sau confundate în opera aceluiași poet. Chiar și la Eminescu ele există genuin în opera de tinerețe. Aceea publicată de către poetul însuși în reviste și de către Maiorescu în volumul din 1883 este esențialmente în spiritul neolatin al pașoptiștilor, iar aceea rămasă pe seama editorilor de după moartea poetului, mult mai înrudită cu vizionarismul romantic al marilor germani. Ca să nu mai vorbim de Alecsandri sau Bolintineanu, în poezia cărora amestecul lamartinismului cu folclorul și istoria (promovate de Kogălniceanu în *Introducere*) este tot așa de izbitor ca la Heliade ori Asachi, italianizanți până și în ortografie, dar mari iubitori de mitologie autohtonă amândoi. Putem întrevedea originea mitosului și folclorului nu atât în vreo înrâurire germană, cât în aportul romantismului *Biedermeier* la mutația literară de la 1830-1840, constând în naționalism, localism, militantism politic. Cealaltă direcție, neolatină, are o origine ceva mai complicată. Desigur, ea își croiește drum la noi odată cu *Meditațiile* lui Lamartine. Culegerea din 1820 a poetului francez este foarte eterogenă, conți-

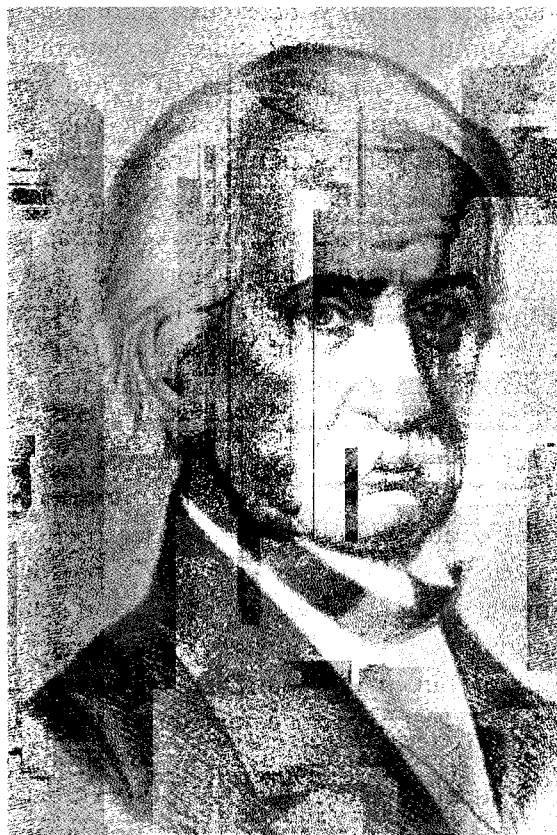
nând ode, narațiuni în versuri (ca aceea care relatează descoperirea de către niște marinari a cadavrului unei tinere fete), egloge, psalmi, ocazionale, improvizatii (pe o temă din Tasso, de pildă), discursuri în manieră Pope despre Dumnezeu, glorie și altele, imnuri à la Young, versuri saphice, rugăciuni etc. În hibridul buchet lamartinian se află și câteva flori (cam tot atâtea câte poezii ale lui Cârlova, cel dintâi lamartinian de la noi) care nu s-au ofilit: *L'Insolement*, *Le Son*, *Le Vallon*, *Le Lac de B.*, *Le golfe de Baya* și *L'Automne*. Acestea sunt singurele poezii cu adevărat romantice ale lui Lamartine, devenite modele pentru atâția dintre pașoptiștii și post-pașoptiștii noștri. Toată problema romanticului constă în refuzul mitologicelelor în favoarea inspirației personale. Dacă privim îndeaproape aceste poezii, observăm că în toate există o indicare a locului (și a orei) de unde poetul contemplă peisajul și declararea stării sufletești sub regimul căreia se efectuează contemplația. Eficacitatea acestei „individualizări” a fost remarcabilă. Ea a reprezentat inversarea unei paradigme foarte vechi. Lucrul a fost examinat de Jauss în *Schiță pentru o teorie și o istorie a experienței estetice*. *Aisthesisul* medieval fusese dominat de o paradigmă a invizibilului, alegorizantă și dezinteresată de lumea sensibilă. De la Petrarca, escaladând în 1336 Mont Ventoux cu *Confessiones* ale Sfântului Augustin sub braț, adâncit în gânduri, fără a vedea nimic în jur, până la Rousseau (în *La Nouvelle Heloise*, Saint Preux, pe o potecă din Alpii elvețieni, se lasă pradă propriei *coeur sensible* contemplând „les immenses roches” și „les hautes et brigantes cascades”), paradigma se prefăce lent și ireversibil, răsturnând schema augustiniană. „Nu cufundare în sine, scrie Jauss, refuzând lumea din afară, ci întoarcere către aceasta”. Ceea ce permite contemplatorului „să-și găsească adevărata identitate în corespondența dintre suflet și peisaj”. Interesant este că peisajul alpin este acela care apare la toți preromanticii și romanticii. Shelley, știut și el românilor din secolul XIX, privește de sus Valea Arvei și se simte „vrăjit” de „lumea luminoasă” de sub el.

Peisajul îi alină sufletul încărcat. Nu încă și byronianului Manfred. Până și titlurile unor poezii ale lui Shelley, Pușkin ori Alexandrescu conțin indicații de loc sau timp. Peisajul ca atare nu era o descoperire. Lorrain, Poussin, Constable, Caspar Friedrich, ba chiar Leonardo și pictorii italieni de după el, îl zugrăviseră din ce în ce mai liber de mitologie. În literatură, primul care a stat pe o stâncă și a privit fără să simtă nevoia să deschidă o carte a fost Rousseau, urmat de Wordsworth (în *Versurile de la Tintern Abbey*, el stă sub un sicomor și contemplă livezile din vale) și de alții. E drept că abia cu Lamartine

moda plimbării în natură și a ascensiunii, la capătul căreia poetul se așază și privește, devine deplin caracteristică pentru poezia romantică. Paradoxal, romanticul nu iubește să umble, ci să stea. El nu scrie o lirică ambulatorie, cum ne-ar lăsa să credem motivul escaladei montane, ci una staționară. „Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,/ Au coucher du soleil, tristement je m'assieds” : în aceste versuri ale lui Lamartine este întreg *toposul* romantic, inclusiv melancolia. Unui *je* (eu) gramatical și universal, îi succede un *moi* real, biografic și situat.

## GH. ASACHI

(1 martie 1788 – 12 noiembrie 1869)



„Un viu dor mă-naripează și mă-ndeamnă din giunie/ Ca să cerc pe alăută românească armonie”, scrie Gh. Asachi în *Prologul* la volumul

său de poezii din 1836. Viul și nobilul dor, mărturisit când poetul se apropia de cincizeci de ani, îi face cinste, dar se cuvine confruntat cu datele de istorie literară. Cel dintâi care a ridicat unele semne de întrebare cu privire la compunerile din tinerețe ale lui Asachi a fost Ș. Cioculescu: „Prin maturitatea expresiei, versurile închinatelor Biancăi Mileși nu par a fi primele lui produceri lirice. Pentru același motiv, e greu de crezut că Asachi ar fi găsit încă din 1809 versul clasic, magistral, din oda *Cătră Italia*”. Rezervei lui Cioculescu i s-au asociat pe urmă și alții, doar Paul Cornea pledând cauza poetului însuși, însă neconvingător, fiindcă esențialul nu este dacă Asachi a compus anumite poezii înainte de 1820, ci cât de departe se află de textul acestora poeziile cunoscute nouă din volumele tipărite cu începere din 1836. Comparația dintre versiunile manuscrise și cele publicate, acolo unde o putem face, arată enorme deosebiri. În plus, tocmai poeziile din ciclul Bianca Mileși lipsesc în cele două manuscrise existente, acela din 1820 descoperit de Ungureanu și acela din 1822 provenit din biblioteca lui Naniescu. Nici poeziile în limba italiană închinatelor Biancăi nu pot fi considerate cu certitudine – cel puțin în

forma în care ni s-au păstrat – ca fiind contemporane cu evenimentele biografice originare. Manuscrisul cu titlul *La Leucaide l'Alviro Corintio-Dacico ossia l'Aga Georgio Asaky*. Roma, il di 8 aprile 1812, comunicat de G. Sorescu în 1970 și din care poetul ar fi extras în 1853 conținutul acelei *Raccolta delle poesie* aflată în manuscris, la BAR, e, în cel mai bun caz, tot o copie ulterioară, nicidecum din 1812, când Asachi nu era agă. Editorul își exprimă deschis dubiile: „După cât se pare, majoritatea poeziilor italiene ale lui Asachi au fost scrise relativ târziu, prin anii 1835–1845, chiar dacă ele se referă la fapte ori poartă date din tinerețea sa. Surprinzător este mai ales faptul că între poeziile italiene din *La Leucaida* și din *Raccolta* și poeziile românești din cele două manuscrise din anii 1819-1822 nu se poate stabili aproape nicio legătură textuală. Nemaivând primele lor texte, unele din poeziile scrise într-adevăr în tinerețe vor fi fost reconstituite din memorie”. Într-o istorie critică, precum cea de față, autenticitatea textului analizat este esențială. Neavând garanții de datare corectă (Asachi însuși contrazicându-se frecvent), vom lua în considerare formele tipărite (și momentul tipăririi), cu excepția, desigur, a situațiilor în care posedăm manuscrise indubitabile.

Cel mai vechi strat al poeziei lui Asachi este acela din jurul lui 1820, de când ni s-au păstrat manuscrisele Ungureanu și Naniescu. Acum poetul compune în manieră Alecu Văcărescu-Conachi, amestecând anacreonticele și bahicele. Dilema erotică ne amintește chiar de Ienăchiță. Iubit de „două junele”, Asachi declară încurcat: „Însă care din aceste/ Să v-o las, care s-o ieu,/ Hotărâre gre îm este,/ Nu știu ce să fac nici eu”. Menite a fi puse pe muzică, după cum le arată titlul (*Alăuta a lui Alviro Dachienu, poeta Arcadii din Roma*) dar și refrenele, aceste prime poezii sunt în vers de 7-8 silabe, foarte rău ritmate, și conțin toate poncifele cântecelor lăutărești de dinainte de 1830. Femeia se cheamă Silvia, Filia, Filida, Dafne, Flora, Nice (rimând cu *dispicie*), dar niciodată Leuca sau Lefca din versurile italienești sau din cele târzii, iar bărbatul

Alvir sau Nicon. Modelele, în schimb, ale tânărului Asachi nu diferă de cele de mai târziu. El îl traduce acum sau îl imită de-a dreptul pe La Fontaine (din care va lua subiectele majorității fabulelor scrise ulterior), pe Metastasio, Fontana sau Savioli, dintre italienii secolului precedent, pe Moschos și Horațiu, dintre cei vechi, și, firește, pe Anacreon și Petrarca, marile lui modele dintotdeauna. Pe această hartă a influențelor există și un poet la care nu ne așteptam: Lamartine. *Meditația* lui Asachi este întâia traducere la noi a celebrei *L'Isolement* a poetului francez și încă la nici un an de la apariția ei în ediția din 1820 a *Meditațiilor poetice*. Această probă de sincronism (va trece aproape un deceniu până când Heliade o va traduce și el sau până când Cârlova se va manifesta ca un lamartinian) este uimitoare, însă fără mari urmări deocamdată (poezia este și cea mai petrarchizantă dintre ale lui Lamartine), deși unele versuri au, poate și prin efectul tetrametrului trohaic, un sunet eminescian („Privesc lume ce o asemăn cu o umbră rățacită,/ Căci a viețuirii soare nu încălzește pe-acei morți”).

Al doilea strat al poeziei lui Asachi este constituit de odele, idilele, satirele, imnele, cu caracter deseori ocazional, fabulele și anacreonticele scrise îndată după 1830 în spiritul poeziei secolului XVIII și pe care poetul credea a le fi introdus la noi (dacă ne luăm după *Vocabulariul* de la finele ediției din 1836, unde speciile respective sunt definite cu grijă). Ca Giambattista Casti sau Vincenzo Monti, Asachi a fost poet de curte și ocazional. Tot ce merită spus despre compunerile lui de acest fel este ce a spus De Sanctis despre ale lui Monti: „Fu așadar secretarul opiniei dominante”. Destul de grațioase sunt bunăoară veselele, superficialele cântece erotice, superioare ca muzicalitate celor dinainte în care, din nou, percepem cu anticipație un ecou eminescian, ca și în catrenul următor:

„Și mie lin luceafărul  
Din ceri va să-mi străluce,  
Când dulce-a fi d-o patimă  
Aminte a-și aduce.”

Dacă fabulele (după La Fontaine sau Pignotti) sunt fără vreo originalitate a imaginilor, odele ne dau deja idei de adevăratul Asachi. *La Patrie* evocă moștenirea civilizatorie a clasicității latine și toată acea așa de asachiană mitologie națională (Dochia, Orfeu, Tracia) care va trece apoi în viziunile din Eminescu din *Memento mori* (marele poet nu-l va reține însă pe Asachi în *Epigonii săi*):

„De cântarea lui Orfeos munții Traciei  
s-umpleau  
Și de sunetul cel dulce crude fiare  
se-mblânzeau.”

Iar *La Italia* (datată când 1809, când 1812 și probabil scrisă prin 1835–1836) are deja cadența clasică, solemnă și amplă, care lasă să se răsfrângă ceva din splendoarea sudului arheologic și natural atât de iubit de către poet, cu eufonia neologistică și toponimică ce va încânta urechile unora dintre poeții noștri viitori ca Bolintineanu, Duiliu Zamfirescu, Macedonski sau Pillat:

„Vă urez, frumoase țărături ale Ausoniei  
antice,  
Congiurate de mări gemeni, împărțite  
de-Apenin,  
Unde lângă laurul verde crește-olivul cel  
ferice,  
Unde floarea nu se trece sub un ceriș ce-i  
tot senin,  
Unde mândre monumente ale  
domnitoarei ginte  
Înviază mii icoane la aducere aminte!”

Acest strat italian al poeziei lui Asachi este cel mai bine realizat dintre toate. S-a spus cu temei că neolatinitatea este pentru autorul *Poeziilor* din 1836 expresia înclinației sale profunde spre universul și armonia clasică. Petrarchismul – în sens de asimilare a iubirii în idei și de sonetism – e tot o dovadă de clasicitate. Avem în Asachi primul clasic, nu în sensul mimetismului, ci al

temperamentului, observă de exemplu Mihai Zamfir. „Asachi se profilează ca un idealist în cel mai nobil sens al cuvântului, dornic să descopere valorile absolute, eterne”, remarcă și Maria Protase, care enumeră notele definitorii: dragostea și virtutea ca valori, adeziunea la lumină și armonie etc. Dacă romanticii pașoptiști vor urma de regulă paradigmele dominante ale elegiei lamartiniene și ale poemului istorico-filosofic byronian, Asachi ilustrează o paradigmă clasică fără emuli direcți (în acest sens, Cioculescu nu greșea), totuși productivă în măsura în care o vom regăsi, luată de fiecare dată pe cont propriu, la parnasienii de la sfârșitul secolului XIX, ca Duiliu Zamfirescu, la sonetiștii din secolul XX, de la Codreanu la Doina Sălăjan și Luca Dumitrescu și, în genere, la toți formalisții și artizanii versului, de la Macedonski la Ion Barbu și Doinaș, care vor trăi în iluzia Mediteranei, a Greciei sau a Italiei. (În paranteză fie zis, „a înnodea cu Asachi” i se va părea lui Ion Barbu peste un secol „a pacta cu accidentalul și particularul”, așadar dovadă de „tradiționalism timid”: „formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suvenirea unei umanități clare: a Greciei, chenar ingenuu și rar, ocolind o mare”.) Asachi era de altfel conștient de efortul lui înnoitor în alegerea modelelor: „Lipsă de modele clasice în limba română a deosebitelor compuneri, m-am îndreptat, pre cât se putea, după regulile poeziei italiene, ce sunt mai conforme cu geniul limbei noastre”. Aceasta, în 1836. În 1854 revenea cu precizări semnificative: „Pre lângă aceste studiul clasicilor italieni m-au convins că nici o limbă mai mult decât aceea italiană ar putea înlesni și dizolva mai cu seamă literatura și în particular, poezia română. Drept aceea, de la cele întâi a mele compuneri, am luat model versul italian și a sale felurite construcții, încât sonetul, oda, anacreontica, versurile numite luciole (lunecătoare) și altele de mine cea întâia dată s-au întrebuit în poezia română”. Reforma toscană, dacă o putem numi așa, a limbii și a poeziei noastre este cu atât mai remarcabilă cu cât Asachi nu se mărginește să-i imite pe Monti sau pe ceilalți



poezi din Academia Arcadia, dar se adresează direct lui Petrarca:

„Nici sunând pe fluier doina încă-n Dacia  
umbroasă  
N-auzit-am în junie dulce viersuri așa line  
Precum sun-a lui Petrarca lira cea  
armonioasă.”

Versul sonetelor lui Asachi este (cu câteva excepții) endecasilabul iambic. Deosebirea de eroticele de la 1820 este imediat sesizabilă în nota de idealism și de seninătate. Romanța eminesciană nu va fi străină de aceste versuri în care Asachi îl imită pe Petrarca. Limba nu e prea sigură: diminutive (boală de copilărie a poeziei noastre), neologisme neomologate ca mai apoi la Bolintineanu (*anuoase, seninoase, ovelite, îmbrilantată, red*), inversiuni nefirești (de tipul „blânde a sale fețe”). Dar elegia de dragoste capătă deodată o noblețe abstractă, iubirea nemaifind aceea senzuală a primilor trubaduri și tânguirile lăsând deseori locul exprimării fericirii fără margini a îndrăgostitului de ideal. Nu mai e năvala neînfrânată a simțurilor de la Conachi, ci o sete de comuniune sufletească și de beatitudine, pe care o vedem cel mai bine „tradusă” în alegoria râului doritor să se verse în mare. Structura e aceea biplană din *La Steaua*, elementul moral-personal din terține dezlegând metafora naturii din catrene. „Toscana armonie” (*Patima* III) în care este cântată iubirea pentru Leuca este, desigur, altceva decât văitătura de la Conachi; alăuta a devenit liră și locul întâlnirii s-a mutat mai la sud:

„Când întinzi a tale aripi, o, tu,  
cugete-nfocate,  
Și-n noianul fanteziei te înalți  
cu repegiune  
Căutând frumoase teme între cele  
luminate  
Pentru lira-mi umelită, doritoare să  
răsune,

Ușurel pe munte Pincio între pinii verzi  
răzbate;

De virtute și frumusețe acolo-i videa  
minune,

Acolo zina mea tace pe cărările-ncântate,  
Strălucind ca o minune care niciodată-  
apune.”

Capacitatea de transfigurare a sentimentului este, și ea, mult mai mare. La fel de fidel imaginii iubitei ca și Conachi, Asachi știe a-i evoca memoria cu o incomparabilă înălțime a duhului:

„Dar în mezul a durerii ce-mi rămâne-n  
suflet vie,  
Cea scânteie care-aprins-ai nu s-a stânge  
niciodată  
Și-a trăi cu tine-unită în a ceriului tărie.”

În sfârșit, clasicul Asachi n-a putut fi impermeabil la teme și la atmosfera romantică (sau măcar preromantică), în prelucrări după Gray și Ossian, și mai cu seamă în *Legendele* și *Baladele* sale de după 1840 (cum se vede, prefacerea poeziei lui este în pas cu a literaturii întregi, punând-o *en abîme*, și are ca unitate de măsură deceniul: cântecele din alăută sunt de până la 1820, poezia ocazională în spiritul secolului XVIII de până la 1830, sonetele și elegiile clasice sau petrarchiste de după 1830, iar baladele și legendele romantice de după 1840). Mitologia națională pe care poetul și prozatorul caută s-o dezvolte are drept model pe Mickiewicz, cum a dovedit Chișimia. *Turnul lui But* este imitată după *Ucioczka* a polonezului, deși cu ecouri din *Lenore* de Bürger. Ana, fiica lui Alexandru cel Bun, a fost logodită cu viteazul But, care a murit în război, și încearcă să-l readucă la ea cu ajutorul unei vrăjitoare (tema *Domnișoarei Hus*). Scena ivirii strigoiiului nu e deloc rea. Palatul domnesc e cuprins de somn, cu excepția Anei:

„În somn, toată curtea zace;  
Doamna-i trează; au sosit

Miazănoapte, paza tace;  
Pas de cal s-au auzit,  
Iar dulăul priceput,  
Ce urla, se făcu mut.”

Strigoii o ia pe Ana cu sine și fug călare:

„Luna luce, Butul fuge  
Preste munte, prin hârtop,  
Vântul șuieră și muge,  
Roibul sare în galop,  
Ș-amu-i duce pe-amândoi,

Doamne, oare nu-i strigoii  
Printre plaiuri, căi secrete,  
Trec la codru și s-aud  
Gemând bufnele spăriete,  
Mereu urlă lupul crud;  
Din tunec ochii săi  
Luminează ca scânteii.

.....  
Preste lacuri și păraie  
Trec mânați de-un rece vânt;  
Ici, colo, câte-o văpaie  
Saltă d-un pe alt mormânt,  
Și pe drumul zburători  
Petrec mirii călători.”

Iată nu numai pe Bolintineanu, Alecsandri sau Stamatii, dar deja *Strigoii* ingratului Eminescu. Ana e dusă în acest zbor-cavalcadă nocturnă pe muntele Pion, unde e altarul Dochiei, evocat în altă baladă. *Turnul lui But* este mai bună și decât *Jijia* (după Switez) și decât *Sirena lacului* (după *Rybka* aceluiași Mickiewicz). Că Asachi avea idee și de baladele germanilor ne-o arată traducerea din Schiller (*Die Kraniche des Ibykus* și *Die Bürgschaft*). Kompasul culturii lui poetice este larg deschis, clasicul poet cu un picior în anacreontismul de la începutul veacului și cu altul în cel mai fabulos și tenebros romantism. Ca și alți autori din secolul trecut, Asachi a fost recuperat târziu. La moartea lui, nu se mai recunoșteau decât meritele activistului în domeniul teatrului, presei și învățământului. Ovid Densusianu, în prima

noastră istorie estetică, gândea încă așa. Chiar și Cioculescu nu era prea departe de această idee („Asachi e mai însemnat prin activitatea sa culturală decât prin producerile lui literare”), socotindu-l a nu avea „o personalitate lirică răspicată”, ci, cel mult, „o fizionomie literară”, în ciuda faptului că găsea „severitatea lui Densusianu față de poet cu totul nejustificată, întocmai ca și admirația excesivă a lui Iorga, neîntemeiată pe ce poetul are mai bun”. Iorga fusese singurul entuziast între cei vechi (Lovinescu, întâiul său monografist, arătându-se rezervat): „Desigur că Asachi avea ce trebuie unui poet mare. Îi lipsea un mediu potrivit”. Abia însă după Călinescu, în *Istoria* lui, cota poetului începe să crească (Mihai Zamfir, Paul Cornea).

Nu și a dramaturgului sau prozatorului, respinși în continuare cu formule protocolare care ascund lipsa completă de apreciere. E drept că înaintea ediției critice multe texte au rămas ca și necunoscute, între ele drama *Petru Rareș* din 1837 (doar alte două piese, din 1853 și 1863, inspirate de același personaj, au fost comentate), prima compoziție istorică din teatrul nostru și încă una absolut onorabilă. Conflictul este cornelian (V. Mândra, 1985) și totodată romantic și chiar melodramatic. Când solul tătar încearcă a-l șantaja pe Rareș cu amenințarea uciderii doamnei și a fiilor săi (Rareș nu știe că ei nu sunt în mâna tătarilor), Căliman, deodată decis la iertare, deschide ușa cămării de alături și cu un gest magnanim spune domnului: „Voi mi-ați răpit pe fiul, primiți din mâna mea pe soția cu ai voștri fii”. Iar tătarului: „Înștiințează pe vărvarul tău. Oricât să îngâmfașă a lui mândrie, în zadar vra a să adăpa cu sângele unui Dragoș. Pe cât va sta însă o piatră pe aceste ziduri, deșarta sa amenințare nu ne va spăimânta, și dacă în asalt va păși cătră acea țarie, apoi poate a mă îngropa în a sale surpări, dar nu mă va clăti din a me hotărâre și credință”. Iar Rareș: „Cu asemenea supuși, Moldova nu va peri”. Situația aceasta este una tipică în teatrul lui Metastasio, unde eroul are de obicei forța de a-și înăbuși sentimentele firești (aici, ura) pe altarul

virtuții. Ca și la scriitorul italian, situația are la Asachi un caracter exterior „teatral”, ca, de altfel, la toți romanticii, mari iubitori de gesturi și vorbe mari, cum se va vedea la Alecsandri, Hasdeu și Delavrancea. Cu toate acestea, drama din 1837 nu merită (fie și pentru rolul ei de pionierat) uitarea care o acoperă încă. Celelalte două piese despre Rareș (criticate aspru de Hasdeu în *Mișcarea literelor în Eșt*) sunt mult mai slabe, pline de anacronisme lingvistice și istorice: postelnicul Brutu ar fi un descendent al lui Caesar, boierii moldoveni au rang de senatori (dar nu va vorbi însuși Eminescu de *ducii daci?*). Asachi a mai scris niște „idile”, *Piatra Teiului*, *Întoarcerea plăieșului din Anglia*, cu oarecare pitoresc, presărând în text, sub nume de *arii* (ca în melodrama lui Metastasio) doine de fabricație proprie (ceea ce arată că „refacerea” folclorului era în obiceiul vremii înainte de Alecsandri și Eminescu), *Țigani* și altele, interesante nu estetic, dar uneori ca documente costumbriste.

Proza este, orice s-ar spune, peste acest nivel și se cuvine recitită. Călinescu a făcut tot ce se putea face pentru schimbarea opiniei curente. Nu sunt însă semne că ar fi izbutit. Este destul de diversă această proză. Asachi a fost unul din primii noștri călători. „Extractele” din „jurnalele” lui de drum (1830, 1837) pleacă de la ideea că, între alte mijloace, călătoriile ajută la „cultivarea națională”. Rusia și apoi Italia sunt înfățișate fără accent personal, deși peregrinul aflat la porțile Romei exclamă: „Ce simțiri, ce reflexii se îndeasă în inima și cugetul meu, Doamne!”. Pregătit de ghiduri turistice, care-i permit să-și impună tovarășilor prioritățile în schimbul rolului de cicerone neplătit, junele descrie Columna traiană în stilul în care Dinicu descria Schönbrunnul: „Înălțimea coloanei, de gios pân în creștetul statuii, este de 176 palme. Diametrul de gios aproape de 15, acel de sus de 13 palme”. Totuși, înainte de Odobescu, Asachi e interesat de monumentele de artă, pe care le prezintă didactic chiar dacă nu sensibil. Nenorocirea lui este că se simte obligat să fie sistematic. În loc să relateze simplu ce vede, ce se întâmplă, încearcă să

se arate util, acoperind de pildă metodic harta țării (căci călătorește pe Bistrița, pe Ceahlău, botezându-l literar Pion, pe Dunăre etc.) ca Vlahuță în *România pitorească*, dintr-un impuls costumbrist caracteristic romantismului *Biedermeier*. Nici Vezuviul nu-i smulge accente mai deosebite. Cu unele detalii nostime ale ascensiunii de pe vremea respectivă (1808, dar redactarea e din 1861), sublimul lipsește: „Fundul craterului este neted ca un parchet de salon, iar păreții ca și cum ar fi tapisați de stofe de multe culore...”. Entuziasmul lui M. Zaciuc („șart sadovenian” al relațiunii, „sentimentul cosmicului”, „dar de povestitor” etc.) pentru aceste din urmă note italiene nu se explică, ele părând concepute într-un spirit încă mai bătrânicios decât cele rusești din 1830, deși datează din epoca de aur a vieții lui Asachi. Alte proze au fost intitulate *Meditații* și M. Zamfir le consideră poeme în proză, întâile de la noi, prin cadența lirică a frazei și meritorii întrucât ar ilustra stilul „înalt” al prozei noastre de început. Ele sunt însă anoste, exceptând *Meditația unui îmbătrânit poet*, în care Zaciuc a văzut o cheie a personalității acestui om, care ar fi avut primul conștiința eșecului („de nime iubit”) și care „au iubit floarea din câmpul Italiei” (adică pe Bianca Milesi).

Mai interesante, în atâtea privințe, sunt nuvelele istorice. Reproducându-le în volum în ordinea evenimentelor pe care le tratează (și nu în aceea în care le-a scris), Asachi a lăsat să se întrevadă ideea de compendiu de istorie națională, ceea ce arată că, în proză, el încă era mai apropiat de romantismul *Biedermeier* decât în poezie. Genul celor paisprezece texte (din care ediția autorului din 1867 cuprinde zece, iar aceea critică de azi, unsprezece) este mai degrabă asemănător cu al narațiunilor istorice publicate de Kogălniceanu în *Arhiva* și în *Propășirea* în anii '40 sau cu cele ale lui Bolintineanu de după 1860 decât cu ale lui Odobescu sau Negruzzi cu care au fost, zdrobitor pentru ele, comparate de obicei. Puține au subiecte consistente ori o intrigă bine condusă. Majoritatea narează cronicărește evenimentele în spirit totuși *Biedermeier* (originile

naționale, geografia legendară, tema muntelui), pe care Kogălniceanu l-a remarcat în articolul din *Dacia literară*, favorabil scriitorului, unde nega doar valoarea litografiilor însoțitoare. G. Călinescu a exagerat întrucâtva ponderea aspectului cavaleresc în detrimentul celui istoric-național („Obsedat de ideea miturilor, Asachi a luat în mână cronicile moldovene nu cu scopul de a reînvia trecutul sau de a explica portretele domnilor, ci cu intenția curat poetică de a găsi în ele motive pentru mitologia cavalerescă”). El a socotit că Asachi se inspira din acele scrieri pseudoistorice, care roiau imediat înainte de 1800, pline de aventuros, picaresc și reminiscente din epopeea ariostescă. În definitiv, deși îl citează pe Ariosto și ia din nuvelele Renașterii câte ceva, Asachi e mult mai aproape de proza istorică a romanticilor decât își închipuia Călinescu. Nu din Matteo Bandello trebuia el să împrumute otrăvurile venețiene, intrigăria, deghizările, castelele gotice, loviturile de teatru, latura melo: Hugo îi era mai la îndemână, la jumătatea secolului când Asachi își scria prozele. Iar unele din sursele istorice erau serioase. Anacronismele sunt mai numeroase decât la Negruzzi numai fiindcă Asachi a scris mult mai mult. Câteva din aceste texte sunt de altfel istorie curată, de exemplu cele despre epoca lui *Alexandru cel Bun*, *Ziua din urmă a municipiului Iașenilor* (cu o cununie romanțioasă într-o grotă, totuși!). *Mihai Viteazul* conține episodul de la Șincai, repovestit de Aaron și, după el, de Bălcescu, al călăului care refuză să-i taie capul lui Mihai, dar într-o versiune diferită și având și o continuare foarte romantică: călăul, pe nume Mane, fugind peste Dunăre, îl salvează pe fiul lui Mihai, Petrașco, ascuns într-o tabără de țigani, și de care Cleopa, fata lui Mane, era în taină îndrăgostită, până la urmă Mane intrând în slujba voievodului ca *garde de corps*. Este probabil întâia noastră proză cu țigani. În *Ruxandra Doamna* e vorba de fiica lui Vasile Lupu, a cărei nuntă îl va atrage și pe Sadoveanu. Frumoasa Ruxandra îl confundă pe Timuș, fiul lui Bogdan Hmelnițki, cu principele polonez Coribut, ambii

îndrăgostiți de ea și încercând a-i obține mâna, dar mereu împiedicați de evenimente. Este un motiv recurent la Asachi acela al căsătoriei prin ciare și internaționale efectuată (sau oprită) din rațiuni politice. După multe încurcături, Ruxandra îl ia de bărbat pe Timuș, Coribut murind. Searbăda și monoplana narație n-are niciun haz literar, cu excepția unui episod, care dovedește la Asachi o intuiție neașteptată. Timuș, deghizat în negustor, oferise cândva Ruxandrei aflate în biserică o ramură verde: cu ocazia nunții, el sosește la biserică întovărășit de o sută de călăreți purtând în mâini ramuri lungi de pin și părând o pădure mișcătoare. Motivul shakespearian nu mai e asociat morții, ci vieții:

„Deodată de-a lungul râului de care se adapă șesul se părea un fel de pădure înaintându-se asupra poliției; astă pădure mișcătoare se apropie repede și iață că înaintea bisericei s-au împlântat un red umbros, ca de o sută de pini, cu ramuri lungi înverzite, care se purta de asemenea număr de călăreți ascunși între acii frunzari”.

Două părți distincte are *Svidrighelo*. În prima, se povestesc luptele de succesiune la titlul de mare duce al Lituaniei și la tronul Moldovei (episodul din Ureche), după moartea lui Alexandru cel Bun, însă fără cheag epic. În cea de a doua, îl vedem pe Svidrighelo, unul din candidații la ducatul lituan, trăind ascuns în munții Moldovei, ca simplu cioban. Aceasta e o mică nuvelă italienească, în care Svidrighelo dejoacă planul unor ucigași plătiți de rivalii săi și e în cele din urmă descoperit de nobilii din țara sa care-l voiau mare duce. Fata baciului care oferise adăpost lui Svidrighelo e luată în Polonia și căsătorită cu un nepot al acestuia. Două căsătorii politice apar și în *Elena Moldovei* (o schiță a începutului acestei proze datează din 1829): Sofia, nepoata ultimului împărat creștin al Constantinopolului, se mărită cu Ivan, țarul Moscovei, iar Elena, fata lui Ștefan cel Mare, cu unul din fiii aceluiași țar din altă căsătorie. Intrigile țarinei, care n-o voia pe Elena, se află în miezul unei povestiri

cam fără relief. Subiectul este totuși documentat cu grijă. Mai aventuroasă și mai bogată epic este *Dragoș*, în care Asachi pretinde a relata întemeierea Moldovei după o altă „tradițiune” decât aceea știută cronicarilor. De data aceasta, subiectul este complet neverosimil, iar personajele incredibile. Nu mult mai substanțială este *Bogdan Voievod*, iarăși pe tema căsătoriei politice. Bogdan cel chior, fiul marelui Ștefan, n-o poate lua de nevastă pe Elisabeta, sora regelui polonez, și ca să se răzbune intră în armată în țara vecină. Călinescu a reprodus singurul pasaj meritoriu, acela al darurilor trimise de voievod principesei când i-a cerut mâna. Un astfel de pasaj este de menționat în *Valea Albă*, unde ni se spune istoria copiilor genovezi și tătari din Crimeea duși în sclavie de turci și scăpați de abilitatea unui boier român. Ajungând pe o insulă de mocani români, copiii ce par ieșiți dintr-o piesă de teatru se trezesc printre miei și câini, în sunete de bucium. Atmosfera povestirii este, până la un punct, aceea din Istrati-Sadoveanu. Călinescu a mai semnalat episodul din *Mazepa în Moldova*, foarte frumos, și care l-a interesat și pe Hugo într-o baladă, în care protagonistul, legat de un cal, e urmărit de o haită de lupi, și apoi de niște cai sălbatici, care nu recunosc în bizara apariție a animalului ce pare a face trup comun cu omul pe unul de-ai lor. Este de mirare cum săracul în intuiții Asachi a putut totuși scrie o scenă ca aceasta, de un perfect adevăr naturalistic în detaliile morții calului:

„Câțiva cai, din cei mai îndrăzneți, se apropiară de calul nemernic ca să-l adulmece, dar, văzându-l prefăcut în monstru, foroind și zburbind coamele, reintrau din nou între tufari. Astă scenă, pe care instinctul cursierului ostenit i se înfătoșa ca de agiutori, îl îndemnă a-și aduna toate puterile, spre a-i rechema prin nechezare; vroind a-i urmări, mai făcu un pas înainte, însă călătoria cea extraordinară lângezindu-i vinele, i-au tăiet vârtutea; nemaiputându-se țânea pe picioare, cade la pământ pe coastă, ochii i se întunecă, întinde coapsele, lungește gâtul și își

dă cea de pe urmă suflare. Stolul cailor iese iar din tufari, încungiuură trupul zăcând, îl adulmeacă și cum s-ar oțărî de soarta monstrului mort, deodată caili dau îndărăpt și se depărtează în desimea tufarilor”.

Singura năvelă complexă artistică este *Petru Rareș*. Douăzeci și trei de ani îi ascunde Domnina Rareș fiului ei Petru secretul nașterii, conform promisiunii făcute muribundului Ștefan, care nu dorea lupte fratricide pentru tronul Moldovei. O țigancă bătrână îi dezvăluie însă crudului Ștefăniță că se află în țară un pescar ursit să-i ia locul în scaunul domnesc, îi descrie chipul, ca și un semn ce l-ar avea în palma dreaptă, fără să mai apuce a-i spune și numele. La curte este un venețian intrigant, pe nume Malaspina, unul din sicarii puși de ducele Veneției la dispoziția principilor europeni ca să le îndeplinească ordinele cele mai murdare ori mai secrete. Pe acesta îl însărcinează Ștefăniță să-l găsească și să-l ucidă pe virtualul uzurpator. Luând chipul și veșmintele unui pelerin catolic, Malaspina răscolește țara și dă peste Domnina, care-l găzduiește, tocmai când o furtună groaznică avea loc pe lacul Brateș, din care Petru se întoarce cu bine, aducând cu sine și pe o tânără salvată din mâna unor netrebnici. Malaspina recunoaște în Petru pe omul destinului, dar nu reușește să-l omoare nici cu pumnalul, nici cu ajutorul unei scrisori impregnate cu otravă. Sosește și o corabie care aduce vestea morții lui Ștefăniță și a întrunirii unui divan în vederea alegerii altui domn. Malaspina e demascată (și la propriu, smulgându-i-se barba falsă) și urcat legat cobză pe o corabie ca să fie condus la Suceava și judecat acolo. Însă perfidul italian reușește să scape dând foc bărcii cu o migmă (alifie) din arsenalul lui personal. La Suceava, Rareș e ales domn, pe baza actului produs în divan de Domnina, care-l arată drept fiu al marelui Ștefan. Rareș e un bărbat viguros și înțelept, care poate scufunda singur o corabie de pirați de la gura Siretului găurind-o cu o lovitură de secure. Influența năvelei italiene de Renaștere e vizibilă la Asachi nu numai în intriga politică și polițistă complicată,

dar și în detaliile, care fac din Moldova o Veneție, cu ape navigabile, corăbii și pirați. De pirați bârlădeni era vorba și în *Dragoș*. Iar Rareș e un Orlando. Acest promițător subiect de aventură e mai diluat în părțile a doua și a treia ale nuvelei, care își recapătă totuși suflul epic în final, când indestructibilul Malaspina o învață

pe văduva ducelui Veneției să-și scoată copiii din temnița unde-i ținea Rareș ostatici. Nu e lipsit de valoare nici episodul fugii lui Rareș prin munți, după pierderea Scaunului, aceea povestită și de Ureche cu o sută cincizeci de ani mai devreme, și scăparea lui cu sprijinul unor pescari.

## VASILE CÂRLOVA

(4 februarie 1809 – 18 septembrie 1831)



Oricâte motive ne-ar da să vorbim de nefixarea formulei (ca toți poeții de tranziție), Vasile Cârlova arată posterității o fizionomie romantică. Este deosebirea principală de structural-clasicul Asachi. Contemporanii înșiși au intuit în el pe începătorul unui drum și i-au regretat dispariția timpurie, care a jucat totuși un rol esențial în mitizarea personalității poetului, așa cum se va întâmpla peste 130 de ani cu N. Labiș, dovadă că mecanismele receptării nu

se schimbă radical de la un veac la altul. În simpatia spontană de care nefericitul poet s-a bucurat, se amestecă unele note romantice lermontoviene, deși ar trebui poate observat că ele au fost introduse de memorialiștii de după mijlocul secolului, care aveau deja în fața ochilor, când se refereau la Cârlova, efigia romanticului rus. Martorii debutului fulminant al poetului și ai morții lui neașteptate nu sunt contaminați încă de acest mod de a vedea lucrurile. Iancu Văcărescu, mișcat de talentul tânărului confrate, îl îndeamnă pe Heliade, care-l publicase, să-i cultive interesul pentru poezie ca primă manifestare a duhului unui neam: „Fă-l deslușire vie/ Cum orice neam începe,/ Întâiu, prin poezie/ Ființa a-și pricepe”. Herderismul acestei idei putând părea izbitor, nu avem încă decât tot vechea încredințare din *Testamentul* lui Ienăchiță a legăturii dintre literatură și patrie. Heliade însuși, deplângând patetic pe junele răpit de moarte ca pe o „pasăre trecătoare” sau „stea care răsare chiar într-al său apus”, scrie în *Curierul românesc* câteva rânduri foarte precise despre el, care au stat la baza tuturor informațiilor biografice și bibliografice de mai târziu. Legenda nu era constituită încă. Abia Odobescu, reluând în 1861 datele furnizate de Heliade și adăugând sugestia că moartea poetului s-a petrecut ca aceea a fecioarei din versurile lui Hugo („morte, au sortir d'un bal”), așază piatra de temelie a biografiei lui romanțate: „Așa muri Cârlova. O plăcere de o oră trecătoare, zadarnică,

stinsse într-acele douăzeci și trei de ani toate razele geniului, toate făgăduințele viitorului”. N. Țincu va dezvolta versiunea, afirmând că poetul a fost la nunta iubitei, fugind din garnizoană și, pe drumul de întoarcere, a răcit grav. Și mai abracadabrantă e povestea (dar aceasta nu se pretinde, cel puțin, istorie literară, rămânând ficțiune) publicată de Pantazi Ghica în 1858 sub titlul *O lacrimă a poetului Cârlova*. În nuvelă, poetul bea vin din hârca iubitei lui, o călugăriță de la Vâforâta, care s-ar fi sinucis după ce a păcătuit, și relatează cu acest prilej istoria iubirii lui. De unde provine versiunea aceasta romantică a morții nu știm, dar, cum vedem, ea circulă intens la câteva decenii de la consumarea evenimentelor, infiltrându-se insidios apoi în portretul poetului, care i se va părea lui Iorga în 1907 un „frumusețel tânăr cu fața rotundă, delicată, cu ochii mari, triști, ca de simțirea morții apropiate”, adică romantic maladiv și predestinat, și prilejuind lui Cioculescu o replică sarcastică. În focul polemicii, Cioculescu îl nedreptățește însă grav pe înaintașul său, care, dincolo de conservarea imaginii cu pricina, este totuși primul comentator avizat al poeziilor. Puține lucruri s-au adăugat apoi spuselor lui Iorga. Până la Călinescu și chiar până azi, majoritatea istoricilor literari repetă, cu nuanțe, ce spusesese acesta. „Cel dintâi dintre poeții unei generații nouă” e doar unul din clișeele temeinic însușite de comentatori. Iorga observă influența lui Volney în *Ruinurile Târgoviștei*, faptul că *Păstorul întristat* vine din Italia lui *Pastor Fido*, înrăurirea hotărâtoare a lui Lamartine în *Înserare* și *Rugăciune* (ca și imitarea în aceasta din urmă a „versului lui Lamartine”, adică a alexandrinului), în sfârșit, „simțul perfect al ritmului”. Câteva dintre aceste lucruri le-au observat cam tot atunci Bogdan Duică, Ibrăileanu și Densusianu (în cursuri universitare), dar textul care a circulat și le-a impus a fost al lui Iorga. Cioculescu însuși le va rezuma, situându-l pe Cârlova la intersecția a două curente, „poezia pastorală și poezia ruinelor din secolul XVIII francez, alături de sufletul liricii lamartiniene”. O jumătate de pas mai departe va face M. Scarlat zicând despre Cârlova că

„valahizează motivele pastoralei și pe cele ale elegiei romantice, ducând la crearea unui model intern”.

Oricât ar fi de îndatorat pastoralei vechi și lui Florian îndeosebi (care are și el un „monologue lyrique” pe tema Ero și Leandru, posibil știut lui Cârlova când l-a tradus pe al lui Musaios), e de accentuat ideea că poezia lui Cârlova are o limpiditate muzicală de negăsit la niciun poet român de până atunci. G. Călinescu a remarcat că Florian (el însuși „arcadic tardiv și romantic prematur”) a fost rău tradus în secolul XIX la noi, unde, „din cauza chirilicei și a stilului de psaltichie, sensibilul Florian, literat de berjeră, cântă în limba română pe nas, ca Anton Pann”. Înainte de Bolintineanu, Cârlova e singurul în stare a reda fluiditatea versului pastoral – în iambi de 9-10 silabe, cu cezura regulată după a cincea, inspirată de decasilabul neogrec. Scriind întâi grecește (poeziile acestea s-au pierdut, ca și traducerea din Musaios și Voltaire), Cârlova știa bine literatura respectivă și, iată, el pendulează din capul locului între modelul grecesc și cel francez, unul oferind deja spre 1830 stilul comun, jos, al poeziei, iar celălalt, stilul înalt. Influența alexandrinului francez și a lamartinismului va crește în intensitate cu timpul. Deocamdată, în această primă poezie (compusă pe la 18 ani), se vede frecvența liricii grecești și neogrecești. Între cei vechi, Bion (unul dintre inventatorii bucolice) are o pastorală în care un păstor e rugat de zeița Cypris (alt nume al Afroditei) să-l învețe pe micuțul Eros cântecele lui – în care își dau întâlnire flautul oblic al lui Pan, cel drept al Atenei, lira lui Hermes și lăuta melodioasă a lui Apolo – dar nu izbuteste decât să le învețe el pe cele de iubire ale zeului amorului. Păstorul lui Cârlova le știe și el pe toate și, când le cântă, natura tace încremenită, cu excepția câinelui și a lui Eho, care dau replica. Acest tablou de natură nu e lipsit de claritatea limbii poetice. N-avem multe înainte, decât poate la Iancu și Aaron:

„Un păstor tânăr, frumos la față  
Plin de mâhnire cu glas duios,

Cânta din fluier jos, pe verdeață,  
Subt umbră deasă de pom stufos.

De multe versuri spuse cu jale  
Uimite toate sta împrejur,  
Râul oprise apa din cale,  
Vântul tăcuse din lin murmur.

Cât colo turme de oi frumoase  
Se răspândise pe livejui  
Și ascultându-l, iarba uitase,  
Pătrunse toate de mila lui.”

Treptat ideea începe să împungă cu scheletul ei pielea imaginilor și poezia cade în alegorismul tipic. Răspunsul păstorului la întrebarea pusă de poet (care crede rousseauist că viața în natură „necazuri n-are”) este al unui cugetător („Frate, se poate vreun muritor/ Oricât să n-aibă dureri ascunse”), care glosează filosofic pe tema iubirii. Însă plânsul lui nu mai e acela al iubirii neîmpărtășite ori chinuitoare de la trubaduri ca Alecu Văcărescu și Conachi, ci acela lamartinian, din *L'Isolement*, al iubitei absente care face ca întreg peisajul să-și piardă farmecul („un seul être y vous manque et tout est dépeuplé”): „De lângă mine ea când lipsește,/ Natura n-are nimic frumos;/ Sufletul tare nu se mârșește,/ Orice privire e de prisos.// Și drept aceea a tânguire/ Fac să răsune fluierul meu,/ Lăsând și turma în năpustire,/ Vărsând și lacrimi din ochi mereu!”

Lamartinismul triumfă în *Înserare*, unde avem deja ceea ce Vl. Streinu a numit alexandrinul românesc, acel vers de 13-14 silabe atât de convenabil spiritului limbii noastre. În legătură cu influența exercitată de poetul francez la noi, trebuie spus că ea a fost o adevărată magie, creând până și un arhetip biografic: devin oarecum obligatorii, după modelul poetului de la Milly, o călătorie și o iubire în Italia (Asachi, Alecsandri) sau moartea timpurie a muzei (Bolintineanu, Cârlova). Gloria lui Lamartine s-a stins destul de repede, pomenit fiind mai târziu doar de istoricii literari și rareori evocat de poeții înșiși (ca de exemplu de Ion Pillat în *Aci sosi pe vremuri*), dar primele *Meditații*, acelea din

1820, au trezit la poeții noștri un interes excepțional. *Înserarea* lui Cârlova ilustrează de la primele versuri paradigma lamartiniană și romantică:

„Întorc a mea vedere în urmă, înainte,  
În dreapta sau în stânga când sus, când  
iarăși jos,  
Și-oriunde priviri multe a desfăta fierbinte  
Și inimă și suflet găesc mai cu prisos,”

într-o reluare, aproape cuvânt cu cuvânt, a poeziei *L'Isolement*:

„De colline en colline en vain pourtant  
ma vue,  
Du sud a l'aquilon, de l'aurore au  
couchant,  
Je parcours tous les points de l'immense  
étendue.”

Cu unele încă imagini clasiciste („noaptea pe caru-i naintând”), dar care traduc tot pe Lamartine („le char de l'aurore”), pastelul se încheagă și nu e lipsit de oarecare pregnanță a detaliului observat nemijlocit:

„Pe de o parte iarăși o gârlă șerpuiește,  
Întocmai ca o pânză se vede albă-n jos  
Și ni se pare încă un vânt că fâlfâiește,  
Mișcându-se de pietre talazul albicios.”

În acest peisaj, se aude deodată fluierul păstorului lui Gessner sau Florian și, acompăniindu-l, filomela primilor noștri poeți. Și (fiindcă forma poeziei nu este decât conținutul ei devenit vizibil), odată cu reîntoarcerea motivelor clasice se întoarce și procedul naiv al antropomorfizării (Eho, zefirul, pasărea au comportări omenești). Alternarea de alegorie antropomorfică și de contemplație lirică (adică de clasicism și de romantism) ne dă structura dublă a acestei poezii (și a întregii opere a lui Cârlova). Iată din nou lirismul romantic, urcând în cele din urmă spre viziunea selenară eminesciană:



„Îndată ce și umbra de noapte se ivește  
Grămezile de stele încep de strălucesc  
Încet, încet și luna vremelnică stăpână  
Se urcă pe orizont, câmpiile albind...”

Finalul e plenar romantic:

„Dar ăstui suflet jalnic, lipsit de  
mângâiere,  
Odihnă, mulțămire nu-i pot găsi deloc.”

Este un sugestiv contrast între căderea treptată a naturii în somn și insomnia poetului întristat de absența iubitei (tema petrarchistă din *L'Isolement* și motiv recurent la Cârlova însuși):

„Ce caută nu știe, dar simte că lipsește  
Ființa care poate să-l facă fericit.”

Celelalte trei poezii ale lui Cârlova aparțin inspirației naționale și militante. Cea mai celebră este *Ruinurile Târgoviștei*, care a determinat pe Vl. Streinu să-l considere pe Cârlova unul din poezii monodiști, ca autor adică al unei singure poezii reținute de memoria cititorilor (ca Arvers pentru sonetul lui, C.A. Rosetti pentru *A cui e vina?* ori Depărățeanu pentru *Viața la țară*). Ideea poeziei este că tiranii se înspăimântă la vederea ruinelor, expresie a slavei strămoșești, deci, așa cum au arătat Călinescu, M. Anghelescu și alții, Cârlova adaptează la necesități locale răspânditul motiv preromantic, fiind copiat apoi de Hrisoverghi, Cuciuran și alți poeți mărunți. Cele mai bune versuri sunt acelea de

pastel nocturn, cum vor fi atâtea, de la Heliade și Alexandrescu la Coșbuc și la sămănătoriști:

„Când noaptea atmosfera întunecă de tot,  
Când omul de necazuri, de trude ostenit,  
În liniștirea nopții se află adormit,  
Eu nici atunci de gânduri odihnă neavând  
La voi, fără sfială, vin singur lăcrămând.”

Discursul abstract care e încă familiar romanticului („Oui, j'espère, Seigneur, en ta magnificence...”) caracterizează prea lunga *Rugăciune*. Și dacă săltărețul decasilab iambic ne duce întâi cu gândul la Dosoftei („Nu se cuvine a se răpune/ În vânt ca fumul o rugăciune...”), implorarea lui Dumnezeu de a se întoarce cu fața spre suferințele patriei asupra a ceeași formă energic-patetică pe care o vom reîntâlni la Alexandrescu, Goga și alți poeți ai ocaziilor de acest fel, ceea ce confirmă în Cârlova un creator de specii literare, ca și în *Marșul românilor* (considerat cam generos de D. Popovici *Marseilleza* noastră), imitat spornic apoi de Mureșanu, Alecsandri, Asachi și alții. Sintetizând toate influențele și anticipând toate speciile liricii romantice, Cârlova își are locul meritat în poezia noastră de început. Un poet de azi, Marin Sorescu, îl evocă ingenios (dovadă că până și acest obicei de a-l cânta în versuri s-a păstrat): „Poezia concentrată a lui Cârlova e ca o palmă. Strângându-se, devine pumn. A bătut cu el la poarta de bronz a literelor române... Mâna întinsă îi arată liniile norocului, pulverizate pe toate cele cinci degete. Cinci poezii, cinci degete. Ah, poezia îi venea ca o mânășă”.

## ION HELIADE RĂDULESCU

(6 ianuarie 1802 – 27 aprilie 1872)

Singurul poet din prima generație romantică atașat deplin spiritului *High Romanticismului* – așa cum l-a definit Virgil Nemoianu – este Ion Heliade Rădulescu. Aproape toate elementele

acestui prim romantism se găsesc la el în stare pură: radicalismul ideologic, coerența vizionară, simțul cosmic, misticismul de sorginte biblică și intensitatea pasională. El însuși își descrie (în

*Destăinuirea*) inima ca o „vulcănoasă stâncă” în care lovesc valurile și crivățul, ca un foc „ce arde ca să arză” și la care nimeni nu se-ncălzește, căci „lumina-i face groază și celui înghețat”. Poetul trăiește în „loc osândit”, pe care el îl face rai, având și alte colosale puteri:

„Când cântă el, s-aude, veacurile răsună;  
Când se închină, cerul el îl coboară jos;  
Dragostea lui e flăcări și ura lui detună,  
Blândețea-i e semnul acel mai luminos.”

Chiar când, la începuturile sale mai ales, Heliade lamartinizează, se observă deosebirea de temperament. Luând de pildă de la poetul francez obiceiul de a evoca trecutul (mod de a deplânge trecerea vremii) și o intimitate erotică inexistentă la poeții dinainte, el descoperă deodată o expresie oximoronică foarte intensă a sentimentului:

„Și ochii noștri se rătăcesc,  
Aprinși de flăcări se-ntunecează,  
Se las, s-ardică, se luminează,  
Tot e tăcere, toate vorbesc.”



Flacăra, invocată de trubadurii de la 1800 ca alegorie abstractă a sentimentului, este la Heliade capabilă să sudeze cuplul („Un joc pătrunde printr-amândoi”), ce va fi de nedesfăcut, rod al unei androginii morale, ca aceea de care va fi vorba în *Anatolida*. Lamartinismul este doar un punct de plecare și în *O noapte pe ruinele Târgoviștii*, care începe cu bucolica în amurg așa de răspândită în secolul XVIII la francezi și la italieni, de unde a trecut la Cârlova și Alexandrescu:

„Soarele după dealuri mai strălucește încă,  
Razele-i rubinoase vestesc al lui apus,  
Și seara, pânditoare subt fiecare stâncă,  
Cu-ncet și-ntinde umbra cutezătoare-n sus”

spre a părăsi însă aproape numaidecât planul terestru al lucrurilor și a se îndrepta spre acela celest, care constituie specialitatea lui Heliade:

„Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,  
Din stea în stea se plimbă, în orice stea  
citesc;  
Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie,  
Se scaldă în lumina eterului ceresc.”

Chiar dacă clișeele poeziei pe tema ruinelor nu lipsesc, adevăratul Heliade trebuie căutat în această perspectivă nepământească, divină, care face din el, alături doar de Eminescu, un mare cântăreț al cerului, cu astrele lui reci și sclipitoare, și totodată ca loc al empirului. Heliade are ureche pentru muzicile serafice, ca și Bolintineanu, și este un prețios, la propriu ca și la figurat, imaginându-și *Santa Cetate* ca o zidire de pietre scumpe în care curge râul de lumină al vieții.

Capodopera *High Romanticismului* său și a întregii lui poezii este *Anatolida sau omul și forțele*, poem miltonian, în care celestul, divinul, extazele sau angelismul sunt convocate împreună cu infernalul, apocalipticul și demonicalul, într-o unitate a contrariilor rareori atinsă în lirica noastră. S-a spus că Heliade e „nul ca poet liric” (Iorga) sau că e de preferat în fabule (Cioculescu), sau în

compozițiile epice (Scarlat). În realitate, el este liric și romantic prin însuși suflul său poetic monstruos. Esența celor mai bune versuri e vizionară și mitică. Trama *Anatolidei* e inspirată de aceea biblică, deși Heliade are punctul lui personal de vedere în privința creării universului. La început a fost empireul nemuririi, de unde emana viața și izvora râul fericirii. Heliade descrie „cereștile câmpii” cu abuzul obișnuit de neologisme (nu însă atât de definitiv rebarbative ca în *Santa Cetate*, aproape necitabilă din această pricină), într-un remarcabil efort de a prinde în cuvinte paradiziacul și etericul (tema lui predilectă). Cherubinii îi apar ca roțile de foc ale Verbului Divin, iar paradisul însuși, locul luminii pure, spirituale, este armonios, în pofida volburilor de foc din miezul lui:

„Ființe mii într-una în nuntă-universală,  
O flăcără din flăcări, volvoare din volvori.”

Trufia însă care fierbe în marea „arhangel” face să-i plesnească creștetul și din el să iasă Păcătuirea, „frumoasă și ridentă”, de care se îndrăgostește tot empireul. Aici ritmul se accelerează brusc:

„Se înamoră; ea îl răpește  
Și mii de angeli o numesc sor,  
La toți ea râde, ascuns fior  
Pe toți petrece, la toți clipește,  
Pe toți provoacă, la toți se-ntinde,  
Cu toți e dulce, ochii-i vorbesc;  
Și cap, și inimi la toți aprinde,  
Ard de plăcere, tremur, doresc.”

Ce teribilă încercare pentru înaripatele făpturi din empireu această „filie d’arhangel, născută-n cugetare”, „o femine în spirit”! Tabloul păcii universale se răstoarnă. Atotputernicul îi alungă pe păcătoși. Căderea e reversul paradiziacului, o vâltoare zgomotoasă de trupuri și membre. Heliade se dovedește înzestrat și pentru viziunea infernală. Locul substantivelor (ex)stative îl

iau verbele dinamice (unele onomatopice). Prim-planul degradingoladei este cinematografic:

„Foc negru și roșu lumina se preface,  
Plumb e ușurința și cerul se desface;  
Cad rebelii-n spațiu și vâjâie căzând,  
Haos, abis mare-i așteaptă căscând.  
Pică și se schimbă pe cât trec din cer:  
Capete de angeli, de demoni picioare,  
Aripă cerească una se mai vede,  
Alta infernală la vale-nnegrește,  
Monstru la alți capul în abis precede  
Talpele, lumină în cer mai lucește.  
Neagră, fumegândă acum sunt volvoare,  
Nume, suvenire din ceruri le pier.”

În paralel, căderea spirituală, cu mult mai grozavă, nu poate fi sugerată decât prin compararea cu ieșirea din ax a cosmosului:

„Când aste întunereci de lumi nenumărate,  
Nestrămutate astre și sateliți, planeti  
Ce-și țin ale lor giruri prin căi preînsemnate,  
Sori, centre parțiale, spăimântători cometi,

Când toate s-ar exmulge din marea  
concentrare  
Ieșind din a lor axe, și nu s-ar mai ținea,  
S-ar precipita-n spațiu spre-eterna lor  
pierzare  
Și una peste alta zdrobindu-se-ar cădea.  
Ast vuiet ce ar face totala-anomalie,  
Amestecul, ciocnirea, cutremur în țările,  
N-ar face-atâta vuiet ca-ast zvon spiritual.”

Verbele căderii sunt vâjâitoare, plesnitoare, șuierătoare, muginde, învolburând universul tot. Imaginația neagră a romanticului este excepțională:

„Și cad căzând ca mintea, s-afundă în  
turmente,  
Vârteje ascuțite, și tot se ascuțesc,  
Și șuieră vâlvoarea ca lupta-n elemente,  
Și negri, cât s-afundă, cu-atâta se negresc.

Plesnește universul, abisul se despică,  
Tartarul se deschide, de foc un ocean  
Se-ntinde fără margini, și demonii tot  
pică,  
Cei mari tot mai nainte, din toți mai greu  
Satan.

Acesta ca alt soare, și încă și mai mare,  
Și răpede ca mintea, ca uiet ajungând,  
În Tartar urlând cade, s-afundă  
ca-ntr-o mare,  
Cât universu-n spațiu deschide  
„volburând.”

Acest Heliade al apocatastazei are o fan-  
tezie verbală ineputabilă: demonii prăbușindu-se  
în tartar zbiară, guiță, răștipă, bubuie, urlă,  
răsură etc. Spectacolul lumii de după cădere e  
primar geologic și vulcanic:

„S-alină-apoi tumultul și nu mai e vedere,  
Profund, mare-ntunec în mijlocul de foc,  
Vârteje de fum negru rotează în tăcere...”

Al doilea cânt se intitulează *Imnul creațiunii*  
și el urmează catastrofei prăbușiri a empi-  
reului. Conform cu scenariul biblic, Dumnezeu  
creează lumina, cerul, apele, peștii, păsările și  
animalele. Din nou imaginația lui Heliade se  
deschide spre infinitatea și sublimitatea celestă,  
acolo unde firmamentul e așezat ca o boltă uriașă  
„în tot nemărginitul, în multul nalt de ape”,  
„mai sus decât zenitul, mai jos decât nadirul”,  
ceea ce ar da o idee de un cosmos circular și  
simetric. Apele născânde susură, murmură,  
spumegă, vuiesc, mugesc, într-o „pancosmică  
armonie”, florile produc „armonie d-arome”.  
Revenim la concilierea cosmică („Natura este-n  
nuntă, serbare-universală”) și la prețiozitatea  
care se asociază de fiecare dată la Heliade cu  
perfecțiunea divină a lumii („Se împlie tot abisul,  
coprinsele marine/ De lucitorul nacru, de can-  
didele perle,/ De rumenul coraliu”). La urmă  
este creat omul, singura făptură androgenă, în

mijlocul unei lumi deja dispuse pe perechi.  
Luând cunoștință de edenul în care l-a așezat  
Dumnezeu, omul vede perechile de ființe care-i  
defilează pe sub ochi și care i se închină ca  
unuia care le dă numele:

„Pe dinainte-i trec toate, voioase, fără  
teamă,  
Perechi și după spații trec rânduri  
spre-nchinare,  
Trec păsări, păsărele, și ciripă și cântă;  
Cu soțu-i filomela, și amoros columbul  
Cu tânăra columbă, fedela turturelă  
Cu soțul vieței sale,  
Berbecule cu oaia, junicea lângă taur,  
Cu-a sa lionă leul, și tigru cu tigresa.  
Iena, lup și vulpe vin umili înainte-i,  
Cu limba îi sărută picioarele și mâna,  
Se tăvălesc, se joacă și-arată bucuria,  
Spre semn de mulțumire, luându-și al lor  
nume.”

Dumnezeu „pune a sa mână pe coasta din  
stânga” a lui Adam și o eliberează pe Eva. Trezit  
din „dulcea armonie”, bărbatul se delectează cu  
spectacolul trupului gol al femeii ce doarme sub  
un dafin, învelit doar în cosițele ei de aur. Împe-  
recherea primilor oameni seamănă cu o nuntă  
cosmic-fabuloasă:

„Ș-electrizat revarsă parfumul fecundării,  
Și pulberea-auree zefirii o răsfiră,  
O pulberă-amoroasă, ia plantele de-a  
rândul,  
Se-mbată în delicii, din floare peste alta.  
Se-nfiorară pasări d-amor, de bucurie,  
Din aripi, aripioare bătură și cântară.  
Și celebrară ritul misterelor vieței.  
Luceferi, astre, stele și însuși casta lună  
Aprinseră ca marturi făcliele nuntale,  
Și angeli agapei cântară-epitalamul  
Și acțiuni de grații, d-amorul conjugal.”

Ultimele două cânturi care au mai fost scrise  
sunt cu mult mai prejos, prozaice și banale.

*Anatolida* rămâne cea mai bună dovadă a roman-tismului radical arătat de poezia lui Heliade. Firește, există și alte laturi ale acestei poezii, căci Heliade s-a încercat în toate direcțiile deo-dată, izbutind mai mult sau mai puțin, dar nelăsând să-i scape nicio virtualitate. El este, pe lângă cosmicul vizionar pe care l-am văzut, și un liric moral, rănit lăuntric, sfâșiat. Are simțul damnării, conștiința de a fi sorbit din cupa cu otravă. Cel mai caracteristic exemplu este *Visul*, compus din mai multe sonete, în care atitudinea poetului pendulează între imn și pamflet, între elogiu și sarcasm. Poemul are îndrăzneți unice în poezia noastră preeminesciană. Al optulea dintre cele douăzeci de sonete este consacrat aspirației celeste. Un heruvim și un serafim trezesc în poet un „sfânt nesațiu” și el încearcă zadarnic să atingă intangibilul, mereu cenzurat de blândețea angelică și mereu luând-o de la capăt:

„Ele fugea de mine și-n veci mi-era de  
față,

În veci eu după ele eram neobosit;  
În geam-ostenitoare ele mi-era povață,  
Dar să le-ajung vrodată în veci mi-a fost  
oprit.

Fantome de nădejde, ființe aeriene  
Și fără de amestec în cele pământene!  
Cu mintea-mi cea hrăpită semeț  
mă-ntrarișam.

Ele zâmbea la răvna-mi și-îmi  
imputa-ndrăzneala  
Poruncitorul deget îmi arăta greșeala.  
Nebun d-a mea rușine, mai repede  
zburam.”

La antipod se află viziunea infernală. Heru-  
vimul s-a prefăcut în înger negru, cu limbă de  
șarpe și fapte spurcate. Heliade nu este doar  
poetul sublimității morale, ci și al păcatului.  
Sonetul al treisprezecelea conține portretul bau-  
delairian al unei iasme diavolești, rod echivoc al  
naturii:

„Parcă era femeie... trăsuri amestecate  
Se gâlcevea pe fața-i de nevoiaș bărbat:  
Lungă, lungă, subțire și oase înșirate  
O sprintenă momâie forma grozavu-i stat.

Ochii îi era negri și-un foc în ei de sânge,  
Subt ei un nas lung, groaznic, umfla fatale  
nări;  
Gura-i, un iad de largă, voia cochet a  
strânge;  
Scălâmbă era-n fața-i, în trupu-i, în mișcări.

Galbenă și uscată fața cea lunguiață,  
Până la urechi buza-i d-ocară-nveninată,  
Un rumen de strigoaică în veci  
se-mprumuta.

Picioare de insectă ce foametea vestește,  
În veci nesățioasă cu cinstea ce hrănește  
De la strein și rude, fără-a putea-o da.”

Lirismul acesta pamfletar izbucnește încă  
o dată în finalul prea lungii poeme *Ingratul*, într-o  
imprecație argheziană de o puternică plasticitate:

„Să urlu de turbare când și-o cădea  
blesteme

A două inimi calde ce tu le-ai dezunit  
Și-n viața de acum și-n cea de apoi vreme;  
Să tremuri ca un câine în rane schilăvit

Ca molepsit de crime veninul să-aibă în  
tine,

Și-n casele ce intri să vezi a curății,  
Ca urmele de șarpe, și urma după tine,  
Cu apa cea sfințită în preajmă a stropii.

Pribeag vei fi în lume, fără lăcaș, culcare,  
Și cin'te va atinge se va simți turbat;  
Nici viermii în mormântu-ți nu vor afla  
mâncare,  
Că vor muri d-otravă din trupu-ți veninat.”

O fantezie verbală ludică se vedește în câteva poeme mai rar citate și chiar în unele dintre fabule. Satirele lui, prea transparente pe alocuri, cu o adresă ce se mai poate ghici, ne delectează mai ales prin pitoresc de vocabular și printr-o fonetică speculată la maximum. *Cântecul ursului* se înscrie în tradiția pseudofolclorică a povestirilor în versuri din secolul precedent, amestecând limbile cu ingeniozitate și vioiciune remarcabilă:

„Vino, ursule, la joc  
Și pământul bate-n loc,  
Și mi-ți joacă muschicește,  
Ad'picioarul căzăcește;  
Joacă bine, măi Martine,  
Să-ți dau pâine cu măslină,  
Să-ți mai dau și altceva,  
Să fie pe seama ta.  
Diuha! Diuha-măi!

Să te văz fecior la lele,  
Fă o tumbă d-ale grele,  
Să ne-arăți vrun marafet,  
Alivanta! berechet!  
Tinde cracul, deh, *skari!*  
Cu piciorul fă *palî!*  
Că până la împăratul...  
Zicătoarea-o știe satul,  
Mânca-l-ai să-l mănânci tot,  
Să te lingi cu el pe bot!  
Diuha! Diuha-măi!

Nais te chirasaimos  
Te delo del bah  
Dabulè flandăra  
Andoi ghenereal baros  
Dabulè bacșișul,  
Că vin hoțu de păgubași.”

Antonpannescă este „poema comică” *Păcală și Tândală*, care începe cu o invocație burlescă a muzei (ca în *Ţiganiada*):

„Lele muză cântăreață,  
Mult peștriță și fâșneată,  
Ce cotoi și mâțe sute  
L-al tău *miau* rămân ca mute!  
Punciul chior, punciul ghebos,  
Șarivari pântecos,  
Uită toba și chindia  
Și cimpoiul și tipsia,  
Gură-cască te ascultă  
Și învață carte multă;  
Că ești și bătută-n minte,  
Și colțășă tare-n dinte:  
Procopseala o ai toată,  
Lumea-n deget o faci roată.”

Epica în versuri este însă foarte plictisitoare. Nu și *O festă* (adică o sărbătoare), subintitulată „opera seria” și conținând indicații muzicale. Satiră contra lui Știrbei și a austriecilor, poema istorisește în versuri echivoce și licențioase nașterea și mărirea „principului Limbric” din viscerele „vinărarului Hesse”. Uneori aluziile sunt perfect decriptabile și astăzi, ceea ce creează oarecare impresie de vulgară facilități („Ce mai prinț/ Ce mai limbric/ Râsul dracului!/ Ce mai loază de nimic,/ Loaza, nagoda!/ Prințul ici, prințul colea,/ Prințul drumeșul!/ Bietul prințul havalea,/ Râsul cioarelor! etc.”). Dar alteleori limbuția spornică a poetului și-a pierdut referentul istoric și ne duce în purul absurd onomatopeic și onomastic din *Occisio Gregorii* sau din vechile cronici în versuri:

„Aide, căpitan Costache,  
Sari, Radule Rusetache,  
Plaino, pune-mi-ți dinții,  
Cum de-ar cere toți cochinții,  
Papă-tot și cocean-nap,  
Neaică, dă-te peste cap;  
Mame lene Avestițe,  
Poale peste cap, domnițe;  
Crai de verde peșcher,  
Pelițat Robert-Maker,  
Hârr! poc! Otetilișene,  
Creanga, heria, oltene!

Mavre, Ioanid, consorți!  
Villara ieși dintre morți!”

Uscățivo,  
Costelivo,  
Exclusivo!”

Dintre fabule, aflate mult sub valoarea celor ale lui Alexandrescu (atunci când Heliade a avut pretenția de a-l corija, rezultatul a fost o compoziție anostă, fără nerv, chiar dacă a evitat unele stângăcii) se pot reține doar *Șoarecii și cămara* prin finalul ludic-arghezian („Iar această-n-științare/ Făcută d-un șoricel/ Către șoarecele-ăl mare/ Ce venise din Muscel,/ Îl rugă s-o primească/ Ca p-o stimă șoricească”), și, mai cu seamă, *Un muieroi și o femeie*, de o enormă gratuitate, fără absolut nici un sens astăzi, dar plină de o acea familiaritate glumeț-mahala-gească și care ne face să ne gândim imediat la Mircea Cărtărescu:

„Au ca mine ești tu, sluto?  
Au ca mine ești tu, muto?  
Uscățivo,  
Costelivo,  
Exclusivo!  
Stai închisă, mototoală,  
Sufli-n foc și bagi în oală,  
Exclusivo;  
Inclusivo!  
Taci, vezi bine că ești toantă –  
Și ce-ai să mai zici, mă rog? –  
Furcă strâmbă, fus olog!  
Ac pocit și sulă boantă!  
Știi tu ce se face-n lume?  
Ți-ai făcut și tu vrun nume?  
Lea Papelco de la foc,  
Știi vro modă, știi vrun joc?  
Tu principele le ții?  
Franțozeștele le știi?  
Nici *bonjur*, nici *bonsoar*  
Nu-nvățași și tu măcar.  
Nevăstucă, baroană,  
Ai tu vro ducățioană?  
Ai fost și tu de bonton?  
Știi să zici încai pardon?  
Îngălato  
Dezmățato,

*Zburătorul* ar putea fi considerată o excepție prin clasicitatea ei cuminte, dacă n-ar fi existat și altele la Heliade prefigurări ale idilei coșbuciene, și asta, probabil, prin efectul curios al prelu-crării bucolicii de secol XVIII și al meditației lamartiniene. „Turme, cai, dobitoace la apă se coboară,/ Clopote bat, se scutur, cu-al dimineții zvon”: versurile din *O noapte pe ruinele Târgoviștii* conțin deja stilul descriptiv din cea de a doua parte a *Zburătorului*, desigur, cu schimbarea de rigoare a momentului din zi. Seara la țară e un motiv frecvent la arcadicii italieni din secolul anterior, dar și la Delille și la ceilalți precursori ai lui Lamartine. Mai interesant de remarcat este că alexandrinul românesc de 14 silabe, cu monotonă cezură mediană, va fi metrul pastelu-rilor lui Alecsandri în mai mare măsură decât al lui Coșbuc, cu care toată lumea l-a comparat pe Heliade din *Zburătorul*.

„Era în murgul serei și soarele sfințise;  
A puțurilor cumpeni țipând parcă chema  
A satului cireadă, ce greu, mereu sosise,  
Și vitele muginde la zgheab întins pășea.”

Desigur, atmosfera nopții de vară este aceea viitoare de la Coșbuc:

„Încep a luci stele rând una câte una  
Și focuri în tot satul încep a se vedea;  
Târzie astă-seară răsare-acum și luna,  
Și, cobe, câteodată tot cade câte-o stea...

.....  
Tăcere este totul și nemișcare plină:  
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;  
Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu  
suspină,  
Și apele dorm duse, și morele au stat.”

În celelalte părți ale poeziei similitudinea cu Coșbuc este iarăși frapantă; în prima, în care fata nubilă se destăinuiește mamei, și în a treia, în care țărăncile comentează ivirea cometei sau a zburătorului. Heliade anticipează idila coșbuciană, în latură psihologică și verbală, adică acel mic realism rustic care a părut perfect spontan la poetul *Baladelor și idilelor*, căzând repede pe urmă în clișeul sămănătorist sau tradiționalist. Este cu totul neașteptată nu sugerarea oralității țărănești (am văzut cât de bine știe el să imite sau să parodieze limbaje), ci aparența de autenticitate pe care știe s-o dea de exemplu spovedaniei înfrigurate a fetei. Nicăieri în altă parte nu mai găsim acest naturalism exact și în fond serios, din care intenția parodică (net predominantă aiurea) este complet exclusă:

„Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul  
mi se bate,  
Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;  
Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă  
iau la spate,  
Îmi ard buzele, mamă, obraji-mi se  
pălesc!

Ah, inima-mi zvâcnește!... și zboară de la  
mine!  
Îmi cere... nū-ș' ce-mi cere și nu știu ce  
i-aș da;  
Și cald, și rece, uite că-mi furnică prin  
vine,  
În brațe n-am nimica și parcă am ceva...”

Tot așa, conversația dintre femei e reprodusă într-un alt spirit decât acela comic și ludic din celelalte poezii care speculează expresia lexicală ori fonetică a limbii:

„Tot zmeu a fost, surato. Văzuși,  
împelițatu,  
Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu!  
Și drept pe coș, leicuțal! ce n-ai gândi,  
spurcatu!  
Închină-te, surato! –Văzutu-l-ai și tu?”

Heliade este virtual un mare poet. Ca să putem înțelege mai bine originalitatea poeziei lui trebuie să-i vedem sursele și concepția. Nu e cazul să repetăm cercetarea minuțioasă și în multe privințe definitivă a unui D. Popovici. Problema noastră e alta și anume de a trece în zbor traducerile timpurii ale lui Heliade, unele dintre ele valoroase și în sine, ca să ne dăm seama de ce și cât i-a folosit poetului începător contactul cu versul altora, și de a examina apoi critica literară, mult mai întinsă și mai importantă decât au părut comentatorii a crede, în care, prin forța lucrurilor, autorul și-a exprimat o parte din convingerile sau măcar din intențiile nutrite în legătură cu opera propriu-zisă. După Hristopoulos, cu poezia căruia s-a întâlnit în adolescență, ca toată lumea de la 1820, Heliade l-a cunoscut pe Lamartine, sub semnul căruia a debutat. La traducerile propriu-zise, trebuie adăugate imitațiile, destul de numeroase și acestea. Caracteristic pentru acest prim contact al poezilor români cu romanticul francez este că limba noastră nu posedă încă metri și ritmuri corespunzătoare. Peste tot Heliade transformă iambul de opt sau de douăsprezece silabe al lui Lamartine în troheul de zece, douăsprezece și șaisprezece silabe, nimerind relativ târziu măsura de paisprezece silabe care va deveni (după opinia lui Streinu) alexandrinul românesc și căruia în *Curs întreg de poezie generală* îi va aprecia el însuși noblețea ca tipar al elegiei romantice. Probabil că *Poetul murind (Le poète mourant)* (aproape contemporană *Cursului*) reprezintă reușita cea mai mare a traducătorului lui Lamartine. Prin versuri trece un fior eminescian:

„A vieții mele cupă se sparse încă plină;  
În lungi suspine viața-mi se duce și declină;  
Nici lacrimi, nici suspinuri n-o pot întârzia!  
În bronzul ce mă plânge în sonuri  
preacurmate  
A morții mână rece ultima-mi oră bate.  
Să gem oar?” sau mai bine să caut a cânta?”



care arată și cum se împletesc rădăcinile schopenhauerismului cu ale romantismului (până la Alexandrescu și la Eminescu):

„Si ce sunt aste zile ce omul le imploră?  
Un soare și alt soare, o oră ș-altă oră,  
Și cea venită-asemeni cu ceea ce s-a dus,  
Și ce ne-aduce una cu cealaltă piere,  
Travaliu și repaos, dureri și iar durere,  
Și noaptea peste lume, când ziua a apus.”

O frumoasă autodefinire a poetului francez, din același poem, l-a impresionat puternic pe Heliade care, înaintea traducerii din 1866, a folosit-o pe cont propriu în 1831 în *La moartea lui Cârlova*, o dovadă că avea încă de pe atunci cunoștința de respectivele versuri. Iată prima versiune, declarată *imitație* de Eliade însuși și pe drept cuvânt, în pofida obiecției lui D. Popovici:

„Și eu sunt ca metalul ce plânge după  
tine,  
Prin focuri de durere trecut și lămurit,  
Și patimile rezezi izbind inima-n mine,  
Fieștecare scoate un sunet osebit...”

A doua e nu numai mai fidelă, dar mai concis-expresivă:

„Și eu fui ca arama prin flăcări lămurită,  
Bătură-ntr-al meu suflet și patimi, și ursită,  
Și scoaseră-mpreună acordul cel mai sânt.”

Originalul stă mărturie:

„J'étais comme ce bronze épuré par la flamme,  
Et chaque passion, en frappant sur mon âme,  
En tirait un sublime accord.”

N-a tradus rău Heliade din Boileau, dovadă aceste recomandări făcute poeților, în măsura epistolelor lui Alexandrescu (deși sunt din 1822-1823):

„Auzul celor ce-ascultă a mulțumi dacă vreți  
O ureche ce nu iartă de cadență să aveți;  
Înțelesul totdeauna vorbele-n versuri  
curmând,  
Să-nsemneze un repaos, semistihul arătând;  
Îngrijiți ca o vocală, răpede într-al său drum  
Alergând, p-altă vocală să nu-mpungă  
nicidecum.”

E ușor de constatat că Heliade a încălcat deseori el însuși acest din urmă precept. Dar dificultatea lui principală este de ordin lexical. Italienizarea limbii, nu numai a poeziilor, a produs la un moment dat hibridi ciudați, care au împărțit critica. De regulă, limba a fost considerată călcâiul vulnerabil al poeziei lui. M. Zăciu a glumit sarcastic pe seama ei: „Tradus, Heliade ar fi un mare poet al secolului XIX”. De o părere diferită a fost Marin Mincu, considerându-l „un visător de cuvinte” care ar fi îmbogățit enorma limbă cu neologisme nu numai de origine italiană, dar mai general romanică (e de reamintit aici și opinia lui Mihai Zamfir despre reromanizarea poeziei noastre în secolul XIX), devenite pentru noi azi delicioase arhaisme; totodată, ar fi tins la o limbă universală, riguroasă și mallarméeană, ce ne-ar trimite la Barbu, Dan Botta și Blaga. Dacă traducerile din Ariosto și Tasso sunt francamente prozaice, cea din *Infernul* lui Dante pare să confirme ipoteza lui Mincu. E probabil la mijloc și înclinația dantescă a spiritului lui Heliade însuși, întrucâtva supra-solicitată de Călinescu, dar cu siguranță dorința poetului român de a obține o echivalență cât mai apropiată de original, prin urmare într-o limbă poetică inteligibilă universal:

„Apa era neagră, mai mult decât verde,  
Ș-apoi împreună cu-unde-i brune  
Intrarăm în jos p-o cale diversă.

Ăst trist râurel, ajungând la vale  
În poalele relelor, grive plage,  
Formă-o palude cu nume de Styge.

Și eu, ce stam atent și în mirare,  
Văzui ginți fangoase în acea tină,  
Despuiate toate, la față aprinse;

Acestea se lovea, nu-ncai cu mânilor,  
Ci cu capul, pieptul și cu picioarele,  
Rumpându-se fășii, cu dinții.

Bunul maestru zise: «Vezi, fiul meu,  
Sufletele acelor vinși de mânie;  
Și-ncă voi ca tu de sigur să crezi

Că supt ape-aici multe ginți suspină  
Și fac să colcăie apa în față,  
Cum ochiul ți-o spune-oriunde se-ntoarce.

Înfipți în mocirlă, zic: Triști furăm  
În aerul dulce allegrat de soare  
Ce aducea-n noi caliginos fum.

Ne-atristam, dară-acum în balta neagră.»  
Imnul acesta le gălgăia-n gâtleje  
Și nu-l putea duce cu vorba-ntreagă.

Așa girarăm a baltei putoare,  
Marele-arc dintre loc și râpa uscată.  
Cu ochii întorși spre cei ce înghit tina.

Venim din josul unui turn în fine.”

Critica lui Heliade este unul din capitolele cele mai uimitoare ale operei lui. Are dreptate Cioculescu să vadă în el „cel dintâi critic literar” al nostru și să combată prejudecata răspândită că ar fi fost nu numai contra criticii, dar lipsit de spiritul ei. Într-un fel, Heliade a fost mereu contrapus lui Kogălniceanu și, dacă numele acestuia din urmă s-a legat norocos de programul din 1840, de la *Dacia literară*, numele lui Heliade a rămas atașat de fraza din 1837 din *Asupra traducției lui Omer*, deseori citată după ureche. Finalul articolului suna corect așa: „Nu e vremea de critică, copii; e vremea de scris. Și scriți cât veți putea și cum veți putea, dar nu cu răutate; faceți, iar nu stricați, că nația primește

și binecuvântează pe cel ce face și blestemă pe cel ce strică. Scriți cu inima curată și începeți și lucrați și săvârșiți în Domnul și Domnul va binecuvânta ostenele voastre și neamul va cinsti viața și purtarea voastră, și viitorimea va pomeni numele voastre și voi veți fi fericiți, pentru că veți avea pacea în inimă. Pacea dar fie cu voi!”. El se cuvine discutat în contextul în care a fost compus: Heliade apăra de detractori traducerea lui Aristia din Homer, observând că aceștia au fost mai mult niște cârcotași decât critici adevărați. De aceea are cuvânt să-i întâmpine cu reproșul că e mai ușor a strica decât a face: „Când zice cineva că fraselul acesta, construcția aceasta nu-mi place, și nu ia singur până să arate cum trebuie să se facă; când zice că nu-i place și are și pretenții să treacă de literator, seamănă, mi se pare, cu bădăranul lui Molière care va să treacă de nobil”. Ideea este în fond că, aflată la începuturile ei, cultura noastră are nevoie de plănuitori ambițioși, de arhitecți geniali, nu de simpli salahori lucrând la voia întâmplării: „Aici este vorba de o zidire literală, și zidarii, și salahorii, cărămidarii, vărarii n-au drept să cârtească împotriva arhitectului pentru ce și-o face așa și nu altmîntrelea. Este mare deosebire de la cel ce își face un plan, își cunoaște materialul, își face socoteala, își combină și împarte greutatea mai dinainte și apoi lucrează, până la cel ce vrând să-și facă un bordei, niciodată nu s-a gândit nici cum se face, nici ce îi trebuie, nici cum să împartă greutatea ca să nu-i cadă vizunia pe dânsul sau să i-o spulbere vânturile”. Se vede bine unde bate în fond Heliade. Deja din 1829 el vorbea de proiectul unei „biblioteci românești” menite să strângă talmăcirii. Spre deosebire de Kogălniceanu, el începe cu traducerile. Vrea să ne scoată în lume, aducând mai întâi lumea la noi în casă. În 1843, un nou apel numește biblioteca „universală”. Planurile erau de-a dreptul ciclopice: 21 de volume anual, fiecare a 25-30 de coli, câte trei pentru istorie, filosofie, drept și romanțuri, câte două pentru politică, științe naturale și poezie și câte unul pentru economie politică, bele-arte și retorică. Catalogul publicat cuprinde peste 200

de nume: tot ce are mai bun cultura lumii până la jumătatea secolului XIX. Față de programul așa de tipic *Biedermeier* al *Daciei literare*, utopia critică eliadescă ne conduce spre același *High Romanticism* pe care l-am observat la ideologul politic și la poet. Și să nu uităm că, pe lângă bibliotecă, Heliade năzuia și la un dicționar de cunoștințe universale, care ar fi fost totodată și un lexicon de neologisme. Numai la litera *A* ar fi fost tratate cuvintele: *abus, academie, academician, accent, acord, actor, adagio, Adonai, alegro, alegorie, alocuție, aluzie, almanah, amator, amenitate, ansfiteatru, anacreontic, antistrofă, antitese, apologie, a priori, arie, arietă, arlechin, artă, articol, asterisc, auguri* ș.a. Proiectul este hasdeian. În fine, nu e nici cu totul adevărat că el a combătut până la capăt critica. În 1847, reluând ideea în articolul *Critica*, el admite că a cedat unor stăruințe și a introdus critica în *Curier*. Drept care își proclamă principiile, care nu diferă în unele privințe de ale lui Kogălniceanu, conținând precizări de amănunt foarte sănătoase: se vor discuta doar cărțile care merită stimă; la traduceri se vor face mai ales observații asupra limbii, fiindcă originalul își are de la sine merite și defecte; în legătură cu poezia, nu se vor ocoli problemele de limbă și de versificație; baza aprecierilor va fi dată de logică, estetică, retorică, gramatică; în sfârșit, critica va trebui să fie tolerantă cu credințele autorului. „Într-un cuvânt, scrie Eliade, critica aceasta nu va fi alta decât o curată comparație...”.

Părerea iarăși cea mai răspândită este că toată critica lui Heliade este gramaticală și stilistică. Până la un punct e adevărat. Dar trebuie să adăugăm că ea are deseori caracter polemic și mai cu seamă că este una prin excelență analogică, așa cum de altfel autorul însuși o definea, însuflețind în plus analiza prin considerații de ordin personal, prin amintiri și portrete. Talentul criticului este excepțional. „Dacă societatea este un trup – zice el într-un loc – stimulentele poeziei și al meșteșugurilor este sufletul care îl însuflețează și îl noblează”, adăugând ironic că propozitiile care nu recunoaște acest sentiment este ca orbul care preferă să tăgăduiască soarele decât

să-și mărturisească sieși lipsa organului vederii. Altundeva îi compară pe autori cu doctorii: unii vindecă trupul, alții moralul noroadelor. În *Asupra traducției* scrie: „Limba e materia și autorul e meșterul”. Iată o caracterizare a fabulelor lui Țichindeal: „Fabulele lui Țichindeal pot fi pentru români pentru totdeauna tablele legii aduse din pustie”.

Heliade a tipărit de la început în *Curier* și apoi în *Curierul de ambe-sexe* evocări ocazionate de moartea confracților săi. Înainte cu un veac de *Oameni cari au fost* a lui Iorga, el creează la noi necrologul. Meritele literare sunt în afara oricărei îndoieli. Să luăm pe acela consacrat în 1839 lui Lazăr. Ni se dau mai întâi extrem de utile detalii despre opoziția întâmpinată de ardelean când cu deschiderea școlii lui românești. Chemat în fața Divanului, împreună cu dascălul Veniamin de la școala grecească, în zadar asuda și se străduia el să explice, fiindcă „la toate, din când în când, răposatul Veniamin, ca un oracol, repeta refrenul: *den ginetai*”. Fără a deznădăjdui, Lazăr izbutește să adune o mână de elevi (între care, Heliade însuși), după spargerea școlii grecești prin exilarea dascălului ei. După nici un an, primii ingineri români (niște copilandri) măsoară moșiile din țară. Finalul evocării are chiar stilul bărbătesc emoțional al lui Iorga:

„Călătorule român, când trec de la Brașov la Sibiu, în satul Avrig, în mâna dreaptă de-alături drumului este o bisericuță. Acolo e mormântul lui Gh. Lazăr. O cruce albă de marmură este frumosul lui monument, monument vrednic de un om ce a știut răbda în viața sa. Sărută acea cruce și vei citi pe dânsa următorul epitaf:

«Cititorule, ce ești am fost;  
Ce sunt vei fi;  
Gătește-te dar.»”

Frumos epitaf și frumos adevăr, vrednic de acela pe care oamenii îl pregăteau de episcop, și Dumnezeu, când toate ajunseseră degenerație și amorțeală, îl hotărâse pentru regenerația românilor”.

Deși s-a spus că, la fel cu Maiorescu, Heliade n-a lăsat decât o critică de generalități, articolul din 1845 despre poezia lui Bolliac este una din întâile analize critice pe care le avem, cu citări de versuri și comentarii. E drept că plăcerea lui Heliade tot aceea de a evoca rămâne. Imaginea poeziilor lui Bolliac este trasă din analogia cu fizionomia poetului, observată într-o împrejurare trecută. Pagina este o capodoperă de finețe a intuiției:

„D. Bolliac are una din fizionomiile cele mai semnificative și picante. Nu-l poate vedea nimeni fără a-i aținta băgarea de seamă; la chipul lui deodată, omul se simte mișcat sau de dragoste sau de ură; indiferent nu poate rămâne. Mi-aduc aminte, acum vreo zece ani, glumeam amândoi în camera sa; avea pe masă o oglindă cu două fețe; într-una chipul se arăta în miniatură și într-alta nu numai că se mărea, ci se făcea și oval. Întorceam oglinda și ne uitam amândoi de-ală-turca într-însa. Când îi văzui chipul în miniatură, nimic nu era mai picant și mai plăcut, semăna, după cum zic românii, copilul dracului, francezii – *enfant terrible*, plin de foc și de vivacitate. Mi-era drag să-l văz. Întoarse deodată de cealaltă parte oglinda răsând și, când îi văzui chipul cu gura deschisă, prelungit și mare, mi-a venit să țip!... Astfel e imaginea scrierilor celor până acum ale poetului nostru și ale expresiilor lui în vorbire; când te întâlnești și ți-e drag să-l ascuți; când te face să țipi...”

Fiind vorba de răbdarea de a așeza textul sub lupă, ea nu i-a lipsit totdeauna lui Heliade, mai ales când exista motivația polemică. Așa este articolul despre fabula lui Alexandrescu *Vulpea, calul și lupul*. Nu intră în discuție acum justețea observațiilor, ci tipul lor. Analiza este meticuloasă, gramaticală, stilistică, prozodică, presărată de analogii răutăcioase, dar de un efect comic teribil. Remarcând eliziunea nefericită a vocalei inițiale dintr-un hemistih, Heliade comentează malițios: „Apostroful e o bună urechelniță

adeseori, dar în astfel de întâmplări în loc să gădile înțepă urechea mai rău decât ghimpii ariciului”. Ariciul nu e fără legătură cu numele poetului, botezat ad-hoc Ariciulescu. Heliade sesizează, cu aluzii batjocoritoare la conținutul fabulei, defectele de cadență („nici cadență, nici măcar numărat pe degite sau, de-a și numărat poetul, i-a ieșit așa de bine ca și lupului când a vrut să numere slovele după potcoava calului”) sau pierderea pe drum a câte unei silabe („eu te iert, vulpișoară mică fără carte; dar în semistihul de-al doilea îți lipsește o silabă, adică coada ți-e ciontată și vulpea cu coada tăiată, după cum zice tata Esop, nu prea are crezământ”) sau rimarea masculină acolo unde s-ar fi cerut feminină („un semistih, nici bărbătesc, nici femeiesc, seamănă unei femei cu musteți”). Revenind la chestiune, mai târziu, într-un alt articol, și pe un ton mai puțin usturător, Heliade continuă a-l instrui și muștrului pe mai junele autor, notând din nou lipsa lui de ureche (ceea ce critica ulterioară a confirmat): „Bietul bădăran al lui Molière învățase de la dascăl și ne tot spune că ce e versuri nu e proză și ce e proză nu e versuri. Acum însă trebuie să mai adauge că mai este și altceva ce nu e nici proză, nici versuri”. O minune de duh și de umor, deseori citată, este celebra *Prefață la Gramatică*, un soi de fiziologie a novatorului și a conservatorului în materie de scriere, lăsat fiecare să-și exprime punctul de vedere ca într-un dialog de surzi.

Măsura toată a înzestrării sale în critică o dă Heliade în puțin cunoscuta și needitata până de curând *Istorie a literaturii (generale)*, începută în 1834 sub forma unor cursuri la Școala Filarmenică și continuată vreme de treizeci de ani. Inițial, Eliade traduce sau prelucrează ce-i trebuie, pe urmă, dumirindu-se că toată istoria este „pervertită”, se pune a scrie el însuși una universală a „popolilor” și una generală a literaturii. „De aici înainte nu mai vrui a traduce nimic, afară de mici fragmente din capete d’operă; nu mai vrui a consulta pe nimeni, afară de fapte și date, declară el pe la 1865. Vrui să uit tot ce am învățat de la alții, tot ce am citit din cărți; și să

nu mai scriu decât numai ce am văzut cu ochii mei proprii și ce am putut judeca cu propria mea judecată...”. Proiectul este de dimensiuni cu care Heliade ne-a obișnuit, iar erudiția comparabilă, și ea, cu a unor Hasdeu sau Iorga mai târziu. Sursele sunt citate de-a valma, combinate cu amintiri proprii, totul într-un veritabil delir asociativ. Înainte de odobesciana *Istorie a Arheologiei*, Heliade este primul care posedă mica și marea informație referitoare la oamenii iluștri din vechime, neocolind anecdota, dar nici critica sumară de text. Dovedind simț dramatic, are totodată o expresie evoluată și plastică, scoțând mari efecte din concizia aforistică. „Iov începe drama”, scrie el în felul călinescian. Sau: „Gunoii lui Iov, transfigurat, va deveni calvariul lui Iisus”. Și încă: „Eschil n-are nici o proporție din cele recunoscute. Este aspru, abrupt, excesiv, incapabil de clipe netezite, feroce, cu o grație a sa proprie ce seamănă cu a locurilor înfiorătoare, având mai puțin a face cu nimfele decât cu Eumenidele, din partidul titanilor, dintre zece alegând pe cele neguroase și surâzând sinistru gorgonelor, filii ai terrei, ca Othryx și Briareu, și pe tot minutul în stare a scalada în contra spervenitului Jupiter. Eschil este misterul antic făcut om; un ce ca un profet păgân. Opera lui de am fi avut-o toată ar fi o specie de Biblie elenică”. Analogia fulgerătoare, imaginația îndrăzneță, densitatea referințelor sunt particularitățile acestui eseist modern, aproape deloc potrivit cu vremea în care scrie. Se pot cita multe aprecieri memorabile: „[Juvenal] are tot ce lipsește lui Lucrețiu: patima, erudiția, frigurile, flacăra tragică, fuga spre onestitate, râsul răzbunător, personalitatea, umanitatea”; „Caligula, om cu frica-n sân, sclav devenind domn, tremurând sub Tiberiu, teribil după Tiberiu, vărsându-și spaima de ieri în atrocitate”. Neologismul savant sclipește în fraze ca lama cuțitului: „Dante a construit în mintea sa abisul. A făcut epopeea spectrelor”. Sau în această genială caracterizare a lui Rabelais: „Papalitatea moare de indigestie! Rabelais îi face o farsă. Farsă de titan. Bucuria pantagruelică nu e mai puțin grandioasă decât marea voie-bună jupiteriană.

Falca contra fălcii. Falca monarhică și sacerdotală mănâncă: falca rabelaisiană râde. Cine a citit pe Rabelais are pentru totdeauna înaintea ochilor săi această confrunțare severă: masca teocrației, văzută drept prin masca comediei”. Și apoi, prin comparație, Cervantes: „Batjocura lui Cervantes n-are nimic din acea largă deschizătură de gură rabelaisiană. Este o fire voioasă de gentilom, duda pă acea jovialitate de preot paroh”. Scurtcircuitarea secolelor, culturilor și operelor este formidabilă: „Capul de om trece din mâinile lui Dante în mâinile lui Shakespeare. Ugolin îl roade, Hamlet îl întreabă”. Nimeni nu scria încă la noi astfel la mijlocul secolului trecut, căci nimeni nu dobândise nonșalanța spiritului lui Heliade, familiarizat cu toate geniile din toate timpurile, capabil să le definească universul operei în câteva linii esențiale sau să-l evoce în cele mai neașteptate amănunte, comprimându-l într-o enumerare epustufantă. Așa face bunăoară cu acela homeric:

„Homer este marele poet copil. Lumea se naște, Homer cântă. El este paserea a acelei aurore. Homer are candoarea sacră a dimineții. El mai nu cunoaște umbra. Haosul, Cerul, Terra, Geo și Ceto, Jupiter, zeul zeilor, Agamemnon, regele regilor, popoli, turme de la început, templele, cetățile, asalturile, secerișurile, oceanul; Diomede combătând, Ulise rătăcindu-se, meandrele unei vele căutând patria; ciclopul, pigmeii; o hartă de geografie cu o coroană de zei ai Olimpului și aici și colo câte o gaură de cuptor prin care se vede Eberul; preoții, verginile, mumele, copiii mici speriați de penele coifurilor, câinele ce își aduce aminte, vorbele mari ce cad din barbele albe, amiciele, mâniile și hidrele, Vulcan pentru râsul de sus, Tersit pentru râsul de jos, amândouă aspectele martiriagiului rezumate mai dinainte pentru seculi în Elena și Penelopa; Stige, destinul, călcâiul lui Ahile, fără de care destinul ar fi fost învins de Stige; monstrurile, eroii, oamenii, miile de perspective între-văzute în norul lumii antice, imensitatea aceasta, toate este Homer”.

În sfârșit, pagina curat istorică e tensionată, concentrată, oximoronică, deopotrivă plastică și morală, ca la Tacit (din care se inspiră) sau Gibbon:

„Imperiul roman este o crimă îndelungată. Această crimă începe prin patru demoni: Tiberiu, Caligula, Claudiu, Nero. Tiberiu, spionul imperator, ochiul ce nu lasă lumea în urmă, primul dictator ce a cutezat a întoarce pentru sine legea maiestății făcută pentru poporul roman, știa grecește, era intellegetur, plin de pătrundere, sardonice, elocvent, oribil. Amat de delatori, ucigaș al cetățenilor, cavalerilor, senatului, femeii sale, familiei sale; având mai mult aerul de-a-m-purge decât a masacra popoli. Umil înaintea bărbaților, trădător cu Archebaud, codace cu Artaban, având două tronuri, pentru ferocitate Roma, pentru turpitudine Carpeca; inventând viciuri și nume pentru aceste viciuri, bătrân, cu un seraliu de copii, magru, pleșuv, încovăiat, cu picioarele strâmbe, puturos, ros de lepră, plin de supurațiuni, mascat de plasturi, curonat de lauri, plin de ulcere ca Iov și pe lângă aceste și c-un sceptru în mână; încungiuat de-o tăcere lugubră, căutând un moștenitor, mirosi pe Caligula și-l află numai bun: viperă ce alege un tigru”.

Proza lui Heliade este în schimb tipică pentru *Biedermeier*: diversă, nefictivă, publicistică. A fost unilateral privită până acum, fie sub unghi politic și ideologic (D. Popovici), fie ca pamflet și satiră (G. Călinescu). Ca toți pașoptiștii, Heliade excelează în trei direcții ale prozei: în memorialistică, în scrisori și în speciile publicistice. Nu încapă discuție că el s-a visat ideolog și istoric, așa cum ne vom convinge numaidecât, redactându-și cărțile cu scopuri precise. Expresie literară nu e însă de găsit tocmai în pagina filosofică, teoretică, îmbătată de stilul emfatic lamennesian și deseori ridicolă. Memorialistul însă, care și el trebuie spicuit din acest amalgam, merită incontestabil altă însemnătate decât i s-a dat. Călinescu a tras din memorii toată infor-

mația necesară capitolului biografic, dar nu s-a gândit să le prețuiască și în ele înseși, adică literar, dacă excludem expresivitatea involuntară pe care a atribuit-o unor pasaje, din care Heliade iese un personaj comic și operetic, aproape caragialian („În ziua de 2 iulie, Heliade, fricosul, e primit în triumf la bariera orașului. Trăsura i se umple de flori și de stindarde. Câțiva deshamă caii și trag în locu-le trăsura. Heliade, încântat și bun actor, joacă disperarea omului liber: «Cetățeni – tună el – de aceea am supraviețuit nenorocirilor mele ca să văd pe frații mei văzuți în starea de brută? Reluați, cetățeni, demnitatea de oameni și puneți caii la loc...» Succes enorm, strigăte: «Trăiască libertatea! la loc caii!») Iorga mai demult atrăsese însă atenția că Heliade e un „mare prozator”, tocmai în memorialistică, „pe care nu o cetește nimeni, dar care ar trebui reluată și desprinsă, căci ea trăiește”. Situația a rămas în bună măsură aceeași și astăzi, deși unele semnale s-au produs. Între ele, acela al lui Mircea Zăciu care a criticat incongruența portretului bazat de Călinescu pe memorialistică (și devenit apoi clișeu de manual, prin girul suplimentar pe care l-a primit în romanul istoric al lui Camil Petrescu) sub cuvânt că se confundau în el „două structuri existente în materia *Memoriilor*, personajul lor (proiecție bovariană a autorului) fiind total identificat cu acesta din urmă (cu autorul)”. Zăciu va analiza mai departe *Souvenirs et impressions d'un proscrit*. Cât privește restul cărților de această factură ale lui Heliade, se mărginește la sugestia valorii lor: „*Romanul* – constată el, însușindu-și termenul călinescian – se înscrie totodată ca o primă imagine epică a evenimentelor de la 1848...” Heliade a intenționat el însuși (cum va spune în prefața uneia din cărți) să acopere toată perioada care începe cu protectoratul rusesc datorat Regulamentului Organic, se continuă cu mișcarea de la 1848 și se încheie cu exilul. În scopul de a da versiunea proprie a evenimentelor (ca și Ghica sau Lăcusteanu mai târziu), el publică de pe la 1850 încoace mai multe cărți, în franceză (netraduse unele până azi decât fragmentar și foarte

prost) sau în română (mai întâi sub formă de texte apărute în reviste): *Le Protectorat du Czar, Mémoires sur l'histoire de la régénération roumaine, Memoires et Souvenirs d'un proscrit, Echilibrul între antiteze* și câteva volume intitulate *Diverse*. Acestea sunt titlurile importante. Le putem adăuga altele, destule, din care amintirile personale nu lipsesc aproape niciodată, dar care au un caracter precumpănitor documentar. În fine, în scrisori și aiurea, Heliade strecoară alte amintiri, încă și mai vechi decât acelea politice, de pe timpul când era la școala lui Lazăr. O versiune românească fragmentară a textelor franțuzești ne-a dat el însuși, de pildă, în *Echilibrul între antiteze*, autocitându-se copios. Pretenția lui declarată a fost aceea de obiectivitate istorică. Într-o scrisoare către Magheru, din timpul redactării broșurilor, va spune: „Eu ca scriitor istoric nu pot să am nici ură, nici patimă, cată să naru lucrurile așa cum le știu și cum stau cu documentele de față!” Dar a fost conștient că istoria va trebui să se bazeze pe mai multe memoriale, nu doar pe al său: „Eu iară nu scriu la istorie, scriu memorialele mele, și nu pot a mă încărcă și cu ale altuia, cum poci să știu eu din București cele ce s-a fost făcut la Craiova, sau Giurgiu, ori Focșani? Scriind mai mulți memorialele lor, se va face materie de istorie”. Tocmai obiectivitatea i s-a contestat, și în contemporaneitate și mai apoi. A rămas obiceiul de a-l considera un subiectiv și, ceea ce e desigur adevărat, un impulsiv. Alexandrescu îi scria lui Ghica despre *Mémoires*: „Niciodată n-am avut așa mari minciuni, nici am văzut om să se laude mai fără rușine”. Dar relațiile celor doi bărbați nu mai erau de multșor cordiale. Încă Iorga, atunci când îi laudă proza memorialistică, îl caracterizează așa: „Om buclucaș, care se certa cu toată lumea, și cu Grigore Alexandrescu și cu alții, pentru filologie, pentru politică, pentru interes, el a dat un farmec deosebit tuturor proceselor sale, mari și mici. Și atunci când Eliade se mânie, când se aprinde de pasiune împotriva unui om, fondul vechi al lui se trezește. Recurge îndată la batjocorirea adversa-

rilor săi, li găsește porecle care samănă cu acelea pe care le pune poporul [...] Se amestecă în acest hazliu val injurios o mulțime de dictoane, de pasiuni, amintiri din Biblie, povestiri în gen oriental, anecdote, de care-i era plin capul...” Recitite astăzi fără prejudecată, broșurile istorice nu se dovedesc mai excesive decât ale contemporanilor implicați în aceleași evenimente. Ele par și destul de corect informate. Sigur, are ca politician și ca om altă anvergură decât Lăcusteanu. Și pune în tabloul lui un patos de o calitate superioară. Indiferent de faptul că are ori nu are dreptate, memoriile vădesc un stil, ce trebuie relevat și care aparține unui original prozator. Epoca romantismului *Biedermeier* e plină de memorii de toată mâna, formând un veritabil gen literar, cum n-am mai avut de atunci, căci ficțiunea a triumfat de la sfârșitul romantismului încoace. Locul operii lui Heliade în cuprinsul acestui gen rămâne a fi fixat.

Nu așa de artist ca Ghica, nici așa de fantezist ca Sion, Heliade se vrea, el, istoric, în limitele pe care am văzut că le trasează singur memorialisticii, adăugând epicii istorice „câte documente sau hârtii ori acte publice am putut să am”. Autorul reproduce bunăoară convorbiri vechi de câțiva ani, cu aerul că le-a însemnat undeva ca să nu le uite. Mai ales că el are obiceiul cuvintelor de neuitat. Având cu Vodă Bibescu o întâlnire, menită a-l pune în gardă contra sosirii generalului rus Duhamel la București, i se adresează solemn: „Je ne vous parle pas poésie, je veux faire de l'histoire”. Iar Bibescu, în replică: „Vos sentiments et encore plus vos paroles sont assez théâtrales”. Teatralitatea aceasta ține, pe de o parte, de temperamentul lui Heliade, mare iubitor de spectacole, de combinații (mai ales secrete), făuritor de societăți politico-literare și de proiecte de reformă, spirit declamator, profetic; dar, pe de altă parte, ea ține de sentimentul lui intim că a fost unul din protagoniștii istoricelor întâmplări. Și Ghica, și Lăcusteanu au fost mânați de motivații asemănătoare. Pompiliu Eliade ridică un semn de întrebare în privința veracității

afirmațiilor lui Heliade despre legăturile lui cu Dinicu Golescu în înfăptuirea societății secrete din 1827, dar nu merge până la a le nega cu totul, iar Paul Cornea le acceptă, formulând mai degrabă rezerve de amănunt. Câtă exagerare era în astfel de afirmații e și greu de stabilit acum, mai ales că psihologia pașoptiștilor diferea complet de a noastră și gustul lor pentru comploturi și mistere, care nouă ni se pare pueril, reprezenta o realitate morală foarte puternică. Cum mai putem noi să apreciem corect rolul esențial pe care și-l atribuie de exemplu Heliade în chestiunea tipării textului Regulamentului Organic, ocazie cu care ar fi descoperit el, cel dintâi, existența celebrului articol nesupus votului Adunării Generale și care statornicea protectoratul Rusiei asupra Principatelor? Felul cum cântărește lucrurile Bogdan Duică mi se pare în continuare valabil. Când Heliade scrie paginile respective, din *Echilibrul între antiteze*, trăiau încă numeroși participanți direcți la evenimente, care i-ar fi putut contesta versiunea. El știe asta și-i invocă nu o dată pe supraviețuitori. Știrbei, aflând că Heliade e la originea furtunoasei adunări când boierii opozanți (înțelegeți în secret, tot prin intermediul lui Heliade, cu Vodă, după o întâlnire nocturnă în grădina lui Scufa), refuză să accepte articolul umilitor, îl ia deoparte ca să afle adevărul. „Domnule Eliade – zice el – câte am făcut sub generalul Kiseleff ca postelnic, câte vorbesc aci în Adunare, ca ministru, sunt ale slujbei, ale datoriei. Aci în cameră, între patru ochi [...], te întreb ca Român. Spune-mi, întâmplarea a adus ca desnodământul acestei chestiuni să fie astfel, și dumneata să fii afară de orice răspundere, sau dumneata ai cunoscut la facerea contractului acest articol ascuns și te-ai preparat astfel cum să pui pe fiecare din noi în această situație, ce la toți ne dă o tărie morală?” Și cum Heliade admite că a cunoscut articolul și a prevăzut deznodământul, Știrbei „atunci îmi puse mâinile pe umerii mei și întorcându-se către Cantacuzino, îi zise: «De veți putea, frate, protesta și susține autonomia, uite dumnealui, Heliade acesta, suntem datori această frumoasă și

tare situație»”. Și Heliade adaugă: „Trăiesc aceste două personaje: singuri sunt competenți de a judeca de adevărul celor relatate aci”. Și atunci cum să nu-i scape de sub condei amarele și paranoicele constatări ce urmează, privitoare la ingratitudea cu care a fost tratat de compatrioți (în timp ce devenise ținta represiunii rusești), după ce, în 1836, domnitorul e înlăturat și toți boierii din Adunare exilați și persecutați? Toți pașoptiștii au avut tendința să se plângă în acest fel. Doar că Heliade ia un ton mai sus:

„Eu îmi continuai în tăcere și izolat îndatoririle ce singur îmi impusesem, inamicul meu nu era nici un român dinăuntru, *Cartego delenda* a mea era slavonismul; neputând face politică, făceam literatură; nimeni nu mă pricepea, ca inamicul din afară. Când 1848 apărui, mă dusei să prinz pe inamic cu mâna în sac. *Respect la persoane și la proprietate* fu deviza mea. Și cu dânsa dedei proclamația din care datează căderea protectoratului exclusiv al Rusiei. Rusia o știe aceasta și de aceea m-a persecutat. Instrumentele Rusiei ce așteptau, ca cei de la Iași, domnia și ministere după căderea alesului națiunii, agenții zic ai Rusiei o știu aceasta și de aceea m-au numit și mă numesc *fatalitate*. Rea fatalitate le-am fost în adevăr! Plăcinta o aveau, ca și revoluționarii Moldovei, înaintea gurii. Toți aventurierii, toți golanii, toți puii de fanarioți au strigat și strigă asupra-mi; toți agenții secreți și de față ai Rusiei au strigat și strigă asupra mea; și aceasta este în adevăr, toată mulțumirea mea, toată recompensa vechierilor și sacrificiurilor mele. Până mă persecută străinii, până mă persecută fanarioții și puii lor, până mă înjură furii și asasinii, până când vociferă asupra-mi oamenii fără nici o știință, fără nici un principiu, până atunci e semn că e nimic d-amestec între mine și dânșii și că nefiind al lor, sunt al națiunii”.

De aici nu mai este decât o jumătate de pas până la vehemența cu care judecă partida rivală (Ghica, Arăpila, Bălcescu) din timpul Revoluției de la 1848. Lăcusteanu, de pe poziții adverse,



era tot așa de pornit. Heliade adoptă un ton necruțător:

„Un 1848 vine de peste Prut și se *dospește* la Iași de Fanarioți, de fiii denaturați ai Moldovei și se *dospește*, ca și mișcarea de la Brăila, în casele agenților Rusiei; și vine apoi a se fermenta și mai mult în București, în casele unui general rus, de însuși membrii cabalei de la Brăila. Aceștia formară comitetul revoluționar din București; aceștia, comisia executivă de trei. Programa acestei comisiuni fu: d-a ucide pe alesul națiunii; de a da foc de trei părți: de la Ocnele Mari, de la Telega și de la Islaz; de a deprăda averile împărțind proprietățile, de a viola persoanele, de a lovi în onoarea familiilor”.

Moderatul Heliade se aprinde de indignare în fața numai în parte presupuselor planuri distructive ale radicalilor și, opunându-le punctul de vedere propriu, delirează sarcastic:

„Ipsilanții de la 1848 (pentru că avu și anul acesta Ipsilanții săi) fură fanarioții din Iași și din București: generele unui fanariot înțolat cu mantă și nume de român. Iar Tudorii din 1848 fură tâlharii de Eliade, Magheru și Tell; și aceștia vin iar de peste Olt, de acolo de unde mai sunt încă oase de român, peste cari se mai pot încă întinde vine și piele, și peste cari preotul Șapcă luă din mâinile lui Eliade, spre a citi, profeția lui Iezechiel și chemă spiritul Domnului spre a le învia”.

Dincolo de paranoia aceasta, este la Heliade un stil folcloric fabulos și biblic, anticipându-l izbitor pe al lui Eminescu din publicistică, în care el încearcă să convingă lumea că au existat în același timp două revoluții – și la 1821, și la 1848 – una nelegitimă, importată, alta legitimă și națională. Firește, el însuși o reprezintă pe a doua, ca reîncarnare a lui Tudor:

„Așa, doi 1821 fură: unul venia de unde și-a fost înțărcat dracul fanarioții, în capul căruia era Ipsilante; și altul de unde se mai afla încă, dacă

nu vână și sânge, oase încă; și tot oase de român ce mai pot învia, ca însuși oasele peste cari profetiză Iezechiel. De peste Olt venia cel românesc, la apus de unde vin uraganele ce curăță aerul de morburii sau de ciume și răstoarnă și casele ce nu stau pe temelii *bune*. Oltenii veniau cu acel 1821 și în capul lor era Tudor Vladimirescu”.

Dar nu e acesta unicul limbaj al memorialisticii lui Heliade. Peripețiile legate de fuga care-n-cotro a miniștrilor din guvernul provizoriu, când cu zvonul intrării trupelor rusești, relatate în *Mémoires sur l'histoire*, sunt dramatic-vesele, antrenante ca niște scene de roman de spionaj, cu schimbări de nume și pașapoarte false, cu suspans, lovituri de teatru și tot tacâmul. Ștefan Andronic, o rubedenie, împreună cu care Heliade apucă drumul Târgoviștei, e luat de autoritățile locale drept Ștefan Goleșcu. Heliade însuși nu e recunoscut de la început. Unii administratori locali regretă guvernul provizoriu, alții țin cu caimăcămia care i se substituise între timp. La Pucioasa, fugarii sunt arestați din ordinul unei energice femei, mama subadministratorului de plasă, care-l recunoaște în sfârșit pe Heliade. Întreg orașelul face noapte albă în jurul casei unde sunt ținuți prizonierii. Unii se apropie de ferestre și privesc curioși înăuntru. Discută cu voce tare, exprimând păreri contradictorii. Pentru cei arestați, atmosfera e de-a dreptul siciliană. Pe la miezul nopții, sunt deodată percheziționați, căci îi ajunsese din urmă zvonul că la Heliade s-ar afla banii din casa centrală a mănăstirilor. Pe neașteptate, sosește subadministratorul, care se aflase la Târgoviște, și de pe calul înspumat de goană se aruncă direct la picioarele lui Heliade, strigând: „Vive la Constitution!”. Guvernul provizoriu fusese repus în drepturi. Heliade îl numește pe loc prefect pe salvatorul său, recunoscând apoi, când scrie memoriile, că „il n'était plus maître de lui-même. Il était égaré, presque ivre de surprise; son égarement l'avait emporté jusqu'à la fanfaronnade. Il y a des hommes qui savent supporter le malheur et que le bonheur écrase”. La Târgoviște, e primit

triumfal de un oraș iluminat feeric la propriu ca și la figurat. Sunt și detalii picante. Aici se află de pildă justificarea purtării faimoasei mantale albe, care i-a atras atâtea ironii și acuza de a fi nutrit speranțe de regalitate. Heliade coboară lucrurile la nivelul care trebuie să fi fost cel real. Mantaua i-o împrumutase unul din verii săi, care nu-l părăsea nicio clipă, în seara zilei de 19 iunie, când guvernul, arestat de Odobescu, este eliberat și Heliade constată că propria manta îi dispăruse odată cu retragerea soldaților din palat. Cea a vărului său, necesară, căci era răcoare, era o manta de ofițer de cavalerie imitându-le pe acelea purtate de austrieci. Heliade pretinde a n-o fi purtat mai mult de două sau trei seri la rând, dar că reacțiunea a speculat împrejurarea ca pe o lezare a democrației de către unul din partizanii ei.

Prozatorul retoric analizat de Vianu în *Arta* se vede cel mai bine în *Suvenire și impresii ale unui proscris*, broșură care, în prima parte, continuă în forma jurnalului de călătorie faptele de unde le-au lăsat *Mémoires sur l'histoire*. A doua parte este curat ideologică și la fel de neinteresantă literar ca și partea a treia a *Echilibrului între antiteze*. Dar jurnalul de călătorie merită atenție. În știutul lui stil biblic, Heliade înfățișează atrocitățile la care s-au dat, după înăbușirea revoluției, armatele de ocupație. Stilul este exaltat și abundă în anafore, ca și *Cântarea României* a lui Russo, indicând surse comune pentru întreg acest retorism romantic de la noi. Pe buzele lui Eliade se află aproape în orice ocazie o frază grandilocventă. Cercetat de vameșii francezi, care îi găsesc multe lucruri străine, el declară: „Nu-i încă nimic francez în mine, în afară de inima mea”. El e totuși capabil de ironie. Primul drum în Paris este pe Champs Elysées, a cărui rezonanță clasică îi place, dar acolo nu vede fericiți în paradis, ci o liotă de decorați cu *Légion d'honneur*. „Să vezi atâția oameni primblându-și vanitatea pe Câmpiile Elizee!”, exclamă proaspătul exilat. Ministrul de externe întârzie a-l primi: „Bănuiam că era vorba de una din acele grandori pitice cu care se străduiește a se

împodobi tot omul mic de inimă”, comentează Heliade în felul lui energic. Deceționat de Franța („unde sârmanul cerșește strivit de caleașca bogatului, unde văduva își etalează pruncii leșinați, sfârșiți de foame, unde orfelina se corupe și pehlivanul reprezintă societatea”), se îmbarcă pentru Constantinopol: „Marea era furtunoasă, amenința să ne înghită. Îmi păru binefăcătoare. Pentru că ea avea să-mi spele picioarele de tot colbul”. Vaporul – pasăre care bate cu multiple picioare apa – îi dă prilejul unor imagini sugesive. Stilul de analogii culte, pe care l-am văzut în articolele de critică, este același în proză: „Marea începea a fi plină de stânce ipocrite, ascunse ca și iezuiții regatului de Neapole”. Sau: „Când vezi Etna, ți se pare căminul unei făurării desmăsurate ce colcăie în rărunchii pământului”. Găsim și observații de detaliu care ne izbesc prin nu știu ce justete capabilă a caracteriza un om: „Când călcarăm pe uscat, căzurăm în mâinile unui ebru ce vorbea grecește, franțuzește, italie-nește, englezește, turcește, totdeodată. Făcea un pas înainte și se întorcea de două ori înapoi, când în dreapta, când în stânga”. Iată și imaginea unui vapor naufragiat, animal colosal, mitologic: „*Ramses* era plecat pe pântece, înfipt într-o stâncă submarină, cu o roată afund și cu alta în aer. Coastele-i era sparte și apa amară vâjâia în cămările-i afunde. Sonul aburilor, ce sta să înceteze, semăna cu hârâirea agoniei unui animal colosal. Verde ca gușterul era stânca și lucea ca solzii lui subțapa transparentă, ce sta să înghiță nava și oamenii”.

În câteva pagini răzlețe, memorialistul îl imită conștient pe Negruzzi. *Dispozițiile și încercările mele de poezie* au fost, recunoaște autorul, stimulate de *Cum am învățat românește*. Ele sunt pline de haz și au stilul încă foarte firesc al primei noastre proze memorialistice. Heliade povestește cum un vizitiu care citea *Alexandria* în gura mare în poarta bisericii Crețulescu l-a determinat să se lase de cartea grecească pentru cea românească: „Plecăm dimineața să merg la școală, dar mă întorceam pe altă uliță, intram prin grădină și, pe după case, pândind să nu mă

vază nimeni, mă urcam în pod; mă băgam sub un coș și acolo citeam vitezile lui Alexandru cel Mare...” Avea 9 ani. O slujnică urcă în pod după niște lână și se sperie găsimdu-l acolo pe chiulangiul de la școală, încât scoală toată casa cu țipetele ei. Cititorul *Alexandriei* e scos frumuseșel din „cabinetul de lectură”, de sub coș adică, și expediat la dascălul grecesc, care-l primește în bătai. Îl salvează din mâinile lui și de la supliciu citirii octoihului ciuma lui Caragea. „Toată lumea era tristă atunci; numai eu eram vesel”, zice Heliade cu un umor ce-l vestește pe al lui Creangă. La o stână, unde e trimis până la istovirea molimei, citește *Pogorârea Maicei Domnului la iad*, *Viața Sfântului Alexie* și altele, iar mai apoi la Brașov *Istoria lui Arghir*. „Mă încurca însă că nu știa nimeni să-mi spuie ce este *muza*; într-un cuvânt, eram de minune în casă când mă auzea fetile spunându-le pe dinafară, în stihuri, *Istoria*. Când ziceam: «Hip! hop! la a mea iubită», aveam și biciul în mână; plesneam cu dânsul și săream în sus, dar mi-era necaz de ce n-are și biciul meu puterea aceea de farmec (să mă facă să zbor)”. Materia acestor amintiri mai este reluată spre bătrânețe în *Librărie națională română* și în postuma *Daniel Tomescu*. Dar cele mai vechi amintiri legate de școală (de data asta ca profesor) sunt tot acelea din scrisoarea către Negruzzi din vara lui 1836. Aici este Heliade un foarte natural stăpânitor al limbii:

„Ca să nu-mi rămâie lucrarea neroditoare, ca să pot a mă folosi dintr-însa, cugetând de mai multe ori asupra unui obiect ceea ce am cugetat o dată, m-am făcut apostat din casa părintească, care îmi propunea protecție, slujbe, chiverniselii și m-am pus în mijlocul zidurilor celor sfârâmate din Sf. Sava, un biet dascăl cu 50 lei pe lună, înconjurat de câțiva școlari săraci, hotărâți și fanatici în hotărârea lor și în prietășugul meu, am împărțit leafa mea între dânsii și am început lecțiile mele la gramatică, până când am sfârșit cu dânsii un curs de matematică și de filosofie, în limba națională vreme de șase ani, fără să mă întrebe cineva ce fac, fără să vie cineva

să încurajeze pe școlari. Venea iarna: lemne de nicăiri; fiecare școlar aducea câte un lemn dupe unde găsea, care abia era în stare să încălzească preajma unei sobe sparte ce umplea clasa de fum și să topească fulgii de zăpadă ce vijelia îi răpezea pe ferestrele cele sparte. Tremurând cu mâna pe compas și pe cretă, ne făceam lecția și Dumnezeu a binecuvântat ostenele noastre, ce era niște minuni ale *dragostii* și ale *hotărârii*”.

Înrâurirea lui Negruzzi și Kogălniceanu o vedem și în acele proze scurte pe care Heliade le-a scris pentru a le publica în gazete. Publicistica este de altfel un capitol imens și variat, care ar merita să fie examinat îndeaproape. *Echilibru între antiteze* și *Diversele* reunesc texte ce au fost, multe din ele, la origine publicate în presă. Ele sunt o bizară operă de popularizare în multe domenii și care ne-ar părea și mai curioasă decât este dacă n-am ști că și alte cărți din romantism au același caracter hibrid, semiștiințific și semiliterar: *Convorbirile economice* ale lui Ghica, *Istoria critică* a lui Hasdeu, studiile lui Odobescu și altele. Genul prozei publicistice este creația romanticilor pașoptiști, ca și memorialistica. Nu ne vom mira deci să aflăm ieșind de sub pana lui Heliade, de exemplu, acele fiziologii așa de răspândite înainte de revoluție și în care s-au ilustrat toți scriitorii vremii, fără excepție. Doar că Heliade nu rămâne mult timp la generalitatea portretistică (*Coconița Drăgana*, *Coconul Drăgan*), împins la „personalități” de temperamentul lui războinic. *Domnul Sarsailă autorul* nu numai critică o manie (aceea a autorlăcului), dar lovește de-a dreptul în Grigore Alexandrescu și în Cezar Bolliac, deveniți o obsesie pentru Heliade. Lunga și cam nesărata diatribă nu l-a oprit pe Călinescu de a-i lauda vocația pamfletară și truculența argheziană a limbajului. Cu excepția scenei în care C.A. Rosetti (nenumit, dar indicat destul de clar, după cum a remarcat, întâiul, Duică, urmat de Călinescu și de alții), smulge lăutarului apatic scripca pentru a-și declama singur versurile cunoscutei lui romanțe (pe care un editor actual o publică

separat, sub titlul *Aristocrația și evghenia*, deși ea face parte din *Echilibrul*), toate celelalte pagini îndreptate contra confracțiilor nu sunt de calitate. E adevărat că există oarecare efecte de limbaj, o vervă a batjocurii (despre Bolliac-Sarsailă: „El e totul, el are patentă de zavergiu de la curți mari și potente, și însuși de la societăți ce nu sunt nici mai mult, nici mai puțin decât *medicale*. El e armat cu baiere și carmenii de la iezuiți. În lipsa lui din țară, câte n-a mai suferit, câte roluri n-a mai jucat, pe la câte închisori n-a mai fost! și tot pentru patrie, tot pentru libertate; azi se face *Figaro*, mâine, *Don Pascale*, poimâine *Dulcamara*, cavalier de industrie, scamator; foc scoate din ochi, ace și cordele pe nas. Târgoviștea tremură de el, să nu i se dea foc. Piteștii se crucesc, Craiova credulă crede și e în pericolul de-a-l alege de *meimandar* și preparator al unui viitor cum nu s-a mai auzit. Domnului Sarsailă azi îi e urâtă tirania, mâine are trebuință de un împărat; azi e cu democrații, mâine cu poleacii ce vor să anexeze România la Polonia; azi agent al unei puteri, mâine al alteia”), dar conjuncturalismul și aspectul de delațiune încearcă zadarnic să bage capul ca struțul în nisip, sub principii și convingeri nobile. Tocmai transfigurarea estetică a materialului nu-i reușește lui Heliade în multe din pamfletele sale. Sigur că unele (cum ar fi fiziologia ciocoilor, tot din *Echilibrul*, anticipând-o pe a lui Filimon, sau acelea în care se parodiază limba ardelenilor, a muscalilor sau a grecilor – o predilecție la Heliade) se citesc cu oarecare interes încă. Însă multe din „urzicele”, brebeneii și vioarele sale (specie de publicistică înțepătoare, imitată după *Viespile* lui Karr) s-au ofilit. Restul textelor, romantice (*O preâmbulare pe Dealul Mitropoliei*), altele în maniera evocatoare de mai târziu a lui Ghica (*Polkovnicul*), moralizatoare (*Jupân Ion*), lirice (*Imn către holeră*), când nu reprezintă simple prelucrări, nu mai pot fi luate astăzi decât sub beneficiu de inventar.

În schimb, scrisorile, unele nu de mult intrate în circuit public, merită atenție, deși Heliade e departe de a-și pune întreg geniul în ele. Din cele, nu prea numeroase, adresate exilaților de

după 1848, rezultă mai curând amărăciune decât năduf și, în orice caz, se vedește o anumită înțelegere a lucrurilor: „Frate, să vă spui de unde vine dezbinarea. Cereți de la mine o prudență și-o răbdare ce am avut-o, și dv. niciodată nu v-ați socotit a o avea. Mișcările, fraților, nu se fac cu un om, doi; și dacă se fac cu mulți, înțelepții iau cu binele mulțimea și economisesc patimile, debilitățile umane. Dv. toți, cu popoul întreg, le-ați ațâțat. De câte ori țara, popoul a strigat din nenorocire numai un nume, d-atâtea ori s-a făcut câte o despărțire și s-a răcit o inimă mai mult”. Neașteptat de moderatul Heliade nu pierde nici acest prilej de a condamna ațâțarea patimilor. Ghicim ușor cine este omul al cărui nume a fost strigat, dar nu rămâne mai puțin limpede că dezbinarea sistematică a fost o tristă realitate în revoluție. Motivele de *livoare* (pismă) au fost cu siguranță cele arătate de Heliade, deși un oarecare accent autocritic ar fi fost de rigoare mai ales aici. („Fiecare crede că el a fost corpul și sufletul mișcării. În van le-am spus și le spui că fiecare n-a fost decât un membru mai mult sau mai puțin important: când văd pe câte unul răsărind în narațiile mele, sau cu vorba, sau cu fapta – și nu că îl fac eu a răsări, căci eu nu spun decât cele ce am văzut – atunci, frate, se pălesc, și devin vineți, concep răzbunări și calomnii.”) Ca și C.A. Rosetti, Odobescu și Hasdeu, Heliade ne-a lăsat un lot compact de scrisori către soția lui, Maria (Marița). Prima fiind din 1823, ultima e din 1869. Suită, au doar între 1848 și 1851, restul fiind dispartate. Corespondența debutează, așa zice, *ex abrupto*, cu o scrisoare în grecește, a tânărului de 21 de ani, plină de imputări lamentoase și într-un stil tragicomic absolut inimitabil („Nefericito! Marițo! Tu, izvor și pricină a lacrimilor, a nenorocirilor mele. Tu, Marița mea, cea tare dulce.”) În 1837, când începe scrisorile în română, Marița e deja „draga (buna, scumpa) mea surioară”, ținută la curent, mai ales în timpul revoluției, cu toate întâmplările, între care Heliade nu le uită pe cele bogate în coincidențe misterioase și semnificative:

„...Pe seară începură a tipări *Proclamația*. Pusesem la cale, stam singur și cum se tipărea 25 de bucăți, le strângeam sul, ca să se scoată de subt acoperemântul tipografiei. Era seară, cel dintâi sul îl luai să mă duc a-l ascunde. Aveam puțină treabă în cancelarie, ușa era deschisă și fereastra asemenea. Cum intrai înăuntru, pe întuneric, simții ceva zburând pe sus. Mișcarea și grijea de a ascunde fapta în care mă ocupam mă sperie și ardicaî mîna cu rolul printr-un instinct să mă apăr. Lovii ceva în aer cu rolul ce era îndestul de greu, și o dată căzu la picioarele mele. Zisei să aducă lumânarea, și scândurile era pline de sânge, și la picioarele mele o cucuvaie ucisă cu cele dintâi *Proclamații*”.

În primăvara lui '49, ajuns la Paris, recapitulează prăpăstios și alarmant:

„Se apropie șase luni de când m-am despărțit de voi, și nici o știre pozitivă n-aveam despre cum vă aflați. Singura scrisoare ce primii aceasta este. Am trecut peste pericole, am suferit neaverea, frigul, nerepausul, tempeste, naufragiuri; am văzut moartea cu ochii. M-am săturat de lume și de oameni; m-am deziluzionat de europeni și de franțezi mai vârtos; și nu-mi mai rămânea pe lume decât fiițele cele mai scumpe ce le-am avut totdeauna”.

Culpabil față de soție și cei cinci copii, mizantropia exilatului ia o turnură dramatică:

„Nu văz pe nimeni din ai noștri. Nenorocirea i-a înnebunit pe toți, cu toate că unii n-au fost niciodată cu mințile întregi. Critic pe alții și ar trebui să încep de la mine. Oh! mult v-am nedreptățit, copilașii mei! Patria și nația a învins toate simțimentele mele. Facă Dumnezeu ca astă patrie și astă nație să nu aibă niciodată a-și imputa că a fost nedreaptă și ingrătă către un om care a sacrificat tot pentru dânsa, și stare, și viitor, și copii, și însuși suflet, căci acum nu mai am nici suflet; el e pierdut de când mă văz că

mi-am nedreptățit copiii. Și nimeni nu-și aduce aminte de mine”.

E supărat pe toți și pe toate. Lui Lamartine, pe care îl vizitează într-un rând, îi face un portret mușcător, începând cu fastul de două parale, grosolan și cu numeroșii lachei care-l impresionează ca pe Swann la Madame de Saint Euverte:

„M-am dus în prima sâmbătă, în mijlocul republicii, un lacheu la scară, altul la ușă, un fecior în tindă ce lua mantalele și altul ce întreba numele. El se ducea până în ușa salonului unde era lumea și acolo striga tare: «Domnul cutare», ca să auză stăpânul sau stăpâna casei, să știe cât să se scoale și până unde să-ți iasă înainte. Stanțele era tot acelea, două toate, nici cât cele două din față unde v-am lăsat în Brașov, și peste trei sute de oameni în picioare, ca sardelele. D. Lamartine, în cravată albă, în picioare, dând câte o bună seara în dreapta și în stânga, și când striga feciorul câte vreun *conte*, vreun *ambasador* (căci de aceea striga, ca să auză și oamenii), atunci chipul său, perii săi cei albi pare că zicea: «Vedeți cine vine la mine»... Eu gândeam că voi afla cel mult zece-douăzeci de inși, ca Béranger, ca Lamennais, ca Kinet, actori, artiști, oameni de litere, adunați împrejurul căminului familiar, citind ceva, spunând ceva. Unde? Ce cu gândul n-am gândit. O curte de rege într-o mansardă și mansarda cu lachei – o comedie! Un *Bourgeois gentilhomme*, cu deosebire că bădăranul lui Molière, fiind scris de dânsul, te face să râzi, să petreci. Bădăranul ăsta te face să plângi de milă”.

Familia îi este în țară, apoi la Rusciuc, Constantinopol și Chios, el la Paris, lipsit de cele mai elementare ale vieții, năpădit de griji, de remușcări („de voi îmi este, inocente ființe, voi nu meritați aceste rigori ale soartei”), iritat de „aiurările” Mariței, căreia îi recomandă, firește, „moderație”. Obsesia fiind (ca la toți corespondenții români) neregularitatea poștei, își numerează scrisorile și-i pretinde și Mariței același

lucru. Are dificultăți cu banii: veșnicele datorii ale intelectualului român din a doua jumătate a secolului XIX! Apoi, clevetirile, invidiile, „nuvelele” care otrăvesc sufletul. Heliade, care o pune în gardă pe Marița, se dovedește, cel puțin în această privință, foarte înțelept. Nu e deloc acel „nebun” al tradiției. Chiar dacă oameni ca Tell și el au aceleași convingeri politice, iată, nu pot fi prieteni din motive de fire și de educație diferită. Este „indignat” că Tell o calomniază pe Marița, după ce a stat la masa ei. Despre alt aliat politic, popa Șapcă, cel cu emoționanta rugăciune de la Islaz, îi scrie cu obiectivitate și bun-simț:

„Închipuiește-ți un pârcălab onest, fără carte, făcut popă și cu rangul preoției, în contact nu cu profesia, ci cu arendași, zapcii etc. Carte nu știe, știe însă să mănânce, să bea cu zapcii, să înjure ca dâșii, să aibă *de bons mots* ciocoiești; judecă însă drept, lucrează drept [...] E în stare să insulte o femeie fără să știe că insultă, să facă un rău fără a ști că face rău. Din partea asta poate merge d-a dreptul în rai: e prunc”.

Dar cum era aceea căreia îi sunt adresate aceste scrisori? E, incontestabil, o femeie inteligentă, cultivată și energică. Înfățișarea primirii ce i se face de către Reșid-pașa, primul-ministru turc, în 1849, este remarcabilă, toată convorbirea denotând din partea ei un just instinct politic. Marița e o ambasadoare utilă, și nu numai a soțului ei, dar și a altor exilați români, risipiți prin lume. Știe să farneze, să roage, dar și să bată din picior (la propriul!), cum face mamei lui Ali-pașa, ministrul de externe, când acesta întârzie a-și ține o promisiune. Față de bărbatul ei are o admirație nețărnută, care n-o împiedică să fie uneori ironică și tăioasă. („Ce am putut eu să asigur copiii pentru avenirul lor și n-am asigurat? Eu n-am avut alt capital decât moral, le-am dat și prin ăla nu mai pot să trăiască oneste, să sufere oricare tiranie, sărăcie și să nu fac nimic dezonorabil. Domnia-ta le-ai dat o umbră de învățătură, nițică grama-

tică, nițică istorie. A, uitai, și mitologie”), împărțându-i însă deplin crezul și spunându-i-o în cuvinte foarte demne și foarte frumoase:

„Eu, în toată viața mea cu tine, ți-am hrănit principele sfinte cu care te-a născut buna ta și a mea mamă. Am luat crucea și copiii la 28 mai 848, am luat-o cu inima plină de hotărâre, ca să-ți dezleg ție mâinile, să poți lua și tu crucea ta la 9 iunie. Și dacă copiii noștri vor fi uitați și abandonăți de bunul și dreptul nostru Dumnezeu și vor cădea în mizerii, apoi, frate, îți spui cu inimă curată că deopotrivă suntem complici, și eu poate mai mult, căci când mă rugai tu și bunii frați Golești (care au devenit vitregi pentru noi), când mă rugați, zic, dacă eram numai mamă, trebuia să zic: asigurați-mi întâi munca de 30 ani, care este viitorul a 5 copii, și așa plec. Dar eu ca și tine am uitat că sunt mamă, eram cum sunt, româncă”.

Nu se putea ca un om cu atâta simț al spectacolului ca Heliade să nu fi scris și teatru. Este totuși domeniul cel mai nesatisfăcător ilustrat din toate în câte s-a încercat. Până la Alecsandri și Caragiale, teatrul național în genere este lipsit de valoarea poeziei și a prozei. Romantismul nostru nu s-a afirmat și n-a pierit prin teatru, ca cel francez. Heliade și-a considerat piesele „mistere”. Ele sunt idilice sau teziste. Li se poate recunoaște o oarecare valoare de limbaj. De exemplu, în *Proces general*, avem discursul lui Musiu Rapacea – liberalul, roșul – pitoresc și demagogic, anunțând pe Clevetici și pe Cațavencu. *Voiaj din Podul Mogoșoaiei până în țigănia Vlădichii seamănă cu pamfletele dramatizate ale lui Iordache Goleșcu, după cum a remarcat Paul Cornea, care i-a atribuit-o scriitorului cu solide argumente și a publicat-o prima oară în 1986. Până atunci piesa era socotită a fi a lui Iancu Văcărescu. Ar fi fost scrisă în 1839 și la ea s-ar referi un pasaj dintr-o scrisoare către Negruzzi. La argumentele editorului (altele, independent, la Mircea Anghelescu, 1986) poate fi adăugat și acela stilistic, că presa folosește frecvent procedeul parodierii unor jargoane. În fraza lui Eliade*

există câteva asemenea abile parodii. În piesă e parodiat jargonul franțuzit. Ocazională ca și *Sărbătoare câmpenească* (aceasta, cu desăvârșire insignifiantă), piesa nu mai e idilică, ci „neagră”. În locul „pozitivilor”, avem aici exclusiv eroi negativi. Subiectul e istoric și se referă la călătoria lui Câmpineanu din 1838 pe la curțile Europei ca să obțină sprijin în apucarea domniei în Țara Românească. Protagonistul (numit în presă Caco) adună partizani politici la sfat. Le ține un discurs „liberal” în care îi evocă pe străbunii glorioși, de la Romulus la Traian. Musiu Rapacea din *Proces general* evoca și el aproape aceleași nume. Iată un nou argument în favoarea paternității. Urmează o lectură din opere literare proprii a partizanilor lui Caco (între care Cătetai ar fi Bolliac și Gugorici ar fi Alexandrescu), remarcabile ca încercare metodică de parodiare a unor stiluri literare (după încă necunoscuta *Țiganiadă* și înainte de *La gura sobei*).

Personalitatea lui Heliade i-a copleșit până și opera proprie. Cel puțin aceasta este impresia pe care ne-o lasă aproape toate comentariile moderne. Tonul l-a dat chiar întâiul critic, în accepția de astăzi, care s-a ocupat de el, Ovid Densusianu. „Netăgăduit că și când e să judecăm pe Heliade – scrie el în *Literatura română modernă* – trebuie să ținem seama mai mult de rolul lui în mișcarea noastră culturală decât de însușirile de scriitor”. Așa se face că mai ales acestea din urmă au stat în umbră. Înainte de Călinescu, și uneori nici după aceea, nimeni n-a prețuit lirica heliadescă, totuși virtual a unui mare poet, poate singurul nostru *High Romantic* de până la Eminescu. Proza, mai înrudită cu a epocii *Biedermeier*, este însă proiectată pe planuri mai vaste decât a oricărui contemporan și are un suflu incomparabil. Dacă n-a reușit totdeauna în fiecare specie și gen romantic în parte, Heliade le-a încercat pe toate, a deștelenit un teritoriu vast cât o întreagă literatură. În sfârșit, critica lui literară, aproape ignorată în afara schelăriei de idei pe care stă (deci tot latură pragmatică, fiindcă aceste idei au avut în contemporaneitate ecou), este cu mult peste aceea

scrisă la noi înainte de Maiorescu, și ca anvergură morală și filosofică, și ca artă literară. Tot Călinescu a remarcat și asemănarea esențială cu poetul *Lucașfărușii*: numai ei doi, în tot secolul romantic, posedă o mare gândire unitară, care le străbate opera de la un capăt la altul, irigând-o ca o rețea inextricabilă de canale. Cei care i-au studiat această gândire și sursele (inegalatul D. Popovici) au rupt-o de obicei de opera literară. După ce personalitatea politică și culturală i-a înăbușit poezia și proza, iată altă separație devenită rutină, aceea dintre ideolog și artist. E ca și cum biblicul, raționalistul, misticul, păgânul, conservatorul, socialistul, eruditul, imaginativul, profetul, pragmaticul, luministul, clasicul și romanticul ideolog n-ar avea o operă artistică pe măsura doctrinei. Am arătat, nu o dată, de ce această idee este greșită. În definitiv, Heliade n-are, s-ar părea, nici până în ziua de azi o situație absolut clară în istoria literară. Mircea Zăciu a observat că există o ereditate a averșiunilor în privința lui. Într-adevăr, contemporanii și urmașii imediați au adoptat poziții extreme: de adulare (Depărățeanu îl plângea în 1849 ca pe Dante exilat din Florența) și de negare. În secolul XX, adularia încetând prin îndepărtare de obiect, negarea s-a consolidat, paradoxal, din aceeași cauză. Deși patimile trebuiau să se fi stins de mult, ele au continuat să fie active. Doar Macedonski (temperament apropiat) a mai avut parte de atâta îndârjire. E drept că G. Călinescu a făcut pentru recuperarea scriitorului mai mult decât oricine: dar aprecierea omului rămâne și la el defavorabilă. Personajul din *Istoria* călinesciană e un bufon caraghios, în pofida anvergurii sale spirituale. Ceva din acest unghi malițios se păstrează și la Al. Piru, în măsura în care, dintre dimensiunile personalității, aceea comică și pamfletară este net privilegiată. O încercare de a privi și fața cealaltă a făcut Ioana Em. Petrescu, care a văzut în Heliade o alternanță de epoeic și satiric, de sublim și caricatural, precum și o teatralitate fundamentală, datorată faptului a fost un contemplativ care și-a tradus contemplația în act și

a pus la rădăcina fiecărei acțiuni un gest simbolic. O nouă simplificare propune Marin Mincu, crezând a putea adopta eticheta de *heliadism* pentru întreaga tendință novatoare, antitraditională pe care o aduc în cultura noastră muntenii. Mai întemeiată este altă caracterizare: „Ca personalitate creatoare, heliadiștii sunt de tipologie barocă”. Curiozitatea este că, dacă astfel de formulări, unele mai norocoase, altele mai puțin, abundă, examenul operei literare continuă să ne ofere un spectacol mult mai sărac. E timpul să

se facă dreptate, nu atât omului politic (și el victimă a unilateralizării), cât poetului, prozatorului, criticului spre a se înlătura prejudecata persistentă a „culturalului”, descălecător și desțelenitor, dar cu o operă literară informă și imperfectă, de necitit. Nu trebuie răsfrântă asupra operei literare nici defectele ortografiilor succesive care au desfigurat-o. Opera lui Heliade este cea mai de seamă din toată prima parte a secolului XIX românesc.

## GRIGORE ALEXANDRESCU

(22 februarie 1814 – 25 noiembrie 1885)



Este Grigore Alexandrescu un romantic sau un clasic? Întrebarea aceasta și-au pus-o, într-o formă sau alta, absolut toți comentatorii operei lui. Este o întrebare cu desăvârșire falsă, câtă vreme noi n-am avut clasicism și romanticism în stare suficient de pură, încât să putem

stabili disocieri utile. La toți prozatorii și poeții noștri pașoptiști se vede bine în schimb spiritul *Biedermeier*. (Asachi sau Heliade fiind singurele excepții.) Ei sunt așadar romantici în felul vremii lor, având aceeași mentalitate caracteristică și scriind în genurile și speciile care erau la modă în toată Europa primei jumătăți a secolului XIX. E destul să deschidem la acest capitol monumentală monografie consacrată de Sengle fenomenului ca să descoperim îndată că bunăoară Alexandrescu s-a manifestat în exact acele forme pe care istoricul german le consideră tipice, numindu-le utilitare (*Zweckformen*): poeme didactice, fabule, satire, epistole, epigrame, aforisme, memorii și jurnale de călătorie. După cum, enumerând trăsăturile morale comune producțiilor epocii dintre Restaurație și Revoluție, pe care numeroși cercetători le-au surprins, ne convingem imediat că niciuna nu lipsește de la Alexandrescu: intimism, lipsa marii pasionalități, înclinație spre confort sufletesc, ironie, spirit, militantism combinat cu pesimism, anxietate cu optimism și realism cu idealism. Niciun alt poet român nu ilustrează mai fidel paradigma romanticismului îmblânzit al epocii de dinainte de 1848. În aceste condiții, a voi să-l definim drept un clasic silit de împrejurări să scrie ca un romantic ori din contra drept un romantic grevat de o fire



și de o educație clasică înseamnă a rupe de fapt simțirea omului de modul expresiei poetului, ca și cum am avea acces la cea dintâi în afara celei de a doua: după unii Alexandrescu ar fi fost un suflet profund și sfâșiat, după alții doar un epicureu și un histrion; melancolia lui părănd incontestabilă câtorva, alții, destui, au socotit că nu poate fi vorba la el de o reală structură de elegiac. Astfel de ipoteze rămân în veșnicie neverificabile. Mai solidă este ideea unor istorici literari după care sensibilitatea lui Alexandrescu este dublă, bicefală, bipolară etc., fiindcă așa este sensibilitatea epocii lui. Paul Cornea e cel mai clar în această privință: „Mulți l-au considerat drept un produs de metisaj, un amestec de romantism și clasicism. De fapt, el e un romantic printre clasici și un clasic printre romantici. Cu alte cuvinte, e un scriitor de tranziție, iluzionând asupra situației proprii, exponentul unei perioade contradictorii, de ambiguitate și pionierat...”. Însă ca să fie tranziție, trebuie să fi existat înainte un clasicism și pe urmă un romantism, ambele de o factură mai pură și mai clară și în orice caz deosebită de cele pe care le putem vedea reunite într-un hibrid, la Alexandrescu însuși. Curiozitatea e că Alexandrescu, ca și alți contemporani ai lui, poeți ori prozatori, a fost un pionier, dar nu un scriitor de tranziție: a dat naștere adică unei literaturi, aceea de formulă *Biedermeier*, neavând nici înaintași mai clasici, de la care să fi pornit, nici urmași mai romantici, pe care să-i pregătească. Are dreptate, în fond, Mihai Zamfir, când susține că reforma romantică a fost inclusă la noi în reforma mai largă neolatină, prin care pașoptiștii au creat două dintre paradigmele durabile din poezia noastră limba literară, până astăzi rămasă aceeași în esență, și au introdus totodată speciile și genurile literare moderne. Rolul lui Alexandrescu este, în ambele privințe, absolut remarcabil și de aceea experiența lui relativ modestă și fără anvergură s-a dovedit în unele privințe mai rodnică decât a unui Eliade, genial, dar extravagant. De ecoul scriitorului s-a ocupat, cu veleitățile lui de sociolog al literaturii, Ibrăileanu, în cursul din 1909

(din păcate, devenit public abia după șaptezeci de ani), făcând observația interesantă că Bolintineanu sau Alecsandri au avut răsunet înaintea lui Alexandrescu, din cauză că postpașoptismul, până la tânărul Eminescu inclusiv, a preferat optimismul lor folcloric și patriotic. Lui Alexandrescu i-a venit rândul după 1880, când, în pofida faptului că Maiorescu nu-l menționează, poetul începe a fi apreciat odată cu Eminescu de la maturitate, pentru pesimismul lui grav și metafizic. Deși selectat atât de târziu, Alexandrescu s-a bucurat de o anumită trecere și în ochii contemporanilor, fiind recunoscut ca unul din primii care au schimbat poezia. Opera lui este practic încheiată în 1847, așadar mai înainte ca Alecsandri sau Bolintineanu să debuteze în volum.

O idee atrage atenția în prefața lui Alexandrescu la culegerea din 1847 și anume aceea că arta adevărată cere o compunere îngrijită, o desăvârșire formală, de care literatura noastră, alcătuită „până în anii din urmă de niște balade tradiționale, inspirații necultivate”, nu s-ar fi dovedit în stare. Nu e sigur dacă poetul are în vedere producțiile populare, deși dezinteresul lui pentru folclor a fost evident, cele vreo cincizeci de *Cântece de peste Olt* și din alte locuri culese în tinerețe fiind un simplu fenomen de modă. Clișeul romantic, conform căruia poezia au fost „cele dintâi instrumente ale geniului noroadelor”, se împletește cu necesitatea cultivării formei. „Dar cu cât arta e mai frumoasă, atât este mai anevoie”, zice Alexandrescu, dintr-un impuls mai rar în epoca pașoptistă de a corecta spontaneitatea naturală a creatorului prin efort conștient. S-ar putea deduce de aici că Alexandrescu s-a supus codului romantic pașoptist cu oarecare precauție. Personalitatea lui este bine marcată, oricât de impregnate i-ar fi versurile de aerul timpului.

Lirica de meditație patriotică, aceea care, alături de fabule, i-a făcut din prima clipă gloria și prin care poetul a rămas până astăzi în manualele de școală, este, poate, partea cea mai înduioșător-naivă a operei sale. Însă retorismul

substanțial al versurilor (multe cu adevărat frumoase, cum ar fi catrenul de început din *Umbră lui Mircea*) a făcut ca trohaicul de 15 (16) silabe cu cezură mediană să poarte în poezia noastră marca „Alexandrescu”. Deși este și versul viitor al *Scrisorilor* eminesciene, avem aici probabil singurul caz în care Eminescu n-a izbutit să-și deposedeze înaintașul de identitatea lui. E posibil și ca Alexandrescu să beneficieze retroactiv de confuzia urechii noastre la auzul gravelor și sentențioaselor muzici:

„Au trecut vremile-acelea, vremi de  
fapte strălucite,  
Însă triste și amare...”

Sau:

„Ne-ndoim dac-așa oameni într-o adevăr  
au stat.”

Niciun alt poet român nu mai este eminescian *avant la lettre* în acest mod esențial în care a izbutit să fie Alexandrescu. Nicoleanu, Bodnărescu și alții au devenit, prin puterea atracției, simpli sateliți eminescieni. Nu și poetul *Umbrei*, rămas el însuși până la capăt. S-a discutat deseori despre asemănarea de temperament (pesimism, filosofie) dintre cei doi poeți. Lovinescu nu crede, de pildă, că Alexandrescu a fost un pesimist în sens superior, lipsindu-i „o concepție integrală și filosofică a zădărniciilor cosmice”. Bogdan Duică, polemizând cu Lovinescu, îl socotește însă un pesimist empiric, ca și Densusianu, care-i refuză „pesimismul intransigent”, din motivul lipsei de credință. Cea mai curioasă observație aparține lui Popovici: „Drumul pe care se desfășoară sentimentele sale este opus aceluia pe care se manifestă Eminescu. Ceea ce ne întâmpină în poezia eminesciană din primele timpuri este afirmația puternică, gestul incendiar, verbul puternic înstrunat. Experiența ulterioară a poetului avea să convertească acest ideal revoluționar în critică și în cele din urmă în elegie. Elegia, care este starea sentimentală

inițială a poeziei lui Alexandrescu, este, pentru Eminescu, cucerirea ulterioară a unei experiențe negative. Și, dacă Alexandrescu este un precursor al lui Eminescu, constatarea aceasta ne ajută să înțelegem și în ce sens precede autorul *Anului 1840* pe poetul *Melancoliet*”. Eroarea, mai vizibilă la Popovici decât la ceilalți, constă în a defini un pretins conținut sufletesc al poetului, când e vorba de cu totul altceva și anume de o stilistică. Elegia lui Alexandrescu este aceea romantică și lamartiniană răspândită în toată Europa de după 1820 (la care s-au adăugat ecouri din alți poeți, îndeosebi din Byron), după cum au arătat numeroși cercetători începând cu Pompiliu Eliade (1904) și sfârșind cu Mircea Angheliescu (1973). G. Călinescu a putut afirma net că „într-o parte a ei, poezia lui Alexandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi”. Melancolia împinsă până la afectarea celei mai nevindecabile suferințe morale este, când debutează Alexandrescu, un stil și e inutil să încercăm a vedea dacă îi corespundea ori nu o simțire reală. E greu de găsit dovezi în sprijinul unor afirmații categorice de genul: „Alexandrescu nu are structură de elegiac” (Horia Bădescu, 1981). Într-un anume sens, un poet nu este niciodată sincer. El adoptă scriitura epocii așa cum se îmbracă după moda epocii. Treizeci de ani mai târziu, tânărul Eminescu îi trimitea lui Iosif Vulcan spre publicare versuri scrise în maniera facil optimistă a lui Alecsandri sau Bolintineanu, dar nu fiindcă sufletul lui ar fi fost mai puțin elegiac din naștere decât al precursorului, ci tot din motive de stil poetic dominant. În deceniul al șaptea stilul încrezător și vioi al pașoptiștilor avea același prestigiu pe care îl avusese trista meditație lamartiniană în deceniile trei și patru. Întorcându-ne la lirica patriotică a lui Alexandrescu, ea nu e, pe de altă parte, complet străină nici de sensibilitatea mai puțin pesimistă pe care o ilustrează, în anii ce vin, majoritatea poezilor noștri romantici. Există la acești poeți câteva particularități stilistice și retorice bine determinate și care au făcut obiectul unor analize strânse, cum ar fi aceea a

Mihalei Mancaș din 1983, care a identificat la toți recurența – până la stereotipie – a unor figuri precum enumerarea, paralelismul sintactic, epitetul ornamental, personificarea, hiperbola, comparația amplă, abstractizantă. Autoarei studiului i se pare că aceasta din urmă ar lipsi numai de la Alexandrescu. În realitate, nu numai că nu lipsește, dar ne oferă principala punte de trecere a poetului *Umbrei lui Mircea* spre lirica celorlalți romantici români. Când Alexandrescu scrie în *Răsăritul lunii* despre astrul nopții:

„Și întâi, ca o steluță, ca făclia depărtată  
Ce drumețul o aprinde în pustiuri rătăcind,  
În a brazilor desime, în pădurea-ntunecată,  
Printre frunzele clătite am zărit-o licurind.”

ne vin numai decât în minte comparații similare din Alecsandri, Bolintineanu și chiar din tânărul Eminescu (în *Speranța* este una frapant asemănătoare: „Precum călătorul, prin munți rătăcind,/ Prin umbra pădurii cei dese,/ La slaba lumină ce-o vede lucind/ Aleargă purtat ca de vânt/ Din noaptea pădurii ce iese:// Așa și speranța – c-un licur ușor/ Cu slaba-i lumină pălindă...”). Reminiscente clasice, ele sunt foarte dezvoltate, au ambii termeni concreți și consideră nobilă sfera morală. Dovadă de clasicism structural, aceste metafore (în care pastelurile lui Alecsandri abundă și pe care Drouhet le consideră debitoare lui Lamartine) împlânzesc peisajul natural prin referință la spațiul uman, sufletesc. Le putem considera comparații *securizante*, în măsura în care centrează universul pe omul terestru și reduc la el spațiile cosmice, siderale, selenare. E o figură caracteristică pentru romanticismul *Biedermeier* al poezilor epocii, de la care doar Heliade face excepție. Oricât ar insista Călinescu pe aerul ceșos ossianesc și pe hohotirile byroniene, acestea par mai curând un adstrat, adăugat la un idiom liric deja constituit, și care este, dacă-l cercetăm cu atenție, destul de cuviincios și de moderat. De aceea, cu toate viziunile ei stranii-oribile, heliadești și hasdeiene, balada *Ucișorul fără voie* pare mai curând un

experiment neautentic, o curiozitate în opera lui Alexandrescu, deloc germanic sau gotic în spiritul său. Scenariul este unul singur în toate poemele cu subiect istoric. Poetul descoperă în plimbarea sa (arheologică) un loc ce poartă urmele trecutului (ruine), îl contemplă pătruns de emoție, de obicei în regim nocturn, în minte năvălindu-i întâmplări și oameni legați de gloria de odinioară, prin prisma căreia prezentul i se pare decăzut, existând cu toate acestea premisele unei viitoare renașteri. („Dar tot se află încă virtuți, și viitorul/ În ele se încrede...”). Ceva mai multă mișcare teatrală fiind în *Umbra*, celelalte poeme sunt statice, trăind mai mult prin discurs, care este emfatic și găunos, plin de invocații, antonomase și alte figuri obosite. Cu toată butaforia preromantică a solitudinii contemplatorului, e de remarcat ici-colo o anumită grandoare, dar și finala comparație ce aduce lucrurile la scară omenească (*Mormintele*):

„Ziua de mult trecuse; natura obosită  
Se odihnea: nici zgomot, nici cel mai ușor  
vânt;  
Nimic viu: eram singur în lumea  
adormită,  
Și stelele dasupra pe lunca părăsită  
Luceau ca niște candeli aprinse p'un  
mormânt.”

Cea mai reușită poezie din această categorie este totuși *Anul 1840* pentru motivul foarte simplu că lui Alexandrescu îi convine mai degrabă lirismul de sentințe și idei morale decât poza și gestică. Alexandrinul iambic al acestei profesii de credință stoice și întrucâtva fataliste (deși Bolintineanu credea că „un parfum de descurajare plutește pe primele strofe”) ne-a fost definitiv fixat în memorie de manualul școlar:

„Să stăpânim durerea care pe om supune;  
Să așteptăm în pace al soartei ajutor:  
Căci cine știe oare, și cine îmi va spune  
Ce-o să aducă ziua și anul viitor?”

Reflecțiile pe tema nestatorniciei, adresate unui prieten apropiat (unit în aspirații și cunoscând cifrul francmasonic), sunt ușor contradictorii: după ce constată greutatea de a anticipa viitorul, poetul se arată convins că există totuși bune speranțe, conform regulii care aduce după mâhnire înseninare; dar această încredere aparține mai degrabă omului „ce-n viitor trăiește”, adică optimistului, și copilului care a fost cândva poetul („așa zicea odată copilăria mea”), devenit acum un pesimist schopenhauerian:

„Și un an vine, trece, ș-alt an îl moștenește,  
Și ce nădejdi dă unul, acelălalt le ia.”

D. Popovici a examinat minuțios alternanța de pesimism și de optimism din poemă (socoțind-o, poate, mai riguroasă decât e în realitate). *Anul 1840* e de altfel o poezie tipică pentru amestecul de utopie și de nostalgie, de idilism conservator și de ironie progresistă. Răsturnările fierbinte așteptate și promise de nădejtile pașoptismului („un duh fierbe în lume, și omul se gândește/ Aleargă către tine, căci vremea a sosit”), sunt, o strofă mai jos, considerate deșarte în felul pesimismului eminescian („oricare simțimente înalte, generoase,/ Ne par ca niște basme de povestit frumoase,/ Și tot entuziasmul izvor de idei mici”). Poetul se scoate pe sine din cauză, nevoind adică nimica pentru el ca persoană, și profită de împrejurare spre a-și face un autoportret de o nobilă înălțime etică și de o perfectă acuratețe a expresiei în acel stil de moralități abstracte, după care-l recunoaștem numaidecât:

„Eu nu îți cei în parte nimica pentru mine:  
Soarta-mi cu a mulțimii aș vrea să o unesc:  
Dacă numai asupra-mi nu poți s-aduci vrun  
bine,

Eu râz d-a mea durere și o desprețuiesc.

După suferiri multe inima se-mpietrește;

Lanțul ce-n veci ne-apasă uităm cât e de  
greu;

Răul se face fire, simțirea amorțește,  
Și trăiesc în durere ca-n elementul meu.”

Încă și mai clar lamartiniene, cu aspect de imitație ce merge până la detaliu (de exemplu sentimentul religios pare copiat după acela foarte viu al catolicului francez) sunt meditațiile pe temă personală. Dacă însă putem vorbi de un om interior în lirica lui Alexandrescu (afirmat, cum crede Cioculescu, „pentru întâia oară în literatura noastră ca o realitate covârșitoare și ca putere de interpretare reflexivă”), aici găsim principalul sprijin. Scrie poetul în *Candela*:

„În minutele-acelea când sufletul  
gândește,  
Când omul se coboară în conștiința lui.”

În finalul *Reveriei* ne izbește expresia de mâhnire a inimii deșarte de orice sentiment, dar stăpânită de puterea suvenirilor:

„De ce însă gândirea-mi se-ntoarce  
cu durere  
Spre zilele acelea? timpi ce v-ați depărtat,  
Când pe urmele voastre tot intră în  
tăcere,  
Când ștergeți plăceri, chinuri, ce omul  
a cercat.

Când inima sătulă de ură, de iubire,  
N-o mișcă nici un bine, n-o trage nici un  
dor,

De ce singure numai a voastre suvenire  
Trăiesc ele în sânu-mi ca un nestins  
amor?”

Niciun alt poet n-a mai avut gravitatea aceasta reculeasă, vestind timbrul elegiei târzii a lui Eminescu, dar și liniștea pastelurilor lui Alecsandri:

„Vara și-apucă zborul spre țărături  
 depărtate,  
 Al toamnei dulce soare se pleacă la apus,  
 Și galbenele frunze, pe dealuri semănate,  
 Simțiri deosebite în suflet mi-au adus.  
 O! cum vremea cu moartea cosesc  
 fără-nțetare!  
 Cum schimbătoarea lume fugind o  
 re-nnoiesc!”

Din păcate, *Meditația* cade pe urmă în clișeele locurilor glorioase ajunse ruine, pierzând solemnă notă personală din primele strofe. *Miezul nopții* este (într-o versiune modificată la reeditare) chiar cea dintâi dintre meditațiile de acest fel scrise de Alexandrescu și în ea apare deja ideea solitudinii într-un peisaj nocturn și imobil, când numai gândirea veghează:

„Când tot doarme-n natură, când tot e  
 liniștire,  
 Când nu mai e mișcare în lumea celor vii,  
 Deșteaptă, priveghează a mea tristă  
 gândire,  
 Precum o piramidă se-nalță în pustii.”

Superba imagine de la urmă arată o dată în plus că nu simțirea, ci spiritul reflexiv animă aceste contemplații pline de pulberea unei fine melancolii. Tema tuturor este fuga monotona a timpului. Prin apostrofă și repetare retorică a relativului *când* la începutul versurilor poetul își exprimă tristețea nelecuită. E, desigur, evident că mobilul acesteia, cel puțin în *Miezul nopții*, este de ordin biografic („De când pierdui părinții-mi trei ierni întregi trecură”), însă mi se pare o exagerare să tragem de aici încheierea că pesimismul lui Alexandrescu nu e profund ori metafizic, ci empiric. În definitiv, de ce s-a fixat el tocmai la această temă? Și de unde stăruința pusă în a afirma că „sufletu-mi e-n valuri” și „închinat durerii” („privește durerii m-am născut”, zicea Conachi) sau „muncit d-al suferinței demon neîblânzit” (*Un ceas...*)? Modelul lamartinian trebuie să fi întâlnit un anumit fond

propriu. Vesel cu adevărat Alexandrescu nu arată a fi fost nici chiar în poeziile lui cele mai pline de vervă. Ironia lui mușcătoare nu ne poate înșela în privința fondului. Înclin mai degrabă a-l crede când declară în *Mângâierea*: „Lumea mă crede vesel, dar astă veselie/ Nu spune-a mea gândire, nu m-arată cum sunt!/ E haină de podoabă, mască de bucurie,/ Și mahnirea mi-e numai al inimei veșmânt”. Sau când se întreabă în *Eliza*: „Spune-mi, scumpă Eliza, ce este fericirea?” Postura romanticului care se lamentează vine, sigur, din Lamartine (împreună cu versuri întregi, precum acela din *Miezul nopții* reluat în *Adio, la Târgoviște*: „Pui mâna pe-a mea frunte și caut un mormânt”), nu însă și acea orientare reflexivă a spiritului care caută pretutindeni motivele scurgerii vremii, ale tristeții și deșertăciunii.

Faptul, apoi, că în eroticele sale Alexandrescu se dovedește, măcar la început, un hedonist, nu schimbă mult lucrurile, de vreme ce Eminescu însuși, așa de radical filosofic în pesimismul lui, a scris nu numai elegii sentimentale și misogine, ci și idile sau egloge. Dar să vedem mai îndeaproape poeziile lui Alexandrescu pe această temă, care n-au fost totdeauna citite atent. Deși adesea mediocre literar, ele sunt semnificative. În *Prieteșugul și amorul*, poetul încearcă s-o convingă pe o Emilie că iubirea se cuvine trăită chiar dacă viața omului e tristă și are sfârșit ineluctabil. El se întreabă retoric dacă trebuie să lase „plăcerea” și „bucuriile tinereții”, fiindcă iarna și durerea „sunt condiția vieții”. Sau îi notifică femeii că „o zi bună, fericită e o parte din vecie”. Nu cumva însă dialogul ar trebui interpretat ca având loc între hedonicul îndrăgostit și scepticul din meditații? Nu cumva pe sine însuși vrea Alexandrescu să se convingă? Emilia, ca și femeia din *Mângâiere* opun, s-ar zice, o rezistență filosofică poetului, folosindu-i cuvintele din poezia meditativă, și el se simte obligat să adopte tonul invers și să invoce argumentele epicureismului. Din nou răsună Eminescu în aceste versuri din finalul *Prieteșugului*, în care poetul o invită cochet pe femeie să fie iubiți,

acum, când sunt tineri, rezervând bătrâneții prieteșugul:

„De-i pofți atunci amorul,  
L-om numi o nebunie:  
Îți voi fi prieten, frate,  
Îți voi fi orice îți place,  
Și de lume și de toate  
Împreună ne-om desface.”

Acest cult al dragostei și fericirii naturale îl știm de la trubadurii de după 1800. Stilul erotic al lui Alexandrescu nu pare mult deosebit de acela al lui Alecu Văcărescu ori Conachi. Chiar și suferința datorată faptului că nu e iubit se întoarce la nevoie în speranța că, măcar pe pragul mormântului, femeia va reveni la sentimentul dorit:

„Să mor dar la picioare-ți; să mor dar  
de plăcere;  
În ceasul din urmă s-auz că m-ai iubit.”

În acest fel, sufletul ar duce cu el în vecie „plăcerea ce-a gustat”. Clișeul romanței viitoare e deja constituit aici, unde vedem și deosebirea de poeți dinainte. Dacă Alecu sau Conachi erau adepții lui *carpe diem*, așadar hedoniști până la capăt și fără precauții, Alexandrescu, primul, combină iubirea cu moartea la acest nivel popular de simțire. În *Două inimi ce se despart* de Conachi, invocarea morții nu e serioasă, lucrul declarat grav fiind despărțirea („Moartea pentru noi îi viață, dacă n-are despărțire”). La Alexandrescu este altceva și anume șantajul sentimental. Dar ca să fie posibil șantajul, e nevoie ca moartea să capete importanță, să nu mai fie invocată doar retoric și cochet. Romanța joacă pe cartea amenințării voalate (cele care nu iubește i se sugerează că, după ce poetul va muri, partea ei vor fi remușcărilor eterne), nu pe naiva promisiune conachiană a nedespărțirii în veci. În plus, Conachi vorbește de durere sau de moarte din pricini exclusiv erotice, subordonând erosului toate celelalte sentimente și

realități. E de-ajuns să existe iubire, ca să dispară suferința și moartea. Din contra, pentru Alexandrescu acestea nu pot fi conturnate, în pofida hedonicelor tentative inițiale pe care le-am văzut. Interesant e că poeziile de iubire ale lui Alexandrescu întocmesc un „roman” destul de coerent și în care personajele își joacă bine rolurile. *Nu, a ta moarte* reia ideea că femeia e aceea care nu iubește: acum, ea caută să mascheze lipsa iubirii sub o mahnire prefăcută, dar care lasă să se ghicească vanitatea de a-l ști pe poet pătimind. Versurile sunt naive, necitabile, dar descriu un sentiment mult mai complex decât acela de la trubaduri, în pofida prezenței unor motive comune (pasărea căzută în laț, iubirea ca lanț, chin sau „fier greu”). Atitudinea nu e aceeași: „Când dar o să guști pacea?”, se întrebă Alexandrescu. Alecu sau Conachi nu se gândeau să guste pacea sufletului, complăcându-se, din contra, în chinurile iubirii, căci ei erau niște puri galanți, cum Alexandrescu nu este. *Încă o zi* are ton de elegie erotică: o noutate în epocă. În ceasul despărțirii, poetul își vede iubita depărtându-se vertiginos în trecut:

„Întorc acum asupra-ți privirea-mi  
dureroasă,  
Ca cel din urmă-adio la tot ce am pierdut:  
Din ceața veșniciei, stea blândă,  
luminoasă,  
Te văz lucind departe, departe în trecut.”

Prin elegia trecutului, vechiul cântec de lume epicureic devine romanța modernă:

„Valea răsunătoare, a râului murmură,  
Veșteda toamnei frunză ce flutură în vânt,  
Palida lunei rază, puternica natură,  
Îți vor șopti adesea cuvinte din  
mormânt.”

Iată chiar vocabularul de care romanța nu se va mai despărți până în ziua de azi: toamna, frunza veștedă ce pică, luna palidă, murmurul apei, mormântul. Romanța fiind indiscretă, fățișă

și, contrar opiniei curente (care a primit și girul lui Călinescu), principial nesinceră, Alexandrescu trebuie considerat creatorul ei la noi, cel care a tras forma modernă a speciei din anteriorul irmos vesel al trubadurilor. Există la el tablouri (directe, analitice, scenice) care vor fi cele din idila lui Eminescu:

„Dar nu, văz o ființă... spre  
mine-naintează...  
Să m-arăt... de vederea-mi ea nu se  
spăimântează;  
Un strein pe aicea sfială ar avea.  
Ea pășește, ia seama... o auz că  
soptește...  
Negreșit e femeie... Ce zice? Mă uimește!  
Pieptu inima-mi bate: aceasta este ea!”

Dar nu prezentul (trăire, viață) e timpul romanței, ci trecutul (despărțire, moarte, nostalgia) ca în *Inima mea e tristă* sau *Te mai văzui o dată*.

„Dar depărtat de tine, ce pot să-mi  
folosească  
Lumea ș-ale ei bunuri, și orice aș avea?  
Pustiul unui suflet știu ele să-mplinească?  
Pot s-aducă trecutul, pot face-a te vedea?  
Pot să întoarcă vremea și ceasurile  
sfinte?”

Sunt și multe versuri norocoase la Alexandrescu, în țesătura aceasta a romanței: „Sătul de mari minciuni ce nu dau fericirea”. Sau: „Din loc în loc aș trece în climele streine/Rude sunt alte stele, și ceruri mai senine”. Fără a avea capodopere, acest sector al inspirației lui Alexandrescu rămâne bine individualizat. Și, în orice caz, reușind o fluentă a versului și un lexic deloc îmbătrânit, ca niciun altul dintre precursori.

Un Alexandrescu spiritual, spumos, *badin*, ne întâmpină în epistole, pe care Cioculescu și alții le-au preferat poeziilor lirice, considerându-l mai valabil pe poet în ipostaza lui clasică

decât în aceea romantică. Am protestat contra acestui fel de a-l rupe în două pe poet argumentând că nu există nici clasicism, nici romanticism așa-zicând pur, diferite de ale lui, în epocă. Alexandrescu e un romantic *Biedermeier* cât se poate de tipic. Epistolele lui reprezintă triumful ironiei într-o poezie care a avut mai des parte de sarcasmele pamfletarilor decât de antifraza elegantă, de expresia groasă mai degrabă decât de aceea fină. În *Epistola către Voltaire*, care începe foarte bine și e construită cu grijă (sfârșind cu începutul, după un procedeu pe care îl vom regăsi și în alte epistole), Alexandrescu îi reproșează francezului, pe urmele unei prejudecăți a vremii, că a batjocorit credința, a alungat pe om din rai, în loc să se lase inspirat, ca David, de „gândiri cerești”. Dacă ar fi fost ajutat de limba evoluată care era franceza în secolul XVIII, și-ar fi auzit numele laudat de îngeri. Altceva e la noi, unde limba... În partea a doua a epistolei, Alexandrescu rupe câteva săgeți contra poezilor contemporani, dar cu mai mare seninătate decât o va face Eminescu în *Epigonii* ori în *Scrisori*. Alexandrescu nu e pamfletar (ca Heliade) și maliția lui rămâne elegantă. Problema antivoltairianismului, care a agitat spiritele cândva, e cu desăvârșire secundară (ea e probabil, cum zice Călinescu, un ecou școlăresc din La Harpe sau din altul): accentul cade pe satira din partea a doua a epistolei. Heliade și Asachi au fost mai puțin norocoși în gen. Versul este acela trohaic de 15 silabe cu cezură după cea de a 8-a din *Epistola domnului Alexandru Donici* (împrumutat de la Donici însuși: „aste versuri de lungimea celor ce tu mi-ai făcut”), dar, până la urmă, tema rămâne criticarea literaturii contemporane. Deși, după unele informații, ar fi anterioară, *Epistola Domnului Iancu Văcărescu* este așa de bine scrisă, încât n-are cum fi operă de primă tinerețe (de prin 1832–1833). Și, apoi, chestiunea talentului, pusă simplu și categoric în precedentă („Crez cu tine că talentul nu e din cer dăruit”), devine în ea subiect de matură îndoială metodică:

„Când nențealea natură, din sânu-i cel  
 roditor,  
 Cu talentul poeziei naște pe un muritor,  
 (Fără să mergem departe, atât aș dori  
 să-mi spui)  
 Hotărăște deodată și felul scrierii lui?  
 Mulți îmi zic cum că aceasta nu e de  
 tăgăduit,  
 Și că tot omul s-upleacă la ce este mai  
 pornit;  
 Că acela ce-n tragèdii face patimi a vorbi  
 Nu poate și-n elegie chinurile a descri.  
 Dacă iar în cea din urmă știi frumos să  
 zugrăvești  
 Plăcerea, melancolia, amor, chinuri  
 sufletești,  
 Al odei cei înfocate ton înalt nu poți să-l ții,  
 Nici să alergi p-ale slavei pline de sânge  
 câmpii.  
 Felurile-s osebite, și voiesc osebit dar:  
 Cine-n mai multe se cearcă, osteneala-i  
 e-n zadar.”

Nu trebuie crezut că Alexandrescu se considera (cum spune mai încolo) călător rătăcit de la drumul pe care tocmai l-a nimerit sau un om care nu se poate ține de planul ce abia și-a făcut. Întrebările sunt retorice, iar textul trebuie citit prin antifrază. Autorul pare convins, din contra, că nu e în zadar osteneala de a se încerca în mai multe specii și genuri. Modestia lui e ironică, atunci când se referă la certitudinile lui Boileau („Poet cum poci a mă crede când al lirei Dumnezeu/ Încă nu vrea să-mi arate care este felul meu?”). Autoanaliza aceasta a artistului este prima la noi, și remarcabilă prin precizie și concizie, dovadă că poetul se cunoștea perfect și că întrebările și fentele erau un joc retoric:

„Mărunțișurile-mi scapă, și ideile ce-mi vin,  
 Dacă-ncep cu o zâmbire, se sfârșesc cu un  
 suspin.  
 Aplicarea îmi lipsește, și n-am darul  
 însemnat,

A strica și a preface câte sunt de îndreptat.  
 Fără astă slăbiciune ceva tot aș izbuti;  
 Osteneala și răbdarea pot orce a dobândi.  
 Însă eu, ca să mă apăr, las un lucru început,  
 Și-ntr-un sfert stric câteodată ce-ntr-o lună  
 am făcut.  
 De pământ trântesc condeiul, meseria o  
 urăsc,  
 Și să nu-l mai iau în viață, eu mă jur și  
 hotărâsc.  
 Dar precum Boileau zise: un astâmpăr  
 nențeles  
 Nencetat se-mpotrivește hotărârei ce-am  
 ales;  
 De urechi parcă mă trage, din somn  
 noaptea mă deștept,  
 Și cu multă plecăciune rima mândră o  
 aștept.  
 Patima inimei mele, chiar și streine nevoi,  
 A le pune pe hârtie sunt silit fără să voi.”

Apologia lui Iancu Văcărescu de la sfârșit arată că autorul cunoștea și calea laudei, nu doar pe a satirei, și că era cât se poate de abil în a le distribui. Ironia este evidentă și în *Epistolă Domnului Ion Voinescu II*, dedicată cuiva care, invers decât Donici și Văcărescu, l-a îndemnat să nu scrie, făcându-se apologetul lenei celei mai depline. Tocmai de aceea Alexandrescu ar dori să afle modul de a scăpa de beleaua muzelor, mai ales că s-a convins singur că poezia nu e bună la nimic. E o iluzie că ar fi capabilă să îndrepte năravurile („Cânte urșii și lupii în pilde cât le place,/ Omu-și caută treaba și tot ce-a învățat face”). Ba chiar el însuși a pățit-o, denunțat fiind că fabulele îi „vorbesc de stăpânire”. („Iată ce înțelesuri și ce cugete rele/ Vrajmașii fără lege dau scrierilor mele”). Antifrază, firește, căci înțelesurile reale tocmai acestea sunt. Stăpânirea registrelui ironic este în aceste versuri mai bună decât oriunde în poezia noastră. Alexandrescu e cel mai puțin muntean dintre munteni, nu mizează pe truculența cuvântului, ci pe ascuțimea lui:



„Apoi pas de lucrează în aste vremi de  
jale,  
Când vor să-ncurce statul în pricini  
literare.  
În zadar și censura de mine-ncredințată,  
Și alți câțiva prieteni cu bună judecată  
Mă apără în lume, le spun că au greșeală,  
Căci ei o țin tot una și zic că nu se-nșală,  
Mulțumesc astă dată și stăpânirii noastre,  
Care nici vru s-asculte la vorbe așa  
proaste.  
Altfel zău îmi e teamă că-n loc de  
mulțumire  
M-ar fi făcut prietin cu vreo mănăstire,  
Unde spălându-mi vina, prin post și  
nemâncare,  
Mergem în rai d-a dreptul și fără  
cercetare.  
De ce, domnilor critici, atâta urâciune?  
Dobitoacele mele au cugete prea bune;  
Și numai ton de cârciumi, poezii  
monstruoase,  
Censura cea deșteaptă e drept să nu le  
lase;  
Ele ne strică gustul, și trista lor manie  
Parnasul îl prefacă în proastă băcănie.  
Dar fabulile mele de tot nevinovate  
Nu se ating de nimeni, n-au personalitate.  
De vă găsiți în ele, îmi pare foarte bine;  
Însă de vă e teamă ca nu cumva prin  
mine  
Să se-ndrepteze lumea, greșala vă e  
proastă;  
Puteți să luați pildă chiar de la  
dumneavoastră,  
Care nu vă prefaceți, și fără încetare  
Acelor ce v-ascultă aduceți supărare.”

*Epistola Domnului Ioan Câmpineanul* reia problema literaturii, în fapt, unică a scriitorilor, ca să pretindă că nu sunt făcute pentru muza lui subiectele înalte, glorioase, ci cele banale și de nimic: „Pân-a nu zbură în ceruri, ea se cearcă pe pământ”. Caracterul biografic al acestor versuri nu poate fi pus la îndoială. Absolut remarcabilă

este *Satiră. Dubului meu*, o scenetă în toată puterea cuvântului, în care lumea saloanelor e descrisă cu o vervă pe care n-a mai avut-o niciun poet înainte. Însuși titlul e ironic: poetul se preface a se satiriza pe sine pentru că n-ar fi la înălțimea cerințelor din *le meilleur monde*. Dilema în privința acestui titlu pe care o semnalează I. Fischer în notele ediției din 1957 e falsă: oricum am scrie titlul – *Satiră dubului meu* (ca în majoritatea edițiilor) ori *Satiră. Dubului meu* (ca în tabla de materii de la ediția 1842) – satira nu e doar adresată propriului duh (la dativ), ci și împotriva lui (la genitiv), dar, desigur, prin antifrază. Poetul își cheamă duhul la judecată fiindcă nu știe să joace cărți. Autoportretul este similar cu cel din epistola către Iancu Văcărescu. Satira e ascunsă în forma apologului: rețeta izbutirii în societate este să te îmbraci ca la Paris, să ai darul vorbei și să nu faci gafe. Încheierea este fals autocritică și în ea poetul își arată decepția nu numai de a nu-și fi putut însuși rețeta cu pricina, dar de a fi neconținut bănuind că gândește contrariul decât spune. Poetul și-a găsit beleaua cu lumea:

„Fără-a zice nimica, singura ta zâmbire  
De te-i afla de față, e o-nvinovățire.  
În zadar te porți bine și lauzi câteodată,  
Chiar lauda în gură-ți de satiră e luată.  
Așa, în loc să critici greșalele streine,  
În loc să râzi de alții, mai bine râzi de tine;  
Învață danțul, vistul și multe d-alde alea;  
Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la  
Prălea.”

Darul observației și tonul glumeț apropie această poemă de prozele lui Negruzzi, Russo și Kogălniceanu. De altfel, epistolele în versuri ale lui Alexandrescu denotă exact același spirit din scrisorile lui către Ghica. Autorul e un „moldovean” plin de haz, „aristocrat”, subțire, poznaș, și mai ales ironic, fără nimic din acel heliadism extravagant și bizar în care Marin Mincu identifica trăsătura definitivă a spiritului muntenesc. Mai mult: Alexandrescu și Heliade sunt scriitorii cei mai deosebiți care se pot

închipui. Alexandrescu este distins, cuviincios, malițios, și, în felul său, foarte eficace. Heliade, temperamental, slobod la gură, ba chiar spurcat. Ibrăileanu nu-i consacră lui Alexandrescu un capitol în studiul lui din 1909, dar, într-o notă, îl așază printre acei munteni (Odobescu, Bălcescu) „care ascultă de tradiție”. Pamfletele versificate (contra lui Heliade etc.) trebuie considerate excepții în opera acestui romantic *Biedermeier*, care a mânuit mult mai bine ironia subtilă decât sarcasmul vehement.

Tot așa îi sunt fabulele, la fel de celebre în literatura noastră precum acelea ale lui La Fontaine în literatura franceză ori ale lui Krâlov în aceea rusă. De altfel, s-ar părea că însăși reușita în acest gen trebuie legată de anumite înclinații, pe care Alexandrescu le are în cel mai înalt grad. Explicând pe La Fontaine, în cartea pe care i-o consacră, H. Taine îl consideră produsul aceluși „esprit gaulois” (sau francez) caracteristic pentru rasa „cea mai atică” dintre toate cele moderne, „moins poétique que l’ancienne, mais aussi fine, d’un esprit esquis plutôt que grand, doué plutôt de goût que de génie, sensuel mais sans grossièreté ni fougue, point morale, mais sociable et doux, point réfléchi, mais capable d’atteindre les idées, toutes les idées et les plus hautes, à travers le badinage et la gaieté”. Aproape totul se potrivește scriitorului nostru. Și încă: „L’homme n’est point alourdi ni exalté; pour sentir il n’a pas besoin de violents secousses et il n’est pas propre aux grandes émotions. Tout est moyen ici, temperé, plutôt tourné vers la délicatesse que vers la force”. Sau: „...La beauté manque, mais l’intelligence brille, non pas la verve pétulante et la gaieté bavarde des méridionaux, mais l’esprit leste, juste, avisé, malin, prompt à l’ironie...”. Este spiritul care în Evul Mediu, în locul epopeilor războinice, a creat „les fabliaux”, expresia unui spirit măsurat, subtil, care evită cuvintele mari și se păzește să împingă emoțiile până la capăt. Alexandrescu nu e altfel. A început a traduce fabule devreme, apoi a le scrie pe ale sale, și e singurul gen în care a perseverat până la bătrâ-

nețe. În traduceri, nu se încrede în alexandrinul unui Florian, pe care-l rupe în două trohaice de 7/8 silabe (nimerind de pe acum câte un vers memorabil, superior originalului: „Prințule, în loc de plată/ Aș dori câțiva curcani”, spune vulpoiul predicator) și nici în versul polimetric al lui La Fontaine, rămas neînțeleș lui Boileau. Abia mai târziu va adopta Alexandrescu versul cu mai multe picioare, slujindu-se foarte bine de libertatea pe care o îngăduie și făcând ca fabulele să-i semene cu niște mici comedii de moravuri (mai ales politice, cum au remarcat toți comentatorii, începând cu Pompiliu Eliade), așadar de aceeași factură cu *Satiră. Dubului meu*, și totodată, prin vioiciunea limbajului, dialogal și multiplu, cu celelalte epistole. Fabula lui Alexandrescu, mai puțin concisă în formă și universală în conținut decât aceea clasică a lui La Fontaine, mai bavardă și mai directă (tăind desfășurarea acțiunii de reflecții precum „Astfel se încep toate: vremea desăvârșaste/ orice inventă omul și orice duhul naște”), actuală (mergând până la versificarea unor slogane pașoptiste, ca în *Mierla și bufnița*, ori având subiecte curat ocazionale), militantă, patriotică, localistă este *Biedermeier* în toate articulațiile și motivele ei.

Câteva sunt adevărate capodopere și ar fi meritat să fie cunoscute lumii precum sunt *La Cigale et La Fourmi*, *Le Loup et l’Agneau*, *Le Corbeau et le Renard* și atâtea ale lui La Fontaine. Bunăoară *Câinele și câțelul*, în care discursul demagogic al lui Samson este de o mare putere de caracterizare. Dacă la fabulistul francez observam uneori politețea secolului și a lumii sale, Alexandrescu e mai direct și mai mușcător. Comparând *Dreptatea leului* cu *Les Animaux malades de la peste*, vedem că, pe lângă transformarea ciumei într-un război (tot așa de devastator), flateria vulpească devine mai puțin perfidă, mai disprețuitoare. În fabula lui La Fontaine vulpea zice leului: „Vous leur fites, Seigneur/ En les croquant beaucoup d’honneur”. Alexandrescu schimbă așa: „Ce-are a face! răspunse/ Înălțimea ta ești/ oricât de slab poțtești”. În *Lupul moralist*, altă piesă de rezistență, situațiile sunt la

fel de elocvente ca și discursurile personajelor, iar tema anticlericală a modelului (Voltaire) devine politică, iar morala, casantă: „Când mantaua domnească este din piei de oaie,/ Atunci judecătorii fiți siguri că despoaie”). Un foarte viu realism al detaliilor găsim în *Boul și vițelul*. Cea mai clasică în tăietură rămâne *Vulpea liberală*, dar tabloul pare scos dintr-o fiziologie a epocii *Biedermeier*, în care personajele se comportă (sărutul labei, coruperea prin slujbe) și vorbesc riguros definitiv. Elefantul, având știre de predicile vulpii, îi trimite un bilet, invitând-o la curte:

„...O-mbrățișă și-i zise:

«— Am aflat, Jupâneasă, că ai mare talent

Voi să te pui în pâine;

Și începând de mâine

Îți dăm cu mulțumire,

Ca un semn de cinstire,

Al găinelor noastre întins departament:

Caută-ți bine treaba».

«— Pe seama mea te lasă»,

Răspunse oratorul și, sărutându-i laba,

Se întoarse acasă.

În ziua viitoare,

Vulpea ca totdeauna veni la adunare;

Dar însă oblogită, pe subt barbă legată,

Și cu un lipcan mare la cap înfășurată.

«Ce ai, de ești astfel?» o întrebă toate.

«— Îmi e rău de aseară, îmi e rău cât se poate,

Și cu trebile țării să mă lăsați în pace.

Craiul știe ce face;

El nencetat gândește la al obștii folos.

Adio! sunt bolnavă: m-am înecat

c-un os».”

În legătură cu puțina, relativ, proză a lui Gr. Alexandrescu, obiceiul de a opune pe romantic clasicului (ori invers) este încă și mai iritant și nespornic decât în legătură cu poezia. Criticii s-au grupat pur și simplu în două tabere (deși tot fără a se cita întotdeauna unii pe alții), după cum au considerat *Memorialul* din 1844-

1845 (data tipăririi în revistă) romantic sau clasic, indiferent dacă l-au apreciat sau nu ca o reușită. Bunăoară, N. Iorga e de părerea (s-ar înțelege că valabilă și pentru poezie) că Alexandrescu n-are „gluma ușoară”, ci numai „satira ascuțită sau ironia amară”, că nu face „spirit de salon râzând, din contra, batjocoritor sau tragic”. Despre *Memorial*: „La mănăstire culege, prin urmare, povești din trecut și scene ridicule ale prezentului, el nu se aduce acolo pentru a-și avea amintirile personale, ci, cu sufletul străbătut de măreția privescării unui trecut ce se păstrează numai în părăsite și șubrede ruine, cu ochii de vizionar îndreptați spre fantasme...” Același jurnal romantic al călătoriei l-a citit și Călinescu, numai că, constatând că atunci „când nu poate proiecta în proporții uriașe, poetul vede banal”, îl declară un talent narativ și descriptiv „stângaci”. „Totul e convențional”, mai zice altundeva, lăsând să cadă pe gâtul prozatorului ghilotina. Nu tot așa i se va părea lui Ibrăileanu relatarea călătoriei din 1842: „În general, Alexandrescu e prea «clar», are sentimente clare, idei clare; n-are ceva «germanic», să zicem, ceva tenebros, cu multe răsunete, în poezia sa. În *Memorial*, se vede bine această particularitate a spiritului său: un spirit clar, care descrie ca un latin”. În partida lui Ibrăileanu se înscrie (fără s-o știe, căci cursurile acestuia erau încă inedite) Cioculescu: „În proză, Gr. Alexandrescu atinge cu mai mult agrement stilul natural, tonul ușor și dezinvolt”. Cu excepția nuvelei *Călugărița*, „nu mai e nimic romantic în această proză vioaie, spirituală și ironică”. O încercare de a împăca cele două poziții, dar menținând structura dublă, face Mircea Angheliescu. El distinge un registru stilistic glumeț, în care este prezentată călătoria propriu-zisă, și unul grav, în care este descris trecutul istoric. „Separația e de fapt efectul alternării a două planuri temporale, pe care poetul le investește cu atitudini stilistice diferite”. Într-o parte a lui, *Memorialul* „poate fi socotit și ca un jurnal al descoperirii unor stări interioare”, autorul procedând „ca un adevărat romantic, (care) se descopere pe sine în peregrinările sale”. Așa

pusă problema, e firesc ca scrisorile către Ghica să „nu arate deloc această față a sa”.

La acest din urmă punct de vedere (care este și cel mai elaborat de până acum) ar fi mai multe de obiectat. Luând-o cu sfârșitul, să spunem că așa-zisul jurnal interior este complet inexistent în *Memorial*. Destul de rare sunt apoi paginile care să ilustreze registrul stilistic grav (dacă nu în melodramatica nuvelă *Călugărița*, introdusă după regula manuscrisului oferit ocazional, în mijlocul *Memorialului*), acestea fiind și cele mai neinteresante artistic. Din contra, atitudinea glumeț-locvace este peste tot și face farmecul literar al *Memorialului*, ca și al corespondenței cu tovarășul de călătorie, deloc diferită ca ton și ca mijloace. În fine, obiecția cea mai importantă vizează considerarea operei prozatorului și a poetului ca duală, bipolară. Nu există însă o poezie și o proză mai caracteristice romantismului *Biedermeier* de la noi și de aiurea decât acelea ale lui Alexandrescu. Toată chestiunea clasicismului sau a romantismului e falacioasă cu privire la *Memorial* cum era și cu privire la poezie. Cine a citit pe Negri, Ralet, Alecsandri, Drăgușanu, Ghica și pe ceilalți pașoptiști din însemnările lor de călătorie, observă imediat că locul lui Alexandrescu este între ei. Drumul întreg, presărat cu surprize dezagrabile și cu incidente comice, explicabile mai ales prin „starea poștilor” (motiv recurent), nu diferă în *Memorial* de ceea ce știm de la ceilalți. Simțul de observație al autorului e destul de bun, cu precizarea că el reține îndeosebi latura amuzantă ori picantă a lucrurilor. O schiță de prin 1847 intitulată *Nuntă* e tipic costumbristă.

Scrisorile către Ghica, tipărite de Lovinescu în 1928, în monografia lui, după ce Duică le dăduse fragmentar, încep în anul călătoriei din *Memorial* și se încheie prin 1856. Cum manuscritele de pe care le-a copiat Lovinescu au devenit intruabile, nu avem încă o ediție propriu-zisă a corespondenței, remarcabilă totuși, vădind daruri de prozator incontestabile. Alexandrescu n-are doar umor, ci posedă un stil al echivocului galant care arată în el pe monden. Are curio-

zitate pentru cancanuri (e drept că le pune pe seama unor dame). Frecventează saloanele, cluburile și cofetăriile, îmbrăcând la ocazii un frac verde-negru cu nasturi de metal. Declară într-un rând a nu fi avut curajul să se apropie de o prietenă comună de teamă a nu fi zgâriat de ea, care „pretinde că tu o aveai această galanterie și că ghiarele demonului să văd încă pe pielea ta”. Și adaugă hazos: „Să-ți fie de bine”. E un om de lume, nițel ipocrit, căci laudă versurile cuiva știind că n-au valoare, dar neputând face altfel. Îl invidiază pe prietenul său că are posibilitatea de a lenevi: „Îmi place mult viața ta cea orizontală, nargheleaua măreată ori caicul molatic și mărturisesc că dacă nu aș fi eu, aș vrea să fiu tu, adecă dacă nu aș fi leneș de București, aș vrea să fiu leneș de Constantinopol”. Apelează la el pentru niște „mătăni aromatice” care fac trebuință unei „dame grațioase și bune” în „favorul” căreia se află. Și alte asemenea nimicuri, din care totuși se compune esențialul unei vieți. Ironia lui pare înțepătoare, dar nu e veninoasă, nici chiar când îl evocă pe Heliade, „marele patriot”. Pe Ghica însuși îl împunge uneori, zicându-i de exemplu „iubite prinț”, când prietenul devenise bei la Samos. În fine, știe el însuși foarte bine nu numai să justifice tonul scrisorilor lui, dar și să facă tabloul tristei vieți publice din Principate de după revoluție, spre informarea exilatului:

„Ți-am scris patru sau cinci scrisori, fără să primesc la vreuna răspuns. Eu nu sunt pretențios, după cum ai putea să socotești, dar mă interesez să aflu de le-ai primit, căci în împrejurările actuale, când spionlâcul, delațiile, siluirea secretului corespondențelor sunt lucruri foarte comune, îmi este iertat să zic cu poetul satiric: «Je crains tout, cher ami, et n'ai point d'autre crainte». Nu doar că scrisorile mele coprivind într-însele ceva vinovat, dar se pot explica pe dos, după cum se întâmplă în timpi când bănuiala este obștească, când guvernul se teme de toți și toți se tem de guvern: atunci viața este așa de tristă încât fiecă om se poate crede un mic

despot, judecând după temerea ce însuflă și aceea ce simte. Apoi știi că noi, o seamă de oameni, avem nenorocirea a fi considerați ca acele femei publice care, deși ar hotărî să-și schimbe purtarea, tot nu le-ar crede nimeni, prețuindu-le după reputația lor cu drept sau cu nedrept câștigată”.

În astfel de pagini private, fără intenție literară, descoperim proza adevărată a romanticilor, inteligentă, plină de bun-simț și într-o limbă

care nu s-a învechit decât cât să capete mai mare valoare. Scrisorile lui Alexandrescu n-au doar o valoare de document moral și istoric, ci, ca și ale celorlalți contemporani ai săi, una curat artistică. De aceea nu le-am lăsat exclusiv pe mâna biografilor, cum au făcut cu ele alții, chiar și critici (de exemplu Călinescu cu ale lui Odobescu), ci le-am socotit parte cu drepturi întregi din însăși opera lor.

## DIMITRIE BOLINTINEANU

(1819 sau 1825 – 20 august 1872)



Niciun poet din generația pașoptistă nu s-a încercat într-o mai mare diversitate de specii vechi sau noi decât Dimitrie Bolintineanu și totodată într-un spirit romantic mai pur. Deși a scris de toate, cântece, idile, reverii, elegii, anacreontice, pastorale, balade, ode, basme, epigrame, legende, satire, fabule, poeme epice, roman în versuri și epopee, a fost încredințat în forul său

interior că poezia trebuie să fie „naturală, simplă, adevărată” precum cântecul păsării sau murmurul râului, și i-a dat într-un rând această magnifică definiție foarte asemănătoare cu a lui Novalis: „Poezia este poezie. Iată tot ce se poate zice, precum Dumnezeu”. Pe de altă parte, acest romantism genuin, potrivit cu însăși natura poetului, care avea un talent spontan, ca niciun altul în acea vreme, cu harul invenției verbale, plastice și muzicale, era nutrit din surse culte. La fel cu Alexandrescu și în deosebire de Alecsandri, n-a fost influențat de folclor, poate și fiindcă s-a format înainte de constituirea modelului, căruia i-a recunoscut totuși meritele (de pildă atunci când a comentat culegerea lui Alecsandri). Și dacă e adevărat, cum remarcă M. Zamfir, că prin el s-a produs la noi „o primă și inedită osmoză între *patternul* baladesc germanic și atmosfera latină”, ca a lui Nodier și Nerval în Franța, nu trebuie să pierdem din vedere că nu găsim aici „nici urmă de suflu baladesc autohton” și că „inspirația lui Bolintineanu prinde aripi doar la contactul cu temele culte”. Byron și mai ales Hugo au fost modelele lui principale, deși, temperament mimetic, Bolintineanu a absorbit din aerul timpului o puzderie de influențe, de la Ossian la Gautier. În sfârșit, o curiozitate este și că acest poet înăscut și nu făcut și așa de inegal ca umoare,

încât fragmentarismul, imaginea instantanee și fulguranța i-au fost totdeauna definitorii, a reușit cel mai puțin tocmai în poezia lirică, de expresie directă și discontinuă, adevărata lui originalitate trebuind căutată în balade sau idile, adică în specii care pretindeau oarecare elaborare.

Un fel de idile exotice și cu substrat tragic sunt *Florile Bosforului*, culegerea incontestabil cea mai rezistentă a lui Bolintineanu, deși lui Călinescu, unul dintre cei care l-au reimpus atenției pe poet, după o lungă traversare a deșertului, i s-a părut că ele sunt nesatisfăcătoare, atât prin lexic, cât și prin senzații. Să luăm, de pildă, poezia intitulată *Esmé*. Impresia e absolut uimitoare:

„Ca Esmé mai dulce floare  
Cu dezmerdător parfum,  
N-a mai strălucit sub soare  
De la Tunis la Batum!

Sub privire-i aurește  
Unda lină din Bosfor  
Și, văzând-o, Gul roșește,  
În grădină la Nihor.”

De unde vine înainte de orice efectul poetic? Neîndoielnic din valorificarea sugestiei artistice a numelor proprii exotice (de locuri sau de persoane) și a unor cuvinte rare, de care textul e la fel de plin ca mânerul unui hanger al sultanului de pietre scumpe. Mai înainte, Alecsandri, mai târziu, doar Macedonski sau Călinescu însuși, ca poet, vor mai proceda așa:

„Când o vezi la preumblare  
Sub iașmac adus din Șam,  
Ca o stea prin nori apare  
Dulcea fiică a lui Osman.

Feregeaua-i se-mlădie  
Pe kiahul, bogat cerchez,  
Cu dalga de selemie,  
Cu șalvari largi de geanfez.”

Nu aspectul erotic de care s-a făcut caz, „simțualismul” și restul sunt izbitoare aici, ci interesul curat artistic. Fantezia lui Bolintineanu e mișcată de juna turcoaică nu sentimental, ci așa-zicând muzeal. Esmé e un obiect de artă, un bibelou, un tablou, o miniatură orientală:

„Când Esmé umblă prin casă,  
Coamele-i de talpe trec  
Și-ntr-o mie cozi se lasă  
P-al ei sârmali-elec.

La plimbare când ea iese,  
‘Noadă păru-i, elegant,  
Peste cap, în valuri desc  
Cu un ac de diamant.”

Deși nu mai înțelegem astăzi toate cuvintele, n-avem nevoie de glosar, căci intuim că rostul lor este pur eufonic și că la mijloc este o convenție stilistică precisă. De la N. Iorga a rămas obiceiul de a lega *Florile Bosforului* de *Orientalele* lui V. Hugo. Tematic, lucrul este cu puțință. „Aceste poezii – scria Bolintineanu însuși în prefața culegerii din 1865 – erau un lucru nou în literatura română ostentivă până aici sub greutatea figurilor mitologice ale zeilor și zeelor din Olimpul antic...” O împrăștiare similară visa Hugo atunci când își căuta motivele și personajele (după cum vedem în poema *Canaris*, care desenează harta orientului hugolian) în Grecia, Malta, Veneția, Napoli, Spania, Roma, Milano, Stambul, America. Numai că Orientul lui Hugo, mai degrabă descriptiv decât muzical, n-are culoarea locală a aceluia al poetului român rezultată înainte de orice din efecte pure de limbaj. Sigur, ca și la Alecsandri înainte, în *Bosfor* sau *Pescarul Bosforului* (ultimele patru versuri de aici sunt ciudat de asemănătoare cu primele patru din *Fata de la Candili*), recunoaștem unele motive hugoliene, de pildă pe acelea ale cadânelor ce ascultă de la fereastră cântece de iubire, ale odaliscelor geloase ori ale rivalelor azvârlite în Bosfor. Dar aceste miraje orientale nu sunt totul la Bolintineanu. Invenția stilistică este la el

în mod limpede marcată de aceea arabă și persană. Chiar dacă nu știm ce a citit, observăm o codificare similară. Poetul putea crede că schimbă mitologia; în realitate schimba codul stilistic. Elementele acestei noi stilistici sunt: numele proprii (uneori alegorice), decorativul și ritualizatul, epitetele și comparațiile codificate, refrenele (repetările). La niciun poet român nu apare bogăția de nume de la Bolintineanu. Nu de vreo utilitate oarecare e atât vorba, de ordin istoric ori geografic, deși poeziile au subiecte localizate și uneori culese din evenimente reale, cu personaje de asemenea reale, cât de o pură voluptate de vocabular, de un instinct al rarului și al prețiosului onomastic și toponimic. Eroinele se numesc Esmé, Leilé, Mehru, Nadine, Rabié sau Almelaiur. Bosforul e Bogaz, Privighetoearea e Biulbiuli, iar fata e hanima. Crinii pentru comparații sunt din Tabor, Burgaz sau Iemen, trandafirul e Gul. Turnul fetei e Kâz-Culesi. Zorile sunt Gun-agarmasi, noaptea e Lial, luna e Ai, azurul e Legiver. Acest alegorism de sorginte orientală (turcească îndeosebi) e mai proaspăt decât acela clasic european pe care-l utilizase din belșug lirica anterioară. Bolintineanu realizează acea „livre inutile de pure poésie”, cum își numea Hugo însuși *Orientalele*, prin prospectarea acestui teritoriu nominal exotic. El se lasă dus de nume. Decorativul este a doua trăsătură izbitoare. În *Sclavele în vânzare* vedem bine că Bolintineanu are senzualitatea picturală și nicidecum lascivă. Expunerea de nuduri feminine nu e pretext de imagini concupiscente, ci decorative, cu fineți alegorice persane. Sclavele au „genele plecate” de rușine „cum sunt nopțile pe zori”. Una are „gene negre, mână dalbă”, alta corp „negru ca un abanos”; una e „roză cu arzânde fețe” din munții Azerbaidjanului, alta e „floare din Liban”. Și așa mai departe. Contrastul de alb și negru fiind și la Hugo, astfel de comparații par scoase mai curând din Rudaki:

„Gura-i mică, picătură,  
Sânge ce-a picat pe neal!”

Întreg ritualul erotic este trecut prin acest filtru de savante comparații și epitete. Comparația ori epitetul nu sunt, cum s-a spus mereu, banale, stereotipia indicând aici tocmai codul. Toate vin din domeniul floral sau al pietrelor prețioase, după un sistem consecvent de echivalențe. Poetul e un cântăreț neîntrecut al corpului femeii. Acolo unde romantismul a preferat sufletul și visul, Bolintineanu a cântat corpul și realitatea fizică a amorului. Înainte de a-i discuta hedonismul, e cazul să subliniem că tropii poetului nu sunt deloc luați la întâmplare, stereotipia jucând în favoarea și nu, cum s-a considerat, contra lui. Orientul poetului român este o grădină a Edenului plină de flori care au strălucirea metalelor rare. Femeile frumoase sunt în fond niște flori, care roșesc vegetal de emoții subtile, au păr și gene delicate ca firul de iarbă, ochii ca murele, buze roșii ca rubinul. O parte din aceste motive (bucla, gura, obrazul) se găsesc în toată vechea lirică persană, de unde au trecut la arabi și la turci. Aici se ridică o problemă de istorie literară. Bolintineanu a cunoscut bine (a și scris despre ea) poezia noastră erotică de la începutul secolului său, aceea neoanacreontică, care nu era lipsită de o importantă componentă orientală. Ca și Grecii, a căror renaștere lirică se făcuse în moliciunea de pe malurile Bosforului, primii noștri poeți regăseau expresia sentimentului de la trubaduri pe calea ocolită a câtorva secole de influență persană, arabă și turcească. Anumite aspecte din erotica *Florilor Bosforului* continuă nemișlocit atmosfera acestei poezii de dinainte de romantism, a lui Alecu Văcărescu sau Conachi, hedonismul, senzualitatea și tot acel *carpe diem* („aerul e dulce, viața e plăcere”), proclamat de însuși Bolintineanu. Idilele din *Florile Bosforului* sunt un fel de anacreontice puse în rama unor povești de serai turcesc. Și epicul este standardizat: o sultană fuge cu un iubit și e ucisă, o cadână e aruncată în mare, otrăvită sau strangulată din ordinul unei favorite a sultanului, copilul alteia e sugrumat ca să nu devină pretendent la tron. Plăcerea clipei are deasupra ei o sabie gata să cadă: senzualitatea nu e doar

hedonistă, ci și tragică. În definitiv, erotica lui Bolintineanu, asupra căreia Călinescu a aruncat un discredit din păcate durabil, are meritul de a fi reînnoit anacreontica din generația clasicilor într-un fel care nu i-a reușit lui Alexandrescu (autor de romane) și cu atât mai puțin lui Alecsandri (e partea lui slabă). Oricâtă dulceață și chiar stupiditate ar exista în aceste poezii, trebuie să recunoaștem că Bolintineanu a corectat frivolitatea sentimentală a predecesorilor printr-un instinct tragic al vieții și a creat un cod stilistic mult mai riguros decât acela de la Conachi, rafinându-l în manieră persană. Bolintineanu e capabil de bijuterii plastice ca aceea din *Dibrubam*.

„Cine-i tânăra hanimă  
Ce pe finul mozaic,  
Rezemată lin pe mână,  
Bate apa din fântână  
Cu piciorul alb și mic?”

(care ne duce inevitabil cu gândul la *Sara la baigneuse* a lui Hugo: „On voit sur l'eau qui s'agite/  
Sortir vite/ Son beau pied et son beau col/ Elle bat d'un pied timide/ L'onde humide...”) sau ca aceea din *Se scaldă*:

„Apa face garofițe  
Peste corpu-i răpitor  
Și îi soarbe din cosițe  
Aurul strălucitor.

Când pe undă se zărește  
Dreaptă, coama-i tresărind,  
Când pe spate s-odihnește  
Ca o pavăză d-argint.”

precum și de cântece melancolice, ca acela din *Dorința*, al fetei sărace și ambițioase, așa de coșbucian în esența lui:

„Să fiu roabă fericită,  
Odaliscă m-ați vedea;  
Chiar sultana favorită  
Mumă de un șah-zadea.

Și-aș goni aceste turme  
De femei de la sarai,  
Flori ce mor fără de urme,  
Fără d-a iubi încai!..

Vai, dar sunt o biată fată,  
N-am ciflicuri, nici sarai.  
Am o inimă-nfocată,  
Am un păr lung și bălai!”

Că la temelia *Florilor Bosforului* stă tot clasică anacreontică ne-o arată *Macedonele* (o culegere mult mai slabă), unde triumfă nu numai etnograficul fără însușiri artistice, dar și pastorală, bahica și erotica de tip vechi. „Ce-i amorul? O beție”, spune poetul, care totuși mai degrabă urmează pe Conachi decât vestește pe Eminescu. (Desigur, câte o notă eminesciană se întâmplă să ne rămână în ureche, de pildă în *Cântecul nunții în Castaria* care ne face să ne gândim la nunta din *Călin*: „Însă iată se arată/ Al ei mire sficios;/ Amândoi roșesc d-odată,/ Tac și lasă ochii-n jos”). Însă poetul la care (vom vedea mai încolo) trebuie raportat Bolintineanu e mai ales Coșbuc. *Sfiiciunea* e o idilă ca acelea viitoare ale nășăudeanului, nici măcar localizată la Vardar sau la Cavaia. Un flăcău își ascunde, din timiditate, iubirea și când fata îl roagă vicleană să o lase în pace (în fond, îl provoacă), el o ascultă și apoi regretă:

„Eu m-am dus, o, nebunie!  
Astăzi văz că am greșit  
Și că numai cel ce știe  
Să cuteze, fu iubit.”

E de mirare că nu s-a văzut cât Coșbuc e în *San Marina*, nu doar prin „desenul stropic”, cum s-a spus, care e acela hugolian folosit și de Alecsandri în *O noapte la Alhambra*, dar prin tot fabulosul etnografic de *Nuntă a Zamferei* la români, tot costumbrismul poetizat prin culori și ritmuri frapante (și, firește, cu aceeași înclinare către numele proprii evocatoare prin ele însele):



„Se întinde masă dalbă  
Pe un plai lângă Cătun,  
    Cu smântână  
    De la stână  
Și cu fagi de miere albă  
Și cu vin de la Zeitun.

Dintr-o mână-n altă mână  
Cupa pregiurată-n flori  
    Trece plină;  
    Beau, închină  
Pentru țara lor română,  
Pentru turme și păstori.

Cei bătrâni cu albe plete  
Cei dintâi la masă-nchin;  
    Hora pasă  
    Lângă masă,  
De flăcăi și june fete  
Cu păr negru, cu alb sân.”

Dincolo de atmosferă este la Bolintineanu un coșbucianism structural: niciunul nu e fundamental poet liric, preferând să pună declarațiile sau plângerile în gura unui personaj. Deja *O fată tânără pe patul morții*, poezia de debut care i-a adus o consacrare la fel de fulgerătoare ca *Ruinele Târgoviștei* lui Cârlova, ține de acest tip de lirism indirect, atribuit. Nu trebuie totuși să vorbim de epic. Bolintineanu este încă și mai puțin poet în poemele epice decât în cele lirice. Dar dacă citim poeziile lirice intitulate de el însuși *Reverii* și scrise, cele mai multe, înainte de 1847, observăm că doar câteva folosesc prima persoană (de exemplu *Vișjunile*, *Nu mai voi consolațiune* ș.a.). În celelalte avem totdeauna un personaj și un scenariu, motivele cele mai frecvente fiind acelea ale fetei moarte de tânără și al zădărniciilor. Indiferent de sursele directe ale poeziei de debut (căci au fost indicate mai multe, deși nu toate, dovadă că motivul apare și în *Fantomar* din *Orientalele* lui Hugo și răzbate, târziu, în *Mortua est!* a lui Eminescu), ele conțin deci o obsesie a lui Bolintineanu. E de remarcat și că

în aceste „inspirații tinere și melancolice”, cum le-a numit poetul însuși în prefața volumului din 1847, hedonismul de mai apoi este total absent. Ca și Alexandrescu, s-ar părea că Bolintineanu suportă la început presiunea melancoliei romantice. Nici în alte specii persoana întâi nu pare profitabilă poetului. Sărind de la începătoarele *Reverii* la satirele politice de la sfârșitul vieții, vom constata aceeași ineficacitate literară a expresiei directe. Stilul familiar-trivial („Ce dracu ții atâta să cei un minister?”) e inacceptabil în toate. Pamfletul lui Bolintineanu e locvace, dar plat. Peste toate acestea, vorba lui Maiorescu, trebuie să aruncăm un vâl. După cum mediocre rămân fabulele, prea ocazionale și deci devenite ininteligibile după un secol. În epică izbutește și mai puțin. *Bătăliile românilor* ori *Legendele* (din 1858) sistematizează greoi și prozos domeniul *Legendelor istorice*. *Andrei sau luarea Nicopolei* dovedește o totală inapetență narativă. *Sorin sau tăierea boierilor la Târgoviște* e superior, mai ales în prolog, care conține un monolog hamletian pe tema zădărniciilor. E mai curând un poem dramatic. Singura reușită din aceste narațiuni în versuri e „romanul” *Conrad*, dar și acesta fragmentar.

O discuție separată merită *Legendele istorice*. Faima lor, datorată școlii, n-a convins critica modernă, în cel mai bun caz rezervată, dacă nu complet negativă (în mod curios, Iorga se numără printre cei care nu le prețuiesc). Singura încercare de a le reabilita literar aparține editorului operei complete a lui Bolintineanu într-o carte din 1972 (*Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu*). Unele din exemplele lui Teodor Vârgolici sunt plauzibile, nu însă și argumentele lui. Oricine știe azi pe dinafară câteva din sentințele, devenite populare, pe care autorul *Legendelor istorice* le pune în gura personajelor sale: „Cei ce rabdă jugul ș-a trăi mai vor/ Merită să-l poarte spre rușinea lor!”. Tocmai simplitatea naivă le garantează circulația: „Capul ce se pleacă paloșul nu-l taie,/ Dar cu umilință lanțu-l încovoie”. Figura de stil cea mai obișnuită este elementara sinecdocă.

Uneori, rar, nu li se poate nega dinamica gesturilor și a punerii în scenă:

„Ei se bat în spade – spadele se frâng;  
Ei se iau în brațe – se smucesc, se strâng.  
Când tătarul scoate o secură mică  
Și lovind pe Preda pavăza îi strică.

Dar el cu măciuca astfel îl lovi  
Încât deodată căzu și muri.”

Adevărul este însă că nu valori de ordin epic, liric sau dramatic vom găsi aici, nici mijloace stilistice superioare. Meritul este în altă parte și de altă natură decât aceea pur artistică. Bolintineanu a creat în *Legende* un gen didactic și succesul l-a datorat tocmai simplității naive și conciziei memorabile. Prin aforismele rostite de eroii lui (toți figuri naționale și aflați în situații istorice) el oferă modele de patriotism. Accentul, de altfel, cade în toate pe discurs și tocmai discursul romantic reprezintă esența patriotismului pașoptist. Este inutil a căuta conflicte bine conduse, tensiune, atmosferă ori psihologie într-o specie de o clasicitate formală perfectă și care, dacă a devenit memorabilă, a devenit chiar prin această exemplaritate a ideii, ajutată de mecanica prozodică.

Cu totul altceva se întâmplă cu baladele fantastice, care, după *Florile Bosforului*, alcătuiesc celălalt capitol durabil al poeziei lui Bolintineanu. În acestea, modelul hotărâtor este Hugo și bănuiesc că celelalte influențe (Uhland, Heine, Bürger, Schiller etc.) au trecut prin poetul francez. Epicul nu e nici de data asta mai norocos. *Mihnea și baba* are un subiect confuz: nu știm exact de ce merge personajul în peștera vrăjitoarei și nici de ce s-a făcut el vinovat, fapt fiind că e silit a bea sângele fiului babei, pe care l-ar fi împins la moarte, ceea ce duce la declanșarea stihurilor naturii. Dar pe această naivă canava romantică, se evocă întâi un miez de noapte cu bufnițe, lilieci, hârci, descântece magice etc. Stilul e aproape barbian, concis, în linia folclorului magic. Nu lipsește blestemul (Hugo a scris și el

o *Malédiction* și a folosit imprecizia în *Odes et Ballades*), dar care nu e memorabil prin truculență verbală ca ale lui Heliade sau Arghezi, ci prin cadența șfichiuitoare, învățată de la Hugo, marele maestru al ritmurilor în romantism. La rostirea lui, o „naibă” (un diavol) își face apariția lângă Mihnea. Descrierea acestui strigoii zoomorf, cu cap de taur și coadă de balaur, e interesantă. În fine, fuga călare a blestematului este partea considerată pe drept cuvânt cea mai valoroasă din baladă. Și aici modelul e Hugo, din *Les Djinns*, cum a observat, întâiul, Iorga, sosirea roiului de duhuri provocând în poemul francezului efecte sonore comparabile. Și, apoi, vampirii și dragonii lui Hugo determină zgâlțâirea din temelii a universului, ca și la Bolintineanu, tunete, fulgere, ninsori și vijelii. Finalul hohotind de batjocură este impresionant, căci Bolintineanu, ca și Heliade, știe să fie zgomotos la modul poetic, să ciocnească vorbele, să le amestece în vârtejuri care sparg urechea, să le smulgă țipete ori hohote de râs, să sugereze prin schimbări de măsuri și clătănări ritmice o mișcare cosmică. Genul sepulcral e încercat în *O noapte la morminte*. Aici se vede clar că Bolintineanu e un mimetic superior, îmbrățișând teme la modă. Mortul care, firește, cuvântează este un tiran ajuns în iad pentru cruzimea lui. Romantismul *Biedermeier* nu putea să nu lege sepulcralul de istoric. Baladele fantastice îi plătesc și ele tribut. În rest, la Bolintineanu există o anumită fantezie a sumbrului și a macabrelui: scheletele gem, în timp ce corbii „crocnesc” și din cer curg pâraie de apă. În altă parte, moartea are perii zbârliți și împlețiți de șerpi, ea fiind „naltă și uscată” și întovărășită de boale „furioase” și „gălbegioase” care bat din aripi și rânjesc ca iasmele. Înainte de Eminescu (*Strigoii*) dacă nu și de Alecsandri (*Noaptea Sfântului Andrei*), Bolintineanu a explorat printre cei dintâi la noi această zonă. Atmosfera și figurația sunt uneori de import (Uhland, Heine): cavaleri, domnițe, paji, scutieri, banchete, orgii. Caracterul livresc, cult, nefolcloric al inspirației lui Bolintineanu este lucru cert, dar nu e mai puțin adevărat că mimetismul lui e magnetic

atras de unele scene. Motivul de aparență folclorică, cum este, de exemplu, acela din *Domnul de rouă* (care într-o formă deosebită apare și în *Traianida*) cu stranii note bottiene, despre iubirea dintre o pământeancă și un mire care e o închiuire din rouă și pe care soarele îl ucide, ca pe Riga Crypto al lui Barbu, ne întoarce la o preocupare pe care am identificat-o deja în lirică. În *Făt-Frumos*, eroul e antrenat de un „om negru”, în urma unui cuvânt imprudent, într-o aventură mortală. Nunta se încheie cu moartea și decorul își schimbă brusc caracterul (e aici ceva din *Cavalerul Olaf* a lui Heine, în care călăul stă la ușa sălii de nuntă și așteaptă miezul nopții). Astfel de „prelucrări” ciudate sunt numeroase la Bolintineanu. Artistic foarte naive, baladele cu subiecte thanatice și erotice indică cea mai puternică obsesie a unui poet în general disponibil și inconstant, fără adâncime și chiar fără autenticitate a sentimentului, posedând însă un excepțional simț al ritmului, o facilitate cantabilă, de tip italian, cum a spus Paul Cornea, fără orchestrație amplă și precisă, și, nu în ultimul rând, o inegalată fantezie auditivă, care i-a permis să anticipeze o parte din sonoritățile pure ale poeziei simboliste și moderniste din secolul următor. Din nefericire, aceste însușiri prețioase se observă cu dificultate într-o producție poetică revărsată peste marginile admise, și iremediabil mediocră în cea mai mare parte a ei, în care reușitele sunt literalmente înecate. Puțini poeți români au fost așa de inegali ca Bolintineanu.

Proza lui Bolintineanu nu are nici pe departe însemnătatea poeziei. Ea ilustrează cam toate speciile *Biedermeier*, de la note de călătorie la narațiune istorică, trecând prin roman, scrisori și publicistică. *Călătoriile* sunt decepționante. Nu se vede aproape nicio însușire artistică. Seamănă, sub acest raport, cu *Escursiunile* lui Filimon. Redactarea este de obicei mult ulterioară, ceea ce permite autorului să sporească puținele impresii personale cu copioase rezumate din alți călători sau din istorici. Bolintineanu este cel mai plat didactic, cel mai plicticos documentar dintre toți călătorii noștri din secolul trecut. De

firul subțire al relatării atârână, ca niște ghiulele de tun, digresiunile istorice. Istoriile doctorului Franț, cu tâlhari greci care iau ostateci, nu sunt de valoarea celor ale lui Ghica și este exagerat a vedea în ele originea îndepărtată a literaturii lui Istrati și Fănuș Neagu: n-au nervul și culoarea care au făcut să pară fabuloasă Balcania acestora. Dacă e ceva de remarcat în ele e absența totală a stilului romantic, acela din *Călugărița* lui Alexandrescu ori din nuvelele incluse de Filimon în *Escursiuni*, deși nu și a subiectelor romantice. Este uimitoare mentalitatea de turist contemporan pe care o are Bolintineanu într-o epocă în care călătoriile erau încă inițiatice și aventuroase. Interesul lui e de a nu scăpa niciun moment și de a strânge cât mai multe date referitoare la el. Nu e călăuzit de emoție și nu face selecție. Merge în locurile în care merg toți, de pildă la Ierusalim unde Biserica Sfântului Mormânt seamănă, în zi de Paște, cu un târg în care arabii își desfac marfa, beau cafele sau dănțuiesc, alături de mulțimea turiștilor creștini veniți din toate colțurile lumii. Descriind Egiptul, se referă la dansatoarele *almee*, ca și Flaubert, care le-a văzut la Keneh, în 1850, când a călătorit împreună cu Maxime du Camp. Nu e clar însă dacă Bolintineanu le-a frecventat personal sau doar a auzit de ele. Flaubert, care a redactat și el acasă jurnalul, după însemnări luate pe drum, scrie cu privire la ele pagini cu care cele ale lui Bolintineanu, încărcate de reproșuri pudibonde, nu se pot compara. S-ar zice că francezul și românul n-au văzut aceleași locuri și nici în același timp. O singură dată, ceea ce vede Flaubert pare mai normal să fi văzut autorul *Florilor Bosforului*: un ibis alb ciugulind în iarba verde, alături de niște bivoli, în plin Cairo. Ceva mai multă participare afectivă este doar în *Călătoriile la românii din Macedonia*. Aspectul costumbrist este puternic aici. Autorul strânge cuvinte și le explică, descrie obiceiuri, copiază cântece. E unul din primele studii la noi despre românii de peste Dunăre. Doar un Baedeker e *Călătoria în Asia Mică*, refăcând în sens invers traseul lui Romulus Rusan după o sută douăzeci și cinci de ani. Întors

în țară, dă despre capitala Moldovei o imagine pe care a ținut-o minte probabil și Călinescu, de vreme ce îi va veni în cap una extrem de apropiată când va evoca Iașul într-o tabletă: „Când ajunserăm a doua zi dimineața în dealul numit Repedea, văzurăm capitala Moldovei culcată cu lene pe o coastă lină, spre nord-vest, ca un călător obosit de cale și de suferințe ce se culcă în mijlocul câmpului verde și visează la trecutul său”.

Biografiile istorice ale lui Bolintineanu, numite de Xenopol „romane istorice” și de Călinescu „biografii romanțate”, nu sunt, în realitate, altceva decât obișnuitul hibrid *Biedermeier* de genuri, ca la Asachi, mai înainte, sau ca la Hasdeu, după aceea: biografie, memoriu, studiu, nuvelă și roman istoric. Diferă doar doza în care una sau alta din specii se întâlnește în fiecare. Când scrie Bolintineanu *Viața lui Mihai Viteazul*, Hasdeu nu scrisese monografia sa despre *Ion Vodă*, în schimb era la modă romanțul istoric de felul celor ale lui Urechia, Ioan Dumitrescu, Pelimon etc. Cartea lui Bălcescu nu fusese tipărită, dar există indicii că Bolintineanu o știa, fiindcă citează din ea într-un articol din 1868, iar în *Viața* există un pasaj referitor la locul bătăliei de la Călugăreni nemarcat de niciun semn pentru posteritate, pasaj care apare aproape vorbă cu vorbă în Bălcescu. Istoria, legenda și ficțiunea se amestecă la tot pasul în textul lui Bolintineanu, care are uneori aceleași izvoare ca și Bălcescu (Walter, De Thou) și în legătură cu originalitatea căruia ne vine la fel de greu să ne pronunțăm. Doar pasajele cu conspiratori și cu iubiri sunt aproape sigur ale romanticului, precum și acelea, mult mai numeroase, din *Viața și faptele lui Ștefan Vodă cel Mare*, în care patriotul de la 1848 iese în avanscenă și, glosând pe marginea unor fapte ale domnitorului, exclamă: „O, domnitori! nu căutați a ucide pe inamicii voștri prin exiluri, închisoare, moarte; voi îi veți face mari cu aceasta” sau când califică pe unii dintre protagoniști drept „trădători vili și tirani”, lansându-se în comentarii politice. Oarecare culoare se constată pe alocuri. Despre oștenii lui Mateiaș Corvin, care benchetuiău la Baia, scrie de pildă: „Ei erau ca vulpile în cotețul

porumbilor”. Informația e destul de bogată, cu unele erori, între care citarea *Izvodului lui Clănău* este explicabilă, căci abia ulterior se va dovedi că a fost vorba de un fals al fraților Sion, nu însă și punerea pe seama lui Costin a portretului lui Ștefan scris de Ureche, probă de grabă și de improvizatie. *Viața lui Vlad Țepeș* ne aduce sub ochi un personaj sanguinar, viclean și demonic, cu unele nuanțe totuși („El credea numai în spaima ce putea insufla. Judeca pe oameni ca învățătorii pe copii. Trebuia să-i spăimânte. La dânsul minciuna nu afla intrare. Pâra, intriga, calomnia erau lovite de moarte”), dar și cu excese tipic romantice („Vlad Țepeș nu era un tiran din întâmplare; era un revoluționar, avea o idee; era un reformator”). Ne-am fi așteptat la mai multă concretețe în *Cuza Vodă și oamenii săi*, „memoriul istoric” din 1868, căci Bolintineanu participase nemijlocit la evenimente. Această *Istorie contemporană*, dacă e să împrumutăm titlul lui Maioreșcu, nu este, din păcate, numai îngrozitoare sub raport stilistic, dar n-are niciun plan, nicio ordine, chiar dacă amănuntele revelatoare nu lipsesc. Se pot reține unele aprecieri ale firii domnului, pe care Bolintineanu îl cunoscuse îndeaproape. „De câte ori mergea la Iași și se înturna la București – scrie el – revenea cu simțăminte reacționare” sau: „Domnul Cuza lesne se înflăcăra la orice idee națională energică, și tot cu aceeași înlesnire se lăsa a se descuraja când era vorba de execuție, când găsea pedice, și mai ales când i se părea că nația, acea divinitate la al căria templu adorase, nu era astfel cum și-o închipuise...” În fine, o vorbă memorabilă: „...I-aș fi tolerat a face pe Don Juan mai bine decât a face pe Ludovic al XIV-lea”. Nu e de mirare că, după Țepeș, Bolintineanu a fost atras de Ștefăniță, nepotul lui Ștefan cel Mare și protagonistul viitor al *Vîșforului* lui Delavrancea (trecuse și prin nuvela despre Rareș a lui Asachi), erou romantic prin excelență. Biografia acestuia este o curată nuvelă istorică, la fel cu ale lui Odobescu, deși fără valoarea acestora. Și alte vieți puteau da nuvele istorice onorabile, dacă Bolintineanu ar fi avut mai mult scrupul artistic. Este, de

exemplu, în aceea despre Brâncoveanu un nucleu narativ puternic de la scena sosirii imbrilorului mai departe. Cele despre Hangerli și Ștefan Cantacuzino sunt prea sumare. În schimb, *Constantin Postelnicul Cantacuzin*, ironizată de Odobescu în *Câteva ore la Snagov* pentru un detaliu de ordin istoric fără importanță, are în centru un personaj feminin puternic și anume soția domnitorului, cea care urzește pieirea postelnicului. E o femeie energică, inteligentă, frumoasă și incapabilă de sentimente. Seara, culcându-se, își șoptește: „O, că nu poci să iubesc!”

Tot femeile sunt vioara întâi (ca de altfel și în teatrul scriitorului) în romanele lui Bolintineanu, mult mai valoroase decât aceste cam prolixie biografii și, în orice caz, mai însemnate în istoria genului. *Manoil* (1859) este primul nostru roman epistolar și sentimental, continuând *novella* de tip *Zoe* și deosebit de acela popular de mistere cu care e contemporan. Pe cât de populat și de divers este romanul popular, pe atât de selectiv și de unitar este acela sentimental. Intriga lui este strict erotică și acțiunea se petrece într-o societate închisă, într-o elită. În *Manoil* acțiunea se petrece, în toată prima parte, la moșia de la Petreni a boierului Goleșcu. Societatea în care trăiește scurtă vreme *Manoil* este preponderent una de femei. Femeile sunt, la mijlocul secolului trecut, mai interesante ca personaje pentru romanul sentimental decât bărbații (care-l domină în schimb pe cel de mistere). Ele sunt în primul rând mai culte. Duduca „știe pe de rost toate versurile vechi și nouă”, în schimb Goleșcu „nu are nici spirit, nici învățătură”, deși e un om cu o „bună judecată și inimă îngerească”. Are desigur dreptate Ibrăileanu că din această inegalitate se trage începutul marilor neînțelegeri din familia de la 1850-1860: femeile reprezintă elementul de progres, ele s-au civilizat primele. Ca poet, *Manoil* e deci într-o bună companie. Mărioara recită o strofă din... Bolintineanu, iar *Manoil* îi răspunde cu alta din Sion și damele le comentează grațios. Altă dată se discută despre literatura națională, ocazie cu care o damă are

despre poezii vechi exact părerea junimiștilor de peste câțeva vreme. Grupul face plimbări la o stupină, la o mănăstire, întocmai ca în Turgheniev, în care putem afla unele din motivele acestor romane sentimentale, derivate din *Werther* sau din *La nouvelle Héloïse*, și deocamdată fără voga celor populare, dar care, cum se va constata mai târziu, au fost și ele citite. Deși *Zoe* cea angelică îl iubește, *Manoil* e neconsolat de trădările demonice Mărioara și pleacă în Italia cu inima sfâșiată. Scrisorile lui se reiau după doi ani, când eroul nu mai seamănă celui pe care l-am cunoscut la Petreni nici cât umbra. Se observă cum romanul de mistere al unui Eugène Sue îl contamenează pe cel sentimental. Sunt în finalul lui *Manoil* scene de moravuri care le amintesc pe ale lui Bujoreanu, apoi intrigi ticăloase, dueluri, crime și așa mai departe. Până la urmă *Manoil* se însoară cu fidela *Zoe*, schimbându-se încă o dată radical.

Net superior este *Elena* (1862), cel mai bun roman românesc de dinainte de *Viața la țară* al lui Duiliu Zamfirescu. În acesta, formula romanului sentimental opus în principiu aceluia de se precizează și ne permite să stabilim în el capul de serie al romanescului psihologic de la noi, așa cum un roman ca acela al lui Filimon a putut fi mereu privit, cu o bună doză de exagerare, drept capul de serie al romanescului social. *Elena* este un roman turghenievian, din care pornește firul care conduce la *Anna*, *Adela* sau *Ioana*, romane ce poartă nu întâmplător în titlu tot nume de femei. Acțiunea începe la moșia postelnicului George, în primăvara lui 1859. Decupajul acestui debut e balzacian, cu prezențarea locului și a protagoniștilor. Între oaspeți se află un tânăr boier întors dintr-o lungă ședere la Paris, Alexandru Elescu, și care face repede figură distinctă în conversația din timpul cinei, fiind taxat drept „roșu” de către boierii „reglamentari” care formau majoritatea. Îi ține parte *Elena*, soția postelnicului, femeie inteligentă și ironică. Alexandru are ceva din byronismul lui *Manoil*, declarându-se incapabil de iubire, „inimă moartă” și altele. „Ești nesuferit cu

aceste idei de romanuri”, i-o retează Elena, care citește *Le Lys dans la vallée* și are un album pe care i se scriu versuri. Gândurile tinerei femei în seara cunoștinței cu Alexandru, când rămâne singură, reprezintă primul monolog interior din romanul nostru. Oricât ar fi de naiv, la persoana întâi, cum îl închipuie autorul, el se cuvine menționat pentru aspectul psihologizant, contradictoriu și fragmentar al discursului interior:

„Alexandru pleacă mâine... mi se pare un caracter fantasc... dar un suflet nobil și delicat... Însă pentru ce oare pleacă atât de curând?... o să se înturne dupe trei zile... Ce avea Caterina de îl ruga atât să rămâie? Ar face mai bine să nu mai revie. Nici nu cred a se înturna... E cochetă Caterina, câteodată indiscretă. Mâine nu voi mai invita pe Alexandru să se înturne. Voi fi ferice... Apoi dacă s-ar înturna? Ce-mi pasă mie?”.

Limbajul interior, observat deja de Vianu, e o mare noutate. El îl dublează în permanență pe acela rostit. Tot interesul romanului stă de altfel în conversația protagoniștilor, în notarea comportamentului, în analiza psihologică. „De ieri seara sunt altul”, declară emfatic Alexandru (el are obiceiul de a vorbi literar). Elena ripostează: „Pastorală, negreșit... suntem la țară... Aici e aerul curat și îmbălsămat”. Când ea îl oprește pe Alexandru de a se bate în duel cu un boier și își dă seama că el a trebuit să se umilească față de acela ascultând-o, Elena se judecă în sinea ei cu asprime: „Ce am făcut? Ce drepturi am eu asupra acestui om?”. Altădată, Elena cade de pe cal într-o apă și e scoasă de Alexandru. Scena face pandant celei cu omorârea ursului din *Manoil*, dar deosebirea e foarte mare. „Elena se aruncă din nou pe cal astfel cum era udă și cavalcada porni înainte. Atunci ea își aduse aminte că Elescu o prinsese în apă, o scosese afară, că, prin urmare, el o ținuse în brațe, o

strânsese poate pe inima sa. Ea simți o rușine adâncă și un fel de ură pentru acest om.” Finețea psihologică este neîndoielnică. Romanul nostru nu ne obișnuise până acum cu asemenea reacții contradictorii ale sufletului eroilor. Explicația dintre cei doi, care urmează, conține alte subtilități „...Îți sunt obligată de acum înainte... mi-ai scăpat viața, poți dar să reclami viața-mi oricând vei voi”, spune Elena, mișcată, și fără ironia ei obișnuită. În *Manoil*, atâta ar fi fost de ajuns autorului. Însă acum mărturisirea Elenei are un sens mai adânc: ea nu crede în iubirea născută în astfel de împrejurări și pe care o descriu romanele: „S-au văzut cazuri când o femeie a iubit pe acela care i-a scăpat viața, în romanuri...”, zice ea. Este tot mai evident că autorul se dezice de romanescul prea acuzat al vremii, voind a observa mai realist psihologia și faptele. Atitudinea este a contemporanului său Flaubert, dar nu știm dacă Bolintineanu auzise de *Madame Bovary*. Toată lupta morală ce se dă între Elena și Alexandru este sugerată prin dialogurile dintre ei, dublate de limbajul lăuntric. Ea este o virtuoaasă, dar îl iubește și între aceste realități sufletul se zbuciumă. Când Alexandru îi dă a înțelege că preferă să moară decât s-o facă pe ea a-și pierde virtutea, Elena resimte cuvintele lui ca pe o „lovitură dureroasă”. Din nou contradicția e cu subtilitate relevată. Dar Elena are pentru Alexandru și vorbe de o infinită delicatețe:

„O găsi șezând lângă o fântână înconjurată de arbori. Elena apăru în ochii lui Alexandru privind visătoare jocurile apei capricioase, ca o nimfă din antichitate ce apărea călătorilor rătăciți:

— Ce faci acolo? o întrebă el.

— Nu eram singură, răspunse ea. Eram amândoi”.

Sunt și alte personaje și relații interesante. De pildă Caterina, prietena Elenei, are cu Alexandru raporturi de camaraderie, bazate pe

deplină francheță. Caterina e un personaj bine conceput, unul din cele mai greu de uitat din roman. Din păcate, Bolintineanu nu se poate menține până la capăt la acest remarcabil nivel și romanul este stricat în final, ca și *Manoil*, prin gustul pentru melodramatic și senzațional. Putea rămâne una din acele „idile aristocratice”, cum a numit Lanson romanele lui George Sand, precum *Jean de la Roche* sau *Marquis de Villemar*, sau o scriere turghenieviană pură și delicată.

Rămas neterminat, al treilea roman al lui Bolintineanu se intitulează *Doritorii nebuni*. Acțiunea se desfășoară pe două planuri: în prezent, adică în 1837, când facem cunoștința unor tineri masoni care au alcătuit loja *Regenerațiunii*; în trecut, în 1821, în vremea răscolului lui Tudor Vladimirescu. E o simplă curiozitate acest roman, cu puține elemente demne de atenție. Singurul, din planul prezent al acțiunii (care e de roman senzațional curat, la antipodul *Elenei*), este o scenă de primire în masonerie a unui tânăr, supus unui întreg ritual, care însă nu e deloc fastuos și ceremonial ca la Tolstoi, ci mai curând o probă de curaj fizic și de „alpinism”: cățărări pe funii, echilibristică pe muchia zidurilor, salturi în abis. Doritorii nebuni sunt definiți drept „inimi fără cap, oameni de aspirațiuni fără acțiune”, adică un soi de utopiști ai revoluției morale. Mai atractivă și mai substanțială e partea despre Tudor și despre epoca lui. Împins nu știu de ce intuiție, autorul, care alternează cele două planuri, prezintă lucrurile de-a-ndăratelea, fiecare nou episod fiind anterior temporal celui alt și nu ulterior, cum ne-am așteptat. Câteva episoade nu sunt deloc rele, de pildă acela al asedierii de către turci a arnăuților care s-au baricadat în biserica Olteni sau acela în care Tudor, din ce în ce mai mefient și mai dificil, având încredere doar în câțiva din oamenii care alcătuiesc garda morții, ucide fără judecată pe doi dintre comandanții săi bănuți de jafuri.

Spre deosebire de mai toți contemporanii săi romantici, Bolintineanu n-are vocație episto-

lară. „Sunt leneș, mai întâi de toate celelalte, leneș ca un derviș”, îi scrie el lui Alecsandri în 1851 ca să motiveze de ce nu-și „lucrează” mai mult poeziile. Această lene nu se poate constata în alte privințe (numărul de biografii și de piese publicate în mai puțin de zece ani, de pe la 1860 până la 1868, este ridicat), dar cu siguranță e o explicație a modicității scrisorilor. Majoritatea sunt seci, scrisori de afaceri. Nici la bârfe n-are inspirație. Eliade „vit maritalement avec une femme de rue”, îl informează el de la Paris pe Ghica. Alecsandri, la curent și el, îi scrisese deja mai picant: „On les voit ensemble toujours et partout, comme deux âmes en peine, dévorées de besoins pressants”. O singură dată are ceva mai mult haz, expediindu-i lui Sion un fel de autoportret în vederea publicității matrimoniale: „Ți-am scris să-mi găsești o fată bogată să mă însor și să mi-o trimiți aici, și tu nici nu te gândești. Află că sunt de treizeci și unul de ani și trei luni și jumătate. Chipul, nici frumos, nici urât; nalt; cu ochii negri; cu un dinte rupt, cu barbă neagră încă, cu păr cam lung, dar cam rar, prost, palavratic, sărac ca un beduin etc. Poți să o dai în *Steaua Dunării*, dacă se va găsi o fată nebună cu bani, fie cât de urâtă, nu face nimica, numai să aibă spirit și..., două calități foarte rari a se găsi împreună cu bogăția la o femeie”. E tot așa de sigur că Bolintineanu nu apucă până spre a face literatură epistolară cum e că nu voia cu tot dinadinsul să fie luat în serios de amicul Sion.

De aproape nicio atenție nu s-a bucurat teatrul istoric al lui Bolintineanu. „Dramele lui Bolintineanu sunt nule și bizare”, a spus ritoș Călinescu. Printre extrem de rarele încercări de a-l discuta, meritorii sunt două, aceea mai veche a lui Alexandru Ciorănescu (1943) și aceea mai nouă a lui Paul Cornea din studiul introductiv la volumul întâi din ediția de *Opere* (1981). Și totuși, dacă raportăm piesele lui Bolintineanu la puzderia de drame în proză și în versuri scrise înainte de *Răzvan și Vidra* a lui Hasdeu, nu putem

să nu le recunoaștem superioritatea. Lipsite de calități scenice (doar una dintre piese, și aceea incomplet, a fost reprezentată), cu intrigi complicate și neverosimile, cu lovituri de... teatru la fiecare replică, cu personaje schematice, și adesea redactate în versuri (doar două din zece sunt în proză) foarte proaste, ele conțin totuși câteva figuri interesante de eroi istorici și unele situații dramatice care dovedesc intuiție de scriitor adevărat. Înainte de Hasdeu și de Alecsandri, chiar dacă nu are nicio reușită de nivelul lui *Răzvan* ori *Despot*, și nici măcar o piesă rezistentă de la un capăt la altul, Bolintineanu rămâne singurul autor notabil de drame în versuri de la noi. O observație utilă face Al. Ciorănescu: „În general, piesa istorică din acea vreme are unul din aceste două subiecte: e vorba sau de un principe ideal, a cărui acțiune pentru mântuirea țării e minată de rivalitățile și urile boierești, sau, mai rar, de un principe tiran, pe care îl înlătură sănătoasa reacțiune a unei boierimi conștiente de rosturile ei naționale”. De la *Cromwell* la *Ruy Blas*, nu altele sunt subiectele dramelor istorice ale lui Victor Hugo, care oferă dramaturgilor noștri modelul principal, alături de acela al lui Shakespeare, mai spune Ciorănescu. Cât privește pe Bolintineanu, ambele modele se recunosc cu ușurință, doar că subiectul frecvent la el este acela al tiranului încolțit de boieri nu neapărat patrioți; mai exact ar fi să notăm că e între ei un conflict de interese, boierii urmărind doborârea domnilor din Scaun cu aceeași grabă și ferocitate cu care i-au urcat acolo. Rolul femeii este remarcabil în toate aceste intrigi de domnie. În general, conflictul politic real este dublat de unul erotic apocrif, care complică acțiunea principală cu scene melodramatice, când nu i se substituie pur și simplu. Aici, mai ales, influența lui Hugo este de luat în considerare.

Trei piese în versuri a consacrat Bolintineanu lui Mihai Viteazul, toate ulterioare biografiei. Ceva mai constituită este cea dintâi: *Mihai Viteazul condamnat la moarte. După bătaia de la Căluğăreni* și

*Mărirea și uciderea lui Mihai Vodă* sunt fără niciun interes. Una din cele mai bune este în schimb *Ștefan Vodă cel Berbant* (Ștefăniță din *Vîșorul*), unde intriga erotică paralelă o absoarbe practic pe cea istorică. Avem de a face cu o pastișă shakespeariană, nu fără sugestii hugoliene, în figura destrăbălatului domnitor. Acest fiu al lui Rareș e un Richard al III-lea la care ambiția masculului a trecut înaintea celei a politicianului. Ca să obțină favorurile femeilor pe care a pus ochii nu se dă în lături de la nicio ticăloșie. Închide pe mamă ca să silească pe fată a-i cădea la picioare. Întreg actul întâi ne prezintă o astfel de seducere a unei oarecare Adina, care din păcate nu e o Lady Ann (cu toate că îi zice lui Ștefan: „Între noi dar, este un pârâu de sânge”) și, luată cu sila de tiran, își pierde mințile, cântând aiurea ca Ofelia: „Eu voiam să fiu mireasă/ Și să port cununi de flori...”. Ștefan e înconjurat de o camarilă formată din dezmațați ca și el. Cui îi reproșează că are sfetnici care-l împing la rele îi răspunde că-i preferă celor buni care-l opresc de la ele. Bea, petrece și ucide fără alegere. „Spune-i să-l ia dracii!”, țipă el la un vătaf care-i anunțase pe un preot. Pe o fată de boier care i se plânge că a sedus-o și a abandonat-o o aruncă pe ușă afară. Pe nevasta unui boier pe care l-a închis o silește să bea cu el (aici modelul shakespearian e străveziu): „Șezi aici și-ascultă cel mai dulce vis/ Ce-am avut în viață”. Unul din oamenii de încredere caută să o scape pe biata femeie din ghearele lui și domnul pune mâna pe spadă. „Și acuma spune cum să teucid?”, urlă el la imprudentul slujitor. „Voi să beau mai bine vinul din pahare!”, replică nemernicul și domnul izbucnește în râs: „Ha! Ha! O, nebunul! El m-a dezarmat/ Numai cu o vorbă...”. Perechea formată de domn și de destrăbălatul său supus este aceea din *Le Roi s'amuse*. Ștefan e seducător ca Francisc I, iar tovarășul lui e un Triboulet. Alecsandri evoca un episod similar în poemul epic *Murad Gazî Sultanul și Becri Mustafa*. Domnul are însă și deliruri de culpabil moral.



Una din iubite, pe care a ucis-o, i se arată din când în când. „Cine ești tu oare? Ce vii tu aici?”

Întrebă el cu ochii zgâțiți la un perete gol. Și în timp ce Lăpușneanu vine cu trupe poloneze să-l alunge, el cere femeii și băutură. În cortul de pe câmpul de luptă, o pune pe favorită să-i cânte. E înjunghiat de mama nebunei Adina, înainte de a cădea în mâna dușmanilor săi. La fel de remarcabilă prin câteva personaje, situații și replici este drama în proză *Alexandru Lăpușneanu*. Acțiunea acesteia urmează cam de unde o lăsase precedentă. Și aici este o femeie cu un mare rol, poate personajul feminin cel mai bine reliefat din toată dramaturgia lui Bolintineanu: doamna Roxandra. E un adevărat cap politic. Când Lăpușneanu pretinde demagogic că va fi „domn al tuturilor”, nedeosebind între boieri și plebe, ea îi replică: „Atunci nu vei fi domnul nimănu”. Iar când el îi face înflorite declarații de iubire, îl oprește scurt: „Ce sunt aceste vorbe nebune? Ele nu sunt cinstite; nu sunt firești... eu nu le-am mai auzit”. Roxandra seamănă până la un punct cu Elena din roman. Intriga e, ca de obicei, prea complicată. Actul întâi ar fi destul de bun dacă Bolintineanu n-ar precipita acțiunea în mod nepermis, nelăsând evenimentelor timp să se desfășoare firesc, făcând să se succedă la intervale prea scurte scene esențiale etc. În actul al doilea acțiunea se petrece după treisprezece ani. Acest lapsus i-a fost necesar autorului pentru a ajunge la a doua domnie a lui Lăpușneanu, mai generoasă dramatic decât prima. Ce a fost între timp aflăm din monologul Roxandrei. Doamna ține partea boierilor, în conflictul cu tiranul. Lăpușneanu are dreptatea lui să vrea să scape de ei: „Abia un domn șade trei zile și ei strigă împotriva lui, căci toți vor să fie domni, spune el. Când au domni pământeni cer domni streini, când au domni streini, cer domni pământeni”. Aici e un ecou din nemulțumirea autorului însuși la înlăturarea lui Cuza, act împotriva căruia a scris în 1867 (piesa e din 1868) cele mai vehemente dintre articolele lui politice. O idee

nefericită a lui Bolintineanu (dar care se repetă în toate piesele și prozele istorice) este de a da Roxandrei o iubire secretă pentru Ștefan Căpitanul. Intriga erotică strică un personaj de tragedie, coborându-l în melodramă. Shakespearian și totodată hugolian este măscăriciul din *Ștefan Gheorghe-vodă sau voi face doamnei tale ce ai făcut tu jupânesei mele*, de altfel și unicul personaj realmente viabil dintr-o piesă care o repetă, mai palid, pe aceea despre berbantul fiu al lui Rareș.

Era normal ca Bolintineanu să nu omită, din același turbure secol XVI, figura romantică a lui Despot. Piesa *Despot Vodă*, în care Al. Ciorănescu a văzut reminiscențe din *Ruy-Blas*, dar pot fi și din *Marion Delorme* (Despot se prefacă mort ca să inducă în eroare la fel ca marchizul de Saverry), este însă nesemnificativă literar. Obișnuita intrigă erotică paralelă îl aduce pe Moțoc îndrăgostit de aceeași Roxandra, soția lui Lăpușneanu. Ea are și aici o replică bună: „Pui condiții? Nu le primesc. Nu cunoști femeile. Fă tot pentru o femeie. Dar nu îi spune nimic. Căci pierzi tot ce faci. Fă tot și ascunde tot ce faci. Ea le va ghici...”. Celălalt personaj feminin (acum, iată, sunt două) este Grajina, soția lui Laski, intrigantă eficace. Însă complicațiile acțiunii sunt de-a dreptul insondabile și nu pot fi urmărite. S-a spus că *Mihnea Vodă care-și taie boierii* ar fi cea mai rezistentă artistic dintre piesele scriitorului. În realitate, e una dintre cele slabe. Știm de acum subiectul, recunoaștem personajele și ne așteptăm ce intrigi vor fi: Bolintineanu a căzut în stereotipie. Dezlănată este *Brâncovenii și Cantacoșinii*. În general însă piesele lui Bolintineanu merită mai mare atenție decât li s-a dat.

După cum merită publicistica, abia de curând strănsă în volum, care e în general politică, excepând câteva texte cu subiecte literare. Jurnalistica politică este plină de nobile idei, chiar dacă nu are un stil epatant, ca acela al lui Heliade sau C.A. Rosetti. Bolintineanu declară el însuși a se ține în afara politicii, dar crede util a-și da „cu moderație și modestie” opinia: „Eu nu sunt om

politic și nici nu am avut ambiția de a aspira la un loc între deputații nației; m-am mulțumit totdeauna a lăsa acel drum celor mai buni decât mine. Dar vor zice unii: «Dacă nu ești om politic, pentru ce scrii despre politică?» La aceasta voi răspunde, ca Rousseau, că scriu politică tocmai pentru că nu sunt politic. De aș fi fost om politic nu aș fi scris, ci aș fi făcut». Nu e apologet, nici pamfletar. Atitudinea este pe cât posibil imparțială. Chiar și atunci când, în 1859, Cuza este ales în entuziasmul general domn în amândouă provinciile, Bolintineanu rămâne sobru: „Credem că este de prisos a mai exprima și aici mulțumirile noastre despre recunoașterea unui fapt ce constituia un princip național. Acest princip este cauza bucuriei ce simțim pentru această recunoaștere, persoana domnului vine la urmă, ea ne este dragă pentru că principul se personifică în sine, în scurt, este pentru noi ceea ce este pentru credincioși lemnul icoanei ce reprezintă o idee scumpă”. Unica dată când tonul articolelor urcă și gazetarul dă dovadă de temperament politic, este la căderea lui Cuza. Seria de articole din *Trompeta Carpaților* este remarcabilă tocmai prin patima strunită (dar patimă). În acestea, Bolintineanu nu cruță pe nimeni, foști prieteni, ca și foști adversari fiind trecuți prin judecata lui ca printr-o sită. Fostul ministru nu acceptă rațiunile detronării și nici pe ale aducerii principelui străin. Vorbește de *ohlocrație* și de *timocrație*, ba chiar de terorism politic. I se pare dezgustătoare „idila” dintre „foile vândute” (*Ordinea*) și *Românul*, care susțineau ceea ce el numește acum *restaurație*, amintindu-și de o celebră replică: „Embrassons-nous, Folleville!”. Pamfletul are stilistic un aplomb formidabil. Bucuria conspiratorilor este un adevărat sabat:

„Conspiratorii se aliază cu noaptea, serbară nunta în palatul domnului, unde născu până în ziuă acest Făt-Frumos ce se numi 11 februarie; o Cameră și un Senat nuntași, în minoritate, nuntași de a doua zi al acestei însoțiri între noapte

și conspiratori, adoptară noul regim în aclamațiunile foilor vândute; și paraziții alergară din toate părțile cu laude, ca să capete un loc la banchețul noului regim. Comedienii, prestidigitatorii, arlechinii, jucătorii pre funie, bufonii divertiră sărbătoarea; se mănca foc, se scoase panglice pe nas. Se sărutară, aruncară cu tină în regimul trecut, stropiră cu isop regimul nou; înmormântară domnia care dase românilor drepturile cetățenești și scriseră pe piatra mormântului: infamia, trădarea, corupțiunea, tirania! Traseră hora împrejurul mormântului, apoi când voiră a împărți vestmintele mortului, se prefăcură că se ceartă ca să înșele încă o dată buna-credință a națiunii”.

E drept că doar trei ani mai târziu, Bolintineanu își schimbă punctul de vedere: „11 februarie a fost o revoluțiune sau o restaurațiune? 11 februarie a fost o revoluțiune”. În general, Bolintineanu dovedește bune cunoștințe de istorie națională și chiar de arheologie. Se ocupă înainte de Hasdeu de daci și de zeii lor. Are idee de religiile orientale. Argumentul (temeiul) istoric îl apropie de Bălcescu și de pașoptiștii moldoveni. Este democrat constituțional, împotriva dinasticismului și pentru principiul electoral. Se poate constata un perfect bun-simț politic în toate atitudinile lui. Nefiind un extremist, ca atâtia dintre prietenii lui, are de cele mai multe ori dreptate. Condamnă privilegiile boierești, pe ciocoi, pe parveniți. Despre țaran scrie cu nedisimulată căldură, dar și cu o logică expresivitate:

„Țăranul nu are pământ; n-are ce să păstreze, ce să apere; nu are casă, nu are ce să îmbunătățească. Libertatea ce i s-a dat de a pleca dupe moșie i-a creat o condițiune de nomad. El nu mai este de nicăieri, brațele sale singure sunt adăpostul său, și când un popor nu are să păstreze în țara sa decât brațele sale, se înțelege că patria lui devine orice țară unde poate să muncească. Starea lui morală depinde de starea materială; aplecat sub greutatea condițiunii sale

de clăcaș, el nu poate să mai aibă nici voință, nici demnitate, nici amorul de a învăța, de a se civiliza; nu-i mai rămâne timpul a gândi la datoriile sale către patrie, către religione. Fiarele sălbatice sunt mai sigure în vizuinele lor decât țărani români în casele lor”.

Unele idei le anticipează izbitor pe ale lui Maiorescu. Susține, de pildă, că sub Regulamentul Organic erau mai multe școli bune la țară decât în 1866, deși pe atunci statul nu cheltuia nimic cu ele, căci în fiecare sat, pe lângă fiecare biserică, în fiecare mahala, se găseau oameni dispuși a le finanța. „De ce nu desființăm toate aceste școli din moment ce avem convicțiunea că nu dau nici un rod?”, se întrebă el. Și într-o ordine de idei vecină, cu o logică maioreșciană: „Fiindcă suntem la instrucțiunea publică, voi adăuga că am văzut în discursul ministrului ideea domnului C.A. Rosetti, de a desființa seminarele în parte și a le înlocui cu facultate de teologie. Țara are nevoie de preoți cu învățătură și d-lor vreau să i se dea călugări teologi! [...] Unde sunt teologii cei mari cari ar putea face pe profesorii? Negreșit că profesorii de la seminar ar trece la facultate! Cu alte vorbe, ar fi numai schimbarea numelui de gimnaziu în facultate”. Asta nu l-a oprit pe el însuși, ministru al Cultelor sub Cuza fiind, să înființeze Universitatea din București. Ultimul articol (din 1870), intitulat *Principiurile constituționale*, este o enumerare și o condamnare a formelor fără fond:

„Egalitatea înaintea legii nu există în realitate. Ce era odată pentru boieri, astăzi este pentru amicii puterii. Participarea tuturor la guvern prin mandatar direct numiți de ei: alegerile se fac la noi prin dorobanți deghizați, prin comploturi; meritul personal nu se ia în considerare. Diviziunea puterilor este o minciună. Incompatibilitatea puterii judiciare și executive, o ficțiune. Tortura? Bătaia există de fapt. Concursul – o minciună. Licitațiunea – o perfidie. Instrucțiunea, biserica, municipalitatea – aservite de puterea executivă.

Nu este nimic aiurea decât în constituțiune”.

Dintre articolele literare, acela despre cantecele poporane ale lui Alecsandri rămâne cel mai frumos. În el sunt toate definițiile romantice ale poeziei:

„Omer nu a cunoscut mai bine inima omească decât autorul *Mioarei*. Acest poet nu cânta ca să-și facă un nume. El cânta, căci se inspira, căci aceasta era misia lui. Cânta cum cântă pasărea, cum murmură râul, cum vâjâie vântul în frunze. Acest poet era expresia poporului. Din băligar nasc rozele cele mai frumoase”.

Sensul acestei din urmă expresii este întregit mai jos:

„Oare culegătorul acestor mărgăritare atât de dragălașe nu are la dânsle partea sa de merit? Eu mărturisesc că am auzit din gura lăutarilor multe cântece populare. Dar le lipsea mult ca să fie aceea ce sunt în această culegere. Este o artă de a culege și curăți aurul”.

Nu fără a denota o bună cunoaștere a poeziei românești din prima parte a secolului XIX – cu observații de ordinul tehnicii versului – este lungă serie de articole *Poezia română în diverse epoci* publicate în 1868. S-a afirmat cu oarecare aroganță că Bolintineanu, talent nativ incontestabil, avea o cultură de strânsură și idei de împrumut. Publicistica ni-l arată, din contra, cultivat temeinic, cu spirit deloc mediocru, adesea realist, evoluând de la inocențele ideologice ale tinereții pașoptiste la eminescianism și la maioreșcianism. Dar, desigur, numai cu greu va putea fi schimbată imaginea copilului-minune al poeziei, naiv, divin, visător, nepractic, iubit mai ales de către poeți (Blaga, Pillat, Nichita), imagine pe care el însuși a acreditat-o: „Poetul nu ține de nici o clasă, se hrănește cu aer, se adapă cu rouă; răpit de vise, ca spiritele divine, el nu poate fi dintr-o clasă, nefiind din lumea aceasta...”.

## VASILE ALECSANDRI

(14 iunie 1818 – 22 august 1890)



Când se trezește interesul lui Vasile Alecsandri pentru folclor? Desigur, nu chiar din copilărie, cum a mărturisit în *Vasile Porojan*. Mai probabil, după revenirea din Franța. Fapt e că în 1844 anunța în *Propășirea* că are gata o culegere de poezii populare. Bălcescu îi scria tot atunci că este în așteptarea publicării lor, iar bucovinenii auziseră și ei, imediat după revoluție, de intențiile poetului, care, de altminteri, începe să tipărească balade prin reviste cu câțiva ani buni înaintea apariției celor două volume din 1852 și 1853. Toți contemporanii se referă la folclor (și unii îl culeg) în deceniile premergătoare revoluției. *Versurile muzicești* ale lui Pann datează din 1830, iar Asachi ar fi pierdut în incendiul din 1827 vreo treizeci de coli manuscrise cuprinzând cântece populare românești primite în dar de la sârbul Vuk Stefanovici, unul dintre primii culegători europeni. Din

epoca șederii la Paris a lui Alecsandri sunt antologia de cântece grecești a lui Fauriel și aceea bretonă a lui Villemarqué. Dincolo de aceste elemente de situare în epocă (pentru detalii, se poate consulta amplul studiu al lui Gh. Vrăbie la volumul III din ediția de *Opere* de la Academie din 1978), se ridică problema, devenită clasică, a felului în care Alecsandri a înțeles să culegă și să prelucreze folclorul. Se știe că poetul a fost foarte criticat, în generațiile următoare, pentru caracterul neștiințific al procedurii. G. Dem. Teodorescu, Schwartzfeld, Duiliu Zamfirescu, Iorga au fost cei mai acerbii. Emulii ori admiratorii, ca At. M. Marienescu, Simion Florea Marian sau Miron Pompiliu, n-au reușit să încline cumpăna în favoarea lui. Era întrucâtva normal să fie așa, odată cu dispariția spiritului romantic din folcloristică și cu impunerea aceluia modern. La mijlocul secolului însă, Alecsandri nu constituia o excepție. Toți romanticii și precursorii lor imediați, ca Macpherson, au privit folclorul la fel, de pildă spaniolul Nigra, șvabul Uhland, deși era un adevărat erudit în materie de folclor german, ca să nu mai vorbim de Arnim, care s-a certat cu prietenul său Brentano tocmai în privința dreptului de a „restaura” textele (populare sau nu). Gh. Vrăbie observă că până și exemplul invocat de Arnim va fi reluat de Alecsandri și anume un tablou de Rafael. În aceste condiții, problema autenticității textelor culese trebuie pusă cu prudență.

Specialiștii au trecut prin sită poeziile strânse de Alecsandri în antologie și au ajuns la unele concluzii interesante. Din cele 60 de balade, 13 sunt cu certitudine creații proprii ale poetului. Acestea nu li s-a găsit nicio variantă. Chiar și altele, cărora li s-au descoperit una sau două variante, pot fi socotite ca aparținându-i, fiindcă este foarte probabil ca variantele să reprezinte o „cădere” în folclor a textelor lui Alecsandri însuși. Tot așa, din 25 de doine moldovenești, 12 sunt în mod incontestabil

personale, iar din cele ardelenesti, 8 sunt ale sale. Pe lângă „întocmirea” unor texte, *de toutes pièces*, cum zic francezii, este menționată „șlefuirea” altora. Pe acestea, Alecsandri nu le-a inventat, ci doar le-a prelucrat. În privința tipului și a gradului de prelucrare, Alecsandri a făcut uneori „șlefui” între editările succesive ale textelor, ceea ce poate indica modul în care a operat. În cazul unor balade pe care specialiștii le consideră a fi avut structuri ferme, aceste șlefuiuri ar fi minime. Parte din modificări au trecut ulterior în folclor. „Ceea ce înseamnă că – afirmă Gh. Vrabie – chiar dacă poetul va fi îndreptat mai profund motivul, îndreptarea sa a devenit folclor. Și ea trebuie privită ca atare. Noi credem însă că *Miorița* a fost surprinsă de Al. Russo, culegând-o într-un moment de deplină șlefuire, fixată ferm în tradiția orală vrânceană, Alecsandri nemaivând nevoie să-i modifice structura”. La acestea, o obiecție foarte justă a făcut Ș. Cioculescu: noțiunea de șlefuire nu e pertinentă cu folclorul oral, ea presupunând deja un artist cult, deci e fără sens să afirmi că lui Alecsandri nu i-a rămas decât să pună pe hârtie o versiune dinainte șlefuită. Mai curând, se poate primi încredințarea lui Vrabie că există un arhetip Alecsandri al *Mioriței*, ce poate fi distins din mulțimea versiunilor culese. Sunt, după părerea aceluiași, și modificări mai substanțiale ale conținutului sau ale motivului, și anume acolo unde Alecsandri a întâlnit texte cu o structură fluctuantă. În ce mă privește, nu văd cum am putea trage o linie despărțitoare între textele întocmite și cele doar șlefuite și, mai ales, cum am putea stabili două grade de structurare și, implicit, de prelucrare. Vrabie identifică și îndreptări stilistice ale textelor, de natură compozițională, prozodică sau lexicală. E meritul lui Iorga de a fi atras atenția asupra lor încă din 1909, când în volumul al III-lea al *Istoriei literaturii române în secolul XIX*, remarca procedee caracteristice poetului cult și sugerarea unor „sentimente vagi”, prea gingașe și fine spre a fi populare. Trebuie amintită aici și opinia lui Al.I. Amzulescu despre cele trei

straturi tematice ale baladei populare (pe care a combătut-o G. Călinescu în *Tratatul Academic* din 1964): cel mai vechi, întemeiat pe o concepție arhaică, prezintă lupta omului cu forțele cosmice, al doilea, medieval, se referă la războaiele cu turcii și tătarii și cuprinde cântece de vitejie sau haiducești, iar ultimul cuprinde baladele „propriu-zise”, păstorești și familiale. În antologia lui Alecsandri, care conține aproape totalitatea nucleelor epice esențiale din folclorul românesc (47 din 52), este foarte prost reprezentată prima temă și mult mai bine celelalte două. Medievalismul, istoricul și naționalul fiind specifice romantismului *Biedermeier* în mai mare măsură decât cosmicul, preferința lui Alecsandri se explică fără dificultate. Vom constata la el, nu o dată, coborârea motivului pe pământ, localizarea lui într-o istorie precisă.

Ca majoritatea romanticilor, Alecsandri a tratat folclorul ca un material, nu ca o operă constituită, și i-a aplicat o croială proprie. Fie că a luat numai o idee, un motiv, fie că a luat un text întrucâtva structurat, el n-a avut scrupulul de a-i păstra autenticitatea (ideatică ori formală). Între poezii pe care le va fi auzit inițial din gura unor ciobani și altele pe care le-a scris el însuși de la un capăt la altul nu există o diferență esențială. Părerea poetului însuși este foarte clară, în această privință. În 1856 sau 1857, el îi scrie în franceză lui Ubicini despre colecția de literatură populară pe care o realizase colindând țara: „La sfârșitul a trei-patru ani, posedam o mare amestecătură de versuri deformate de gura cântăreților, de legende cântate, de piese confundate într-o dezordine înspăimântătoare, dar pietrele prețioase erau acolo, sub mâna mea; nu trebuia decât să le lustruiesc, să le pun la locul lor de la început, să le înlănțuiesc corect, pentru a reconstitui vechile giuvaieruri poetice ale strămoșilor noștri [...]. Căpătasem o asemenea ușurință de lucru în acest gen, încât mi s-a întâmplat adesea să unesc diverse părți ale unei balade prin versuri create de mine și să regăsesc mai târziu aceleași versuri în gura vreunui bătrân, care îmi recita o legendă necu-

noscută”. Trebuie să plecăm de la premisa că toate textele din culegerile lui Alecsandri sunt esențialmente culte, cu alte cuvinte reprezintă o operă poetică personală, independent de surse, de nivel de prelucrare ori de circulație. Este, de altfel, singura atitudine corectă față de textul folcloric înaintea apariției școlii științifice. În fond, Macpherson, care, se știe, a atribuit unui bard mitic niște texte scoțiene populare, a creat odată cu miticul Ossian un adevărat folclor medieval, fără a mai fi cu puțință discernerea autenticului de contrafacere. Ce e folcloric și ce e original în baladele lui Uhland? Se cunoaște argumentul prin care Leo Spitzer a infirmat teza clasică a lui Menéndez-Pidal referitoare la balada (*romancero*) spaniolă: el a dovedit că producțiile cunoscute sub acest nume nu sunt cioburi dintr-un mare epos originar, cum credea și Alecsandri, ci un soi de „ruine artificiale”, menite a da impresia de vechime, recurgându-se la o tehnică iluzionistă și dialogală, prin care trecutul îndepărtat este adus pe o scenă prezentă. „Farmecul acestui stil constă în tratarea dramatică a unui material epic”, scrie Spitzer. Balada este „un fel de nuvelă cu caracter de dramă scurtă”, „un gen literar amestecat”, adaugă el. Acesta este și caracterul baladelor lui Alecsandri sau Uhland. În romantismul *Biedermeier* contează tocmai actualizarea evenimentului istoric și sugestia butaforică a unui mare epos național.

Iată chiar *Miorița*. Este de notat din capul locului că nu se poate pune preț pe declarațiile poetului. El pretinde în 1850 că balada i-a fost adusă de Russo de la Soveja, iar în 1866 că a cules-o el însuși din gura baciului Udrea de la o stână de pe Ceahlău. (Ca o curiozitate, să citez remarca lui Gh. Vrăbici: „...Din ținutul arătat, al Ceahlăului, nu s-a cules ulterior nicio variantă la această poemă, în timp ce din Vrancea avem un număr considerabil”.) Confuzia pare a fi întreținută deliberat, în maniera în care a procedat Macpherson cu Ossian al său. Alecsandri era conștient că pune în circulație un mit. El crea întregul echipament necesar pentru aceasta. Metoda se purta. Și nu-l va așeza Călinescu

însuși la temelia culturii naționale? Cum folclorul era considerat a comunica mesaje din îndepărtata copilărie a omenirii, era absolută trebuință de scenografia de rigoare, începând cu locul și modul culegerii. Păstorul câmpiilor și munților noștri, autor prezumtiv al baladei, era un fel de „al treilea poet” după Virgiliu și Ovidiu. Baciul Udrea ar fi știut și alte balade „de pe vremea lui Traian și Aurelian”. Sugestia a prins. Hasdeu avea bănuiala că originea *Mioriței* s-ar afla în „antichitatea cea mai fabuloasă”, deși savantul din el îi semnala că „nomenclatura” „nu putea fi compusă decât numai și numai între 1350-1450, adică după descălicarea Moldovei de către Bogdan Vodă și înainte de cucerirea Vrancei de către Ștefan cel Mare”. (O origine latinească a întrevăzut și un autor contemporan, de nimeni însă luat în seamă.) Ovid Densusianu nuanța ideea lui Hasdeu considerând că balada nu poate să aibă o vechime mai mare de trei-patru secole, deși în ea au putut intra elemente cu mult anterioare. Disputa dintre folcloriști, la rândul ei, nu s-a oprit până azi. Majoritatea înclină a atribui lui Alecsandri intervenții decisive în text. Dacă pentru Duiliu Zamfirescu în 1912 „*Miorița* lui Alecsandri, ca născocire populară, este o imposibilitate”, pentru M. Schwartzfeld în 1888 sau A. Fochi în 1964 „Alecsandri a intervenit în văzul lumii întregi și cu bună știință în cuprinsul baladei”, cum scrie acesta din urmă. Alecsandri a izbutit să zăpăcească pe toată lumea, nu doar prin textul poeziei, dar chiar și prin comentariile la el. De pildă, a fost destul ca el să afirme într-o notă că „românul are mare aplecare a crede în soartă”, pentru ca fatalismul național să devină o temă uriașă de dispută, împărțindu-i pe exegeți în tabere rivale și obligându-i să rupă multe spade întru aflarea adevărului. Conținutul și stilul *Mioriței* au fost întoarse pe toate fețele, căutându-se a se separa grâul de neghină. Zădarnic! Dar e vorba de o eroare de principiu: este fals pusă problema însăși a originalității unei poezii cu acest caracter, compuse de un poet romantic acum o sută șazeci de ani. Din punctul de

vedere al folcloriștilor profesioniști, grâul ar fi elementul autentic popular, iar neghina, intervențiile poeților culegători. Din punctul de vedere al criticului literar, lucrurile stau exact invers. Și trebuie spus că tocmai criticii au mers mai departe. Deja Iorga insinua că fondul sentimental și o parte a mijloacelor folosite de Alecsandri răpesc compunerii populare aproape orice autenticitate. În cursul său din 1910-1911, Ibrăileanu era și mai net: „...poezia e a lui”, deși „subiectul, sentimentele și ideile au fost luate de el din poezia populară”. Ca, de altfel, Ș. Cioculescu în 1944: „Îndreptările sunt esențiale în culegerea lui Alecsandri, și îi conferă oarecum dreptul de proprietate literară asupra folclorului său”. Poetul „a întocmit poeziile populare ale românilor, adică le-a compus pur și simplu ca și pe multe din cele ale sale”, conchide în fine Al. Piru, fără să mai reia îndrăzneț ipoteză în comentariile ulterioare, părând a se fi răzgândit (de exemplu, în *Istoria literaturii* din 1988, care e o sinteză). Nu trebuie să existe dubiu: *Miorița* și celelalte „poezii populare” sunt opera lui Alecsandri. Aceasta nu înseamnă inexistența unor texte sau nuclee populare, ci doar că operele, așa cum se prezintă ele, sunt culte. De altfel, problema originalității este fără rost în secolul XIX. Foarte în spiritul romantismului *Biedermeier*, Alecsandri nu era interesat să fie fidel folclorului, ci să-l întrebuințeze în scopul său, care era acela de a oferi documente asupra specificului local. La fel cum proza romantică este documentară, și nu de ficțiune, neavând însă spirit științific sau obiectiv, tot așa poezia populară „culeasă” de pașoptiști este un document mai mult emoțional pentru obiceiurile, moravurile și limbajul popular. Expresia e însă în fond cultă. Tot efortul prelucrării se desfășoară în direcția formei culte și scrise. Succesul răspândirii lor și ușurința cu care au fost „însușite” arată că poporul s-a recunoscut în ele. Căderea în consum popular este, de altfel, evenimentul cel mai uimitor legat de această producție cultă în care romanticii au simulat folclorul.

Multe din elementele romantismului *Biedermeier* se pot analiza în *Miorița* și în celelalte balade ale lui Alecsandri sau în doine, dintre care am văzut că unele sunt cu siguranță create ca aparținându-i chiar și de către folcloriști. În cele două sau trei versiuni presupuse ca mai vechi decât a lui Alecsandri, n-avem propriu-zis o *Mioriță*, ci o simplă baladă cu subiect pastoral. În versurile ulterioare, ciobanii care pun la cale uciderea unuia de-ai lor sunt de regulă veri, membri ai aceluiași clan familial, care vor să elimine un străin. La Alecsandri (și într-o variantă de la Densusianu) ciobanii reprezintă toate trei provinciile românești. Ideea pașoptistă este izbitoare și ea răspunde unei opțiuni ușor de recunoscut ca fiind a poetului cult. Mai mult: victimă a urzelii a fost, din prima variantă publicată, moldoveanul, deși Alecsandri a pretins că Russo i-a adus poezia din Vrancea și, dacă ar fi fost adevărat, victima ar fi trebuit să fie vrânceanul, căci poporul nu-și putea imagina că unul de-ai săi este ucigașul. Alecsandri a schimbat semnificativ repartitia. Episodul morții-nuntă, apoi, nu se află în nicio variantă, cu excepția celei a lui Alecsandri. Moartea ca o fată de crai este un motiv romantic cult, precum este nunta care convoacă toate elementele cosmosului. Dată fiind natura lor izbitor de literară, n-au fost preluate cum a fost, în schimb, în absolut toate variantele, motivul oiței ca oracol năzdrăvan. Locul îngropăciunii, lângă stână și în lătratul familiar al câinilor credincioși, închide în sine o semnificație lesne de atribuit romanticilor *Biedermeier* (deci probabil, și poporului), atașați de universul domestic și lipsiți de spirit aventurier. Ceea ce trebuie să fi impresionat de la început în *Miorița* a fost însăși tema pastorală: nicio baladă nu va surprinde mai concis-poetic esența vieții pastorale a românilor de pretutindeni. Acesta este și un topos *Biedermeier*, în măsura în care oglindește un specific etnic. Tensiunea majoră din conținutul baladei se realizează tocmai între planul domestic, țărănesc, etnic și acela cosmic, mitic și sărbătoresc, cu alte cuvinte, între o natură domoală și un om

pașnic, pe de o parte, și resurgența unui sentiment violent și ucigaș, care stârnește stihiele, pe de altă parte. Spre deosebire însă de concepția *High Romanticismului* asupra lumii, aceea *Biedermeier* nu apasă pe stihial, ci pe ordine. Ceea ce mulți comentatori au interpretat drept atitudine fatalistă, poate fi, în realitate, o încercare, în sensul romantic *Biedermeier*, de acomodare, de reducere a nivelului conflictual, o diminuare a pasionalității morbide, prin „denaturarea” morții crude în spectacol nupțial fastuos. Este evident că numai un romantic *Biedermeier* ca Alecsandri poate fi făcut răspunzător de această scară de valori din *Miorița*, tot așa cum el este incontestabil răspunzător de compoziția extrem de savantă a baladei, o compoziție nemaîntâlnită, în care un element epic sumar (anunțând intriga) și dialogul dramatic dintre cioban și oaie constituie, în fond, introducerea faptică la ceea ce am putea numi testamentul protagonistului. În centrul baladei nu se află așadar *întâmplarea*, cum ar fi de așteptat de la o specie a genului epic, ci acest testament liric, jumătate mărturisire, jumătate exprimate a dorinței, mai degrabă vizionar decât pragmatic, și urmărind nu atât un efect filosofic-emoțional, cât unul de persuasiune. Lirică, imaginativă și feerică în substanța ei profundă, *Miorița* este capodopera lui Alecsandri, cu nimic mai prejos de *Lucașfărul* eminescian.

Creații evidente proprii sunt și alte balade, impregnate de același spirit *Biedermeier*. Notele de care poetul le-a însoțit sunt foarte semnificative. Mai în toate, el sugerează o vechime imemorială a textului. Erculean, din balada care-i poartă numele, este un „căpitan râmlean” după opinia lui Alecsandri. „În România, plină de urme romane, scrie el în notele la *Păunașul codrilor*, nu ar fi de mirare să se fi păstrat numele zeului Pan și să se fi schimbat cu timpul în Păunaș”. Dacă aici e vorba de o etimologie romantică, în *Stegarul și cornul* e vorba de o pură mistificație. „Acest vers lasă a se presupune că balada e de pe timpul năvălirilor lui Sobieski”, dar balada este „fabricată” de Alecsandri, ca și *Șoimul și floarea fagului*, care n-are nicio variantă

înregistrată și este una dintre cele mai frumoase. Motivul din aceasta din urmă este acela al împlinirii nerealizabile. Șoimul cheamă floarea („Ieși din umbră, din tulpină,/ Să-ți văd fața la lumină,/ C-au venit până la mine/ Miros dulce de la tine,/ Cât am pus în gândul meu/ Pe-o aripă să te ieu/ Și să mi te port la soare/ Pân' te-i face roditoare/ Și de mine iubitoare”), iar ea refuză, ca Enigel pe Crypto, doar că rolurile sunt inversate („Tu ai aripi zburătoare/ Ca să te înalți la soare,/ Eu la umbră, la răcoare,/ Am menire-nfloritoare./ Tu te legeni sus, pe vânt,/ Eu mă legăn pe pământ”). Încheierea acestui conflict barbian-arghegian este amară, dar înțeleaptă, în spirit *Biedermeier*.

„Du-te-n cale-ți, mergi cu bine  
Făr-a te gândi la mine  
Că e lumea-ncăpătoare  
Pentru-o pasere ș-o floare!”

Același spirit se vede și în *Călătorul*, cam romanțioasă, brodată pe legenda (cu siguranță inventată de poet, ca o ruină artificială) a unei călugărițe care l-a urmat pe un necunoscut în codri și care a fost găsită moartă sub poalele Ceahlăului. *Mândra din Muncel* își are în schimb sâmburele în două doine ardelenesti, culese mai târziu și de Eminescu, la care apar chiar și versuri foarte asemănătoare. Circulația acestor poezii, fie populare, fie culte și căzute în folclor, este totdeauna surprinzătoare. Absolut superbă este *Dolca*, de departe cea mai reușită dintre variantele păstrate ale poveștii furului de oi cu mintea neîntregă și a câinelui cu laba ruptă. Mâna lui Alecsandri a intervenit sigur în *Șalga*, o baladă păstorească relativ rară, așa cum a intervenit, de câteva ori, în *Mihu Copilul*, ca să facă din erou un „cavaler” și un „trubadur din veacul de mijloc”, în sensul curtenesc și cult din *Inelul și năframa*, după cum îi scrie el însuși lui Hurmuzachi. Mihu are arme „ce lucesc ca stele”, „cu-aur îmbrăcate” și „cu fer ferecate”, adică armură foarte scumpă. Masa de ospăț a haiducilor este „cu slove săpată,/ cu slove de carte,/ cu aur



suflate”, ceea ce denotă aceeași viziune cultă, ca și „harța” dintre Mihu și Ianuș, explicată în notă de către poetul însuși ca un „tournoi”. Cu privire la *Toma Alimoș*, Gh. Vrabie repetă observațiile de la *Miorița* și anume că Alecsandri a avut la îndemână o versiune „bine încheată” cu valoare de arhetip. Dar revenirea unor scene ca aceea a înmormântării eroului de către calul său în variante foarte recente nu probează că scena e populară: creată de Alecsandri, ea s-a impus prin școală, ca și moartea-nuntă din *Miorița*. Din nefericire, varianta lui Alecsandri este net inferioară celei de la G.Dem. Teodorescu și conflictul dintre haiduc și boier de acolo este la Alecsandri conflict între doi boieri ce-și dispută moșia. *Român Gruie Grozavul* este, după toate semnele, creația proprie a lui Alecsandri. Haiducul se bate cu tătarii, ca Dan, căpitan de plai, și e dus și el în fața Hanului. Sunt și alte elemente comune de subiect, care apar și în *Codreanul*. Originea lui *Dan, căpitan de plai*, în acestea se cuvine căutată. În plus, după observația editorului, ca toate poemele lui Alecsandri, acestea au deja structura cvadripartită obișnuită. *Vidra* (culeasă și de Eminescu) reia motivul din *Păunașul codrilor* în versuri foarte frumoase. Alecsandri schimbă îndeosebi topica textului popular, ca și Eminescu, stilizându-l remarcabil pe alocuri. Expresia este definitiv cultă:

„Iar pe când soarele-i sus,  
Pe când șoimul stă ascuns,  
Pe când umbra e scăzută  
Și se face nevăzută,  
Stoian popa se oprea  
Și de prânz el poposea  
În mijlocul codrului  
Unde-i larg voinicului,  
În poiana înflorită  
Cu frunzari acoperită,  
Unde iarba se-mpletește  
Și-n vârf se găitănește.”

Motivul haiducului-popă este tipic și el pentru *Biedermeier*. Spre deosebire de *Păunașul codrilor*, aici Stoian îl ucide pe Păunaș, și nu iartă Vidrei că i-a refuzat ajutorul în timpul luptei (ea zicând că se va iubi cu acela care va învinge), tăindu-i capul. Este o adevărată nuvelă romantică. Țățele femeii sunt împrăștiate pe câmp, iar capul, înfipt într-o claie de fân. Un fulger îl lovește la urmă pe Stoian și-l omoară. Și *Șerb-sărac* e o astfel de nuvelă, care are în centru competiția pentru o femeie. Poate fi de asemenea opera lui Alecsandri. S-a înregistrat o singură variantă. Dar știm acum că faptul nu înseamnă nimic. Subiectul este exotic, în genul *Florilor Bosforului* ale lui Bolintineanu. *Șerb-sărac* place nepoatei sultanului, care l-a zărit printre zăbrelile haremului, și-l „provoacă”. Convorbirea lor e vie, împestrită de cuvinte turcești, pe care Alecsandri le explică în note. Dar nu este eufonia pură de la Bolintineanu, textul fiind aici mai referențial. În plus, plăcerea lui Alecsandri de a occidentaliza decorul îl determină să traducă „halca” prin „tournoi” și să nu se lase furat de atmosfera asiatică. Dintre baladele care aparțin în mod sigur lui Alecsandri, aceasta este printre cele mai reușite. La *Donciță* și la *Chira*, prima versiune e și cea mai fidelă tradiției populare a motivului, după observația editorului contemporan. Situație generală la Alecsandri, când nu inventează pur și simplu textul, ci îl lucrează până îi dă o formă cultă. Atmosfera, personajele și intriga nuvelei *Biedermeier* sunt rodul acestei prelucrări. În *Chira*, G. Călinescu a văzut, primul, nuvela romantică. Ea îi anunță pe Panait Istrati și pe Fănuș Neagu. Un arap buzat o răpește pe Chira. Împerecherea e judecată nefirească de frații fetei, „hoții Brăilei”. Deși fata se jură că-i nevinovată „ca apa curată”, frații o ard de vie, probozind-o aspru („Unde s-a aflat/ De s-a-mpreunat/ Corbi cu turturele,/ Șerpi cu floricele,/ Urși cu căprioare,/ Și nouri cu soare?”). Plângerea Chirei pe rug seamănă cu a Anei lui Manole în zid. Para în care se consumă trupul fetei este de un realism crud. Reluând motivul fetei care îl

alege pe bărbatul viteaz (și nu pe cel bogat), *Rada* este o creație personală a poetului. E la mijloc ideea generoasă despre femeia din popor care nu se lasă cumpărată cu blănuri și alte daruri de preț. O „orientală” este *Ghemis*, tot creație personală, despre un pitic-saltimbanc care fură calul pașei din Măcin. Tot aici trebuie trecută *Fata cadiului*, în care un tânăr o ademenește pe fata cadiului din Adrianopol, dar o roabă, cam slabă de minte, dă de veste tatălui. Acesta izbutește să-i ajungă din urmă pe fugari, deoarece fata mușcă de ureche mînzul, care se oțărăște, gonind ca vîntul. Acesta e ciclul Novăceștilor. O curată poemă de curte e *Mogoș vornicul*, pe tema din Lenore. Balada conține o foarte vie scenă de bătaie cu paloșele și o notă de umor macabru. În sfârșit, *Monastirea Argeșului* arată că Alecsandri este creatorul a cel puțin două dintre marile mituri naționale. Ca și *Miorița*, și *Monastirea Argeșului* i-a fost atribuită. Versiunea din Teodorescu are o introducere disproporțională și un prea lung discurs al lui Manole. Alecsandri este mult mai economic, deși ordinea episoadelor este aceeași în amândouă (variantele Pamfile și Mateescu sunt inferioare). În mod hotărât, aceea a lui Alecsandri este cea mai bună și, din nou, deosebirile sunt în direcție cultă. Tot ce e memorabil în baladă aparține lui Alecsandri. Chiar numai comparând variantele din culegerile de la 1853 și 1866, este limpede că Alecsandri a umblat pe text, a definitivat formulările, a eliminat leștul, deși n-a mers mai departe de versul al paisprezecelea. Gh. Vrabie notează faptul că unele lucruri eliminate de poet se regăsesc în versiuni culese ulterior, deși varianta din 1866 se va impune ca cea mai „cristalizată” și nu va mai permite multe abateri.

Baladele cu subiect istoric strict sunt toate curtenești. Observând aria motivelor, putem nota intenția lui Alecsandri de a crea el însuși un epos național complet, și nu de a colecționa documente populare autentice. Unde n-avea verigi, le făcea el. Pe lângă prelucrarea stilisticii, în direcție cultă și scrisă, acest monografism al

proiectului istoric național este o altă dovadă că spiritul romantic *Biedermeier* prezida pseudo-folcloristica poetului.

„*Doinele* sunt cântice de iubire, de jale și de dor; plângeri duioase a inimei românului în toate împrejurările vieții sale”, scrie poetul însuși prezentându-și culegerea de debut. Este evident că *Doina* care o inaugurează e compusă de Alecsandri ca să ilustreze definiția și nu invers („definiția pare a fi extrasă din însuși conținutul doinei”, cum pretinde Gh. Vrabie). E din nou indiscutabil caracterul complet și rotund al textului. Și, apoi, evocarea primăverii și a iernii, ca simboluri ale naturii exterioare și respectiv ale interiorului casnic, precum și evocarea toamnei, unită cu jalea căderii frunzelor, ne duc imediat la tematica pastelurilor. Vara lipsește și din repertoriul indicat de *Doină* și din pasteluri. Doinele populare, în schimb, sunt axate pe unul ori pe altul dintre anotimpuri-stări de suflet, niciodată pe toate deodată, ca în poezia inaugurală a culegerii lui Alecsandri! Trebuie observat că unele dintre aceste doine repetă motivele anacreonticii de la începutul secolului XIX, *Lunca țipă*, de pildă, care a fost culeasă și de Eminescu, într-o variantă însă mai licențioasă. Un alt strat e acela suburban. O parte din aceste poezii le-a cules și Pann în antologiile lui. *Floricea* este iarăși operă proprie. Anacreontismul e slujit bine în ea de o melancolică finețe:

„Trei zile sunt înflorită  
Ș-apoi cad de vînt pălită.  
De-abie cresc și mă fac floare,  
Abie mă-ncălzesc la soare  
Și pe mine cade-ndată  
Umbră neagră-ntunecată...”

Faptul că au fost considerate folclorice a scos aceste poezii din discuția criticii, sărăcindu-l enorm pe Alecsandri, care n-are multe texte, în volumele așa-zicând originale, comparabile cu acestea, care-i aparțin uneori integral și fără dubiu, precum *Lena*, anunțând stilul idilei lui

Coșbuc, cu un debut remarcabil („Frunză verde salbă moale/ Apucați pe drum la vale/ Ș-agiușei pe Lena-n cale”) și cu un joc al dragostei și întâmplării plin de grație:

„Cerui apă din izvor,  
Ea mi-o tulbură cu dor.  
Cerui apă neatinsă,  
Ea mi-o dă cu dor aprinsă.  
Cât am dat de-o am beut,  
Lena alta mi-au părut...”

Idila nouă este anacreontica veche. În *Copila*, fata îl ademenește pe flăcău, cerându-l în fapt de soț, și provocându-l cu imaginea merelor în „umbră coapte”, pe care vântul nu le-a bătut, dar care au fost „spălate tot cu rouă” matinală. E vorba de sâni, firește. Imagini îngrijite, ale purității, de data asta, sunt în *Bade trandafir*.

„Dacă vrei dragoste-aprinsă  
Adă-mi gura neatinsă  
Și o inimă fecioară  
Ca apa de la izvoară.”

Eminescu va fi atras mai ales de poeziile ludice, pe care Perpessicius le-a grupat sub titlul *Dragoste poșnașă. Cochetărie*. O doină de dor este *Dragostele*, însă cu imagini frapant culte: „Aleii dragă frățioare,/ Mă trec ca roua din floare/ Și ca spuma de pe mare”. Printre hore, s-a strecurat și câte un cântec de lume. *Fugi încolo* este un exemplu potrivit pentru *backgroundul* cântecului de lume care i-a inspirat pe C.A. Rosetti, pe Eminescu (Cătălin), pe Coșbuc și pe alții. Grația ludică prin care se traduce contradicția sentimentală este izbitoare. Avem aproape paradigma situației:

„Fugi încolo, vină-ncoace;  
Șezi binișor, nu-mi da pace.  
Lasă-mi mâna, nu mi-o frânge,  
Ie-mă-n brațe de mă strânge  
Vrei o floare, nu-ți dau floare,

Na-ți guriță-ndulcitoare.  
Vrei ce vrei, eu vreu, nu vreu  
Să-ți dau tot sufletul meu.”

Altele nu sunt doar idilice, ci și licențioase, de pildă, *Aolică, dodo, fa* (în care fasolea și haracii pot fi interpretate ca simboluri sexuale):

„Aolică, dodo, fa!  
Au tu mi-ai făcut ceva  
De nu te pot uita?”  
„Ba, nu ți-am făcut nimic.  
Dar mi-e vorba cu lipic  
De supun pe-orice voinic”.  
„Hai, mândro, pe deal în sus  
C-a făcut fuseiul fus  
Și nici haragi nu i-a pus.  
Hai, mândro, să ne suim,  
Să mergem, să hărăgim,  
Numai amândoi să fim.  
Eu să hărăgesc din deal,  
Către vale-n gios, spre mal,  
Și tu, mândro, către deal”.

*Doina* care deschide volumul „original” din 1853 este cu mult mai neinteresantă decât aceea din *Poezii populare ale românilor*, inutil lungită și răzgâindu-se în diminutive astăzi caraghioase. *Baba Cloanța* este, în fond, prima noastră baladă romantică. Învârtind fusul, cotoroața îl ademenește pe un flăcău, care însă nu vine, și fiindcă Satan îi promite că i-l aduce el, punând condiția ca baba să-l poarte în spate în jurul bălții coclite, ea se execută și pierde înecat în baltă, după o cavalcadă grotescă întreruptă de primul cântat al cocoșului. Poezia are toate elementele romantismului macabru (noaptea, pădurea, diavolul, blestemul, corbi, focuri etc.), dar n-are atmosferă. E prea „clară”. Blestemul n-are truculență. Cavalcada nu e nici măcar îndrăcită. Baladele lui Bolintineanu vor fi mai profund poetice în dezordinea imagistică și în „confuzia” de planuri. Modelul nu e folcloric (nu mai mult decât în *Piața rea* sau în *Ielele* lui Iancu Văcărescu), ci cult: Uhland, mai mult chiar

decât Hugo. Alecsandri e însă un versificator fluent, de pe acum. Coșbuc și Iosif vor urma întocmai această latură cultă și abstractă a baladei, în care nu încapă însă „reconstituirea atmosferei folclorice”, cum crede tot Ș. Cioculescu. Nu e nicio asemănare cu baladele fantastice culese, cu *Soarele și luna* de pildă, minus trohaicul de 7-8 silabe. Să notăm structura strofică de 5 versuri pe modelul *abbab*, pe care o folosesc și Uhland și Heine. Versurile citabile sunt acelea de după căderea calului, cu călăreț cu tot, în iaz, căci Alecsandri n-are simțul dinamic al baladiștilor germani ori al lui Bolintineanu, el e static și descriptiv:

„Zbucnind apa-n nalte valuri  
Mult în urmă clocoti,  
În mari cercuri se-nvârti,  
Și de trestii, și de maluri  
Mult cu vuiet se izbi.

Iară-n urmă liniștită  
Dulce unda-și alina,  
Și în taină legăna  
Fața lunii înălbită  
Ce cu ziua se-ngâna...”

Același stil este în *Sora și hoșul*, unde fata călugărită cu silă se plânge de nenoroc și primește replica straniu eminesciană a hoșului („Tu să mori, dulce minune!”), căci nu e alta decât cunoscuta chemare erotică din *Dorința* sau din *Floare albastră* („Hai cu mine-n codrul verde”), foarte frecventă la Alecsandri, dovadă *Mândrulița de la munte*, *Doina iubirei* și atâtea altele. Strofa cea mai frumoasă este ultima, cu o notă de umor așa-zicând epic, ca la Heine, dovadă de spirit din partea poetului, care știe pe de rost conversația și se complăce în a sugera sfârșitul poveștii:

„De-au mers sora, nu e știre;  
Iar de-atuncea pin grădină  
Nici nu plânge, nici suspină  
Nime-n deal la mănăstire.”

Aluzia este la prima strofă și e străvezie:

„Sus, în deal la mănăstire  
Plânge sora-ntr-o grădină...”

Nu e încă nicio influență a baladei populare în aceste prime creații, în pofida declarațiilor repetate ale lui Alecsandri. Spiritul cult și livresc este predominant în toate. Poetul a așezat *Doina* în capul culegerii din rațiuni polemice, datând-o 1842, dar este cu siguranță ulterioară cu un an sau doi. Abia în 1842 poetul va întreprinde călătoria care-i va revela existența folclorului național. Și *Crai-Nou* este antedatată. Editorul e de părere că numele *Zamfira* din *Crai-Nou* poate proveni din *Țiganii* lui Pușkin, poem care tocmai fusese tradus de Donici. Poetul rus îi era cunoscut lui Alecsandri. Iată așadar că cel mai vechi strat al poeziilor românești ale lui Alecsandri nu este folcloric. Cel care a vrut să lase impresia contrară a fost poetul însuși, care a modificat uneori data redactării și a grupat *Doinele* în acest scop. *Crai-Nou* n-are nici măcar prozodie populară, ci una savantă: vers de 9-20 silabe în dactili și trohei, alternând cu vers trohaic de 5, cu cezură la jumătate. Imaginea țigăncii este cultissimă:

„Părul său negru ca nori de ploaie  
De-a lung pe umeri neted cădea.  
Ades copila mândră, vioaie  
De soare-n păru-i se ascundea.”

Motivul este acela al fetei seduse și abandonate de un străin cu ochi și față blândă, care-i dăruiește o salbă de galbeni, după cele trei nopți scaldate de luna nouă pe care le petrec împreună. Fata moare de durere, iar vântul continuă a purta șoaptele de avertisment ale Babei-Cloanța, precum cântecul din *Ilsa* lui Heine. Epitetele sunt banale, tropii naivi, dar poezia are acuratețe, ca mai toate ale lui Alecsandri. Folclorismul din *Maghiara* (ce ar fi

fost scrisă pe la 1844, dar s-a tipărit abia în 1853, în volum) este aproape caligrafic:

„Peste codri, peste munți,  
Peste ape fără punți...”

Fata, deghizată bărbătește, trece călare munții păduroși în căutarea iubitului. Cavalcada n-are stilul sacadat de la Bolintineanu, ci mai degrabă pe acela feeric și nălucitor din viitoarele basme în versuri eminesciene:

„Șesuri, văi, norii din cer  
În urmă-i departe per.  
Cine-o vede o zărește  
Ca o stea care lucește  
Și-n văzduh se mistuiește.

În codri merei pustii  
Unde urlă fiare mii,  
Au intrat fata voinică  
Și se duce fără frică  
Pe-o strimtoare de potică.”

Fata, cu cal cu tot, se înecă într-un râu năvalnic de munte, care de-atunci îi poartă numele. Tema înecului este, se pare, la Alecsandri, recurentă. O regăsim și în *Mândra din muncel*. Într-o doină ardelenescă, pe care a cules-o și Eminescu, motivul amazoanei apare mutilat de finalul cu înecul, care este, dacă nu invenția, în orice caz, preferința lui Alecsandri. Nu e popular nici versul lung din *Altarul monastirei Putna*, prozaic în general, dar cu imagini interesante:

„Mare obștie-l urmează și pe culme se  
lățește  
Precum aburii pe baltă când lumina  
asfințește.”

Mai direct populară pare celebra *Andrii Popa* (dar Heine are multe asemenea *romancero*). Influența folclorului fiind aici limpede, se observă și că ușurința cu care Alecsandri se aplică în a

imita stilul popular compromite poezia, care n-are niciun „conținut” adevărat, ilustrând mecanic motivul hoțului-popă în lupta cu neferii, în versuri prea săltărețe și involuntar hazlii. Lupta e presărată de strigăte de *ura!* Și *Ursiții* prelucrează elemente populare, pe un motto din *Bujor*, care sunt și în *Zburătorul*, totuși fără vreo legătură cu Eliade, deși titlul a sugerat comentatorilor comparația. Două fete care vin de la cules fragi și viorele s-au drăgostit în pădure cu doi voinici cu negre plete și acum se tachinează reciproc pe tema credinței în zburători. Poezia are un vag aer galant, heinian sau coșbucian (ca și *Cinel-Cinel*, o idilă pe tema ghicitului, plata pentru eroare fiind un sărut, având drept protagoniști un păstor și o fată), fiind admirabil jocul idilic-echivoc al săruturilor și mușcăturilor, în timp ce o mână nevăzută umblă după fragi prin poala fetei:

„Fragii el din poală-i fură  
Cu-a sa mână nevăzută,  
Și pe frunte și pe gură  
El o mușcă și-o sărută.  
Soro, buza ți-e mușcată!  
Fragii, poți să le duci dorul.  
Spune,-n lunca-ntunecată  
Nu-ntâlnești pe Zburătorul?”

Strofa de opt versuri, ca să nu mai vorbim de aceea de cinci versuri (cu un al doilea înjumătățit) din *Groza*, este de asemenea cultă. Relația dintre modelul cult și acela popular la Alecsandri este mai complexă decât s-a crezut de obicei. În pofida pretenției poetului însuși de a fi compus o baladă ca *Strigoii* pe un „sujet fantastic și național”, pe care l-a stabilit de comun acord cu prietenul său Negri, motivul logodnicului mort trebuie mai curând căutat în poezia romantică (*Lenore*, de pildă), așa cum facila *Ceasul rău* nu e străină de *La Fiancée du timbalier* a lui Hugo, după cum a arătat Drouhet. Folclorismul *Doinelor* lui Alecsandri trebuie regândit prin prisma culturii sale poetice occidentale. Rareori avem o prelucrare simplă. Este

mereu la el un subțire aer intelectual, un duh abstract al tratării celor mai populare teme, cum se întâmplă bunăoară cu mai târziu baladă *Noaptea Sfântului Andrii* (din *Mărgăritărele*), din care rondul nocturn al strigoilor va fi reluat de Hasdeu în *Complotul bubei*, cu mai multă pastă, iar arama rece a clopotului va suna în urechea lui Eminescu:

„Sus, pe turnul fără cruce,  
Duhul rău zbierând se duce  
Și tot turnul s-a clintit!  
Miezul nopții-n aer trece  
Și, lovind arama rece,  
Ore negre douăsprezece  
Bate-n clopotul dogit.”

Dacă alte doine sunt neglijabile, iar *Hora*, care a devenit imnul revoluționarilor ardeleni de la 1848 și era cântat de oamenii lui Iancu (probabil, pentru ultimele strofe), cu desăvârșire infantilă, *Doina iubirei* este o bijuterie și arată cât de rafinat poet poate fi uneori Alecsandri. Este o erotică destul de enigmatică în metaforele ei laconice, ca puține altele la transparentul Alecsandri. Stratul popular se observă, dar acoperit de smalțul strălucitor al unei ingeniozități persienesti. În general, Alecsandri a dat folclorului erotic înfățișare de idilă. Romantismul său este ludic și galant. Niciodată acest spirit nu s-a văzut însă mai bine decât în *Doina iubirei*, care începe în tonul unei elegii pe tema veștejirii florilor, spre a se transforma pe nesimțite într-o farsă lirică, dacă o putem numi așa: plângerea inițială este un subterfugiu la care poetul – inspirat de o stea căzătoare – recurge spre a o determina pe iubită să se lase sărutată. Iubirea oprește lumea de la veștejire și moarte, dacă are noroc de ceas bun (ceasul rău înseamnă dor și moarte): această filosofie sănătoasă a instinctului se folosește de o strategie pe cât de sofisticată, pe atât de străvezie, și anume aceea de a o convinge pe iubită să-și lase sărutate cele două flori – una rece, alta pătimasă – care nu sunt altceva decât fruntea și gura. Complicația

orientală dă un farmec nespun materialului popular:

„Trece vara cea-nflorită,  
Trece vara cea iubită,

Și cu dânsa-n altă lume  
Se duc florile din lume,

Se duc toate-n pribegie...  
Rămâne țara pustie!

Numai două nu se duc,  
Nici se duc, nici se usuc.

Una-i floare de zăpadă,  
Una-i floare de livadă,

Una-i floarea crinilor,  
Una-a trandafirilor;

Și-amândouă-s răsădite,  
Și-amândouă-s înflorite,

Una-n câmpul raiului,  
Alta-n cuibul graiului!

Mândrulițo, draga mea,  
Au căzut din cer o stea

Și mi-am zis într-un ceas blând  
Că de-i face pe-al meu gând,

Să mă lași a săruta  
Două flori pe fața ta,

Una-n câmpul raiului  
Alta-n cuibul graiului,

De murit, eu n-oi muri  
Ci cu tine m-oi iubi

Cât or crește flori în lume  
Și s-or duce-n ceea lumel!”

*Lăcrimioarele* reprezintă jurnalul iubirii pentru Elena Negri și au fost scrise, majoritatea, între 1845 și 1847, dovedind însușirea de improvizator pe care o avea Alecsandri, poet cu geniul ocaziei, dacă se poate spune așa, indiferent de natura acesteia, intimă, politică sau națională. De după 1850 este mult recitată *Steluța*, din care abia dacă se mai pot reține astăzi, pentru gravitatea lor neobișnuită, primele patru versuri:

„Tu care ești pierdută în neagra veșnicie,  
Stea dulce și iubită a sufletului meu!  
Și care-odinioară luceai atât de vie  
Pe când eram în lume tu singură și eu!”

Tot așa, *8 Mart*, care evocă începutul iubirii, mai trăiește prin cele câteva versuri ale cavalcadei pe inserat a îndrăgostiților, scâldați în lumina de lună, într-o atmosferă de romantică feerie eminesciană, voluptuos diafană:

„Era blânda oră a blânelor șoapte,  
Când nu mai e ziuă și nu-i încă noapte [...]

Și-n toată natura cuprinsă de dor  
Plutea o șoptire de dulce amor!

Din marginea lumii a nopții regină  
Vărsa-n calea noastră duioasa-i lumină [...]

Mergeam noi în cale ca umbre tăcute,  
Pe-un covor de frunze, pe cărări perdute,

Și-n tăcerea nopții ce ne-ncunjura  
Sufletele noastre ca și noi zbura...”

E deja o altă emoționalitate decât la Văcărești ori la Conachi (ultimul, citit și pus în motto la *O noapte la țară*), nu doar în bucățile euforice precum *8 Mart* sau *De crezi în poezie*, dar chiar în acelea ale suferinței ca *Steluța*. Ora lamartiniană a bătut și aerul poeziei erotice românești s-a umplut de religiozitate și de mister, când, cuprins de „sfânta uimire”, „geniul sfânt” „aude și vede minuni pe pământ” și când dra-

gostea transfigurează totul „precum un soare dulce în veci neasfințit”. Încate, din păcate, în vorbe, și de o facilitate a tropilor pe care doar Bolintineanu și-o mai permitea, aceste poezii ar fi putut fi memorabile prin intuirea infinitului iubirii și al dorului („o jale fără margini, un dor fără hotar”), care face din îndrăgostit un solitar romantic aflat „departe de cei vii”, desfăcut de „trista omenire”. Lamartine, dar și Eminescu nu sunt străini de *O noapte la țară*.

„Era o noapte lină, o mult frumoasă  
noapte  
Ce revărsa în lume armonioase șoapte  
Și multe glasuri blânde în inimi deștepta;  
O noapte de acele ce nu le poți uita,  
Care aprind în suflet scânteie de iubire  
Și pun pe frunte raze de îndumnezeire.

Eram... parcă sunt încă!... la orele acele  
Când ochiul rătăcește primbându-se prin  
stele  
Și-n toată steaua vede un chip gingaș,  
slăvit;  
Atunci când visul zboară pe țarm  
nemărginit,  
Când dorul trist unește a lui duioase  
plângeri  
Cu sfânta armonie a cetelor de îngeri.”

Iată un ton nou, o melancolie învăluitoare și sacră pe care n-o mai cunoscuse poezia noastră. Două atitudini se disting în erotica lui Alecsandri: exultarea iubirii împărtășite, fericite, și plângerea așteptării sau a despărțirii. Altceva, nimic: nici îndoială, nici senzualitate, nici gelozie. Suferința, patima sunt doar afectate. Poetul nu trăiește plener, adânc, decât euforia (și atunci este exclamativ, facil fericite), când primește și dă dezmierdări, când sărută sau îmbrățișează, și dorul separării de ființa iubită, când se tânguie, scâncește, cade la stenahorie. Registrul lui intim este puțin întins și polarizat. Când se confruntă cu moartea (la dispariția Elenei Negri), lirica lui e fadă și emfatică, dovadă nu atât de nesin-

ceritate, cât de incapacitate de a exprima o durere prea mare, pentru care n-are organ. Motivele recurente sunt păsările, florile, stelele, îngerii, zborul, roua, aripile, razele, luna, șoaptele. Tonalitățile vechii anacreontici n-au dispărut complet. Cele trei *Cântice de lume* din *Mărgăritărele*, dar și unele *Lăcrimioare* sunt încă pline de parfumul lor dulceag de alcov și de gingășiile lor diminutive greu de suportat. Rele sunt venețienele, *Biondineta*, *Gondoleta*, asemănătoare cu acele mici *romancero* italice de la Bolintineanu, salvate de câte o strofă („Mână vesel, lopățare,/ De la Lido la San Marc./ Ia de-a lung canalul mare/ Ce se-ndoaie ca un arc”). Imaginile italiene sau cele spaniole (din *Mărgăritărele*) trebuie totuși reținute ca fiind printre primele din literatura noastră.

Eclectice sunt următoarele culegeri: *Suvenire* (cu poezii de până pe la 1849) și *Mărgăritărele* (1852-1862). Doar două versuri ne rămân în minte din primul dintre aceste volume (și anume din poezia *Visul*):

„Era o câmpie lungă și tăcută,  
Lungă ca pustiul, ca moartea de mută!”

care conține totodată debutul lui Alecsandri în poezia patriotică ocazională (*Dezrobirea țiganilor*, *Adio Moldovei* etc.); în cunoscuta manieră, ce nu va suferi ulterior modificări esențiale. Superioare, în anumite privințe, sunt *Mărgăritărele*, unde se află de asemenea un lot important de poezii patriotice (*Deșteptarea României*, *Hora Unirii*). Aceste imnuri lipsite de grandoare, retorice, mecanice, cu îndemnuri naive și exclamatorii așijderea, știute pe dinafară de toți școlarii și de toți adulții din ultimul veac și jumătate, nu pot fi apreciate estetic. La fel cu *Legendele istorice* ale lui Bolintineanu, prea populare spre a le ignora, prea copilărești artistic spre a le putea supune criticii, fac parte dintr-un fond sufletesc neperisabil. Ar trebui spus și că secolul XIX românesc a fost prin excelență unul al poeziei ocazionale, îmbibată de simțiri obștești. Iar Alecsandri este fără îndoială cel mai de seamă

poet ocazional al nostru: toate momentele istorice importante din secolul XIX au găsit ecou în versurile sale. Schimbarea criteriului, adică „privatizarea” sentimentelor poetice, precum și a ocaziilor, în secolul XX, le depărtează definitiv de noi, ca pe niște figuri de ceară dintr-un muzeu. *Anul 1855* nu suportă comparație cu *Anul 1840* a lui Alexandrescu, dar e, orice s-ar spune, superioară producțiilor similare ale altor contemporani. Improvizăția dă puține roade și în lirica de voiaj a epocii. Aproape nimic nu e memorabil în jurnalul poetic sui-generis rămas de pe urma călătoriilor lui Alecsandri în Europa sau în Africa. Ici-colo, un vers sau o strofă, ca aceasta din *Seguidilă*, în care dulceța Grenadei o cheamă în minte pe a Florenței lui Tudor Vianu:

„De la Sierra Nevada  
Pân’ la munții Pirenei,  
Nu-i minune ca Grenada,  
Nu-i cer dulce ca al ei!”

și, în general, redevine toată acea poezie melodioasă a sudului exotic care, de la Asachi la Duiliu Zamfirescu, ne încântă urechea cu susurul ei:

„În Grenada strălucită  
Nu-i grădină, nu-i săraie  
Ca Alhambra înflorită  
Ce se pare-un vis de rai!”

Dacă un cântec, precum cel arăpesc din Maroc, e necitabil, *Cânticul sicilian*, în spiritul lui Heine, dar cu imagini care l-ar fi încântat pe Conachi, e zglobiu în neastâmpărul jocului idilic:

„Zan-Zunetă, fulg de soare,  
Adevăr să fie oare  
Că tu ai, cole, sub salbe,  
Două portocale albe?”



Parte dreaptă: una mie,  
Zan-Zunetă, una ție!  
Și-ți mai dau în Monreale  
Trei păduri de portocale.”

O notă aproape parnasiană găsim în *La un cocostârc* (una dintre ultimele creații), în care sunt premerși Duiliu Zamfirescu și Macedonski (la fel cum *Cireșile* îl vestesc pe Coșbuc, prin Heine):

„Prin frunzele de verde smalt  
A crengilor de portocal  
Privesc pe-albastrul cer înalt  
Trecând nări limpezi de opal.”

Capacitatea lui Alecsandri de a anunța poezia ulterioară nu este egalată decât de capacitatea lui de a improviza. Chiar dacă *Ostașii noștri* nu mai prezintă astăzi decât un interes documentar, nu doar Coșbuc, dar și Goga poate fi întâlnit în tânguirea paternalist-populară care exprimă, vorba lui Călinescu, jalea unui popor străvechi:

„Copii! aduceți un ulcior  
De apă de sub stâncă,  
Să sting pojarul meu de dor  
Și jalea mea adâncă!”

Dintre *Legende*, *Dumbrava roșie*, cu procedee stilistice hugoliene (detectate deja de Drouhet), enumerări, descripții, opoziții, portrete, pictează foarte bine și în pofida naivei concepții generale, oastea leșească înaintând nepăsătoare și veselă spre Moldova:

„Ei merg jucându-și caii și veseli între ei  
Vorbind de cai, de lupte, de-amor și de  
femei,  
Tot ce-i mai scump în lume și dă un  
farmec vieții,  
Pe timpul mult ferice și viu al tinereții.  
Ei merg precum ar merge la simplă  
vânătoare,

Glumind în nepăsare de moartea ce-au să-  
nfrunte,  
Urmași de steaguri multe, urmând în foc  
de soare  
Pe hatmani, capi de oaste, cu Albert  
craiu-n frunte.”

ca o întovărășire de tineri hedoniști și luxoși, care nu înțeleg semnele sorții nemiloase:

„Dar când trecu hotarul, al regelui cal tare  
Se poticni... O buhă țipă în ziua mare,  
Și moartea-și găsi coasa în acea zi fatală!”

Întreg Alecsandri este aici, în epicul spectacol, cu partea cea mai profundă și intensă a lirismului său, aproape fantasmatică: visul fericit al tinereții deasupra căruia atârnă, neștiută, coasa morții. Sub raportul eposului, și dacă o comparăm cu *Aprodul Purice*, unde își află arhetipul românesc, există în *Dumbrava roșie* o mult mai mare desime de imagini, peisaje, nume proprii, obiecte, gesturi, culori și detalii care sfârșesc prin a sugera, în plicticoasa proză greoaie, o poezie a senzației fizice nemijlocite, o atingere de realitatea imediată a corpurilor, a elementelor umane sau naturale. Tabloul se umple până la ramă de această fizică prezență a lumii, ca și cum ar funcționa un *horror vacui* absorbant. Și, ca un leitmotiv, se reia tema sorții: leșii petrec în orgii, neatenți la glasul din întuneric care le strigă că vor pieri. Ospățul fastuos al craiului e tulburat de prezicerea unui nebun și de o furtună teribilă. Alecsandri iubește semnele premonitoare. În opoziție, oastea română e descrisă ca făcând una cu pădurea misterioasă, așa cum va spune Mircea lui Baiazid în *Scrisoarea III*:

„O tânără pădure de ulmi și de stejari  
Ascunde-oastea română prin junii săi  
tufari.  
Misterul și tăcerea în sânul ei domnesc,  
Dar marginile sale sunt palid luminate  
De flăcările triste ce pâlpâie în sate  
Și veselele focuri din lagărul leșesc.”



Frig boi întregi, rup cărnuri ca lupii  
flămânziți,  
Desfundă largi antale, beu lacom fără cupe,  
Se ceartă, râd în hohot și urlă răgușiți.  
Ca dânsii, câni de lagăr, la praznic luând  
parte,  
Schelălăiesc sălbatic, rod oasele deoparte,  
În mijlocul orgiei turbate ce tot crește;  
Iar printre câni și oameni pe iarbă stau căzute  
Femei, prada orgiei, cu mințile perdute...”

Bine curge și versul de 15-16 silabe din  
*Răzbușunarea lui Statu-Palmă*, cu o îndemânare  
plină de umorul frazei. După epicul serios din  
*Dumbrava roșie*, iată aici latura burlescă a poemelor  
romantice, aceea din *Beppo* de Byron:

„Uriașul Strâmbă-Lemne cu-al său gemin  
Sfarmă-Peatră  
Au văzut căzând potopul ș-au trecut  
potopu-not.  
De când sunt povești pe lume și se spun pe  
lângă vatră,  
Ei duc zile cu piticul Statu-Palmă-Barbă-Cot.”

Nume proprii atât de lungi și așa de bine  
adaptate ritmului nu s-au mai văzut în poezia  
românească de până la Alecsandri. Întreg  
poemul este foarte hazos. Uriașii Sfarmă-Piatră și  
Strâmbă-Lemne se iau la harță pentru Ileana  
Cosânzeana. Apare piticul tată „încurcat în a sa  
barbă ca un ghem rostogolind” ca să-i anunțe  
că fata a fost răpită de către Făt-Frumos. E o  
intrigă, firește, menită a-i duce la pierzanie pe  
cei doi. Spectacolul oferit de goana urieșilor e  
colosal mai ales prin nota umoristică (care  
corectează efectul negativ al emfazei, obișnuită  
la romantici):

„Sfarmă-Peatră cu lungi pasuri calcă  
munte după munte,  
Trece râuri fără poduri și prăpăstii fără  
punte,  
Lăsând urme de cutremur la tot pasul, în  
tot locul!

Unde-vede-o stâncă naltă, el o macină cu  
palma.  
Bolovanii sub picioare-i dau de-a dura,  
dau de-a valma,  
Și cu peatră măcinată și cu petrele-  
aruncate  
El izbește, bate, umflă râurile turburate...  
Ca și dânsul, Strâmbă-Lemne, uragan de  
vijelie,  
Intră-n lunci, păduri și codri, ducând  
viscol, ducând larmă,  
Plopul nalt l-a lui suflare ca o creangă se  
mlădie,  
Ulmul cade, fagul crapă, și stejarul gros se  
darmă.”

Un nor trecător acoperă soarele și îi oprește  
pe urieși din goana lor: care „stau buimaci,  
fumeșând de-a lor sudoare”. Ce imagine! Atunci  
îi văd pe fugari trecând în zbor prin dreptul  
soarelui. Cuprinși de furie, încep să arunce în  
văzduh cu bolovani și cu copaci, dar pier uciși  
sub propriile arme, ca personajele negative din  
desenele animate de astăzi, spre satisfacția  
intrinsică a piticului:

„Zbor copacii cătră soare, stâncele prin  
nouri zbor,  
Și din cer, ca să-i zdrobească, ele cad pe  
capul lor!  
Spun poveștile c-atuncea Statu-Palmă  
dintr-un plop  
Chicoti... apoi călare sări pe-un iepure  
șchiop  
Și, privind la urieșii morți pe munte și pe  
vale,  
Zis-a: „Mica buturugă carul mare mi-l  
prăvale!”

Alecsandri rămâne poetul romantic cel mai  
complet din literatura noastră, prin varietatea  
registrelor, chiar dacă nu are, poate, nicio piesă  
izbutită de la un cap la altul, comparabilă cu  
*Zburătorul* lui Heliade. Episoade poetic fericite

găsim însă peste tot, până și în poeme azi uitate. Un astfel de episod, romantic-religios, este acela din *Ana Doamna*, în care îngerii o scapă pe Ana din mijlocul haitei de lupi. Deși n-are suflu, poemul cuprinde detalii valabile și unele note parnasiene:

„Tăcutul mez-de-noapte, în stele învălit,  
Stă-n luna pudruiată cu albă promoroacă,  
Țintind la luna plină din cerul oțelit  
Doi ochi, oglinzi de gheață, în care luna  
joacă.”

Imitat după Bolintineanu este *Calul cardinalului Bathori*. Faimoasa *Pohod na Sibir* e, din păcate, stricată de obiceiul poetului de a scoate în evidență ideea (aici patriotică) pe care dorește s-o ilustreze. Rhetorica prea facilă face să ni se șteargă din minte începutul poemului, care e aproape bacovian:

„Sub cer de plumb întunecos,  
Pe câmp plin de zăpadă  
Se trăgănează-ncet pe gios  
O jalnică grămadă  
De oameni triști și înghețați  
Cu lanțuri ferecați.

Sărmanii! ...de șase luni acum  
Ei merg fără-ncetare  
Pe-un larg pustiu ce n-are drum,  
Nici adăpost, nici zare.  
Din când în când un ostenit  
Mort cade, părăsit.”

Nu se vede nicio legătură cu *Grenadirii* lui Heine, cum a rămas obiceiul să se spună după Călinescu, la care ne fac mai degrabă să ne gândim *Sergentul* ori altele din *Ostașii noștri* (mai ales dacă ne referim la cererea grenadirului erou de a fi îngropat cu Legiunea de Onoare pe piept!). Lui Alecsandri îi reușesc pasajele feerice și nocturne, precum acesta din *Legenda rândunicii*, care pare să-l fi inspirat pe Eminescu în *Călim*:

„Visează luna-n ceruri!... sub visul cel de  
lună

Flori, ape, cuiburi, inimi visează  
împreună.

Nici o mișcare-n frunze, și nici o adiere  
Nu tulbură în treacăt a nopții dulci  
mistere.

Albina doarme-ascunsă în macul adormit.  
Bătlanul printre nuferi stă-n labă  
neclintit.”

Și mai frapant eminesciană este scaldă fetei de-mpărat în miezul nopții argintii:

„Acum pe lângă trestii ea lunecă ușor  
Și, vrând la mal să iasă, pătrunsă de-un  
fior,

Pe sânul ei ud încă ea părul își adună,  
Se oglindește-n apă, se oglindește-n lună,  
Și umbra-i diafană cu formele-i rotunde  
În lină îngânare se clatină pe unde.”

*Dan, căpitan de plai* este inferior *Dumbrăvii roșii*, și destul de banal. Motivul pentru care îl preferă autorii de manuale nu este literar. Doar portretul Fulgăi, blondă cu ochi negri, ne reține cu o imagine insolită:

„Sub genele-i umbroase doi ochi lucesc  
ca mura,  
Și părul său de aur în crețuri largi se lasă  
Ca pe strujanul verde un caier de mătăasă.”

Ici-colo, un vers vibrant romantic, preeminescian:

„Păduri, movile, râuri apar căzute-n visuri.”

Pădurea din *Grui-Sânger* e mai mult una de basm folcloric decât una terifiantă, ca la Bolintineanu, dar blestemul e destul de bine conceput, chiar dacă e cam uscat-noțional, fără truculență verbală. O viziune dantesc-edenică – flori, lumină, păsări, îngeri, pace – deschide *Legenda lacrimioarei*:

„În rai nicio minune plăcută nu lipsea.  
Văzduhul lin, răcoare, a crini amirosea.

Căci albele potire în veci tot înflorite  
Scoteau din a lor sânuri arome nesfârșite.

Lumina era moale și-ndemnătoare șoptii  
Nici noaptea urma zilei, nici ziua urma  
noptii.

Prin arbori cântau paseri, prin aer zburau  
îngeri,  
Și nu găseau răsunet în el a lumii plângeri.

Căci scris era pe ceruri, pe frunze și pe  
unde:

«Nici umbra de durere aice nu pătrunde»”.

*Hodja Murad-Pașa* sau *Becri Mustafa* îl vor  
inspira pe Coșbuc. Multele cuvinte turcești nu  
au valoarea eufonică de la Bolintineanu, ci doar  
una de a face plauzibilă localizarea subiectului.  
Dacă la Bolintineanu acțiunea e în general rău  
condusă, confuză, la Alecsandri, și mai apoi la  
Coșbuc, ea este clară, gradată. *Becri Mustafa* e o  
nuvelă romantică în versuri, violentă, tare, deși  
fără destulă atmosferă poetică.

„Poetul nostru este, pe plan universal, pri-  
mul care ilustrează pastelul ca gen literar în  
lumea modernă”, scrie Edgar Papu în studiul  
consacrat lui Alecsandri din cartea care a declan-  
șat bătălia protocronistă. Afirmția se bazează  
pe o apreciere greșită a naturii *Pastelurilor* și  
oferă deopotrivă o mostră de gândire pseudo-  
istorică. E greu de spus dacă eroarea criticului  
o determină pe aceea a ideologului literar sau dacă,  
din contra, teza acestuia din urmă, referitoare la  
prioritățile românești din cultură, deformează  
intuiția critică până la a o sili să-i fie un devotat  
slujitor. În fond, asta are mai puțină impor-  
tanță. Se poate dovedi fără dificultate că autorul  
*Pastelurilor* a fost un poet al vremii lui – nici pri-  
mul, nici ultimul – putându-i-se identifica sur-  
sele și afinii. Scrie Papu tot acolo: „Vaporoziitatea

ideii de *pastel* vine, cu spontaneitatea improvi-  
zației vii și proaspete, implicate în acest gen de  
creionare colorată, să dizolve într-un *sfumato*  
lejer și fugitiv duritatea încremenită a *emailurilor*  
și *cameelor* parnasiene”. Vom vedea îndată că  
tocmai tehnica picturală a pastelului, creioanele  
lui moi, colorate, lipsesc din poezia lui Alecsandri,  
care n-are nici discontinuitățile impresioniste,  
de care a vorbit înainte Tudor Vianu, și pe care  
Papu îl reia acum în mod apăsător, făcând din  
autorul *Pastelurilor* „unul din primii sau poate  
chiar primul poet impresionist”.

Care să fie totuși sursele liricii peisagistice a  
poetului nostru? O sursă este neîndoiește pictura.  
Voind a-l scoate anticipator *à tout prix*, Papu riscă  
afirmația că în pictură pastelul atinsese o culme  
în secolul XVIII și apoi căzuse în desuetudine:  
la data la care (1868) Alecsandri trimitea paste-  
lurile sale *Convorbirilor literare*, moda speciei nu  
revenise în arta plastică. De pe la 1830 însă, cu  
generația lui Corot, peisajul își reintrase în  
drepturi, iar în epoca în care Alecsandri își  
concepea pastelurile, cercul de la Fontainebleau-  
Barbizon era în floare și la el lua parte, alături  
de Courbet și Millet, pictorul nostru Nicolae  
Grigorescu. Toți aceștia expun la un loc în 1867  
la Paris în cadrul Expoziției Internaționale,  
aceeași la care Europa are revelația artei extrem-  
orientale. E totodată lesne de remarcat că  
Alecsandri este în poezie ceea ce Millet sau  
Grigorescu sunt în plastică: mult mai mult un  
clasicist al peisajului decât un impresionist.  
Modul sistematic în care clasicii concep tabloul  
de natură se deosebește radical de acela ful-  
gurant al unor impresionisti cum sunt Renoir,  
Sisley ori Monet, când expun, și ei, în 1867 la  
același mare salon parizian. O altă sursă a fost  
și ea de mult depistată și este aceea de care  
Papu dorește să-l îndepărteze pe Alecsandri:  
parnasienii. Alecsandri nu-l depășește, în sensul  
impresionismului subiectiv, cum ne lasă să cre-  
dem Papu, pe Gautier, iar influența unui Louis  
Bouilhet nu se reduce la interesul pentru chine-  
zării, cum pare a susține același autor, de data  
asta pe urmele lui Călinescu. Parnasianismul lui

Alecsandri este nemijlocit legat în pasteluri de clasicismul său: poetul vede natura în formă de tablou și o prezintă monografic, în întreg ciclul *Pastelurilor*, bazându-se mai puțin pe impresia directă, vie, spontană, decât pe o idee generală de natură, asemănătoare cu aceea a autorilor englezi și francezi de *Anotimpuri* din secolul XVIII, care, la rândul lor, imitau *Georgicele* virgiliene. Ceea ce a putut induce în eroare în privința caracterului *Pastelurilor* a fost, paradoxal, trăsătura lor cel mai des observată și anume horatianismul, asupra căruia Călinescu a stăruit, și pe care Pompiliu Constantinescu l-a nuanțat în sensul existenței la Alecsandri a unui „tip autohton, de simțire idilică și grațioasă, de lirism senin și ușor”, expresie a unui „optimism amabil și epicureism sentimental”. Însă horatian, cântărețul luncii Siretului nu este pur și simplu prin temperamentul său atât de asemănător cu al poetului care a cântat valea Licenței (amândoi, oameni fini, egoiști, dar receptivi la ce se petrece în jur, epicurei fără ostentație, sensibili, nu și profunzi, plini de gust și de tact, diplomați, mondeni, oscilând între societatea orașului și singurătatea campestră), dar poate mai ales prin dorința (de care au fost stăpâniți și pe care au privit-o ca pe o nobilă misiune) de a-și dota fiecare țara lui cu o poezie lirică completă (familiară, religioasă, națională, Horațiu; populară, intimă, istorică, națională, Alecsandri). Dacă Horațiu a început cu satire, Alecsandri a sfârșit cu *Unor critici* sau *Epistolă generalului Florescu*. La fel cum poetul latin îl blestema pe Maevius să fie mâncat de ereți, Alecsandri se răfuește cu criticii „buni de fașă”, „poeti în șapte luni”, făcându-i indirect măgari, ca și cu oamenii politici din noile generații, mediocri invidioși și băloși infami. Cum se vede, nici tânărul Horațiu, nici bătrânul Alecsandri nu-și cruțau adversarii literari și politici. Horațiu a devenit amabil cu vârsta, Alecsandri, care a fost un cordial, s-a înrăit după 1880, când atacurile celor tineri i-au iritat susceptibilitatea, totdeauna enormă la el, fără totuși a-l învenina. Epistolele în proză ale lui Alecsandri și cele în versuri ale lui Horațiu

conțin aceeași *urbanitas*: ca să nu mai spun că există, și la unul, și la celălalt, plăcutul obicei al conversației amicale, al dedicării unor versuri pline de reminiscențe culturale și personale (o poezie a numelor proprii, pe care Alecsandri o putuse deprinde nu numai de la Hugo). Horațiu este sub Augustus, care-l voia poet național și dinastic, ceea ce este Alecsandri sub Carol I. G. Călinescu spune că „anotimpul pentru care Horațiu are mai multă percepție este iarna”, cu gerul care încovoiaie copacii și întepenește apele, cu bruma și zăpada lui (*Audis, qua strepitu ianua... remugiat ventis*). Horațiu, adaugă criticul tot acolo, este „întâiul poet al căminului rural, nu poet bucolic idilizând, ci un descoperitor al poeziei existenței prozaice, la fermă, în special după terminarea muncilor de vară”. El cântă liniștea căminului, în timp ce focul arde în sobă, bea vin și se complace în „lenevia moale”. Toate acestea se regăsesc la Alecsandri, care așază în fruntea pastelurilor tocmai *Serile de la Mîrcești*. Ce băgăm de seamă aici este clara separare a unui înăuntru (plăcut, confortabil, adăpostit, luminos) de un afară (vijelie, crivăț, întunecime, insecuritate). Esențială este explorarea celui dintâi dintre aceste planuri: al doilea nu e decât contrastul și motivarea reclusiunii, așadar, nu un spațiu perceput nemijlocit. Călinescu a notat două serii de teme în pasteluri: temele domesticității și fericirii rurale, și temele meditației la masa de scris, ale reclusiunii în intimitate. Cele două din urmă mi se par dominante, pe nedrept ocolite de interpreți. De fapt, în *Pasteluri*, poetul așteaptă muza ca să scrie:

„Iar eu, retras în pace, aștept din cer să vie  
O zână drăgălașă, cu glasul aurit.  
Pe jilțu-mi, lângă masă, având condeiu-n  
mână...”

Tot ce urmează ține de reveria artistului inspirat: cadâna de pe covor „cu pulpa măr-murie” și „formele rotunde”, câmpul de „aspră luptă” pătat „cu sânge negru”, „Veneția, regină”, călătorii, insulele frumoase și mărilor necunoscute,

„un tainic și drăgălaș portret” (al Elenei Negri, desigur). Iată deci chiar temele poeziei proprii care năvălesc din trecut și umplu visarea poetului instalat la masa de scris. „Reconstituie atmosfera ca un pictor care își desenează atelierul”, observă E. Simion. În orice caz, emoția este a refugiului în intimitate, visare și scris, nu a contemplării naturii. Ceea ce urmează este dezvoltarea acestui nucleu emoțional-imaginativ. Inutil a mai arăta eroarea de apreciere a celor care văd „calendar al spațiului rural” ori „georgice moldave” în *Pasteluri*. E vorba de un spațiu imaginat, proiecție a unui *bien-être* (de unde idilismul), de un calendar al *otiumului*, lenei și visătoriei. Asemănarea cu Horațiu e maximă în acest punct. Se explică predilecția ambilor poeți pentru iarnă: friguroși, sedentari, n-o iubesc în realitate, fugind de ea, dar le place s-o recompună mental aflați în afara bății ei. Semnificativă este ordinea bucașilor din ciclu. După *Serile de la Miercești*, care conține cheia psihologică, vine la rând *Sfârșit de toamnă*, neinteresant peisagistic, dar indicând prin recurența motivelor modul de închegare a fanteziei reclusioniste: păsările pleacă, natura se usucă, ziua scade, pe scurt, în exterior nu mai e nimic de reținut. „Omul, trist, cade pe gânduri și s-apropie de foc” – versul final ne introduce în tematica iernii și a reveriei. În *Iarna*, peisajul este izbitor:

„Tot e alb pe câmp, pe dealuri, împrejur,  
 în depărtare,  
 Ca fantasme albe plopui înșirați se perd în  
 zare,  
 Și pe-ntinderea pustie, fără urme, fără  
 drum,  
 Se văd satele perdute sub clăbuci albi de  
 fum.”

Nu e greu de remarcat că el e perceput de poet ca o litografie mai curând decât ca o realitate. Și nu e nici urmă de creionare fugară, impresionistă, asociativă. În fond, tabloul e ordonat, complet, metodic. Papu dădea exemplu de discontinuitate și fulguranță tocmai *Sfârșit*

*de toamnă*, care e însă monografia desăvârșită a peisajului și a sentimentului autumnal. Anotimpurile sunt aici cele clasice, din Vivaldi ori din poezii secolului XVIII, chiar dacă nu s-a putut găsi o filiație directă cu un Maurice Quentin de la Tour sau Thomson (Al. Piru). Poetul n-are sub ochi natura, ci ideea ei. Detaliile sunt comune, previzibile, în stil alegoric clasicist (fulgii, „roi de fluturi albi”, răspândesc „flori de gheață”). Gerul e personificat. Viscolul e sugerat prin fereastra luminată pe care o zărește rătăcitul. Nebunia naturii invernale este un basm pentru copii (lupii suri ies după pradă). *Miezul iernei* este tot o litografie, cu imaginea frapantă a fumurilor albe asemenea coloanelor de templu. În basmul naturii lui Alecsandri, totul e generic și convențional. Monografia rurală (pitoresc, mișcare, portretul etnografic al fetei care toarce lângă izvor) este grigoresciană în *Dimineața*, poezie pe care Papu o credea doveditoare „sub aspectul discontinuității” impresioniste:

„În grădini, în câmpi, pe dealuri, prin  
 poene și prin vii,  
 Ard movili buruienose, scoțând fumuri  
 cenușii  
 Caii zburdă prin ceairuri; turma zbeară la  
 pășune;  
 Miei sprinteni pe colnice fug grămadă-n  
 răpigiune,  
 Și o blândă copiliță, torcând lâna din  
 fuior,  
 Paște bobociei de aur lâng-un limpede  
 izvor.”

„Robuste și pline de senzație de plein-air”, spune aiuritor Călinescu. Nu există nimic mai nenatural decât aceste peisaje clasice și academice care par ieșite din pensula lui Grigorescu, cu portret de femeie tânără:

„Pe cărarea înflorită care duce la fântână  
 În ștergar și în cattință, merge-o sprintenă  
 română;

Ea la brâu-i poartă furcă și la sân un  
pruncușor,  
Cu gurița lui lipită de al laptelui izvor.”

sau cu grup de țărani și țărănci:

„Acum soarele-i l-amezi; la pământ omul  
se-ntinde;  
Cârd de fete și neveste de la sat aduc  
merinde;  
Plugul zace-n lan pe coaste, iar un  
mândru flăcăoaș  
Mână boii la izvoare și îi paște la imaș.”

Nu doar că pictura mediază peste tot natura, dar este aceeași vârsta picturii și a poeziei de peisaj: academismul clasicist al secolului XIX. Alecsandri, ca și Grigorescu, e un poet al peisajului rural, văzut dinspre cultura lor urbană, de oameni care merg la țară în *week-end* (cum va fi și cazul lui Coșbuc, mai târziu, după constatarea foarte justă a lui Vladimir Streinu), se pasionează de folclorul obiceiurilor și de etnografie, ca toți romanticii *Biedermeier*, privind până și scena de muncă în mod coregrafic sau pur și simplu idilic:

„Sămănătorii harnici, cu sacul subsuoară,  
Pășescu-n lungul brazdei pe fragedul  
pământ;  
Pe culme, pe vâlcele, se suie și coboară  
Zvârlind în a lor cale semința după vânt.”

Vladimir Streinu a scris câteva pagini strivitoare despre *Rodica*, dar a greșit cerând „adevăr” unei idile clasice. Și dacă *Rodica* e o idilă slabă, altele sunt reușite. Idilicul la Alecsandri ia uneori forma grațioasă a stampeii orientale, ca de exemplu în decorativa imagine a caselor văruiete sub acoperișul de trestie aurie, pe care s-a cocoțat un cocostârc, din *Paștele*:

„De Paști în satul vesel căsuțele-nălbite  
Lucesc sub a lor malduri de trestii aurite  
Pe care cocostârcii, înfipti într-un picior,  
Dau gâtul peste aripi, tocând din ciocul  
lor.”

Alecsandri a scris și câteva frumoase pasteluri orientale. *Mandarinul* și *Pastel chinez* sunt primele noastre poezii parnasiene, indiferent dacă sugestia i-a venit poetului român din Gautier sau din pictură. Finețea detaliului plastic este, hotărât, superioară în ciclul chinez:

„O deschisă galerie, unde-a soarelui  
lumină  
Se strecoară-n arabescuri prin păreții fini  
de lac  
Prelungește colonada-i pe-o fantastică  
grădină  
Ce mirează flori de lotuși în oglinda unui  
lac.”

Minus câteva prețiozități lexicale: (*mirează* etc.), nu e o metodă nouă față de celelalte pasteluri ori chiar față de „meridionalele” și „orientalele” scrise înainte care înfățișau Constantinopolul ori Veneția. Palate, grădini, fântâni, saloane sunt, apoi, și în *Legende* (de exemplu în *Dumbrava roșie*, când e prezentată orgia polonilor lui Albert). Poate doar mandarinul, tolănit trândav și nesimțitor la farmecele femeii, să fie inedit în raport cu eroii senzuali din seraiuri care apăreau în poeziile inspirate de sudul mediteranean (*O noapte la Alhambra*):

„Dar el stă în trândăvie pe-un dragon de  
porcelană.  
La minunele frumoase ce-i zâmbesc –  
nesimțitor,  
Soarbe ceaiul aromatic din o tasă diafană  
Și cu drag se uită-n aer la un zmeu  
zbârnâitor.”

China este pentru Alecsandri o altă Turcie, Spanie sau Italie, un încântător spațiu exotic. Fiica mandarinului e o altă Linda Raia. E anunțat Macedonski din *Poema Rondelurilor*:

„Pe canal trei poduri strâmte ca trei arcuri  
se întind;



A lor margini cizelate în șiraguri de inele  
Poartă zmei cu ochi fantastici, carii  
noaptea se aprind,  
Și catarguri poleite, cu lungi flamuri  
ușurele.

Iar în fund, peste desimea de pagode  
azurii  
Ca un bloc de porcelană, falnic, sprinten  
se ridică  
Un turn nalt cu șapte rânduri și cu  
șapte galeții,  
Unde ard în casolete flori de plantă-  
aromatică.

Pe un pod pășește-alene fiica unui  
mandarin,  
Sub cortelul de crep galbin care-l  
pleacă despre soare,  
Ferind pelița-i de aur și rotundu-i pept de  
crin,  
Și gurița-i cu benghi negru ca un gândăcel  
pe-o floare.

Umbra ei pe fața apei, de pe pod ușor  
plutind,  
Cu-o mișcare voluptoasă trece lin și se  
oprește  
Pe o joncă unde șede un om tânăr  
pescuind...  
El tresare, nalță ochii și cu dragoste  
zâmbește.”

Delicioase, aceste viziuni de metale scumpe  
și de porțelan! Imaginea umbrei fetei de man-  
darin care poposește voluptuos asupra tânărului  
din barcă este o bijuterie. Poezia se încheie cu o  
strofă excepțională (relevată ca atare de Papu),  
în care apare motivul artistic al desenării de către  
un bătrân *voyeuriste*, pe hârtie de orez, a tablo-  
ului dinainte:

„Iar colo-n vecinătate, sus, în turn, ca un  
hurez,

Un bătrân, pândind cu ochiul, taina dulce  
o surprinde...  
El desemnează tabloul pe hârtie de  
orez,  
Și se pare că hârtia sub peniță-i se  
aprinde!”

Aici cercul se închide: în tabloul care subli-  
mează artistic natura nu e doar semnificația  
*Pastelului chinez*, dar a tuturor celorlalte pasteluri  
ale lui Alecsandri.

Deși toată critica e de acord că proza repre-  
zintă o parte durabilă a operei lui Alecsandri,  
puțini au luat-o în serios, majoritatea comenta-  
riilor părănd a se inspira din frivolitatea și umorul  
atribuite scriitorului însuși. Hibridă, în felul  
romantismului *Biedermeier* (însemnări de călătorie,  
jurnale, biografii, amintiri, studii de moravuri,  
fiziologii, epistole, nuvele și chiar mici romane  
sentimentale, eseuri critice ori filosofice ș.a.m.d.),  
această proză este, alături de a lui Negruzzi, cea  
mai valoroasă din primele șase-șapte decenii ale  
secolului XIX, sintetizând pe alocuri principa-  
lele tendințe contemporane ori anticipând altele  
din jurul lui 1900. Proza lui Alecsandri se mișcă  
între aceea hiperromantică, după cum o numește  
Negoițescu, a unui Paul de Kock și aceea cos-  
tumbrișă, cu termenul generalizat de Nemoianu, a  
unui Prosper Mérimée. Valabilă este mai ales  
aceasta din urmă. *Buchetiera de la Florența*, cu care  
Alecsandri debutează în *Dacia literară*, *Istoria  
unui galbân*, *Dridri*, *Mărgărita*, povestirile în ramă  
din *Călătorie în Africa*, ori din alte scrieri vădesc,  
toate, imaginația naivă și înflăcărată a scriitorului  
francez pe care generalul Odobescu îl va inter-  
zice junelui său fiu. Mult mai rodnică este  
influența lui Mérimée, pe care Alecsandri l-a  
cunoscut personal într-o împrejurare relatată cu  
mult farmec în necrologul publicat în 1871 în  
*Convorbiri literare*. În *Propășirea* din 1844 Alecsandri  
tipărește, printre altele, *O preumblare prin munți*.  
Nu numai Odobescu și Ghica, dar Calistrat  
Hogaș se află în aceste însemnări de drum  
pe Bistrița și Ceahlău. Călătoria romanticilor  
*Biedermeier* era deopotrivă geografică și livrescă,

amestecând observarea peisajului natural cu a celui cultural și istoric. Modelele îndepărtate erau Rousseau ori Chateaubriand, ceea ce îl determină pe Călinescu să-i reproșeze lui Alecsandri lipsa marilor emoții geologice. Însă Alecsandri era un alt fel de romantic decât Chateaubriand, mai domestic și mai pământesc, mai aproape de Mérimée și de ceilalți contemporani ai săi. Reprezentarea totodată realistă și mitologică a atmosferei „preumblării prin munți” ne introduce în cel mai tipic Hogaș:

„Tot asemenea voi păstra cea mai adâncă taină asupra unui război omeric ce am avut cu niște amazoaane în carințe, care culegeau poame într-o livadă și care, văzându-ne că sărim peste gard și că ne înaintăm spre ele ca niște zmei, spre a le lua câteva poame, au început a ne împroșca cu coarne, răzând și strigându-ne: «Nu suguiți, domnilor, cu coarnele, că vi se pot prinde de frunte». Noi am răspuns cu mărini-mie că nu suntem însurați și am dat înainte întocmai ca un zid de aramă, fără a ne îngriji de glonțurile și ghiulelele ce plouă asupra noastră; zic ghiulele, pentru că fetele, văzând eroica noastră îndrăzneală, începuseră a adăuga și mere pe lângă celelalte împroșcături de care se slujea în sistemul lor de bătaie. Atacul nostru a fost vrednic de admirare, dar și apărarea fetelor merită nu mai puține urări de glorie; și găsec de datoria mea a mărturisi că dacă amazoaanele noastre nu și-ar fi mântuit proviziile de război, biruința ar fi plecat în partea lor”.

Tot aici se află și prima definiție a *doinei*, înainte ca Alecsandri să înceapă a culege poezia populară: „cântecul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflet ce am auzit eu pe lume” și care-i evocă „Moldova plângând după gloria sa cea veche”. Este evident că definiția nu privește atât jalea individuală, cât pe cea națională, potrivită mai degrabă cu *Noi* și celelalte ale lui Goga de peste o jumătate de veac decât cu *doinele* din culegerea din 1852. Fabricantul de poezie populară care este Alecsandri nu se

fixase încă asupra speciilor. De altfel, în toate prozele ori articolele lui de dinainte de 1848 poeziile cu care ilustrează psihologia poporului român îi aparțin fără doar și poate. *Borsec* și *Balta Albă* descriu o stațiune balneoclimaterică din unghiuri diferite: al vizitatorului din țară, respectiv din străinătate. Delicioasă este îndeosebi cea de a doua în care se relatează, din perspectiva unui pictor francez, cum se călătorea înainte de 1848 în Principate, cum arătau stațiunile ori satele. În locul diligenței de poștă, călătorul străin era dus cu o căruță plină de paie, care se strica mereu, hurducând prin gropi și vaduri de râu. Hotelul de la Balta Albă era o casă țărănească, dacă nu un bordei. Ceea ce nu făcea mai puțin izbitor spectacolul echipajelor boierești, toaletele doamnelor și balurile care aveau loc. Nu e mare deosebire față de observațiile lui Dinicu Golescu. Țara pare pustie de locuitori, surugii gonesc ca nebunii, colbul împiedică vederea, bâlcuirile împetrișează tot locul. Concluzia franțuzului sună actual după o sută cincizeci de ani: „Iată, domnilor, istoria voiajului meu la Balta Albă. În 24 de ceasuri am văzut atâtea lucruri nepotrivite, atâtea contrasturi originale, că nu știu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau este o provincie sălbatică!” *Vasile Porojan* ne dă o idee de cum ar fi arătat *Scrisorile lui Alecsandri către Ghica*, dacă autorul ei și-ar fi ținut promisiunea. Din păcate, doar Ghica a mers până la capăt. Povestirea despre prietenul său din copilărie, țigan pitar eliberat din robie de Alecsandri însuși, după moartea tatălui său, vornicul, este una din cele mai exacte și totodată pitorești evocări ale Moldovei din primele decenii ale secolului XIX. Dacă *Extractul din misiile mele politice* reprezintă un document de mare interes, cele câteva articole critice și filologice se citesc cu plăcere. Alecsandri avea bun-simț lingvistic și nu ezita să-l convoace în contra pedanților vremii sale pe Rabelais (*Din albumul unui bibliofil*), probabil întâia oară la noi. Puține din propunerile de scriere ale lui Alecsandri n-au fost omologate. Continuăm, de exemplu, să zicem

onoare, la feminin, deși toate limbile romanice folosesc masculinul pe care-l recomandă și Alecsandri. Multe din celelalte (din *Dicționarul grotesc* și nu numai) sunt pe cât de amuzante, pe atât de instructive în stilul pe care l-a consacrat astăzi un lingvist ca Gh. Tohăneanu:

„*Beleță*. Frumusețe pedantescă! Închipuiesc-și fiecine efectul ce ar produce asupra unei dame delicate o strofă ca aceasta: «Ah! Doamnă, ești belă ca roza ce crește,/ Și fruntea-ți divină treptat se *belește!*/ Ah! Lasă-mă a-ți spune cât sum fericit,/ Văzând dulcea-ți față c-astfel s-a *beli!*» Iată una din cele mai *bele* flori din estetica pedanților. Tot acestora suntem datori cu *bele-arte* și cu *foile beletristice*. Sărmană limbă, în ce *belele* ai căzut cu Trisotinii carii te *belesc* astfel!”

Cel mai interesant capitol din proza lui Alecsandri este corespondența privată. Ca și Hasdeu sau Odobescu, scrisorile se citesc astăzi fără dificultate și arată că autorii lor, cu o educație clasică, învățaseră bine lecția genului literar cu pricina. Au rămas de la Alecsandri peste 2500 de scrisori din care ediția de *Opere a Martei Anineanu* din anii '80 a publicat peste 1000, semnalând alte o sută despre care nu știm decât că au fost expediate. Câteva zeci au caracter oficial sau chiar de raport, mai ales cele din perioada misiunilor diplomatice ale poetului de după 1859. Cele mai multe sunt în franceză, dar, de prin 1863, tot mai numeroase sunt în română, niciodată însă o limbă ori alta nu va avea exclusivitate. Cea dintâi datează din 25 iunie 1834 și e adresată lui Victor Cuénim („mon respectable professeur”) și semnată Basile Alecsandri. Franceza este de la început impecabilă. Urmează mai multe scrisori către Ion Ghica, probabil corespondentul favorit al poetului până la sfârșit. Doar una dintre ele, aceea despre Vasile Porojan a pornit dintr-o intenție pur literară, ca acelea ale lui Ghica însuși către Alecsandri. Exact la zece ani de la debutul corespondenței păstrate, o avem pe prima în românește, scrisoarea către Grigore Alexandrescu

din 1844. Limba română a încă foarte tânărului Alecsandri nu pare să se fi învechit. Scriitorul este o fire veselă, glumeață, scriind pe un ton agreabil și recurgând la expresii pitorești ori la calambururi. Își presară scrisorile cu poezii de tot hazul (unele așa-zicând dadaiste: „Dans quelque temps ma chère/ Je n'en aurais plus... plus.../ Dada s'en va t'en guerre/ Tulera... tu... tu... tu.”), face referiri savante, în maniera de mai târziu a lui Odobescu, inventează urări comice („Que le ridicule leur soit léger!”, zice el despre cenzorii revistei *Propășirea*). Om sociabil, are micile lui egoisme de artist și nu suportă „la horde” a rudelor care-i transformă toaleta matinală într-o ceremonie asemănătoare cu a regilor Franței. Iașul e comparat cu un restaurant prost. Eliade, despre care va avea o singură dată un cuvânt bun, este portretizat în Romeo. Relatățile sunt în general exacte și mai obiective decât cele din proza propriu-zisă, de exemplu aceea referitoare la orașul Sevastopol devastat de război în 1856. Extrem de utilă este o scrisoare din aceeași anii către Ubicini în care își prezintă activitatea literară, lăudându-se cu succesul piesei *Iorgu de la Sadagura*, care ar fi pus capăt disprețului la modă al intelectualilor noștri față de tot ce era național, dar omițând orice referire la *Cânticelele comice* de la începuturile dramaturgiei sale. Paralela dintre moldoveni și valahi (adică munteni) din scrisoarea către Grenier o anticipează pe aceea a lui Ibrăileanu. Subiectele politice sunt tot mai prezente în jurul Unirii. Înaintea paginilor din *Istoria contemporană* a lui Maiorescu, Alecsandri e o sursă creditabilă pentru evenimentele care au condus Principatele la dubla domnie a lui Cuza și la disputele europene cărora evenimentul le-a dat naștere. Coroborate cu *Extractul* din misiunile diplomatice, aceste scrisori reprezintă un izvor curat pentru istorici. Istoricii literari, la rândul lor, găsesc în scrisori informații utile și e de mirare câtă cerneală s-a consumat zadarnic pe tema paternității *Cântării României*, în pofida explicațiilor categorice oferite de Alecsandri în sprijinul lui Russo. Nu sunt deloc lipsite de interes pentru aceiași istorici

paginile despre sine însuși ale autorului scrișorilor către C. Negri sau Ion Ghica din anii '60. În sfârșit, admirabile sunt câteva din scrisorile către Marie, fiica poetului, comparabile cu ale lui Hasdeu către Iulia. „Am îmbătrânit în zile bune și nu vreau să mă sfârșesc în zile rele”, îi scrie Alecsandri, la șazeci de ani, vechiului său contemporan literar și politic, M. Kogălniceanu, care-l solicita pentru un post diplomatic. Memorabil refuz, deși nepus în practică până la capăt, căci Alecsandri se alege senator în același an.

„Nu știu dacă am creat Teatrul Național, dar știu că i-am adus un mare concurs”, îi scrie Alecsandri, fără falsă modestie, lui Al. Hurmuzaki în 1865. *Cânticelele comice*, vodevilurile și comedile sale, chiar dacă au în majoritate surse străine (identificate fără greș de unul dintre primii comentatori avizați ai dramaturgiei scriitorului, Charles Drouhet, în *V. Alecsandri și scriitorii francezi*, 1924), reprezintă întâiile încercări de la noi. Autorul recunoaște a fi răspuns unei comenzi sociale, „traducând, localizând, compunând”, după îndemnul lui Kogălniceanu din *Dacia literară*, împreună cu care Alecsandri și Negruzzi împart direcția Naționalului ieșean. *Cânticelele*, cele dintâi, sunt concepute pentru Matei Millo. Des-tule sunt improvizați, pe care autorul le-a considerat, când și-a alcătuit culegerile, pierdute. De altfel, le va omite în enumerarea pe care i-o va face lui Ubicini, într-o scrisoare la fel de importantă bibliografic ca și aceea către Hurmuzaki, pretinzând că adevăratul său debut a fost comedia *Iorgu de la Sadagura* din 1844. Însă *Cânticelele* sunt, într-o privință, superioare. Țin de același spirit costumbrist ca și prozele. Sunt schițe de moravuri, cu o culoare locală puternică, sau fiziologii pe gustul epocii, din care nu lipsesc tipurile sociale cele mai caracteristice, doftoroaia, boccegiul, surugiul, păpușarul sau paraponistul, precum nici acelea politice, tom-batera ori bonjuristul. Un merit al acestor monologuri este și acela de a putea fi rostite pe scenă. Alecsandri are un simț al limbii vorbite comparabil cu al lui Caragiale. E un curaj să-l pui pe *Hașcu*, *boccegiul* să vorbească moldove-

nește fără să cadă în ridicol într-o vreme în care limba română era departe de a fi fixată și mulți dintre pașoptiști stăpâneau mai bine franceza. Ascultați-o pe Kera Nastasia, de trei ori văduvă, încurcându-și soții, într-un dialog în monolog demn de *Cum se înțelege țărani*:

„(*Mîța miorlăiește*). Ei! Taci cu mama, Lurcă, că ți-a cumpăra mama o furcă să torci un fuior pentru patrie și să intri și tu în pensie... (*În taină*) E zuliară de Gogu, că m-ai crede, beicache... Nici c-ai văzut așa pisică cu minte de când ai făcut ochi; numai că nu grăiește franțuzește și limba cea nouă din București. Mi-a prezentat-o cucoana Despea de ziua mea și să vezi cum... De abia răposase bărbatu-meu cel de-al treilea, cafegii-bașa... iacă! vreu să zic ciubucci-bașa... ba nu... portar-bașa, și proncisem lui Ifîmi vezeteul să-mi puie caii ca să merg la prietina mea care acum ieșise din lehuzie. Când să ies, ce să aud?... Aud cotcodăcind în podu grajdului! Chem pe Ioana ca să se urce în pod, și ce aflul... aflu că un cal e despotcovit!... Așa m-am tulburat cât nu poți crede... Tocmai atuncea venise Bursuflescu de la țară ca să mă mângâie.

— Ah! cumnate, îi zic, ai aflat ce am pățit?

— Am aflat, îmi răspunde paharnicu, apoi ce să facem soro... A murit, Dumnezeu să-l ierte!

— Ba nu, îi zic, n-a murit încă, da-i despotcovit!

— Cine-i despotcovit? răposatu?...

— Ba! Calu.

— Bacalu?

— Care bacal?

— Calu cel de către om.

— Ce zici, soro? ce ai pățit? ce ți s-a întâmplat?

— Am auzit cotcodăcind în pod.

— Cine? calu?

— Ba. Găina.

— Mare minune!

Atunci m-a umflat plânsu după bietu răposatu și i-am zis cumnatului: Păcatele mele, cum-nățele!... iar am rămas văduvă!”

Caragialian în felul din *Două loturi* este și protestul de la urmă al femeii, care solicitase pensie de la stat de pe urma celor trei bărbați:

„Aud? Cum ai zis? Nu mi se cuvine pensie, că n-am drepturi? N-am drepturi!! (*Se mânie și începe a gesticula*). Da bine, mă rog, ce drepturi au unii din cei cu pensie mai mult decât Gogu și decât Lurca? Care sunt slujbele ce i-au băgat în budgetul țarei ca într-un cașcaval?... Sărmanul budget!...de-a merge tot așa, o să ajungă să fie împărțit numai în lefi... și eu să nu am parte de el, pentru că-s o sărmană văduvă de trei bărbați!... (*Plânge tare*). Dreptu-i asta?... Ah! vah!... să rămâie Lurca fără ajutorul patriei?... (*Furioasă*). De-oi c-oi mânca-o friptă, oi să mă duc cu jalba până la sultan Mahmud... (*Scapă mâța care fuge*). Iaca pozna... În loc să capăt pensie, am scăpat și pisica din mână... (*Alergând după mâța*). Lurcă, Lurcă... vin la mama Lurcă, că ți-a cumpăra mama furcă... (*Iese alergând după mâța*)”.

S-au bucurat, pe drept, de succes *Clevetici*, *ultra-demagogul* și *Sandu Napoailă*, *ultra-retrogradul*, ambele din 1862. Discursul lui Clevetici, care este liberal și director al gazetei *Gogoșa patriotică*, a fost simțit drept cațavencian mai târziu: „Vreau respectul Convențiunei, cu condițiunea de a fi schimbată cu totul”. Demagogul cere „consacrarea aptului de la 5 și 24 ghenar”, adică dubla alegere a lui Cuza, pentru care Alecsandri însuși militase în 1859 pe lângă liderii marilor puteri. Clevetici este pentru libertatea absolută (inclusiv a presei) și pentru împărțirea moșiilor. Alecsandri începe prin a se ironiza pe sine și pe bonjuriști. Napoailă, la rândul său, e un nostalgic al Regulamentului Organic. Dar limbajul lui e presărat de grecisme: *bristoitie*, *ighemonicos*, *simandicos*. Întrebarea care îl obsedează este: „căci altmintre unde mergem? ba nu adică vă întreb, unde mergem?” Și în *Cucoana Chirița în voiagiu* din

1863 demagogii și retrograzii sunt deopotrivă vizați. Chirița îl duce pe Guliță (viitorul Goe sau Ionel) la Paris, în speranța de a scoate din el un politician. Această Chiriță, necaricată, e o femeie hotărâtă, cu scaun la cap, un fel de Zoe („Să n-am parte de Bîrzoii dacă v-ascund ceva!”), care își presară monologul de cuvinte franțuzești și nemțești, mai corecte decât ale predecesoarelor ei. Călătoria cu trenul, când îl pierde din ochi pe Guliță neascultătorul, rămas pe peron, e aceea din *Domnul Goe*. Lucrul interesant este că această dublă critică nu-i reușește lui Alecsandri de la început. Dovada este *Iorgu de la Sadagura*, de care autorul legase mari speranțe, și care a părut lui Călinescu „mai substanțială” decât *Cânticelele* și celelalte de la debut. Scopul piesei, mărturisit de Alecsandri, ar fi fost de a batjocori pe cei care, călătoriți prin lume, aveau obiceiul de a huli tot ce e românesc. El credea chiar a-și fi atins scopul căci „astăzi... nime nu mai îndrăznește să înfigă ascuțișul înveninat în sânul țării, căci eleganții cuconași se tem a fi arătați cu degetul și porecliți: Iorgu de la Sadagura.” Antibonjurismul acesta n-avea însă cum fi justificat ca pozitiv, câtă vreme îi erau opuși boiernași de tip vechi, precum Pitarul Damian, cu desăvârșire caraghioși în felul de a vedea lucrurile și de a vorbi. Franco-româna Gahiței Rozmarinovici sau lornionul lui Iorgu sunt chiar mai puțin ridicole decât *respunțația*, *bibliitatea* ori *rierel*-ul prin care Damian traduce, în felul lui, *reputație*, *sublimitate* sau *arriéré*. Nu-l poți pune pe un om care condamnă „stecluța asta care ți-o tot bagi în ochi”, adică lornionul nepotului Iorgu, să țină discursuri întru apărarea vechilor și bunelor obiceiuri ori a limbii curate a „românilor get-beget”: „Săracă limbă!... de te-or fi sucind și pe acolo (pe la Iași – n.m.) tot așa, apoi te-ai sfințit! ești bună de pus la zvântat în pod”. Bizuindu-se, probabil, pe astfel de fraze, lui N. Iorga i se pare că „această dintâi privire critică în viața contemporană ne înfățișează într-o lumină rea boierimea bătrână, cu scopurile așa de bune, cu viața așa de evlavioasă.”

Treizeci de ani mai târziu, în *Istoria* lui, Călinescu e de părere că ideile retrograde ale lui Damian izvorau din „nevoi scenice”. În realitate, piesa stătea pe o contradicție pe care Ibrăileanu o remarcase, dar, după bunul obicei al pământului nostru critic, urmașii lui se făceau a n-o cunoaște. În *Spiritul critic* din 1909 (și în cursul de la Iași din anul următor, acesta, e drept, inedit până în 1979) Ibrăileanu afirmă că în *Iorgu de la Sadagura* „junimistul Alecsandri persiflează pe patruzeciopistul Alecsandri”. Alecsandri pune în gura unui ins ridicol ca Iorgu ideile tinereții sale. Dacă, mai apoi, în prefața la opera lui C. Negruzzi, va lauda inițiativa generației anterioare de a-și trimite copiii la studii în Apus, în piesa din 1844, poetul, unul din primii beneficiari ai acestei inițiative, ca și Russo ori Kogălniceanu, plasează, după cuvântul lui Damian, „afcademia”, în Sadagura, un târgușor la nord de Cernăuți, „faimos pentru iarmaroacele de boi” (cum e și Burdujeniul muzei lui Costache Negruzzi, acesta la nord de Suceava). Damian a suportat doi ani cheltuielile studiilor lui Iorgu, pe care îl așteaptă cu brațele deschise, dar nu e limpede deloc pe ce a contat înapoiatul pitar când și-a expediat nepotul în străinătate. Nu numai din cauza acestui mod confuz de a pune în scenă conflictul dintre bonjuriști și tombatere, *Iorgu de la Sadagura* este o piesă fără valoare. *Iașii în carnaval* anunță mai puțin *D’ale carnavalului*, cum a socotit toată critica, și mult mai mult *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Comedia începe cu un coșmar al lui Lunătescu, în care niște „revoltanți” fac revoluție, relatat Tarsiței, dimineața, înainte ca slujnica, tot Safta, ca la Caragiale, să aducă dulcețurile la pat:

„Lunătescu (trezindu-se și căscând): Soro?

Tarsița (asemene): Ce-i?

Lunătescu: Câte ceasuri sunt?

Tarsița: Câte au fost și ieri pe astă vreme.

Lunătescu: Da mult am mai dormit! bre! bre!  
ian cată c-au însărat.

Tarsița: Cum nu-i dormi, dacă ești cât un somn?

Lunătescu: Aud, dragă?

Tarsița: Zic că alta nu știi să faci decât să horăiești.

Lunătescu: Așa să trăiești?

Tarsița: Mai bine ie sama să nu te trezești într-o dimineața mort de damla.

Lunătescu: Ba să ferască Dumnezeu! auzi vorbă?... nu-i destul că am visat grozăviile lumii; încă mă și sparii cu damlale! Foarte-ți mulțămesc de bunătate.

Tarsița: Ce grozăvii zici c-ai visat? Or fi iar niscaiva fleacuri.

Lunătescu (serios): Ba nu, dragă. Astă dată am avut un vis care m-au încrețit din talpă pân-în creștet.

Tarsița: Ce vis?

Lunătescu: O revoluție! un complot înfri-coșat!

Tarsița: Ha! Ha! Ha!

Lunătescu: Nu râde, soro, că nu-i de șagă. De câteva zile mi se bate ochiul stâng; și sunt sigur că are să se întâmple în curând vro blăstărnăție grozavă [...]

Tarsița: Taci, frate, că-mi vin istericale... au căpchiet lumea!

Lunătescu: De to, dragă Tarsiță!... de aceea mă și tem de comploturi.

Tarsița: Dar cine vrei să le facă aceste?

Lunătescu: Cine?... Parcă nu sunt ei o mulțime de bonjuri care ne numesc pe noi ruginiți.

Tarsița: Eu, ruginită!

Lunătescu: Dar, dar; nu te aprinde degeaba... Las' că nu mai catadicesc să ne sărute ca mai-nainte; apoi îi auzi că-ți stropșesc urechile cu vorbe de pe cea lume: cu *opinia publică!* Auzi? *opinia publică!*... Parcă eu am trebuință de dânsa când moșii și strămoșii mei au trăit foarte bine făr-a ști ce soi de mâncare-i ea... Ah! soro, în rele vremi am agiuns!... Numai Dumnezeu să-și aibă milă de noi, că toate merg pe dos!”

Slujnica Safta îi liniștește spunându-le că a început carnavalul. Dacă aici ruginiții n-au

cuvânt în față bonjuriștilor, *Lipitorile satelor* și *Zgârcitul risipitor* sunt de-a binelea anti-liberale. Cea de-a doua îi reia pe Clevetici, devenit socialist, și pe Sandu Napoila, devenit șătrar. Lipitorile din prima sunt arendașul grec și crâșmarul evreu. Xenofobia umblatului prin străinătăți are la Alecsandri substrat economic, ca și a lui Ghica, Slavici ori Eminescu. Este anunțat sămănătorismul de peste o jumătate de veac. Charles Drouhet a identificat sursa conflictului în *Un usurier de village* a lui Charles Bataille și Amédé Rolland. Toată problema izvorului străin în piesă, atât de specifică locului, o lămurește G. Călinescu: atmosfera, onomastica și toponimica sunt atât de izbitor românești, încât un francez care ar citi pe Augier, Labiche și pe ceilalți în versiunea Alecsandri ar fi tot așa de uimit ca un englez văzând *Hamlet* cu actori și în costume japoneze. Teatrul lui Alecsandri este de aceea mai interesant acolo unde costumbrismul nu e tulburat de o ideologie complicată ca în *Boieri și ciocoi*, iar farsa n-are pretenția de „haute littérature” ca în piesele istorice. Dăunător este mai mereu la Alecsandri excesul în caricarea personajelor ori a limbajului. *Chirița în provincie* e din acest motiv sub nivelul *Chiriței în voiagiu* sau a *Chiriței în Iași*. Cam toate speciemenle caraghioase de etimologii populare ori de calcuri lingvistice se nimeresc în cea dintâi: *furculition*, *tambour d'instruction* etc. Chirița însăși apare în scenă călare, ca o amazoană. În *Chirița în Iași* personajul e mai puțin șarjat. De altfel, după obiceiul lui Alecsandri de a face în piese referiri la alte piese ale sale, Chirița vede la Iași, la teatru, comedia *Chirița în provincie* în care se recunoaște („bucățică tăietă”) cu mare iritare. Pentru asta e nevoie de oarece spirit critic, de care personajul nu mai dă nici cea mai mică dovadă ulterior.

Piesele bătrâneții lui Alecsandri nu se mai mulțumesc să adapteze vodeviluri franțuzești din necesitatea de a stimula scena națională aflată la începuturile ei. Autorul e convins acum că poate veni cu lucruri originale și serioase. Deși cele trei din urmă opere dramatice s-au

bucurat de un mare succes în epocă și chiar și în critica din secolul XX, ele abia dacă se mai pot citi astăzi, ca să nu mai vorbim de reprezentarea lor pe scenă. O dificultate este și faptul că sunt concepute în versuri. Dacă registrul jos și comic din *Cânticele* ori vodeviluri nu pare cu totul demodat, acela înalt și serios din drame a fost puternic alterat de trecerea timpului. Limba este uneori prea poetică, mai ales când lexicul cu pricina n-a fost omologat: *odor* (pentru *iubită*), *sân* (pentru *piept*), *fior* (pentru *emoție*), *fer* (pentru *pumnal*), *onor* (pentru *onoare*). În *Despot-Vodă* (1879) declamația romantică e obositoare. Alecsandri e un stihuitor gentil, nu un retor, ca Hugo. Îi reușesc unele metafore așa-zicând shakespeariene („Așa-i!... El avea miere pe buza lui, și noi/ Ne-am adunat în juru-i ca muștele de roi/ Proștil... am crezut că-i matcă de stup, și de-odată/ Trezitu-ne-am cu-n trântor și cu mierea mâncată”) dar niciodată patosul hugolian. Contrapunctul comic, de exemplu Ciubăr-Vodă, e mai potrivit cu felul de a privi lucrurile al amabilului poet. Gesturile mărețe, ca acelea din final, când Despot i-l înapoiază lui Tomșa pe fiul ținut ostatec, nu au forța celor din *Răzvan și Vidra*, posibil model al lui Alecsandri. Punctul de plecare al piesei nu e lipsit de interes. Despot nu e un erou în spiritul naționalismului pașoptist, ci un aventurier, în stare să înșele și să ucidă, un escroc politic și sentimental. Iancu, fratele poetului, care s-a dovedit unul din cei mai buni cititori ai săi, îi atrăgea atenția într-o scrisoare că „pentru noi, publicul, adevăratul erou al dramei este Tomșa, pentru că rezumă în el dragoseta și triumful patriei”. Și la Hasdeu, Răzvan era un antierou, mai ales din încredințarea majorității comentatorilor că se lasă condus de ambiția Vidrei mai degrabă decât de voința proprie. Acest fel de a nesocoti clișeul romantic salvează într-o oarecare măsură *Despot-Vodă*, dar nu justifică replica de la sfârșit („Acel ce-și vinde țara își pierde neamul său”) din care boierul moldovean de viță veche, Tomșa, n-are de ce să facă un aforism, căci Moldova nu era țara lui Despot al cărui neam era în altă parte. Piesa e

dezlânată, alcătuire de tablouri dispartate, în care punctele critice ale acțiunii ori psihologiei sunt evitate (ca și în primele noastre romane romantic-realiste, inclusiv în *Comăneștenii* lui Duiliu Zamfirescu), iar personajele, inconsistente, nu depășesc clișeul. *Fântâna Blanduzzei* (1884) nu mai este deloc romantică, după cum au căzut de acord toți criticii, de la Drouhet, din nou foarte perspicace, la Al. Piru, care a văzut în ea capodopera lui Alecsandri. Este mai degrabă clasică și „mediocră” în sens horatian. Alecsandri s-a documentat cu grijă, dovadă notele de subsol. Asta nu l-a scutit de anacronisme, cum ar fi obsesia lui Horațiu de a-l salva de la exil pe Ovidiu, deși poetul odelor și epodelor nu mai era de mult în viață când pedeapsa lui Augustus se abătea asupra lui Ovidiu. Sigur, lui Alecsandri i-a plăcut ideea de a-l înfățișa pe Horațiu ca pe un bătrân poet adorat de muze tinere, gelozit de unii, dar bucurându-se de respectul altora, capabil să se resemneze cu noblețe. Câteva din motive sunt recurente. Le vom găsi și în *Ovidiu* (1885). Inclusiv pasiunea pașoptiștilor, încă vie spre finele secolului romantic, de a lega istoria romană de aceea a dacilor de pe meleagurile noastre. Sclava pe care Horațiu o iubește se numește Getta și e, firește, din Dacia. Augustus

îl vrea pe poet drept soț pentru Iulia, nepoata sa, pe fiul regelui get. În agonie, Ovidiu are viziunea declinului Romei și a înfloririi unei mari civilizații la nord de Istru. Iar dacă Tibrul horatian e Mirceștiul lui Alecsandri, iarna scitică în care își petrece ultimele clipe Ovidiu este aceea care-i trezea oroare autorului *Pastelurilor*. Și, la fel ca și în *Fântâna Blanduzzei*, versurile frumoase nu sunt de găsit în tirade ce vor să fie demne de *Marie Tudor*, *Ruy-Blas* ori *Hernani*, ci în sfaturi la cumpătare, aproape aforistice, precum atâtea în Racine ori în Corneille, adică nu la romantici, ci la clasici. Voind a-l împiedica să-l pedepsească pe Ovidiu, vinovat de a o fi sedus pe Iulia, Mecena îi spune lui Augustus:

„La dreapta-ți tulburare cu tine mă unesc,  
Dar și l-a ta mărire permite-mi să gândesc.  
Nu te-nțeți-n asprime când poți să dai  
iertare.

Nu întreba: el cine-i? Întreabă: cine ești?  
Iertarea-i o podoabă în gurile domnești.”

Imensul succes de public al acestor creații dramatice ale lui Alecsandri, ca și bunăvoința unor critici cu care am fost noi înșine contemporani nu mai pot fi înțelese.



# Proza

---

## Genurile și formele

Critica pe care Novalis o face lui *Wilhelm Meister* ne arată în modul cel mai clar cu putință care erau ambițiile primilor romantici în materie de roman și, în general, de literatură: „*Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sunt în oarecare măsură o carte cu totul prozaică și modernă. În ea romantismul piere, la fel poezia naturii și fabulosul. Cartea tratează numai despre lucruri banale, natura și misticismul sunt date cu totul uitării. Este o istorie burgheză și domestică, fabulosul este tratat explicit ca «poezie» și exaltare. Spiritul cărții rezidă în ateism artistic.” Nu mai e nevoie să precizez că Novalis și-a conceput al său *Heinrich von Öfterdingen* în așa fel încât să posede toate acele însușiri a căror absență o deplânsese în romanul lui Goethe. În general, H.R. își face despre roman o idee înaltă și extremă, nespuse de greu de realizat practic, dacă nu cumva utopică. Totuși paradigma acestui roman din H.R. apare destul de bine constituită la Novalis, la Kleist sau la Tieck. Ricarda Huch o definește (pe urmele *Epistolei despre roman* a lui Fr. Schlegel) în modul următor: „Mare roman a fost pentru romantici *Don Quijote*. Găseau aici amestecul tuturor formelor, găseau presărate în desfășurarea acțiunii nuvele și cântece, găseau vibrând toate tonurile, de la gravitate la șagă, găseau toate felurile mărunte ale haosului, reunite laolaltă în temeiul duhului

poetului și mai găseau, plutind asupra a toate, imaterial și puternic, liber și dominator, un eter luminiscent care îmbiba întregul și-l făcea să devină limpede și accesibil cunoașterii: ironia romantică”. Am putea numi acest roman, al cărui nivel a fost rareori atins, dar spre care primii romantici au năzuit din tot sufletul, romanul ironic. Fără îndoială, dând ironiei accepția de la Fr. Schlegel, de „frumusețe logică”, a cărei patrie este filosofia, și totodată insistând pe natura ei paradoxală, capabilă să cuprindă tot ceea ce este „în același timp bun și mare”, să împace așadar contrariile, raționalul și ethosul. Această ironie superior intelectuală s-a dezintegrat relativ curând și, odată cu ea, romanul căruia îi dăduse naștere. În culturile care, ca a noastră, n-au cunoscut H.R. nu întâlnim nici cea mai mică urmă din romanul ironic, metafizic, oniric și fabulos, bazat pe fuziunea diverselor și contradictoriilor lui esențe. Doar la Eminescu, prin congenialitate, vom descoperi o proză de factura aceleia a lui Novalis ori Tieck. Pe toată întinderea *Biedermeier* românesc și european însă, genurile și formele vor fi altele, rezultate din sfărâmarea nebuloasei primare. Ca să le identificăm, e destul să ne aruncăm încă o dată ochii pe critica lui Novalis la *Wilhelm Meister*: tocmai ceea ce Novalis consideră drept negativ va exercita asupra prozei din epoca

*Biedermeier* o înrâurire considerabilă. Această proză tratează adesea despre lucruri banale și prozaice, dând uitării poezia sublimă a naturii, cel puțin în cosmicitatea ei vizionară; este burgheză și domestică; fabulosul devine simplă exaltare. Pe scurt, ateism artistic, după cum zice Novalis cu o expresie perfectă, lipsă a dimensiunii mistice, tulburi, neînțelese. Ca să se petreacă o asemenea inversare a fost necesar să se schimbe radical atitudinea artiștilor: ceea ce se impune atenției în *Biedermeier* nu mai este fuziunea disparatului, acea armonie intelectuală provocatoare de ironie, ci destrămarea unității, răbufnirea la suprafață a unor tensiuni incontroleabile, polarizarea etică, nihilismul și confuzia planurilor. Schimbarea, care se produce la începutul secolului XIX și care conduce treptat la înlocuirea paradigmei H.R. cu aceea B.R., constă în refluxul eului integrator, al personalității geniale, în stare să dizolve în ea realitatea și să zăgăzuiască incompatibilitățile dintre subiect și obiect. Refluxul acestui eu (în care nu numai poezii, dar filosofii, ca Hegel și Schelling, au văzut spiritul absolut al lumii) a antrenat mai întâi o bruscă obiectivare a exteriorizării, a non-eului: ceea ce înainte avea sens doar întrucât dădea conținut eului suprem capătă acum o independență relativă. În *Biedermeier* istoria, arheologia, etnografia, moravurile, țările, epocile, familiile și indivizii încep să fie cultivate pentru adevărul lor intrinsec, empiric și obiectiv, ca realități exterioare sufletului. În al doilea rând, dacă privim spre interioritatea însăși, observăm că și forțele care țineau la un loc diversitatea ființei au slăbit sau chiar au dispărut. Nu mai avem a face cu acei eroi totali și armonioși din primul romanticism, ci cu ființe axate pe o singură trăsătură, de obicei foarte exagerată, care se opun altora constituite în același mod unilateral și excesiv. *Biedermeier* este binar și polar. Aceasta explică maniheismul: faptul de a substitui unității dualitatea și ontologicului psihologicul nu-i împiedică pe romanticii secolului XIX să fie niște foarte proști psihologi, în ochii cărora sufletul să fie o abstracție în două culori, iar trecerea de

la o stare la alta (de regulă, opusă) să fie totdeauna bruscă. În al treilea rând, se ivește chiar de aici necesitatea unei retorici specifice: melodrama o conține aproape pe de-a-ntregul: coincidențe, lovituri de teatru, absurditate și situații lacrimogene. *Biedermeier* este teatral și popular așa cum H.R. era ironic și intelectual. Din *Ironia* primilor romantici s-au născut *ironiile* celor de după 1815 oarecum în modul în care din *Ideea* hegeliană au luat naștere *ideile* maioresciene: de la teoreticul serios și înalt paradoxal al unui Fr. Schlegel s-a trecut la conversaționalul fin și erudit al unor Lamb, Xavier de Maistre ori Negruzzi. În fine, s-a produs și o mixare a nivelelor stilistice, remarcată deja de Auerbach în *Mimesis*, care face să apară tragicomedia, grotescul, burlescul, estetica urâtului și celelalte valori impure ale romanticismului de secol XIX.

Principalele tipuri care se mixează în *Biedermeier* sunt biograficul, melodramaticul și istoricul. Originea lor e ușor de descoperit. Biograficul este urmarea, în registru minor și cazanier, a *Confesiunilor* lui Jean-Jacques Rousseau, a romanelor experimentale ale marchizului de Sade și a analizei pasiunilor din Benjamin Constant. Toți romanticii *Biedermeier* sunt copiii secolului XIX și se întorc cu nostalgie la trecutul lor familial și individual. Este epoca prin excelență a memorialisticii, a jurnalelor intime și a scrisorilor, toate reflectând același biografism. Un bastard al confesiunii intelectuale și ironice din H.R. este și proza melodramatică. Tot ce a mai rămas din eul absolut este acest suflet agitat, plângăreț și isteroid din dramele lui Hugo, de exemplu, un soi de caricatură a unei sensibilități căreia i s-a retras orice fundament rațional. Desfacerea cuplului pasiune-rațiune din primul romanticism produce exacerbarea simțirii. Melodrama e populară și prin nivelul la care se realizează sinteza stilistică: acela al grotescului și al tragicomicului. Al treilea gen, istoricul, are după opinia lui Nemoianu o legătură nemijlocită cu goticul din secolul XVIII și una mijlocită cu baladele filosofico-epice ale lui Coleridge sau Keats. Dar el reprezintă o secularizare a scena-

riului gotic, o coborâre pe pământ și totodată un compromis: istoricul este metafora acomedată și confortabilă a paradisului pierdut. Într-adevăr, întoarcerea în trecut este în fond un refugiu într-o lume idilică și neprimejdioasă, iar supranaturalul și oribilul din gotic nu mai sunt decât butaforice. În plus, o permanentă notă documentară îmblânzește expediția în medievalitate, cavalerism și moravuri castelane. Romanticii din secolul XIX sunt preocupați de adevărul vieții și resping în clasicism inverosimilul situațiilor. Acest lucru poate părea curios astăzi, când noțiunea de romantism pare legată din contra de evadarea din realitate, de fantastic sau oniric. Însă estetica *Biedermeier* este – în intenție – foarte pământescă. Dramele, conflictele romantice se petrec într-un cadru minuțios descris, adesea pitoresc, totdeauna etnografic și sociologic. De la Balzac la Flaubert, ambiția prozatorilor din secolul XIX a fost de a oferi tablouri sau scene de moravuri. Istorie înseamnă la ei și acest prezent social, aceste labirinturi în care individul se rătăcește adesea fără ieșire.

Iată-l pe Mérimée, care i-a influențat decisiv pe mulți dintre romanticii români. Subiectele lui sunt în mod frecvent exotice și bizare, arheologice și etnografice, prezente și istorice: „Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes je préfère celles où j' imagine trouver une peinture vraie des mœurs et des caractères à une époque donnée”, afirmă Mérimée în prefața la *Chronique du règne de Charles IX*. În plus, el pretinde că nu face „istorie politică”, ci „esquisse des mœurs des Français”. Michelet, Bălcescu și Kogălniceanu îmbrățișează această idee. Cuvintele-cheie sunt culoare locală și moravuri de epocă. S-ar zice că, pentru *Biedermeier*, istorie mai înseamnă și geografie. În teatru (Dumas, Hugo) lucrurile stau ca și în proză. Lanson scrie despre piesele istorice ale lui Dumas: „C'est une orgie de couleur locale”. Mérimée colindă lumea și culege peisaje, obiceiuri, folclor sau idiomuri. La fel vor proceda – limitându-se sau nu la provinciile țării lor – Estebañez Caldéron în Spania, Asachi, Russo și Odobescu

la noi. Istorismul e și un prilej de a pătrunde în alte civilizații, în măsura în care acestea par a fi depozitare ale unui trecut interesant: Corsica, Egipt, Lituania, Algeria sunt locurile în care Mérimée s-a documentat direct, când nu s-a dus doar în Spania ca să găsească țigani nefericiți sau în Italia, pe urmele unei legende medievale napolitane. Influențat de Scott, el este scriitorul cel mai tipic pentru glazura erudită pe care o dă istorismului. *Carmen* este o povestire mai mult decât edificatoare, dar desigur și *Colomba* și celelalte. Nu trebuie să oitem faptul că Mérimée este conștient de combinația de livresc și de experiență senzațională, de comentariu savant și de subiect melodramatic pe care proza lui o implică. Naratorul din *Carmen* merge în exotica Andaluzie cu *De bello Gallico* sub braț (în aceeași ediție Elzevir ca și poeziile lui Horațiu pe care, cu umor, banditul corsican din *Colomba* le solicită drept recompensă!), în căutarea locului unde Cezar a dat una din bătăliile sale, prilej (foarte original!) cu care face cunoștința tragicei țigănci. Această înclinație transformă proza lui Mérimée și pe aceea *Biedermeier* în general într-o proză erudită, arheologică, înrudită cu eseul, dacă redăm termenului accepția de la Montaigne și de la eseistii englezi ai secolului XVIII, în care el nu era specia pur critică de azi, ci una aflată în proximitatea literaturii.

Nu altele vor fi caracteristicile – biografism, melodramă și istorism – ale prozei romantice românești de la proiectatele *Mœurs moldaves* ale lui Russo la *Scrisorile* lui Ghica și de la *Negru pe alb* la *Câteva ore la Snagov*. Speciile cultivate cu oarecare insistență sunt memoriile, relatările de voiaj, scrisorile, epistolele și jurnalul intim, adeseori amestecate între ele și o netă turnură de discurs științific, erudit (în forma eseului sau a studiului), precum și *novella* renescentistă, pe subiect istoric ori sentimental, singura specie de ficțiune înainte de apariția romanului, care la noi e relativ tardiv (după 1850) și are de obicei formula aceluia postbalzacian și popular. Legătura primelor noastre romane cu spiritul foiletonului

n-a scăpat nimănui, dar trebuie spus că și proza anterioară, din deceniile 4 și 5, este în bună măsură produsul dezvoltării gazetăriei culturale și politice. De fapt, de la Hazlitt și Lamb la Mérimée, publicistica a fost aproape o modă în Europa *Biedermeier*. Creatorul publicisticii artistice fiind la noi Negruzzi, toți contemporanii lui își tipăresc mai întâi operele în ziare, reviste și almanahuri, uitând adesea să le reia în volume, de unde câteva trăsături lesne observabile, cum ar fi conjuncturalul tematic și polemic, elementul educativ patriotic, adresarea directă către un anumit cititor etc. Mihai Zamfir (1989) opinează că paradigma prozei noastre romantice este oferită de Memorie, în vreme ce Imaginația este pusă în paranteză. Nu cred totuși să se poată vorbi de o puritate a paradigmei, fiind mai degrabă vorba de o proză hibridă, chiar dacă granițele relativ discrete dintre speciile memorialistice sunt mai des încălcate decât aceea, mult mai netă, dintre memorialistică și ficțiune. Noi avem nuvele și povestiri chiar de la început (Negruzzi, Asachi, Alecsandri, Negri) și ele nu vor lipsi în cea de a doua generație romantică

(Odobescu, Hasdeu). E drept și că nuvelistica nu izbuteste să concureze valoric memorialistica. În ce privește romanul, deși el se află pe o treaptă încă și mai jos, nu-l putem trata doar în paranteză – cum sugerează Zamfir – ceea ce ar însemna mai mult să ocolim dificultatea decât să o rezolvăm. În definitiv, aceeași generație ne-a dat atât o prelungire a prozei *Biedermeier* până la manierism stilistic și până la academism, cât și romanul popular, aflat la antipod, primitiv și rudimentar. Definierea stilistică a prozei memorialistice fiind corectă la Zamfir (relativă incapacitate de invenție epică, literaturizare a biograficului și apel la documentul cu finalitate neliterară, ca memoriul, epistola și textul științific), rămâne de discutat dacă o putem clasifica în naivă și matură, cum propune criticul. Negruzzi nu e mai naiv (nici estetic, nici psihologic) decât Ghica, nici Kogălniceanu decât Sion. Probabil că trăsătura cea mai remarcabilă a prozei noastre romantice (exceptând romanul) este alexandrinismul ei, faptul de a fi de la început bătrână ca mentalitate și sofisticată ca stil.

## Întemeietorii

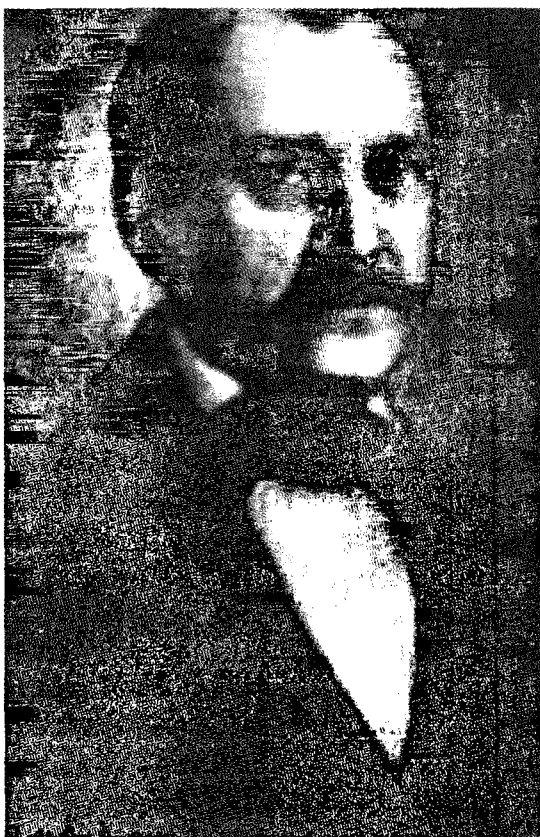
### COSTACHE NEGRUZZI

(1808 – 24 august 1868)

Cel dintâi prozator romantic este și unul dintre cei mai de seamă. Nu e sigur că Negruzzi a fost conștient de valoarea operelor sale. Mai degrabă neglijent cu ele, le-a strâns târziu într-un volum, căruia i-a pus un titlu – inspirat ori nu de Dumas-fils – glumeț și neangajant: *Păcatele tinerețelor*. Dacă în el găsim cu adevărat opere de tinerețe, Negruzzi lenevindu-se pe urmă la scris, alcătuirea lui este în schimb foarte atentă și nu confirmă diletantismul de care mulți l-au acuzat pe autor. Rezervele pe care le-am putea avea față de sumar se numără pe degetele de la o mână. E, între altele, delicat să ne întrebăm de

ce Negruzzi a reținut povestirea *Toderică*, o simplă traducere din Mérimée, al cărui original, după moda vremii, nu l-a indicat, sau pe aceea intitulată *Regele Poloniei și Domnul Moldaviei*, care s-a dovedit a fi tradusă din Voltaire (cu un pasaj în plus, luat din Axinte Uricariul). Orice ar fi, Negruzzi n-a lăsat nimic valabil pe dinafară, căci bucată în proză *Flora română*, singura absență importantă, nu era redactată în 1857. Clasificarea materiei este de asemenea interesantă. Sub titlul *Amintiri din Junete*, autorul așază, la început, cinci dintre textele scrise înainte de 1840, apoi, sub acela de *Fragmente istorice* (și nu

de *Scene din cronici*, cum le ziseze Kogălniceanu în *Dacia literară*), alte patru, majoritatea de după aceea dată, și anume *Alexandru Lăpușneanul*, *Sobieski și românii*, *Regele Poloniei și Domnul Moldaviei* și *Cântec vechi*, la care adaugă fragmentul de epopee *Aprodul Purice*. Poeziile și teatrul încheie culegerea (sub titlul *Neghină și pălămidă*), ceea ce ne face să ne închipuim că Negruzzi știa că nu este nici poet, nici dramaturg, de vreme ce titlul se referă la plantele dăunătoare grâului.



Ca prozator este însă incomparabil. Niciun altul nu mai are, în prima jumătate a secolului, intuiția și inteligența lui. Analizele care i s-au consacrat vădesc aproape toate o prejudecată, pe care o exprimă cel mai direct Călinescu în, de altfel, excepționalul capitol din *Istorie*: „C. Negruzzi este întâi de toate un mare prozator, fără invenție, mărginit la anecdotă și memorii, creator de valori de interpretare artistică”. Lipsa de invenție și anecdotismul revin, în alte cuvinte, la majoritatea comentatorilor, care se complac în plus a stabili tot soiul de

opoziiții: între un Negruzzi romantic și unul clasic, între melodramatismul din primele nuvele și realismul *Lăpușneanului* și așa mai departe. Lovinescu, autor al unei monografii de pionierat, pe nedrept disprețuită mai târziu, împarte proza scriitorului în nuvele romantice („sau mai degrabă melodramatice”), nuvele istorice și scrisori, acuzând și el o deosebire între *Zoe*, *Lăpușneanul* și *Negru pe alb*. Toate acestea izvorăsc din ignorarea specificului prozei romantice din epoca *Biedermeier*. Melodramaticul și istoricul nu pot fi separate, la fel cum aspectul biografic și documentar e prezent în cele mai fantasmatiche ficțiuni. Romanele lui Hugo, Balzac și Sue vor să documenteze moravurile pariziene în aceeași măsură în care acelea ale lui Mérimée țin să ne pună la curent cu obiceiurile din Corsica sau din Lituania. Fiind autori de „scene” – istorice, pitorești sau contemporane (dacă ne luăm chiar după sumarul *Daciei literare*) – scriitorii romantici nu fac de obicei distincția între memorii și ficțiune sau, în tot cazul, dau adesea drept reale fapte pe care le născocesc, cu aerul candid al celui care le-a trăit el însuși. Între speciile de proză pe care le cultivă nu se poate trage o clară linie despărțitoare: nuvelele sunt invadate de biografism, memoriile fantazează epic și aproape întreagă această proză *Biedermeier* are înfățișarea delectabilă a eseului, dacă nu totdeauna și erudiția studiului științific.

Negruzzi a respirat în atmosfera romantică înainte de a scrie el însuși literatură. Traducerile și prelucrările lui datează cam toate din anii '30. Nu voi repeta expedițiile unor cercetători în căutarea surselor, dar le voi aminti pe cele mai importante, ca să vedem ce fel de literatură îi era familiară tânărului boier moldovean. Un scriitor citit cu asiduitate este Hugo. Negruzzi traduce din balade, împărtășind în legătură cu genul ca atare părerea lui Hugo însuși, precum îi împărtășește *à propos* de teatru convingerea că spectatorul contemporan se dezinteresează de subiectele „înalte” ale lui Corneille, Racine și Voltaire, preferând „senele” „mai ales adevărate”. Că romanticii prețuiau adevărul, se vede

și din aceste atitudini. Dar ce însemna adevărul pentru ei? Teatrul nou, romantic, ar satisface „duhul parterului”, afirmă Negruzzi în același loc, în măsura în care are pretenția că nu conține, ca acela vechi, clasic, lucruri „greu a se crede”, adică neverosimile. Pretenția ni se poate părea astăzi, când recitim extravagantele intrigi din piesele hugoliene, cu totul neîntemeiată, însă romanticii erau absolut pătrunși de ideea că oferă culoare locală, tablou de moravuri și studiu de psihologie spre deosebire de clasici, pe care îi considerau abstracți și nelocalizabili. În cele două piese traduse de Negruzzi din Hugo (*Marie Tudor* și *Angelo*), latura istorică este la fel de pronunțată ca aceea melodramatică, deși verosimilul psihologic lasă mult de dorit. Sub acest ultim raport, nu există cine știe ce deosebire între Hugo și modeștii Ducange și Dinaux, autorii melodramei *Treizeci de ani sau viața unui jucător de cărți* (destul de celebră în epocă de vreme ce îi găsim titlul pe un afiș dintr-o stație de poștă rusească, în romanul lui Turgheniev *Rudin*), pe care Negruzzi a tradus-o de asemenea, și încă în două variante, ceea ce denotă din partea lui o surprinzătoare aplicație, mai ales dacă ne gândim că a doua va fi publicată în 1863, când autorul nu mai este de mulțisor în faza păcatelor tinereții. Trecuseră trei decenii de la traducerea *Naninei* lui Voltaire, adaptare la rândul ei după *Pamela* lui Richardson, și, iată, gustul lui Negruzzi, împletind documentarul cu lacrimogenul, nu s-a schimbat esențial. Romanul sentimental al secolului XVIII este de altfel o sursă intarisabilă pentru *Biedermeier* (tema meza-lianței, de exemplu, fiind mai departe *en vogue*), alături de romanul istoric al lui Scott. Negruzzi a tradus din Dumas-père povestea despre Wilhelm Tell din *Impressions de voyage en Suisse*, clar amestec de relatare de călătorie, de eroism emoțional și de documentar istoric. *Sobieski și românii* are, în naivitatea înduioșătoare a caracterelor și în linia simplă a subiectului, vădite asemănări cu povestirea lui Dumas. Un alt gen care a trezit interesul tânărului Negruzzi este acela al vodevilurilor. Gustul burghezului mijlociu pentru

superficialitatea agreabilă, pentru farsă și imbroglío este întreg la Scribe și la ceilalți autori ai genului. O vână a comediei populare coboară de mai departe, din Molière, tradus și el de Negruzzi (*Femmes savantes*) sau din care autorul nostru a împrumutat unele motive (al încornoratului credul din *Au mai pățit-o și alții*). Dar, deși îl admira, l-a și ironizat, spunând, bunăoară, că a trecut vremea subiectelor de felul lui „Scapin băgând pe stăpânul său în sac”. Negruzzi îi citise așadar pe Mérimée, Balzac, Scott, Byron, George Sand, Hoffmann, Rousseau, Metastasio și pe alții, la care face, în operele sale, numeroase referințe.

În aceste condiții, dacă trebuie să admitem că nu toate prozele lui Negruzzi au aceeași valoare, nu putem fi de acord că există în ele vreo „evoluție” și încă una care constă în lepădarea de romantism. Despre *Zoe*, Lovinescu spune de pildă că este „opera unei epoci în care, prin lipsa de discernământ a începutului, elementul melodramatic se confundă cu romanticismul”. Confuzia aceasta este însă așa-zicând permanentă și nu numai la Negruzzi. Iar *Zoe* e cât se poate de caracteristică pentru proza *Biedermeier* și nu doar în latura ei melo. Debutul nuvelei e de altfel balzacian, cum vor fi, până târziu, debuturile romanelor noastre, trecând prin cele populare de după 1850 și ajungând la cele ale lui Călinescu:

„Aceasta au urmat la 1827.

De-abia înserase, ulițele erau pustii. Din când în când și foarte rar se auzea pe pod duruitul unei caleșce, în care era vreun boier care se ducea la o partidă de cărți, sau un fiacru ce trecea ca săgeata și lăsa să se zărească niște bonete femeiești. Nici un pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii care strigă regulat *raită*; pentru că la 1827 septembrie, nime nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliți, după ce înnopta”.

*Misterele Parisului*, peste câțiva ani, va începe la fel. După micul tablou, vedem în *Zoe* un

tânăr care sare dintr-o trăsură și aflăm cum e îmbrăcat. Procedeu va reveni la Filimon, la Radu Ionescu și la Ghica. Chipul tânărului e zugrăvit cu detalii fizionomice (Lavater fiind chiar pomenit) iarăși bine știute lui Balzac și imitatorilor săi. Sunt deja aici multe din locurile comune ale prozei romantice și ar fi nedrept să insistăm pe naivitatea conflictului. Zoe, sărind în calea iubitului ei și luându-l brusc în brațe, îi vorbește cu aceeași patimă repede, ca o ploaie de vară, cu care Tisbe îl întâmpină pe Rodolfo în *Angelo* a lui Hugo. Iar iubitul îi răspunde cu aceeași răceală. Caracterele personajelor sunt dinainte date. Această „transparență” e foarte în spiritul prozei romantice, la fel cum e teatralitatea, cu toate ale ei. Negruzzi nu e deloc original: Zoe, deghizată, îl amenință pe bărbat cu un revolver și își trage un glonț în cap chiar în patul acestuia, improșcându-l cu sânge. Ceea ce totuși putem nota în favoarea prozatorului nostru este că nu se lasă defel târât de grozăviile relatate. Pe de o parte, fraza lui este de pe acum sobră, concisă, iar scenele cele mai tari conțin unele observații psihologice sau comportamentale foarte exacte și fine (Iancu B. zice „râzând” că ar vrea să-l vadă sihastru pe prietenul său care declara că s-ar fi călugărit dacă ar fi fost vinovat de moartea Zoei: aici, detaliul de comportament marchează cinismul personajului mai bine decât orice comentariu auctorial). Pe de alta, Negruzzi posedă o anumită tehnică a contrapunctului. Parada domnească, la care iubiții Zoei iau parte, e pe punctul de a se ciocni cu un cortegiu funebru, care e chiar al fetei. Dacă Filimon va profita, în romanul său, exclusiv de contrastul etic și întrucâtva facil al întâlnirii dintre cei răi și pedepsiți și cei buni și răsplătiți, la Negruzzi e mai multă finețe. În filigranul clișeului sentimental este și un contrast stilistic. La capul moartei, cioclii se ciorovăiesc pentru puținele ei lucruri. Registrului emfatic al morții care întâlnește veselul alai domnesc îi răspunde registrul pragmatic „realist” și burlesc al conversației ciocnilor. În fine, câteva rânduri ne informează că tânărul cinic pe nume Iancu B. a murit de

congestie cerebrală. Informația o dă un medic în limbajul său: „Aș fi putut face o frumoasă disertație asupra boalelor ce se încuibă în cap”, conchide el. Melodramatica istorisire se sfârșește pe acest ton.

O *alergare de cai* este una dintre prozele cele mai izbutite ale lui Negruzzi, o bijuterie de precizie tehnică. Călinescu i-a recunoscut doar meritul unor tablouri de epocă. Acestea fiind necontestabile, ca și în *Zoe*, trebuie totuși observat că melodrama este situată din capul locului într-un decor înfățișat cu maximă rigoare și care pare văzut de un martor ocular. Se precizează că „locul alergării este zece minute afară din oraș”, că s-a ridicat „o galerie de scânduri” în felul chinezesc, pentru spectatorii nobili, în vreme ce „canalia”, adică prostimea, șade împrăștiată pe câmp, că piața este ovală, cu o circumferință de trei verste și cu stâlpi de lemn la trei sau patru stâneni depărtare unul de altul etc. Aspectul memorialistic este izbitor, pregătindu-ne cu abilitate pentru evenimentele ieșite din comun, în ordine suflătoare, urmând a se petrece. Ca să fie credibilă povestea de amor, e nevoie de această *mise-en-scène* extrem de minuțioasă, în care își găsește locul însuși naratorul, introdus cât se poate de subtil:

„Cât pentru străinul brunet, el părea că nu bagă de seamă că e lângă o frumuseță și nu se uita la scena conjugală, care urmare a lui dovedea sau că acea jună femeie îi era rudă, sau că inima lui era prinsă, sau că era nesimțitor; pentru că dama (precum am mai spus) era atât de frumoasă, încât văzând-o cineva, trebuia, dacă nu s-ar fi îndărmorat, cel puțin să o privească ca pe un cap d-operă a naturii.

Tânărul om smolit eram eu...”

Naratorul este într-adevăr nu numai rudă cu femeia cea frumoasă, dar și „prins” de iubirea pentru o alta, Doamna B., cu care are o grațioasă convorbire în tot timpul cursei hipice. E pictată aici *lumea bună* a vremii, într-una din petrecerile ei obișnuite. Înainte de Duiliu Zamfirescu

și de Camil Petrescu, mondenitatea ușoară, spu-  
moasă și delicată e surprinsă în aceste pagini  
introdutive ale nuvelei lui Negruzzi. Discuția  
dintre narator și Doamna B. este întreruptă mereu  
de relatarea cursei, povestirea înaintând pe pla-  
nuri paralele. Doamna B., îi promite tovarășului  
ei să-i spună o istorie teribilă în care blestemul  
unei femei părăsite a condus la orbirea unui  
bărbat. Acesta e miezul melodramatic, dar el se  
află încadrat într-o narațiune de aspect memo-  
rialistic. Contrapunctul stilistic este mult mai  
consistent decât în *Zoe*. Avem în fond aici două  
povestiri independente ca desfășurare și opuse  
ca sens: una este aceea a iubirii neîmpărtășite a  
naratorului pentru cocheta lui interlocutoare de  
la curse, femeie spirituală, dar incapabilă să se  
ridice la înălțimea unei pasiuni; a doua este a  
iubirii pătimașe și tragice dintre Olga și Ipolit.  
Există și o opoziție între memorialistic și fictiv,  
deoarece, dacă prima povestire pare decupată  
biografic, a doua are toate atuurile ficțiunilor  
romantice. Opoziția este cu siguranță deliberată.  
Naratorul ascultă cu interes povestea iubirii Olgăi  
nu numai fiindcă este „istoria unei femei spusă  
de o femeie”, ceea ce i se pare a-i conferi „un  
farmec deosebit”, dar și fiindcă în sinea lui  
visează și el la „o femeie cu ochii plânși, cu fața  
mâhnită, care să mă teamă, să mă iubească și să  
moară cum a murit Olga”. E greu de spus cât  
de serioasă este dorința. În jocul „vocilor”  
narrative, ironia face cu neputință aprecierea  
credibilității naratorului, mai ales că mărturi-  
sirea din urmă îi este smulsă de primirea unei  
scrisori de la o supirantă, pe care el n-o iubește  
(căzut cum e în mrejele Doamnei B.). Situație  
inversă, simetrică, așadar, care aruncă o lumină  
bațjocoritoare asupra sincerității naratorului. Până  
la Camil Petrescu nu vom mai întâlni o valo-  
rificare atât de subtilă a procedurii perspectivei  
duble. Cealaltă poveste, cu Olga și Ipolit, e plină  
de coincidențe fatale și de lacrimi. În ea Negruzzi  
sacrifică vădit pe altarul gustului pentru teatra-  
litate al vremii. Dar contrapunctul funcționează  
cu asemenea eficacitate, în planul memorialistic,  
încât ne putem întreba dacă, de la un moment

încolo, autorul nu și-a luat distanțele față de  
melodramă ca atare. Povestirea Doamnei B.  
este întreruptă de mai multe ori de observațiile  
persiflante ale naratorului. Când bunăoară acesta  
ironizează o ieșire cam intempestivă a Doamnei  
B. contra bărbaților („cruzi, nesimțiți, infami,  
nelegiuți!”), se încheagă următorul dialog:

„— În adevăr, am zis râzând, cum de nu  
cade trăznetul să ardă pe niște asemenea necre-  
dincioși?

— Râzi, domnule, dar eu nu râd... Oh! Ai  
un aer nestatornic care mă îngrozește!

— Ah! Am strigat, luând un aer cât am  
putut mai melodramatic, poți a mă judeca în  
acest fel? Socotește că eu n-am încă treizeci ani  
și prin urmare sunt cinstit. De nu vrei să mă  
crezi, vezi ce zice Balzac în *Papa Gobsek*...”

Remarcabile sunt deopotrivă referirile la  
melodramă și la Balzac: „...Era autorul favorit  
al Doamnei B., care, mulțămindu-se cu acest  
bun martor, îmi zâmbi sorbind infuzia copăce-  
lului de China din ceașcă vermeil...”. Intertext-  
tualitatea îmblânzește efectele istoriei cu Olga  
(procedeu cunoscut și lui Kogălniceanu), care  
amenința să devină excesivă, căci femeile sunt  
de obicei la Negruzzi exaltate și isterice. Abia  
pus un punct acestei neplăcute povestiri, reintrăm  
în atmosfera celeilalte, memorialistice, amestec  
suspect de gravitate și de comic. Naratorul, care  
tocmai a făcut reflecțiile pe care le-am citat,  
despre nevoia de o iubire mare, ca a Olgăi, se  
lasă cuprins de nostalgie și privește pe geam  
cum se prepară afară o furtună. Acest pasaj a  
fost de regulă interpretat ca un clișeu romantic  
al acordului dintre natură și simțirea umană.  
Dar tonul naratorului nu e, nici de data aceasta,  
deplin creditabil. Melancolia este dezamorsată  
de câte o reflecție în doi perii („în adevăr, gân-  
deam, dacă englezii au tot asemenea vreme, au  
dreptate să se sinucidă”) sau de intervenția slugii  
care-l cheamă tocmai atunci pe visător la masă.  
Prozaismul scenei care urmează este prea apăsător  
ca să încapă vreo îndoială în privința intenției



artistice. Naratorul ia cina împreună cu gazda lui, un bătrân care are o față șchioapă și adoroare a pastoraletelor lui Florian. Din nou, intertextul schimbă culoarea narațiunii și din reveriile sumbre ale naratorului alunecăm într-un registru hazliu. Pasajul care încheie capitolul conține, într-un vis al naratorului, cea mai epantantă mixtură de nivele stilistice, în care funebrul se combină cu burlescul, patima Olgăi cu cochetăria Doamnei B., oile pastorale neoclasiche cu *vibrato*-ul melodramei romantice. Pasajul este o *mise en abîme* nu doar a situațiilor evenimentțiale, dar și a tipului de proză contrapunctică pe care o încearcă Negruzzi în *O alergare de cai*:

„Văzând că pastorelele d. Florian nu-mi pot împrăștia melancolia, m-am culcat, însă, de abia apucasem a adormi, și un vis fantastic veni și-și puse asupra-mi negrele sale aripi.

Părea că mă aflam într-un mare salon îmbrăcat în doliu, unde ardeau două mari policandre cu lumânări de ceară galbenă. Olga dormea culcată pe o canapea. Ipolit o privea stând la capul ei. Doamna B. se gătea la o oglindă fredonând aria din vodevilul rusesc *Kozacă stibotvoreță*. Prin salon se plimbau oi cu cordele verzi la gât și Sașa sărea șchiopătând și strâmbându-mă. Nu știu cât ținu acest potpuri de vedenii, căci, când am deschis ochii, era ziua mare.”

De aici înainte, *potpuriul*, cum zice Negruzzi, face loc parodiei curate. Naratorul primește de la Doamna B. o scrisoare de o superficialitate așa de frapantă, încât el însuși o apreciază referindu-se la Madame de Sévigné și la Ninon de Lenclos, care „niciodată n-au putut scrie astfel”. Lectura scrisorii cu pricina este tăiată de comentarii fals patetice (procedeu invers decât acela dinainte, când istoria patetică a Olgăi era contrapunctată de comentarii glumețe) și urmată de o simulație a disperării: descoperind infidelitatea iubitei, naratorul se decide să se călugărească, pornind călare cât mai departe, dar când se trezește din delirul său, află de la feciorul

care-l însoțise că a ajuns doar la Copou. Așa că își dă bucuros seama că mai are timp să meargă acasă și să se schimbe, ca să nu piardă reprezentarea de la teatru. Disperarea este luată peste picior. *Post-scriptumul* împinge în grotesc istorisirea. După 22 de ani, naratorul se reîntâlnește cu Doamna B., care e acum o băbuță zbârcită, înconjurată de căței și de motani. Dialogul lor este în cel mai înalt grad prozaic: „— Cum, doamna mea, porți ochelari? — Ce, ai pleșuit? — Tragi tabac? — Ți-au căzut dinții? ș.c.l., ș.c.l.”. Este absolut inexplicabil de ce o povestire atât de sofisticată narativ și care răstoarnă procedee ale prozei romantice în duplicatul lor, parodic, folosind contrapunctul, intertextul și mixajul de stiluri, a găsit la comentatorii de ieri și de azi atât de puține cuvinte de prețuire (cu excepția Ioanei Pârvulescu, în *Alfabetul Doamnelor, 1999*).

*Au mai pățit-o și alții*, mult mai modestă, îmbină tema molierescă a bărbatului naiv cu tema mai nouă a căsătoriei din interes. Agapița citește romane sentimentale iar Zimbolici vede la teatru piese cu încornorați. Conversația dintre tinerii jucători de *vist* i-a făcut lui Lovinescu impresia că Negruzzi zugrăvește în fond o cu totul altă lume decât aceea moldovenească de pe la 1840, dar i-a dat lui Călinescu ideea de a scoate din informația existentă în text o strălucită imagine a celui „carnaval tranzitoriu” care era Moldova epocii. O dovadă în plus pentru cât de documentară este mereu ficțiunea romantică. Nu sunt deosebiri esențiale între aceste prime texte (deși comentatorii așa au crezut și mai cred), după cum nu sunt nici între ele și nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, care a făcut însă pentru gloria lui Negruzzi mai mult decât toate celelalte la un loc. Nimic de zis: nuvela este perfect construită și foarte concisă. Are și un subiect „major” care i-a deschis calea școlii. Supraprețuită este, în fond, dintr-un fel de inerție care, în sens contrar, oprește *Alergarea* de a fi receptată la valoarea ei, și anume apariția de impersonalitate epică, aspectul ei nuvelistic. T. Vianu i-a acordat mari onoruri în *Arta*

prozatorilor români și tocmai pentru motivul din urmă. În vreme ce – ne spune criticul – în *Negru pe alb* autorul este subiectiv ca orice memorialist, în *Lăpușneanul* el izbutește performanța rară de a-și elimina cu desăvârșire imaginea proprie din povestire: „Dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decât nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare asupra particularităților morale ale omului care a scris-o”. Alții au considerat nuvela o suită de tablouri reprezentabile dramatic. E. Papu a mers până la a-l considera pe Negruzzi drept „primul exponent de geniu al unei narațiuni istorice realiste” din Europa, precursor al lui Flaubert. Trec peste faptul că aprecierea denotă un *parti-pris* relativ, ca și cum ar exista un progres de la narațiunea romantică la aceea realistă, ca să spun că, în definitiv, *Lăpușneanul* este o proză cât se poate de tipic romantică. Avem cel puțin patru motive ca s-o considerăm așa.

Primul este că întâmplările sângeroase puse de autor în legătură cu *Lăpușneanul* sunt înfățișate din exact aceeași rațiune documentară a cărei prezență am notat-o în întreaga proză scrisă de romantici. Nuvela se încheie cu aceste cuvinte: „Acest fel fu sfârșitul lui Alexandru Lăpușneanul, care lasă o pată de sânge în istoria Moldovei. La mănăstirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede și astăzi portretul lui și a familiei sale”.

În al doilea rând, aprecierile auctoriale, acele impresii după care îl putem „citi” pe autor nu lipsesc chiar de tot, cum pretinde Vianu. Le-a remarcat deja Ș. Cioculescu (1944) într-un comentariu prea puțin complezent, reproșând scriitorului, între altele, folosirea unor cuvinte care, curente în secolul XIX, nu circulau în secolul XVI, deci tot o formă de neobiectivitate (*curtezan, ministru, român verde* etc.). Dar aportul subiectiv al autorului nu se reduce la vocabular. Există comentarii constând în aprecierea unor gesturi sau cuvinte ale eroilor. Ele au, pe lângă o valoare etică (divulgând pe narator), și una de anticipare a comportării eroilor. *Lăpușneanul* bunăoară este întâmpinat cu bucurie de către

norod, căci în precedenta domnie, ține să ne sufle naratorul, nu apucase „a-și desveli *urâtul* caracter”. Chemând pe boieri, el rostește în biserică o „*deșănțată* cuvântare”. În fine, îmbrăcăminte de personaje sau obiceiurile locului nu sunt doar arătate, de dragul plasticității ori funcționalității, ci descrise în acea manieră tipică pentru romantici, care urmăresc să ne instruiască despre epocă. Doamna Ruxanda își întâmpină, într-un rând, soțul „îmbrăcată cu toată pompa cuvenită unei soții, fiice și surori de domn” (și suntem puși la curent cu moda vremii). Descrierea n-are valoare epică, ci doar una de epocă. La masa unde vor fi uciși cei 47 de boieri se mănâncă simplu. Naratorul nu pierde ocazia de a face unele considerații: „în Moldova, pe vremea aceea, nu se introduseser încă moda mâncărilor alese etc.” Toate aceste elemente fisurează blocul obiectivității narative presupuse.

O a treia cauză, poate cea mai importantă, pentru care nu ne putem îndoii de romantismul nuvelei lui Negruzzi, este liniaritatea psihologică. În general, personajul prozei romantice ne apare aproape ca o caricatură a caracterelor clasice, în măsura în care nu e doar dominat de o trăsătură, ci mărginit la ea. Ce putem noi spune despre Doamna Ruxanda? Doar că e o femeie slabă, fricoasă și supusă bărbatului ei. Când, o dată, încearcă să intervină în favoarea nevestelor de boieri uciși, e reprimată brutal de *Lăpușneanul*. La sfârșit, dându-i acestuia otrava, se află sub influența lui Spancioc și a lui Stroici, care au avut abilitatea s-o alarmeze cu privire la soarta destinată de domnitor fiului ei. Cei doi boieri menționați sunt apariții exterioare, fără nicio consistență. Singurul lor merit e că se ivesc la momentul oportun, când *Lăpușneanul* trage să moară. Despre Moțoc, Călinescu a afirmat că ar fi un „soi de Polonius mai abject”. În fapt, nu este decât un intrigant foarte naiv, care se dă pe față numai de câțiva, fără capacitate de disimulație și deloc periculos pentru domnitor. În ce-l privește pe acesta, el este un Richard al III-lea doar sangvinar și teatral demonic, fără comple-

xitate. Autorul insistă pe cruzimea lui maladivă, pe detaliile fizice care-i exprimă instinctualitatea primară. Înfruntat de boieri, „râdea, mușchii i se suceau în răsul acela și ochii lui hojma clipeau”. Când se dispută cu Doamna Ruxanda, se posomorăște brusc, dă drumul femeii din brațe și duce automat mâna la jungher, semn al celei mai pure nestăpâniri. La tăierea boierilor, râde ca la un spectacol comic. Născocește „feluri de schingiuri” iar în ultimele clipe „hârcăie de turbare” sau „mugește ca un taur”. Portretul indică fixație și primitivitate, nu un suflet complicat, contradictoriu.

În al patrulea rând, liniară este nuvela și sub raport strict narativ, întocmai ca proza unor Scott și Dumas-père. În curgerea vertiginosă și dreaptă a subiectului, personajele comit gesturi și rostesc cuvinte menite a fi memorate. Este o particularitate a prozei romantice, care însă denotă artificialitate. Eroii par a nu trăi decât ca să-și vadăască, într-o fulgerare, caracterul ori ca să lase în urma lor o frază de neuitat. Intriga e nu doar liniară, ci și prezizibilă. Ne așteptăm că Moțoc va pieri ca un trădător și laș ce se află, că Spancioc și Stroici vor reveni la momentul potrivit (și promis), cât să-l mai prindă pe Vodă în viață. Acest soi de promisiuni, ca în *Ivanhoe* și în *Monte Cristo*, plac inimilor de adolescenți mai mult decât orice și de aceea o parte a prozei romantice ni se pare scrisă pentru ei, iar *Alexandru Lăpușneanul* își are locul meritat în manualele școlare. „Clasicizarea” îi exprimă tipul însuși de lizibilitate. Nuvela istorică a lui Negruzzi este o tipică operă de școală romantică, fără însă subtilitatea artistică a *Alegării de cai* sau a prozelor din *Negru pe alb*.

Acestea din urmă numără câteva dintre cele mai originale pagini din întreaga noastră literatură. Prețuite aproape unanim, definirea „genului” lor a rămas până azi bălbăită, cum se poate vedea cel mai bine din trecerea în revistă a opiniilor pe care o face Mircea Zăciu. Cea mai exactă caracterizare este tot cea veche a lui Lovinescu: „Ce sunt aceste scrisori? Prilej de a vorbi de orice, de impresii de drum, de lucruri

mai serioase, de probleme actuale, de nimicurile vieții, sub o formă cât mai liberă, de adevărată *causerie*, cu un oarecare aer de nepăsare, de diletantism fugind de orice argumentație mai strânsă și de tot ce ar putea părea pedantism. Negruzzi e cel dintâi *feuilletonist* al nostru”. În adevăr, Negruzzi a dat în aceste proze virtuți artistice unui gen: acela publicistic. Majoritatea textelor au fost scrise pentru reviste, unde au și apărut mai întâi. Toți romanticii au fost legați de presă, fiindcă începuturile literaturii noastre au coincis cu acelea ale presei naționale, dar, înainte de Caragiale, nimeni n-a exploatat mai bine decât Negruzzi posibilitățile oferite de respectivul mariaj. *Negru pe alb* conține scrisori numai cu numele, în realitate fiind texte publicistice, cum vor fi peste cincizeci de ani și multe ale lui Caragiale. Recunoașterea faptului și a meritului a întârziat, în cazul ambilor scriitori, din pricina prejudecății clasice a genurilor „majore”, care a relegat la periferia literaturii, când nu le-a ignorat cu totul, aceste „articole”, „însemnări”, „notițe”, „încercări”, sau, cum le-a botezat expresiv Caragiale, „mofturi”. Ele au continuat să treacă drept literatură de *bas-étage* chiar și după ce tabletele lui Arghezi, ieri, ori ale Anei Blandiana, azi, le-au conferit depline titluri de stil și de artă. Criticii din deceniile apropiate au reabilitat strălucit „publicistica” lui Caragiale, ridicând-o la înălțimea teatrului și a nuvelor. De exemplu, Al. Călinescu, În *Caragiale sau Vârsta modernă a literaturii* (1976). E de mirare că nu s-au gândit și la Negruzzi, un precursor cu atât mai extraordinar cu cât, în prima jumătate a secolului, presa era încă departe de ce va deveni în jumătatea a doua. Asemănările sunt absolut frapante.

Dar să vedem ce conțin textele din *Negru pe alb*. Excursiile prin istorie-geografie (*Plimbare, Ochire retrospectivă*) sau jurnalele de drum (*Pelerinajii, Băile de la Ems*) sunt locuri comune în proza romantică. Problemelor să le zicem serioase din acestea (să nu uităm pamfletul *Vandalism*), Negruzzi le adaugă imediat unele mai degrabă glumețe, cum ar fi, în *Rețetă*, sugerarea cu mult

haz a unei anumite mentalități. Stilul este aici călinescian. De prin 1840 se răspândește în Europa moda fiziologilor. Aceea a provincialului, scrisă de Negruzzi, cuprinde un portret precis și umoristic. Portretul reapare în *Iepurările*: din monologul celui care, insultat, refuză să se dueleze, rezultă cel mai desăvârșit poltron. Felul în care fricosul întoarce argumentele bunei-cuviințe pe partea cealaltă probează la Negruzzi o subtilă artă a antifrazei, caragialiană și cehoviană deopotrivă. Un portret se află și în centrul uncea dintre cele mai extraordinare schițe din *Negru pe Alb* și anume aceea intitulată *Pentru ce țiganii nu sunt români*: portretul boierului Bogonos. Schița aceasta are mai multe lucruri interesante. Ea debutează în stilul viitor al lui Mérimée, cu precizări biografice referitoare la naratorul care citește broșura lui Kogălniceanu despre țigani (nuvela *Carmen*, în care francezul va folosi același procedeu inițial și va comunica o întregă bibliografie a chestiunii, apare patru ani după a lui Negruzzi). Un vecin de moșie, cu neuitatul nume Bogonos, sosește în vizită. Acesta a citit viața Sfântului Grigore, unde a întâlnit o legendă despre originea țiganilor, și nu admite nicio altă ipoteză (Alec Cantacuzino va relua situația și opoziția în *Serile de toamnă la țară*). Modul cum Bogonos povestește viața sfântului, amestecând în relatare fraze din romanul *Pustnicul* al lui d'Arincourt, îi prilejuiește lui Negruzzi un amuzant exercițiu intelectual. Și încă: plângerea de către Bogonos a pierderii trecutului este versiunea comic-parodică a atitudinii nostalgice din *Studie moldovănească* de Russo, ce va apărea abia peste un deceniu!

„S-au sfârșit! strigă vecinul meu cu o oftare ce ar fi putut învârti aripile unei mori de vânt, nu mai este nădejde! Se duce vechea noastră Moldovă, și în curând n-o să mai rămâie din ea decât niște șturlubați cu mintea stricată – n-o zic asta pentru dumneata – carii, prin scrierile lor, se silesc a sterpi sămânța credinții ce a mai rămas! Oameni de idei! Disprețuiți relegea, nu păziți posturile, nu faceți ca părinții voștri, vă

despărțiți de soții, vă place mai mult teatrul decât biserica, și dacă întâlniți în drum un preot, aruncați cu ce vă iese nainte după el, ca să nu vi se întâmple ceva rău, ca și când slujitorul Domnului este dracul împielit. N-are să treacă mult, și vă veți lepăda și de Hristos, căci sunteți în stare a face orice! – Și când vorbea aceste, Bogonos era sublim și mare”.

Nu se simte, apoi, aici tot Caragiale? Curios este și că această parodie funcționează anticipat, cu privire și la unele texte mai târzii ale lui Negruzzi însuși, în care scriitorul se va arăta partizanul obiceiurilor vechi (*Omul de la țară*). Latura memorialistică a schițelor este remarcabilă. Cu Negruzzi, nu știm niciodată la ce să ne așteptăm. Am văzut deja că, în nuvele, a descoperit naratorul necreditabil. Evocările lui comportă o bună doză de nesiguranță cât privește veridicitatea: printre faptele de biografie sunt presărate invenții și absurdități. Procedul e acela ulterior de la Sion, dar nu face impresia de naivitate de la acesta. Negruzzi pare conștient de valoarea lui. În *Calipso*, după ce ne relatează întâlnirea cu Pușkin, adaugă o jumătate de pagină în care Calipso, tovarășa poetului, reapare la Mănăstirea Neamțului deghizată în bărbat și dornică a plăti prin sihăstrie niscaiva păcate ale tinerețelor. (Într-o bucată din volumul *Clopotele din Mănăstirea Neamțu*, 1916, Galaction va povesti cum a descoperit în cripta aceluiași locaș o țeastă femeiască atribuită unei Calipso, „greaca fecioara”. Scriitorul modern nu pare a ști de finalul istorisirii lui Negruzzi, de mai multe ori retipărită totuși, unde citim: „Titva grecei cei frumose am văzut-o în catacombele monastirei”). Deraierea aceasta în ficțiunea pură ridică semne de întrebare și cu privire la biografia lui Scavinschi (*Un poet necunoscut*), din care aflăm cum a murit poetul în brațele memorialistului, după ce a isprăvit a-și smulge fir cu fir mustața otrăvită. Se știe astăzi (Mircea Anghelescu, 1988) că Scavinschi nu era ipohondrul descris de Negruzzi. Fantezista biografic este înfățișată fără ca măcar naratorul să clipească. În *Istoria unei plăcinte*,

după un debut memorialistic serios, vestind pe Ghica și pe Creangă („Îți mai aduci aminte de copilăria noastră – care s-a dus să nu se mai întoarcă – ce plăcută impresie ne făcea strigare: coooovrigi! Gogoșeeeeee! Cum alergam toți, copii și bătrâni, și cei mari, și cei mici; cu ce nerăbdare așteptam să-și puie plăcintarul jos tablaua din cap, și cât de iute i-o deșertam!”), narațiunea alunecă pe nesimțite în burlescul absurd cu întâmplarea „curtezanului” care se face vornic cadorisind pe însuși domnitorul cu o tavă cu plăcinte. În definitiv, arhetipul acestei memorialistici pe jumătate fictive îl constituie textul așezat de Negruzzi în capul *Păcatelor tinerețelor*: *Cum am învățat românește*. S-a descoperit ulterior că antologica proză este, sub raportul veridicității istorice, cu totul suspectă. Negruzzi nu e memorialist, cum nu e epistolier: și aici îi seamănă lui Caragiale. Spiritul ludic e la el acasă în aceste schițe biografice. Își găsește un locșor până și în discutarea unor subiecte științifice, cum ar fi cele de limbă din *Critică*: „Numele înrâurează mult asupra soartei omului. Cunosc o fată care nu se putu mărita, pentru că o chema Gaftona, și un june foarte de ispravă care se însură măcar că se numește Cornescu, și apoi păți – aceea ce știu. Eu (Doamne ferește!) de-aș avea oi, nu mi-aș numi un păstor cu numele Lupu”. Altundeva, Negruzzi stabilește o etimologie comică, socotind că *her* și *herbinte* n-ar fi un „provințialism moldav” în rostire, ci o „suvenir mângâioasă, dulce și scumpă de la o sorioară depărtată, gingașă și molatecă, crescută în umbra naramzilor (naranjas), și boltele moresci a Alhambrei”. Pseudo-erudiția umoristică ne întâmpină și în *Statistica lupilor*, unde tratatul de zoologie se învecinează cu o istorie fantastică presărată cu citate din *Eneida* și amândouă la un loc servesc o statistică scoasă din cataloagele Visteriei, pe baza căreia se face și un mic calcul plin de savoare. Nu întâmplător, Odobescu a reproduș tableta, cu delicii, în *Pseudokynegeticos*: maniera lui Odobescu însuși este cuprinsă toată în aceste pagini ale lui Negruzzi. *Proprietate păgubitoare* readuce logica întoarsă a lui Caragiale: e destul

să reamintim socoteala chiriașului rău-platnic care refuză a primi cadou locuința sub cuvânt că nu-i trebuie belea. Și este uimitor ce puțină importanță s-a acordat *Epilogului* la *Păcatele tinerețelor* – care vine la rând imediat după *Negru pe alb* – și care e un joc absolut gratuit de cuvinte. Autorul declară că pune deocamdată punct „mărturisirii” sale, „rămâind a ne arăta restul păcatelor când” și aici urmează un șir de vorbe fără niciun înțeles. Au totuși rostul de a amâna *sine die* continuarea spovedaniei, din pricini pe care autorul le lasă la libera noastră apreciere, urându-ne până una-alta fericire și restul. E o glumă, desigur, dar una tot odobesciană, care aruncă asupra întregii antologii, și îndeosebi asupra textelor din *Negru pe alb*, o lumină neobișnuită. Titlul însuși al acestora din urmă ne apare acum a avea anumite conotații: scrisul e o înșirare de semne pe hârtie (câmpul alb, oile negre) și el ascultă de legile literalității lui, putând deveni oricând ininteligibil, simplă mângăleală. În retorica modestiei, la care Negruzzi a recurs din capul locului (dovadă mottoul din scriitorul sienez, în care spune că volumul nu merită să se cheme carte, „ma un paneretto d’insalatella”), acest original final constituie, dacă nu explicarea, în orice caz sugestia libertăților pe care autorul și le-a luat pe parcursul scrisorilor sale, punând în ele de toate și amestecând registrele stilistice după bunul său plac de artist.

Despre Negruzzi s-a spus în repetate rânduri că a fost un om și un artist echilibrat și plin de cumpătare. Apartenența lui la romantismul *Biedermeier* este incontestabilă. Există puțini alți scriitori deopotrivă de reprezentativi. Dar Negruzzi ne oferă o cale încă și mai clară – și mult mai seducătoare – de a verifica acest lucru. M. Zăciu (1975) a observat în treacăt, promițând să revină (dar n-a mai făcut-o), că motivul *grădini*, recurent la Negruzzi conține o filosofie foarte caracteristică pentru prefacerea gândirii și simțirii oamenilor „din pragul revoluțiilor burgheze”, prefacere analizată de Lukács în volumul al doilea al *Esteticii* sale. Să ducem firul ideii până la capăt. Ca și arhitectura, susține

esteticianul maghiar, arta grădinilor reflectă procesul prin care mentalitatea burgheză se desparte, deja în secolul XVIII, de aceea a absolutismului, afirmând valorile naturii sălbatice împotriva artificialității înainte vreme dominante. Numai că, în chiar esența ei, arta grădinilor cuprinde o contradicție care e evidentă deja la Rousseau. Julie, eroina *Noii Eloïze*, admite că natura face totul, dar numai dirijată de om: „În grădina ei nu se află nimic ce n-a fost pus la cale de ea”. Acest mod de a interpreta lucrurile revine în forță în epoca *Biedermeier* a romantismului după eclipsa prin care a trecut în *H.R.* și se poate constata cum nu se poate mai bine la Negruzzi. Deși vădind o puternică antipatie față de artificialitate, autorul *Scrisorii a XXIX-a* (omisă, probabil din cauza temei, dar și a titlului: *Jidanul și florile* din ediția critică a lui Liviu Leonte) – și al *Florei române*, ultima dintre antume (necuprinsă în ediția princeps), este departe de a împărtăși aspirația opusă pentru o natură „patetică și dominatoare”, a cărei intrare în drepturi ar fi de ajuns ca să izgonească tot convenționalismul lumii vechi. Ca un fidel *Biedermeier* ce este, Negruzzi înțelege să-și cultive grădina proprie în cel mai deplin spirit domestic, idilic și jucăuș. Nu găsim niciodată la el stihia. E un grădinar,

nu un explorator. Iar pasiunea lui pentru natură seamănă cu a unui horticultor mai curând decât cu a unui amator de sălbăticie. Se înrudește cu Odobescu, nu cu Sadoveanu. În scrisoarea amintită – dataată 1854 – el ne dă o extrem de caracteristică imagine a legăturii dintre locuitorii orașului și grădini. Ideea lui – întrucâtva curioasă – este că florile constituie un indiciu de autohtonism și de stabilitate. Populațiile migratoare, negustorii, speculanții, ca grecii și evreii, nu iubesc grădinile fiindcă nu le aduc folos, iar ei n-au vreme de gratuități. Așa cum *l'homme du terroir* are patima pământului, orășeanul statornic o are pe a grădinii. Grădina e glia locuitorului de polis, cu condiția să nu fie alogen. Negruzzi face aici o clară figură de adept al domesticității și localismului, ca toți romanticii *Biedermeier*. La acestea se adaugă în *Flora română*, pentru a fi cununa completă, idilismul. Pe cât de amuzantă, pe atât de instructivă este această proză, scrisă se pare la îndemnul lui Alecsandri, căruia îi va fi sugerat ideea *Concertului în luncă*. Ultimul lucru datorat lui Negruzzi e mai mult decât o improvizatie reușită pe teme botanice și etimologice: e un text în cel mai înalt grad ilustrativ pentru romantismul *Biedermeier* al autorului.

## MIHAIL KOGĂLNICEANU

(6 septembrie 1817 – 20 iunie 1891)

Un pionier în tot ce a făcut, nu doar în programul *Daciei literare*, a fost Mihail Kogălniceanu. Proza romantică află în el câteva capete de drum. Chiar mai înainte de 1840, anul așteptat cu frică de Alexandrescu, dar care s-a dovedit fast, îl descoperim pe Kogălniceanu colaborând la publicațiile lui Asachi cu traduceri și prelu-crări, ca toată lumea. Iorga a avut dreptate să le numească „strălucite pagini de proză istorică”, de exemplu, pe cele din *Adunări dănțuitoare*, o adaptare, cum s-a dovedit, după francezul Jacques Raphaël, dar în ce limbă pitorească impecabilă:

„Și cu o suvenire desfătăcioasă de gânduri mă uitam la rămășițele strălucitei mele tuatele din zioa trecută, ce era împrăstietă în mijlocul odăii; șacșării cei roșii aruncați pe covor, balbinii papuci dormind pe vatră, ca o mătă ce se încălzește, mănușele aninate în coada unui ibric, cilicul cel globos rostogolit supt pat, și taclitul, a cărui coadă, în zioa trecută, prin scoborârea sa până la pământ, făcea mirarea tuturor babelor, ședea învăluit pe un scaun. Nu zic de fermeneaua cea roșie care, aninată pe ușă, sămăna ca la cununele de pipăruși întinse casei unui bulgar din

Huși”. Verva comparațiilor, combinația de cuvinte vechi și noi, puse pe limbă în modul degustărilor de vin, vor forma și de aici încolo particularitatea prozei lui Kogălniceanu, care are prea mult spirit critic ca să fie cu adevărat un scriitor, dar a cărui inteligență ne desfată adesea ca o pură artă a cuvântului. Măiestria e vădită, până la virtuozitate, în *Iluzii pierdute*, nuvelă care începe prin a imita glumeț procedeul balzacian al intrării în subiect („Într-o seară de iarnă sau de primăvară, zău nu ți-oi ști spune...”), modelul însuși fiind numit, o pagină mai departe, căci damele din salon („a căria nu ți-oi face descrierea, măcar oricât de *à la mode* să fie”) citesc *La physiologie du mariage* deopotrivă cu *Albina românească*, unde tocmai s-au tipărit *Iluziile pierdute* ale domnului V.A. Cum se vede, autorul se joacă intertextual ca prozatorii optzeciști din secolul XX, dintre care unul a împrumutat, nu întâmplător, titlul romanului neterminat din 1850, *Tainele inimii*. În cadrul schițat mai sus, se introduce povestirea „întâiul amor”, care are caracter memorialistic, fiind, după *Cum am învățat românește* a lui Negruzzi, a doua amintire din copilărie a unui scriitor român. Kogălniceanu se dovedește conștient până în vârful unghiilor de procedeele literare folosite. „Fața ei era rătundă și albă ca puful unei lebede”, scrie el despre Niceta, de care junele erou este înamorat. Dar adaugă numaidecât: „Comparația e obișnuită, dar mi-ți ierta că alta mai poietică nu-mi vine subț pană”. Referința livrescă e la locul ei: „Dacă aș fi Lamartine sau Victor Hugo, tot n-aș fi în stare să vă fac o descriere adevărată de acele buze”. Comparând primul său bilet de amor, eroul, care e și narator, admite cu umor că a recurs la „toate comparațiile lumii, (la) toate cuvintele tehnice de filosofie, de retorică, de geografie, de istorie, până și de astronomie”. Scena *rendez-vous*-ului obținut cu ajutorul acestui ghiveci stilistic este savuroasă prin naivitatea îndoită cu cele mai hazlii trimiteri literare. Pasajul pare scris în maniera ludică a acelorași optzeciști:



„La ceasul hotărât, când intrai în odaie, sângele îmi clocotea, vinele tâmpelor mi se îmflase. Socoteam că fruntea a să mi se desfacă. De emoție nu puteam să mă sprijin pe picioare; așteptam cel întâi *rendez-vous* din viața mea. Niceta nu venise încă. În puțin însă auzii fâșietul rochiiei de mătăasă; cunoscul pasul. Inima-mi bătea așa de tare, încât părea că vra să saie din loc; pusei mâna ca doar aș putea s-o stăpânesc. Ușa se deschise și Niceta se arătă. Atunci nu mai știui ce fac; mai mult din neputință decât din voință, genunchile mi se îndoira și picai dinaintea ei.

Cât ținu aceasta nu știu; atât numai îmi aduc aminte că mă trezii în brațele iubitei mele. Cu o expresie nespūsă de fericire, mă uitam la frumoșii ei ochi, țintiți asupra mea. Ea se plecă și mă sărută pe frunte – era cu un an mai mare decât mine – și cu mâna sa îmi da părul de pe cap în lături.

În sfârșit, după o contemplare mută de vro câteva minute, eu rostii aceste cuvinte – tot din

întâmplările fiului lui Ulisie: «Ma Calypso», și ea, cu un glas dulce ca zefirul primăverii, îmi răspunse: «Mon Télémaque».

O! era o poziție cu totul florenească, căci, după Telemah, cartea cea mai plăcută pentru noi era Florian. Păstorii lui îmbrăcați în straie de mătasă, cu peruci cu pudră, purtând iarna și vara cununi de *rosae centifolia*, vorbind într-o limbă mai corectă decât a filologilor noștri, păstoriițele lui cu rochie de gază și de blondă, cu ciuboțele de prună, cu noduri de cordele cumpărate de la Miculi de pe atunci, povătuind niște miei cu o lână mai delicată decât matasa, cari mâncau numai livand, rosmarin și se adăpa numai cu apă de roze și de *mille fleurs*, îmi părea oamenii cei mai fericiți din lume. Dacă n-aș fi fost amarezul Nicetei, aș fi dat tot în lume ca să fiu Nemorin, amarezul Estelii.”

Urmarea acestei delicioase întâlniri e mai puțin amuzantă pentru erou, dar e povestită cu același umor: Niceta îi trimite amarezului o acadea în formă de inimă, străpunsă simbolic de două bolduri, dovedind un gust de „băcăliță de pe Podul Lung”, ceea ce, firește, nu poate întârzia să-i risipească tot entuziasmul. „Iată, *mesdames*, cum am pierdut, prin o zaharistică, iluziile celui întâi amor”.

Nu mai puțin interesant ar fi fost balzacianul roman din 1850, în care naratorul se ia totuși mai în serios, voind probabil a sugera de la titlu rațiunile inimii pe care rațiunea nu le cunoaște: dacă este îngăduită o supoziție privitoare la continuarea nescrisă a romanului, eu cred că Stihescu, boierul basarabean așa de candid în ideile sale despre progres, s-ar fi îndărmor de sora Elenei cea ideală, cocheta Laura, simbol tocmai al decăderii moravurilor pe care el o veștejește în atât de aspre cuvinte. Stihescu nu e altul decât provincialul zugrăvit în *Fiziologia* din 1844, inspirată de Negruzzi. După o introducere cam pisăloagă, adevăratul început al *Fiziologiei provincialului din Iași* s-ar fi cuvenit să fie acesta:

„Deci începem. Scoateți-vă pălăriile și vă închinați. Provincialul intră în scenă. Iată omul nostru. Ce ne pasă de unde vine, să fie de departe sau de aproape, de la miazănoapte sau de la miazăzi, dintr-un târgușor sau dintr-un oraș, de la Adgiud, sau de la Focșeni, de la Galați sau de la Cotnar, de la Herța sau de la Bârlad, el n-ar fi, nu este decât un provincial. Iată-l. Să-l luăm îndată după ce simte cea întâi impresie. Îndată ce harabagiul sau surugiul i-a spus că se zăresc turnurile, întocmai ca patru fesuri, a mitropoliei, provincialul își freacă ochii, își întinde vederea, dacă este în căruță acoperită își scoate capul afară, întocmai ca un pui de lăstun din cuibul său, și se înalță, dându-se cu totul privesciti...”

Notabile, în regim ludic, nu fără o anume grosolanie, sunt unele texte scurte rămase de la Kogălniceanu, cum ar fi *Proorociile curioase pe anul 1844*, destinate unui almanah, în stilul viitor burlesc-absurd al lui Pann sau M. Zamfirescu, și mai ales acelea parodice îndreptate contra fostului său protector, domnitorul Mihail Sturdza, în care se folosește tiparul imnului religios spre a se glorifica nenorocirea (*Noul acatist*) ori acela al rugăciunii ca să se exprime hula (*Crezul moldovenilor*). Jocul de cuvinte e transparent, „Mișelul domn” fiind Mihail-dumnezeu (ca să nu spun că „Marghioala curva”, de la „duhul necurat” al căreia s-a zămislit acesta, se întâmplă să fie însăși nașa lui Kogălniceanu). Cu totul alte sentimente nutrise odinioară scriitorul pentru Sturdza, care-l trimisese la studii în străinătate pe cheltuiala sa, cu beizadelele.

Într-o istorie critică a literaturii nu această ingraturitudine (justificată sau nu) trebuie să ne preocupe, ci împrejurarea că, de la Lunéville și de la Berlin, tânărul, care avea la plecarea doar 17 ani, a trimis tatălui și surorilor sale un număr de scrisori demne de atenție. Și literatura epistolară are, așadar, în Kogălniceanu un precursor. Aceste scrisori și două scurte jurnale de drum care le succed reprezintă, după opinia multor comentatori, opera cea mai împlinită literar a prozatorului. Dacă vom găsi în ele puține



elemente estetice, în sensul strict, căci Kogălniceanu are paletă săracă și e prea sigur de sine, prea controlat, ca să se lase vreodată în voia instinctului creator, nu e totuși mai puțin adevărat că personajul pe care epistolele ne fac să-l întrezărim este cu totul și cu totul uimitor. Avem așadar expresivitate în măsura în care ni se permite accesul la o gândire și la un comportament, chiar dacă intenția artistică lipsește. „Fenomenalul tânăr”, cum l-a numit primul editor al scrisorilor (Haneș, 1913), „copilul de geniu” sau „bătrânul copil de la Lunéville și Berlin”, cum i-au spus alții, este o combinație de infantilism și de înțelepciune, de sinceritate și de poză, de candoare și de emfază deliberată. El își adaptează tonul și stilul în funcție de destinatarul epistolelor. Față de surori, e când răsfățat și copilăros, când sfătos, pătruns de grijă pentru educația lor. Le cere să-i trimită rețete de prăjituri, poezii și cântece copiate din reviste, ca și tot soiul de noutăți din țară. Se scuză, jumătate serios, jumătate glumeț, că nu poate să le vorbească despre situația politică, fiindcă „je ne m'en mêle pas” și nici despre teatru, căci „je n'y vais pas”. E o săgeată contra domnitorului Sturdza, care-i ținea pe băieți din scurt și departe de orice le-ar fi putut inculca idei revoluționare. Iar teatrul romantic era o veritabilă pepinieră. Multă vreme, va adopta o poziție diplomatică în privința protectorului său, a beizadelelor și a celorlalți moldoveni aflați la studii. Știa, desigur, că scrisorile îi erau deschise. Față de tată (băbaca), registrul e deferent. Toate scrisorile către acesta sunt în românește și încep cu încântătoarea formulă: „Cu fiască plecăciune sărut mâna dumitale, băbacă”. În ele, Kogălniceanu știe să se prezinte ca devoțiunea filială întruchipată: „Crede băbacă, că în toată viața mé voi urma sfaturile cele mai bune care mi le faci prin scrisoarea mé, căci văd că sunt folosul meu, și de-a pururea voi căuta a mă face vrednic de d-ta și de bunătatea Măriei Sale”. Intră și oleacă de ipocrizie aici, fiindcă școlarul are mereu ba cereri de parale a face, ba lămuriri a da în privința comportării lui pe

meleaguri străine, mai cu seamă că la urechile domnitorului ajung pâre dintre cele mai urâte, și e nevoie de a-i câștiga bunăvoința. Cu o ingenuitate temeinic gândită, viitorul răzvrătit se dovedește capabil a imita stilul vechii politeți, care va fi plăcut și tatălui, și domnitorului. Felicitanându-l pe cel dintâi de un an nou, nu precupește nicio întorsătură de frază, niciun arhaism sentimental, spre a satisface gusturile ceremonioase ale băbacăi:

„De datoria unui fiu recunoscătoriu este ca, măcar că este depărtat de părintele său, să-i scrie și să-i arate la înoirea anului precum și în toate zilele vieții sale, supunerea, cinstea și recunoștința sa. Deci nu lipsăsc și eu a împlini cea mai scumpă și mai iubită mie datorie. Din cea mai fragedă a mé copilărie, am simțit și am primit facerile d-tale de bine. Nu numai că mi-ai dat viață, și mi-ai arătat încă și chipurile și mijloacele de a o întrebuița și de a o pitrece în cinste și în fericire. Toate chipurile și toate trudile ți le-ai dat numai ca să mă vezi norocit și însămnat între moldoveni. Nu crede, dar, prea scump mie părinte, că ai făcut toate aceste pentru un nerecunoscătoriu și pentru un nemulțămitor. Nu, în toată curgerea vieții mele, și la cel mai de pe urmă minut, voi căuta să mă fac vrednic de purtările de grijă a domitale pentru mine, cu buna mé purtare și deapururea sara și dimineața voi binecuvânta numele domitale și voi ruga pe prea milostivul Dumnezeu ca să-ți întoarcă prețul atâtor faceri de bine...”

Îl informează regulat de locurile prin care trece, descrie orașele, monumentele, obiceiurile. Îi înfățișează pe larg programul de studiu, care e teribil de încărcat, cum va fi și al lui Maiorescu la *Theresianum*, începînd de la 6 dimineața și, curgînd cu o pauză de prînz, până la 7 seara, fără distracții și chiar fără necesarele pentru sănătate plimbări, la care pedagogul se opune din ordinul lui Sturza, ca să împuțineze astfel contactele școlarilor. Îi solicită la rîndul lui tot soiul de informații despre Moldova, necesare, la

un moment dat, redactării unei istorii a țării. Cum Sturza e speriat de ce va conține și preținde a o citi înainte de tipărire, Kogălniceanu îl liniștește într-o scrisoare din 1837, în care tactul diplomatului de mai târziu este deja evident: urzeală inextricabilă de fermitate și de garanții calmante, în care istoricul *in spe* se arată pe cât de abil în formă, pe atât de intratabil în fond. Nu mai e junele inexperimentat din primii ani. A învățat să cunoască oamenii. De sub poleiala fiului iubitor și a cetățeanului obedient ies acum la iveală adevăratele sentimente. Când află că Măria Sa a decis a-l trimite la Berlin, după consumarea perioadei Lunéville, se miră și crede că „nu ni va fi bine”, dar nu crâcnește încă: „Eu însă, cum mi-ai poroncit, nu voi zice nimic; îți scriu numai de aceasta dumitale”. Deja o umbră de nesupunere întunecă politețea resignării. Știe că îi e obligat domnitorului, dar nu se sfiește să aștearnă pe hârtie o socoteală din care rezultă că suma cheltuită se putea înjumătăți și folosi mai rațional, prin eliminarea nesuferitului pedagog care-i însoțea pe școlari („eu sunt acum destul de bătrân ca să știu ce-i binele și ce-i răul”) și prin trecerea de la școala obștească (din orgoliu și prudență, Sturza îl ținea, ca pe beizadele, la profesori particulari). Când cu tipărirea istoriei lui, iată-l deodată extrem de decis: „Ori că mă va opri, sau că îmi va lăsa voe de a tipări istoria mea – îi notifica el, nu cine știe ce neliniștit de intențiile domnitorului, băbacăi – am judecat fără strămutare de a cere să mă întorc în Moldova în viitoarea iarnă; căci sunt acum ostenit de a mă vidé probozit pentru lucruri nevinovate. Știu foarte bine că eu costisesc o mulțime de bani și dumitale și Măriei Sale; de aceia vreau să pun un sfârșit la aceste cheltuele. Vreau să mă hrănesc singur.” În fine, ridicându-i-se din porunca lui Sturza pașaportul pentru Paris (căci domnitorul nu dorea cu niciun chip să-și vadă protejatul și fiii ajunși în capitala revoluției europene), tânărul, care are acum 27 de ani, îi scrie tatălui, pe cel mai categoric ton cu putință, neclintita lui decizie de a nu se supune decât pentru moment,

urmând totuși a pleca ulterior în Franța: „De aceea îți scriu lămurit și nestrămutat: te ascult, ți-am făcut dorința, dar în urmă vreau să mă duc la Paris; almintrele *mă giur pe oasele maică-mea* (și crede că voi ține acest jurământ) că în veci nu mi-i mai vedea și să fii răspunzător dinaintea lui Dumnezeu pentru toate nenorocirile în care voi cădea.” Din închisoarea de la Râșca, unde e deținut scurtă vreme la înapoiere, repetă avertismentul, pe un ton la fel de amenințător, din care nu atât respectul filial a dispărut, cât expresia acelei politeți patriarhale pe care școlarul de la Lunéville o mai afecta încă, din dorința de a-și mulțumi părintele de modă veche.

Din aceiași ani (1844, 1846) sunt și cele două jurnale de călătorie. Kogălniceanu se numără printre cei dintâi călători romantici. Toată lumea călătorește în acești ani – în Europa, Asia, Africa – și își însemnează impresiile: Stendhal în *Mémoires d'un touriste*, Chateaubriand în *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Al. Dumas în *Impressions de voyage*, Gustave Flaubert, Mérimée, Nerval și alții, innumerabili ca nisipul Saharei. Însemnările din jurnalul vienez (primul al lui Kogălniceanu) sunt succinte, precise și fără expresie plastică. Unele urmau probabil a fi dezvoltate, după ce fuseseră luate în fuga condeiului. Kogălniceanu frecventează bibliotecile, teatrul, baletul. Nu observă natura, ci cultura. „Discordia dintre biurgherii și nobilii Austriei se poate bine defina prin piesa lui Șiler *Cabale și amor*”, scrie el, comentând reacțiile la piesă ale sălii. Istoricul se face remarcant în notele despre trăsăturile etnice (toți călătorii noștri romantici le înregistrează) sau despre lipsa săracilor în satele austriece. Mai mature sunt *Notes sur l'Espagne*, scrise tot în românește, cu puține excepții, în timpul unei călătorii la Madrid, pe urmele, dacă pot spune așa, ale lui Mérimée și Stendhal. Ele au fost lăsate în mare neorânduială, nedefinitivate, arătând ca un talmeș-balmeș. Dincolo, și în ele, de pasajele cu caracter istoric (evenimente, anecdote, legende), găsim unele descrieri, care adaugă o pată de culoare textului („Aceste sate formate de pietre roșii pe care le scoți aprinse

din fierbințeala soarelui, le vezi toate strânse, încungiurate de ziduri, ca și când morii le-ar încungiura încă”) sau imagini foarte fragede, naturale și picturale deopotrivă, înduioșate de amintirea copilăriei („*Kennst du das Land wo die Zitronnen wachsen* întrebam odată în copilăria mea? Acum o cunosc. Am văzut Granada. Închipuiește-ți o pădure împrejurul unui oraș, acoperit de frumosul orizont meridional, de acel albastru pe care-l zărești numai în tablourile lui Rafael. Și în acea pădure vezi portocalul cu poamele sale de aur și florile sale, semnul virginității Granadei, cu sămburii săi de rubin, care au frânt armele morilor; palmierul, înaltă apărătoare menită a apăra de soare pe trecător, falnic ca surguciul unui sultan”). Fraza are pe alocuri acea neglijență abundentă și expresivă, înmă-nunchind informațiile cele mai disparate și impresiile cele mai neașteptate, pe care n-o vom mai întâlni decât la Iorga, cel totuși așa deosebit temperamental de Kogălniceanu: „Toledo au păstrat un parfum de veacul de mijloc ce nu găsești nicăieri. Toate celelalte orașe, însuși Nurembergul, orașul gotic al Alemaniei, leagănul lui Albert Dürer, a lui Hans Saks, a lui Peter Fischer, au luat natura veacului al XIX-lea. Toledo, deși dezbrăcat de soboarele sale, de capitulul său, de turniile, de cavalerii, de procesiile sale, au rămas încă orașul gotic, orașul mor *par excellence*”.

În fine, Kogălniceanu trebuie considerat și unul din primii noștri oratori parlamentari, cu începere din 1857, și neîntrerupt până la moartea sa în 1891, dar cu deosebire în epoca lui Cuza, îmbinând, într-un stil în genere sobru, dar cu destule expresii familiare, o mare putere de persuasiune, datorată francheții sale neobișnuite

și bine strunitului său patetism, ca și darului de a-și formula cu un umor sarcastic ideile. Ibrăileanu se arată entuziasmat în special de discursurile despre legea rurală, e drept, mai mult în probleme de conținut.

Trebuie spus în încheiere că redusa și în genere ignorata operă în proză a lui Kogălniceanu a stârnit și unele entuziasme, al lui N. Cartoian, de pildă, care socotea că notele de călătorie ar fi putut deveni, într-o redactare definitivă, „o culme pentru literatura epocii” și al lui Perpessicius, autorul unui frumos studiu cules în *Jurnal de lector*. În acesta, criticul vorbește de un „foarte înzestrat literator, căruia Ursitoarele îi făcuseră parte de alese însușiri de observație, de un foarte substanțial humor, de o distilată ironie și de o «simțimintalitate» (pentru a folosi chiar termenul său în straiul lui de acum un veac) atentă”. Scoțând stafidele din cozonac, după metoda lui obișnuită, Perpessicius relevă câteva bijuterii ale prozei lui Kogălniceanu, din acelea pe care lectorul neglijent le trece cu vederea: frumoasa Elena din *Tainele inimii* are un ochi albastru și altul negru, o ciudățenie asemănătoare vădind Niceta din *Iluzii pierdute*, ale cărei sprâncene negre se arcuiesc peste o pereche de ochi albaştri; totodată, scriitorul ar fi fiind un maestru al picanteriei licențioase când definește în romanul său femeia *prudă* ca pe una „a cărei numai urechile, rareori și ochii, îi sunt curate”. E drept a recunoaște că nasul lui Pentapolin nu dă, nici de astă dată, greș și că spiritul critic așa de manifest al lui Kogălniceanu coexistă cu unul secret, de o natură pur artistică, din păcate lăsat *en plant*, cu o veche expresie franțuzească dragă lui Odobescu, adică *nedevelopat*.

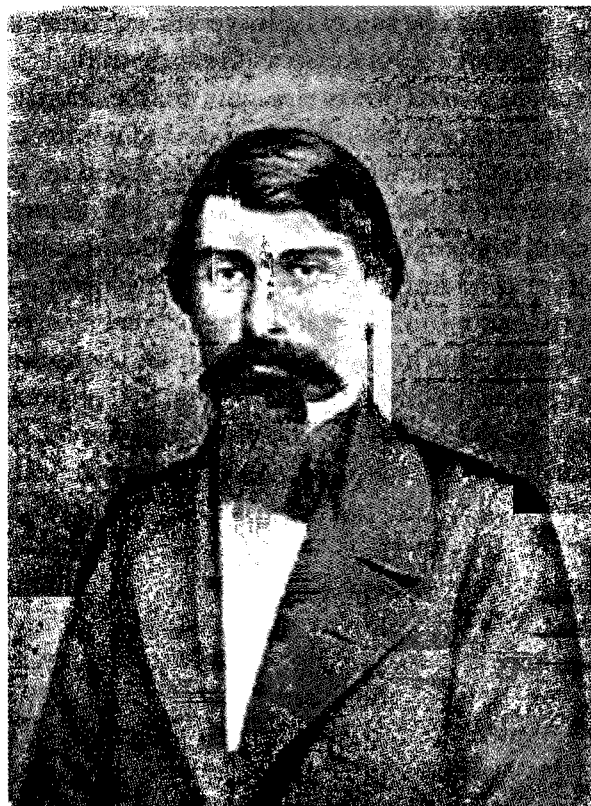
## ALECU RUSSO

(17 martie 1819 – 5 februarie 1859)

„Moldova este o țară unde entuziasmul, fie politic, fie literar, nu prinde în clipeală”,

scrie Alecu Russo în *Cugetări*, schițând ideea viitoare a criticismului moldovenesc pe care

Ibrăileanu o va așeza la temelia cărții sale din 1909. În *Cântarea României*, în schimb, el dă noțiunii de patrie cunoscuta definiție sentimental-nostalgică, în care răsună parcă simțirea și limba lui Creangă: „Patria este aducerea aminte de zilele copilăriei..., coliba părintească cu copaciul cel mare din pragul ușii, dragostea mamei... plăsmuirile (nevinovate) ale inimei noastre... locul unde am iubit și am fost iubiți... câinele care se juca cu noi, sunetele clopotului bisericeii satului ce ne vestește zilele frumoase de sărbătoare... zbieratul turmelor când se întorceau în amurgul sării de la pășune... fumul vetrii ce ne-a încălzit în leagăn, înălțându-se în aer... barza de pe streșină, ce caută duios pe câmpie... și aerul care nicăierea nu este mai dulce!...”. Între aceste extreme se mișcă spiritul lui Russo, autorul cel mai secret al romantismului pașoptist. S-a putut vedea în el, cu egală îndreptățire, un junimist și un neoașist (ambii, *avant la lettre*), un sceptic capabil de mari ironii și un sentimental cuprins de toate dorurile, un teoretician moderat și un polemist pătimaș, un ideolog și un artist. La contradicțiile personalității se adaugă dezinteresul cu care și-a privit propria operă și care îl întrece pe al lui Negruzzi. După o încercare timpurie și nereușită de a-și strânge scrierile franțuzești într-un volum care s-ar fi chemat *Moeurs moldaves*, nu numai nu a perseverat, dar, publicând rar prin reviste și neiscăbind aproape niciodată, a lăsat pe seama prietenilor cam jumătate din texte, care au apărut postum și traduse de alții (Alecsandri, Odobescu, Sadoveanu). Deși, ca om, a împărțit soarta majorității (exil, închisoare), ca scriitor a adoptat o conduită diferită, neamsetecat în campaniile vremii, cu excepția acelor pe teme lingvistice, la care a participat vehement și a stârnit replici iritate. De altfel, înainte de *România literară* a lui Alecsandri, n-a colaborat la niciuna din revistele importante ale pașoptiștilor. A trebuit să fie redescoperit după 1900, rămânând totuși până azi îndoielnic că proza i-ar fi fost analizată cum merita.



În orice caz, teoreticianul s-a bucurat de mai multă atenție decât prozatorul, deși faptul că nu pot fi separați reprezintă evidența însăși. Puțini scriitori au în aceeași măsură ca Russo stilul ideilor lor. Scriitura îi răsfrânge doctrina ca pielea evenimentele din organismul uman. Ibrăileanu a afirmat imprudent că Russo „scria foarte prost românește”, fiind nevoie ca cineva să-i corijeze textele, adevăratul lui spirit fiind de aflat „în scrisorile sale franțuzești”. În realitate, limba română a lui Russo este de la început nu numai corectă, dar savuroasă. Când scrie, întâi, în franceză, o împestrițează cu vorbe românești, făcând din ea un fel de „dialect local”, cum zice Călinescu. Reproduse fonetic, aceste vorbe sunt de o mare nostimadă: *caroutza, bériche, cojok, catzaveque, covriges, antériou* etc. Mai apoi, româneasca lui este regională, arhaică și onomatopeică (*șigărit, șontit, șturlubatic, hultuit, clăncăire*), dar, dincolo de vocabular, ea are fluența și suplețea unei limbi dedate cu exprimarea celor mai abstracte concepte. Un corespondent al ziarului unde s-au tipărit *Cugetările* remarca la antilatinitul autor numeroase lati-

nisme (*espresie, nație, civilizație, literatură*), inconsecvență care, preciza el, „îi încurcă toată cugetarea și îi nimicește toată sistema”. Remarca e la fel de strâmtă ca a lui Ibrăileanu. Stilul lui Russo trebuie luat așa cum e, întreg, și, la urma urmelor, el nu diferă decât în nuanțe de al celorlalți prozatori moldoveni ai epocii. Criticând franțuzismele și latinismele, adică „ridicula ingeniozitate” a cuvintelor în „nămolul de poezii ce se nasc ca muștele vara” și pledând pentru limba populară, Russo avea în vedere un fenomen frecvent la mijlocul secolului XIX și pe care M. Zamfir îl va numi *re-romanizarea poeziei*. În termenii lui Zumthor, autorul *Poemului românesc în proză* va considera că premisa nașterii literaturii noastre moderne constă în diferențierea, pe la 1840, a *monumentalului de documental*. „Limbajul monumental al epocii pașoptiste împrumută construcții și termeni neologici, utilizează proaspătul arsenal neolatin, cu care se înzestra limba; de aceea, româna monumentală se va diferenția zi de zi mai mult de româna documentală, devenită instrumentul scrișorilor particulare sau de afaceri, al literaturii fără pretenții”.

Cazul poeziei fiind limpede, al prozei cere o explicație. Ea păstrează un vădit caracter documental, pentru că speciile curente în romantism sunt memoriul, publicistica ocazională, jurnalul și celelalte, cum știm. Dacă pentru poezie relatinizarea s-a înfățișat ca o soluție radicală, de avangardă, în proză echilibrul între tendința conservatoare și cea novatoare s-a menținut mai bine. Poate de aceea limba poeziei pașoptiste ne apare astăzi întrucâtva lipsită de valoare estetică, prea naivă în îndrăznelile ei inovatoare, în vreme ce a prozei ni se prezintă, datorită turnurii ei vechi și parfumului arhaic, așa de bine contrastat de registrul neologic, mult mai atrăgătoare. În fond Russo intuia perfect riscul neologizării cu orice preț. În *Cântarea României*, cum a arătat în același loc Mihai Zamfir, el dubla împrumuturile neologice din Lamennais (care erau, la nivelul francezei, o arhaizare artificială) de propriile invenții arhaizante (însă mult mai naturale, acestea, realizate pe baza limbii din cronici, cărți bise-

ricești și folclor). Așa se explică și fascinația pe care, începând cu Odobescu și Ghica și sfârșind cu Mateiu Caragiale și Sadoveanu, a exercitat-o limba lui Russo, unul dintre cei mai artiști prozatori romantici, și asta în pofida puternicei lui înclinații spre teoretizare. Pagina lui cea mai abstractă recurge la memorabile expresii plastice. Vorbind bunăoară în *Cugetări* (opera lui teoretică prin excelență) despre lipsa de spirit critic a legislatorilor latiniști în materie de limbă, Russo scrie: „Luat-ați sama la iarmaroace?[...] Puteți pune rămășag că din două rochii, una frumoasă, dar simplă, alta urâtă, dar stacojie, țăranele vor cumpăra aceea care bate la ochi. Asemine și legislatorii noștri au ales în iarmarocul literaturilor ce au socotit mai strălucitor”. Sau, în aceeași ordine de idei: „În loc să alungăm pe slavonismii care ne stau în capul mesei, precum zice d-l Eliad, ne apucăm și smulgem o grămadă de pene, cu trebuință, fără trebuință, până lăsăm paserea goală, pentru ca să o clănțăie celelalte”. Pe de altă parte, *Amintirile*, începute într-o manieră biografistă, evocatoare și acolorată, se încheie cu analiza, punct cu punct, a proiectului de constituție atribuit lui Ionică Tăutu, iar tablourile biblice din *Cântarea României*, așa de pline de atmosfera vechimii, de colbul oștilor în război ori de boarea parfumată a câmpiilor și codrilor, se deschid către considerații pur ideologice, riguros înlănțuite, care nu degeaba au făcut să se vorbească de paternitatea lui Bălcescu: „Slobozenia dinăuntru este legea, icoana dreptății dumnezeiești, legea așezată prin învoirea tuturor și la care toți deopotrivă se supun. Acolo unde nu e lege, nu e nici slobozenia, și acolo unde legea e numai pentru unii și ceilalți sunt scutiți de subt ascultarea ei, slobozenia a pierit... și fericirea e strânsă... căci atuncea asuprirea, nevoile, necazurile și sărăcia izvorăsc în lume; atuncea lumea se împarte în săraci și bogați...”.

Influența lui Mérimée (ori, cine știe, aerul vremii) se simte de la început la Russo, autor de voiajuri arheologice, de studii de moravuri, de fiziologii, în general, de proză științifică

având aparență biografică și confesivă. În *La Pierre du Tilleul*, avem unele, din cele dintâi la noi, imagini directe de natură (nu doar sentimentul ca atare al naturii), comparații pregnante și foarte precise („en voilà les premières maisonnettes suspendues pittoresquement aux flancs de Kétrichica comme des chèvres capricieuses”), și, în general, cu tot academismul palid, capacitatea de a înregistra sonoritatea peisajului alpin-silvestru: „Peu à peu tout bruit se tait, si ce n'est le clapotement de la vague que la brise plus forte pousse contre la rive, et ces bruits inconnus pendant la nuit, l'effroi des pâtres qui se répondent d'un montagne à l'autre”. Întâlnim și descrieri ale naturii sălbatice, privești geologice, în nota romantică ce vine de la Heliade Rădulescu și ajunge până la Bogza: „Le coup d'oeil dont on jouit est unique. Le sentier est resserré à droite par un talus aride, couronné d'un bouquet de bois, à gauche par un précipice perpendiculaire, au fond duquel mugit le flot bleuâtre de la rivière; en face, les montagnes enfumant agrandissent l'espace, et le soleil qui perce à travers les sapins de leurs cimes argente l'écume des vagues. Une indicible poésie règne dans ce paysage”. Pe lângă asta, imaginea orașului („bourdonnant comme une rûche prête à essaimer”), care va forma obiectul din *Iassy et ses habitants en 1840*, are de ce să surprindă. Știută fiind predilecția romanticilor noștri pentru sat, natură, haiduci și legende (a lui Russo însuși în *Studii naționale*, *Le Rocher du Corbeau* și altele), aplicația cu care se observă capitala Moldovei este excepțională. E un studiu etnografic în toată puterea cuvântului, plin de portrete flamande (al evreului, al armeanului), cu observații atente despre port, limbă (scoțându-se un original argument contra puriștilor din împrejurarea că ieșenii au vocația caricării vorbirii străinilor, utilizând conștient împrumutul și parada sau căutând echivalențe expresiilor idiomatice), lecturi, saloane și mentalități. E regretabil că Russo nu ne-a oferit el însuși, cum a procedat cu alte scrieri, versiunea românească a acestor prime texte și mai ales a

*Sovejei*, unul din primele noastre jurnale intime, în care se pune cel mai bine în valoare. Episodul arestării și acela al călătoriei cu trăsura de poștă (model pentru Odobescu, Ghica și alți călători în conflict cu starea drumurilor și a hanurilor naționale) sunt de un extraordinar umor.

Dintre scrierile românești, *Studie moldovană* este probabil cea mai frumoasă, pe nedrept trecută cu vederea. Ea nu trebuie considerată un simplu articol (acesta fiind, desigur, motivul neglijării), fiind, ca toate celelalte ale lui Russo și ale pașoptiștilor, un amestec de eseu și de narațiune, de memorialistică și de ficțiune. Aici se observă cel mai clar marginile tradiționalismului lui Russo și natura lui profundă. „Să spui drept, răsăpirea cea iute a trecutului mă pătrunde de jale”, zice el, motivându-și sentimentalismul, dar adaugă imediat că repeziciunea uitării dovedește că nu s-au petrecut de la 1772 („dezrobirea vecinilor”) la 1835 fapte demne să rămână în memorie. În ce-l privește, ar dori să arunce câteva flori pe mormântul aceluia trecut, dar nu din cele culese din „viața politică sau morală, dar în cele multe obiceiuri casnice care ne-au legănat în fășură”. Acesta e Russo: interesat de prefacerea sufletească mai mult decât de aceea a instituțiilor. Ibrăileanu a văzut just. Și care totodată știe că lumea nu poate sta pe loc și că revoluțiile dăruimă de obicei fără să aleagă. Conservatorismul lui e o formă de moderație, neoașismul lui (rareori supărător, ca în articolul despre *Poetul Dăscălescu*, elogiind acesta ca „o floricea românească ce se ivește lângă tufele de buruieni străine”), una de bun-simț. Dintre pașoptiști, el este cel mai echilibrat, între ironia permanentă a unui Negruzzi și elanurile necontrolate ale unui Heliade. Nu se îmbată cu apă rece, dar e capabil de cel mai curat sentimentalism. Atitudinea lui ideologică e totdeauna clară și cupantă, Russo fiind un om din aluatul eminescian când așază trecutul în contrast cu prezentul. Dar sub această atitudine, ca un izvor sprinten de apă vie, se află o imaginație de memorialist, dăruit artistic, care reprezintă arhetipul prozei evocatoare,

pitoarești și bogate în culori a lui Ghica, Mateiu, Dinu Nicodin ori Radu Albala:

„La zi-ntâi era huiet mare în curțile boierești; țâgani, până și bucătarul, se fuduleau în cămeșe din întâmplare curate, chelnerul, cheșărița, lăptărița, surugii, oamenii ograda și, albi ca omătul și rași; ograda se mătura, țigăncile de prin casă n-avea încă vreme să rupă rochiile roșie și tulpanele galbene de la Paști. În sfârșit, toată casa era plină de mișcare, toate fețele pline de bucurie; în asămine zi, giupânesile de la camară țipau și nu pre bătē, cucoana da două palme în loc de trei; după mult învălmășag și amețeală a nenumăratelor slugi, trăsurile cu cai împovărați trăgea la scară: în una să suia cucoana, cuconul și arnăutul cu ciubucul, în alta gipâneasa cu vutca și dulcețile, în alta sofragiul cu talgerile, cuțitele, tacâmurile și țâganeșul clasic, în alta stolnicul cu vinul, cafeaua și pânea, în alta bucătariul, în alta proviziile, și în sfârșit slugile, fimeile și cuconașii. De se întâmpla musafiri, precum și era obiceiul, adunarea nu se mai număra, drumul se acoperea de trăsuri, strânsura cu răcnitile, chiuitul ei semăna a nuntă de cele huiosă, precum numai părinții noștri știau a le face; călăreții, baloanele, brașovencile și căruțele agungeau într-o poiană mare și frumoasă în mijlocul codrului, unde iarba e frumoasă ca mătasa și un vârv se gătește, nu departe de un izvor răce, în care steclesc fedeleșile cu vin. Mesele se întind după o dulceață, masa boierească, masa giupânesii, a ficiorilor, masa oamenilor și masa țâganilor; supt poalele codrului verde se vede un foc urieș, și împregiurul focului bucătării asudați muncesc cât pot; mieii întregi se întorc în frigări de lemn, iar pârpalacul umple pădurea de miroso. Lăutarii cântă, lăutarii bucuria inimilor, veselie urechilor părintești, tot soiul lăutarilor de astăzi, care numai la vedere ne umplea pe noi de spaimă și de frică, ca buhaiul urător în agiunul Anului Nou. Boierii se puneau la benchetuit și trăgē o veselie mai omerică decât cele din *Iliada*, boierii cei tineri cu arnăuții da din puște, cucoanele cântau un viers frumos cu ahturi nesfârșite și cu

ochii înecați în amor, slugile huiiau și se băteau în capite, surugii se îmbătau; porneala era un zgomot și o amestecătură nespusă.”

Russo are și alte resurse, mai puțin bănuite. Proza ideologică și totodată parfumată de amintiri din *Studie moldovană* rămâne aceea a unui ironist, capabil să scrie o pagină în doi peri ca următoarea, în care prefacerea morală e văzută prin grila celei vestimentare, ca într-o veritabilă semiotică a pantalonului, fracului și jiletcii:

„Precum primăvara rupe gheața, umflă pâraiele și pornește puhoaiile, așa schimbarea costumului fu sămnnul pornirei duhului de deșteptare. Ideea și progresul au ieșit din coada fracului și din buzunarul jiletcii; reperiunea revoluției fu măreață, furioasă, dărâmand în dreapta și în stânga bunul și răul, clătinaând toate obiceiurile și toate credințele oamenilor vechi; șalvarii încurca slobozenia mișcării, calpacile și șlicile îngreua capul, de aceea rămăsărām în urma civilizației; am trântit tot la pământ, să alergăm înainte, prifacerea hainilor a prefăcut de îndată condițiile sociale a lumii noastre, precum și relațiile familiei. Imancipația copiilor de supt frica și palmile pedagogului se trage de la pantalonii... Înărâurirea morală a pantalonului a fost nemărginită... În relațiile sociale, schimbarea a fost mai mare, mai simțitoare, fracul a introdus dignitatea, pantalonul a silit oamenii a-și măsura coloveranțiile ce le făcea celor de la care aștepta vreun folos. Straiul oriental, moale, larg, se pleca la tot soiul de îndoială... straiul de astăzi prins în curăle, supiele, gâtul dezgrumat de legături, împiedică îndoiturile de șale și de cap; de voie, de nevoie, oamenii sunt siliți a nu se pleca pe cât poate ar vra... între doi oameni cu fraci, pantalonii, pălărie, pas de cunoaște care îi de viță, care îi om nou; educația și pantalonul au astupat șanțurile ce despărțea clasele boierești.”

*Holera și Amintiri* vor repeta, cu mai puține izbânzi, maniera din *Studie moldovană*, în parte și

fiindcă, în ele, Russo se va lăsa tentat aproape exclusiv de doctrinarism și va substitui memorialisticii compendiul de istorie națională, după modelul *Cântării României*. Această tentație are o consecință stilistică imediată: fraza, mai ales în *Amintiri*, regăsește emfaza din poemul cu pricina. O anume artificialitate a scriiturii este de notat, la Russo, de pe la 1850 înainte, chiar dacă din fericire ea nu merge progresiv și *Cântarea României* se dovedește un prag greu de trecut a doua oară. Iar în *Amintiri*, academismul stilistic, pe care-l va imita Odobescu, este deja evident în fraza amplă, enumerativă, bine articulată și cam rece ca aceea a manualelor clasice de retorică:

„De ce vorbesc de părul satului? Vântul primăverii a bătut; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge, spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea ca o poliță răcoroasă. Părul, cu locul bătut prinprejurul de vitele satului lui ce singure astăzi mai țin de Divan; curtea boierească, opcina strămoșească ce nu se mai află, albind pe troskotul verde al ogrăzii mari, și întinsă; livada din dosul curtei, biserica cu țințerimul pestriț de iarbă lungă, de sulcină aurită și cruci negre; cumpăna fântânei de la poartă, aninată pe răchita crengoasă; toate trec pe dinaintea mea, vii și în mișcare... Iată pădurea unde alergam mierle, ciresul sălbatic unde mă băteam cu țărănașii; iată colo, colo în depărtare, în zarea luncei, pe deasupra pârlazului, țiganca cu

desagii, o stahie uscată, prietină cu *mama pădurei*, ce vine să icie băieții, umbre ce mă fac să tresar și acum, deși îmi râd încet și cu iubire. Cât de dulci sunt amintirile bătailor de inimă, cât de învăpăioase sărutările tinereții înflorite... însă nu desfătează inima, nu descânt durerile lumii, nu mângâie de înșelăciunile vieții ca dulcele soare al copilăriei, alinit prin depărtare, ca soarele ce se vede prin o ceață subțire. Dar serile satului meu, când luna să ridică asupra părului, și cumpăna fântânei se părea cu cocostârc cu pliscul întins... ce sări sânine! Într-amurgul se apropie cârdurile, aducând miroasele câmpurilor cu ele, turmele de oi zbierând cu ciobanii fluierând; focurile se aprindea dinaintea caselor, fumul stuhului se împrăștia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure; moșnegii spunea de turci și de tătari, de moșul Adam cu barba până în brâu, ce ținea plăghiile pe genunchi, de Ileana Cosinzana, de frații din lună, de lupte și de năvăliri...”

Freemătul inocent, în pofida ironiei, al vegetației verbale din *Studie moldovănească* pare să se mai fi potolit. Spre sfârșitul zilelor sale, Russo devine ceea ce se cheamă un stilist și un autor de școală, dovedindu-se încă o dată un precursor al scriitorilor savanți din cea de a doua generație romantică. Înainte era mai naiv și mai simpatic, în *costumbrismul* său plin de culoare, în pasiunea pentru tezaure sufletești îngropate, în atracția pe care o resimțea față de briganzii autohtoni și față de teribilele lor fapte.

## Călători și memorialiști

Printre cei dintâi călători români de după Dinicu Golescu de la care ni s-a păstrat o consemnare este ION DRĂGUȘANU (1818-1884), autorul *Peregrinului transilvan*, un scriitor controversat, descoperit de Iorga în 1910, susținut entuziast de Ș. Cioculescu în 1942 și

negat de G. Călinescu în ediția a doua a *Istoriei* sale (în prima, îl pomenea doar la biografie). Ion Codru Drăgușanu a călătorit între 1835 și 1844, publicând memorialul său compus din trezeci și cinci de scrisori abia în 1863 (în revistă) și în 1865 (în volum), cu o întârziere la



fel de mare ca aceea pe care o vom constata și la Asachi, Ghica, Sion sau Lăcusteanu. Să fi fost redactate scrisorile chiar în timpul călătoriei, cum pare a sugera notița care le însoțește în revista din Pesta și cum datarea scrupuloasă a fiecăruia ne lasă a înțelege? Ș. Cioculescu, care a văzut în el un stendhalian, e de părere că ele au fost scrise ulterior în preajma publicării, dovadă stilul unitar și evoluat în raport cu norma lingvistică de la 1840. Însă acest argument lingvistic nu e decisiv, în condițiile în care însuși Codru Drăgușanu recunoaște, în nota menționată, a fi „revăzut și adoperat” textul. S-ar putea să aibă dreptate Florin Faifer, autorul articolului din *Dicționarul ieșean*, care indică o primă redactare în timpul peregrinării și una definitivă după 1860. O altă problemă litigioasă este aceea a ortografiei *Peregrinului*, cipariană în ediția din 1865, și îndreptată de editorii succesivi după cum l-a tăiat capul pe fiecare. Există astăzi un oarecare consens (deși nu încă și o ediție științifică) referitor la faptul că textul nu poate fi delatinizat complet fără să piardă din savoare, care este, cel puțin în parte, de natură lingvistică. Folosind, ca și Asachi ori Heliade, multe neologisme franceze și italiene, Drăgușanu are o intuiție superioară a limbii și, doar parțial omologat, lexicul lui pare astăzi de o oarecare naturalețe. Plecarea la drum ne dă de la început o idee de însușirile destul de viguroase de prozator clasic ale lui Codru Drăgușanu:

„După trei zile, noaptea, fără a-mi lua rămas bun de la alții, numai cu iertarea de la părinți, dară mai cu semi-blestăm al mamei, cu zeci de dinari în șerpar, puține merinde în traistă, cu toiagul în mână, însoțit de Mihail și Grancea, plecai să cerc rotundul lumii”.

Este unul din cele mai frumoase *incipit*-uri din proza vremii. Cel care pornea astfel citise numeroase cărți de călătorie (mai ales în germană) și, ca Don Quijote după lectura romanelor cavalerești, înțelegea să le aplice în practică. Tânărul avea voce frumoasă și „stofă de aventurier”, dar numai cu greu l-am putea

aprecia drept „cel mai subtil intelectual al generației lui” (de peste munți), urmând propunerea lui Ș. Cioculescu, chiar dacă îi erau știuți autori ca Dante, Milton, Cervantes, Pascal, Schiller și Voltaire și își îngăduia excentricitatea, judecând după standardele epocii, să-l considere adormitor pe Lamartine. E mai sigur că nu-i lipsea simțul practic. Reușea să se descurce pretutindeni pe unde îl purtau pașii, deși suferea de dorul de casă. Pentru a sugera cum o duce, „fratelui” căruia îi adresează scrisorile (Cipariu le va adresa pe ale lui cu „vere”), povestește cu umor întâmplarea unui țigan ajuns cătană în Galiția și care, analfabet fiind, îl roagă pe sergent să scrie alor săi o epistolă care nu conținea decât, repetat de trei ori cuvântul *vai!* Asta nu înseamnă că ar fi putut să stea acasă. Contradicția, Drăgușanu o lămurește singur într-un mod aforistic: „Cine nu părăsește locul nașterii n-are idee de patrie; el e ca omul în mijlocul pădurii; nu o vede de mulțimea arborilor”. Pașoptiștilor de dincolo de munți argumentul acesta nesentimental nu le-a trecut prin cap. Plin de amintirile copilăriei transilvane ca un fagure de miere, Drăgușanu colindă lumea. Relatează obiceiuri sau tradiții, descrie monumente, dă informații de tot soiul și de toată mâna. Percepția lui nu e departe de a lui Dinicu: „Aici e locul să-ți spun că Dunărea, apa cea mai mare a Europei, e cel puțin de zece ori ca Oltul”. Drăgușanu e departe de a fi un artist și nici în materie de antichități ori de valori culturale nu trebuie să contăm pe el. E drept să adaug că are o vădită înclinație spre filologie și că știe să tragă oarecare folos literar din asta. După ce explică temeinic ce este o navă (și Dinicu lămurea ce este un vapor), Drăgușanu recurge la o figură de stil tocmai spre a-și valorifica priceperea lingvistică: „Forma ei e ca suveica, colosală, căci suveica în multe limbi se cheamă navicelă”. Din masa de considerații de felul acesta, țâșnește uneori câte o pagină pe care o putem crede de Odobescu, prin modul în care le filtrează erudiția filologică, dar nu împiedicând savoarea să treacă, ci potențând-o prin jocul etimologic și semantic:

„Templul Themidei (Scaunul dreptății) la străbunii noștri, romani, era *Forul* sau târgul public. De aici rămase pentru instanțe, până la noi, numele generic de «for». Deoarece fu în for, se vede că încă de atunci dreptatea era verbală, se vindea ca o marfă, căci ne spune Tacit că samsarii ei, avocații, trăiesc din nebuniile și nefericirile oamenilor, pe când popii din superstițiile și medicii din neputințele lor. După timp, ca să nu vadă toată lumea cât devenise de nepuțincioasă, se reduse, după ce orbi de tot, cum se prevăzuse în alegorie, cu cumpănă cu tot, în *Camera*, se vede că obscură (la Neapole «Camera del rē»), se așează pe *Bancă* (în Anglia «Queen's bench»), apoi pretutindeni pe *Scaune* judiciare, unde poate lua și tratații îmbelșugate, încât nu se mai poate scula de jos. Ungurii și transilvanii cu pietate o traseră la *Masă* – zi: «Tablă judiciară» – și o ospătară cu aldămașurile îndătinat și prevăzute chiar în legile noastre cele venerabile, până ce frâncii – bătută sau chefuită, nu știu! – o culcară în *Pat* de dreptate («lit de justice»). S-au îndurat următorii lui Mahomet, văzând-o că n-a repauzat în patul durerii, s-o ridice dintr-nsul și s-o încolăcească pe *Canapea* moale, zi: *Divan*. În acest mod dreptatea se vede că, întâi, la larg, din încăpere în încăpere și de pe o mobilă pe alta, ajunsese convalescentă, pe divan.”

Este netăgăduit că Drăgușanu este un scriitor original, deși n-are mari mijloace de expresie literară. Este însă la el o foarte modernă exactitate a prezentării realității, scutită de exaltare romantică, dar deloc aridă, fiindcă umorul este un ingredient nelipsit. În latura neartistică a vieții (aceasta deosebindu-l de Odobescu), „el e capabil, cum afirmă Iorga, de a prinde și lucruri pentru care nu era pregătit”. Nu avea imaginație, dar era un om dotat cu simț de observație și foarte atent la civilizația materială, pe care o aprecia corect și o populariza convingător, altfel spus, unul din primii noștri „burghezi”, interesați de universul orașului și de tehnologie, la care este, din capul locului și în modul cel mai miraculos, perfect adaptat.

Cu totul altă structură și cultură sufletească are TIMOTEI CIPARIU (1805-1887), aproape autodidact, care știa totuși o carte solidă, chiar dacă mai puțin epatantă decât a lui Drăgușanu. Pe lângă acesta, om nou și pragmatic, Cipariu pare (fără să fie totdeauna) un bătrân cu capul în nori (deși sunt născuți amândoi în vechiul regim, la o distanță de numai 13 ani). Ne-a lăsat și el niște scrisori, în care a consemnat evenimentele din două călătorii. Cea dintâi este din Țara Românească, în 1836, cu prezentarea unor locuri, monumente și inscripții. Unitatea de măsură a lui Dinicu nu fusese încă schimbată: „Întinsul ei (al cetății Bucureștiului) ochiul nu-l poate să-l măsoare; încât însă se poate socoti, pot să zic că este cât de la Sibiu la Cristian.” Vocabularul viitorului filolog etimologizant este intens latinizat: basureliev, modru, idiografă, lordat (murdar), mamuducere, meat (drum), murat (spălat în zid), lege (citi), naie (corabie), rigoroz, peculariu (specific), cară (dragă), a costa (a trăi) ș.a. Sintaxa e greoaie. A doua călătorie, în Italia, în 1852, se reflectă cu mult mai vioi în scrisori. Nu descoperim decât puține imagini de natură, însă Cipariu are ochi pentru mișcarea umană provocată de legănarea corabiei pe timp de furtună. Dacă nu e finețea impresiilor de la C. Negri, nu se poate nega un soi de inocență de cărturar care călătorește prima oară în lume și recunoaște totul după lecturi. La Mantua, „cu ochii încercam să văz *fagii* lui Virgiliu și citisul pentru capre, ci au că erau numai ficțiune poetică, au și ei au perit”.

Adevărata operă literară a lui Cipariu este autobiografia din 1855, probabil prima de la noi, cu un deceniu înaintea celei a lui Aricescu. Autorul crede că rostul ei ar fi să dea „oareșcare impuls conaționalilor miei la asemenea scrieri”, valoroase documentar pentru viitorime. Expri-marea dezideratului acesta este pe de-a-ntregul citabilă: „De va merita a fi consultată când și când, mă voi vedea nu de tot a fi mort și după moarte-mi, ci sufletul meu încă va via între

acest popor, pe care Provedența mi l-a asemnat ca să-mi fie pre pământ părinte și frățietate și de care nice după moarte-mi nu voi a mă despărți”. Motivație patriotică, așadar, autorul fiind conștient că trăiește într-un secol al progresului în care, dacă noi românii nu vom aduce dovezi demne de civilizația modernă, se vor găsi unii a susține că strămoșii noștri „au fost numai șerbii romanilor și le-au furat numele și limba”. „Ce să răspundem la acestea, românii miei? – întrebă patetic și naiv Cipariu. E timpul să cugetăm de aceste, almentrea, să știți că, de vom rămânea așa, nepoții noștri, de rușine se vor face orice, încă și turci”. Autobiografia propriu-zisă începe cu o enigmă nici până astăzi rezolvată: aceea a originii familiei. Un străbunic al autorului ar fi venit din Moldova, dar numele nu i se cunoaște, acela purtat de urmași fiind al socrului său din Pânade, unde Cipariu însuși s-a născut. De copil, i-a plăcut cartea, citind bunăoară cu voce tare de pe o *Alexandrie* țăranilor, care se mirau „cum știu merge pre carte” și crezând că „un prunc așa de mic” nu poate cu adevărat citi, învățând probabil textul pe de rost. Soarta exemplarului acesta din *Alexandria* a fost și ea consemnată, în același inimitabil limbaj ardelenesc pigmentat cu latinisme:

„Ci *Alexandria* mea o *mâncă* (pierdu) un tăietor de sare din Chioara, căruia o dedesă să cetească, ci atâta purtă pre tăică-mieu cu vorba, mai dându-i și câte o țără de sare, până muri, și cartea se pierdu, după care-mi păru foarte rău, că cu doru-mi aduceam aminte de ce cetisem în pruncie și nu o mai puteam afla la nime, până într-un târziu o am aflat la un evreu botezat în Balș și, în urmă, o am și cumpărat”.

Nu lipsesc unele observații morale. Bunicul este un soi de Moromete:

„De venea vreun om lipsit la el să ceară ceva, mai întâi atâta-l năcăja cu vorba, până omul despera de amărăciune; dacă-l vedea că pleacă să se ducă, îl chema înapoi și-i da ce cerea.

Toată plăcerea și-o avea să năcăjească și să-și răză de altul, ci fără maliție și numai din petrecere...”.

Tatăl a fost copilul neiubit al unei mame care îl regreta pe altul pierdut de timpuriu și zicea: „A murit voia și a rămas nevoia”. Mama istorisea cu haz întâmplări cu lobonți, curuți și tătari. Un frate îi moare lovit din greșeală cu furca de către tată și când un nepot, care semăna leit mortului, vine într-o zi la părintele vinovat și-i spune copilărește: „Te tai!”, acesta se sperie ca de mare amenințare. Sugestiv e portretul moașei, „bătrână și colțată, cu barba ascuțită, ieșind înainte, și cu gura trasă înlăuntru, așa cât, căutând la ea de lături, fața ei semăna cu fața lunei, când e lună nouă.” Uneori, prin cine știe ce miracol stilistic, naivele aduceri aminte ale lui Cipariu ni-l evocă de-a dreptul pe Creangă:

„Fiind io cel mai despre urmă la părinți și murindu-le atâția prunci, firește, se pricepe că cu multă cruțare fui socotit de dânșii. De aci așa îndelung fui și ținut la țăță, până ce le-au început a le unge cu lucruri grețose ca să mă înțarce, de care foarte claru-mi aduc aminte. Încă-mi aduc aminte și de când nu știam bine vorbi; anumit, o dată-mi aduc aminte că maică-mea, vrând să meargă de acasă și fiind seară și iarnă, dar unde nu știu, fiind io pe vatră, mă îmbrobodi cu o cârpă pre sub barbă, și io zăceam mamei: «Popolică pre supt barbat», adică «Împropodește-mă pre supt barbă», cum se împropodesc pre la noi muierele iarna, care auzând mama bucurându-se și sărutându-mă, repetă de multe ori, și io după dânsa «Popolică pre supt barbat». Tot din acea epocă-mi aduc aminte că un bătrân, ci viu și care mă gugulea cu plăcere, anume Cipariu Georgiu, venind o dată la noi, când a dat ziua-bună, i-am răspuns și io cu părinții «Mâța dumitale!» în loc de mulțam dumitale. Altă dată-mi aduc aminte că, ducându-se mama după apă, mă lăsă în leagăn și încuie ușa tindei pre mine, nerămânând nimene acasă. Însă, ca

nu cumva sculându-mă să cerc cumva a ieși afară, îmi spuse că o țigancă stă afară sub fereastră și, cât voi ieși, îndată mă bagă în sac. Era timp trist și întunecos, poate de toamnă, mama șezu cam lung dusă de acasă și mă suii pre scaun la fereastră să văd oare vedea-voi țiganca. Ci în deșert mă țâmpurii întru o parte și întru alta, pre țigancă nu o putui vedea”.

Într-o vreme în care memorialistica are de regulă subiecte mari și istorice, aceste neînsemnate aventuri copilărești le anticipează izbitor, nu pe ale lui Ghica și Sion, ci pe ale humuleștea-nului; o copilărie plină de farmecul gesturilor simple, emoționante în ele însele, cu o mamă care nu doar făcea pogace (turte) minunate sau dădea copiilor miere în tieruț (farfurioară), dar care știa povești și cânta balade și care, la plecarea la seminarul din Blaj a fiului preferat (probabil fiindcă îi moștenește darurile), și-a exprimat părerea de rău în următoarele cuvinte: „O, dragul mamei, cine-mi va mai vorbi vorbe ca a tale după ce te duci la Blaj?”. Nu se poate uita nici episodul de pe la șapte ani al învățării slovelor de pe un abecedar românesc arhaic, episod invadat de asemenea de duhul lui Creangă (ca și în general toată partea referitoare la cărți și la citit):

„Destul că preste vară tot uitam ce învățam iarna și trebuia să încep de nou de la azi-buche, până fui ca de șapte ani, când, întru o seară de iarnă, după ce mult mă nevoisem să pot lege, ci tot în deșert, măcar că sloveneam tot pre fugă, îmi zăce maica: «Dragul mamei, di ce nu mai iei cartea să mai înveți?» Cartea aceea era Bucoavna românească, în care acum de atâți ani tot învățam și nu mai spoream. Disperat că n-oi să mai ajung să știu și io lege, ca tata și frate-mieu, o iau supărat la mână, mă pui la cornul vetrii și la lumina focului tot învărt la foi, până ce ajung la *Fapta credinței*. Acolo ajungând, cuvântul de întâi ce-l văzui era *Crez*, care deodată așa mi se arată de chiar, câtu-l leși fără de a sloveni. Asta văzând, mă cutremurai

ca de un lucru neașteptat și, îmbărbătându-mă, cerc: oare nu voi putea lege și cele următoare? Minune! Ca și când mi s-ar fi luat o ceață de pre ochi, mai întâi mai încet, după aceea mai pre ușor, toate cuvintele despre acea față le leși. Atunci, plin de o nespusă bucurie, strigai: «Mamă! De-acu eu știu a ceti! Ascultă la mine». Și asta zicând, începui răpede a lege toată *Fapta credinței* și mai încolo mereu, fără împiedecare, într-atât, cât mama nu crezu și socotea că io le-am învățat de rost, după tata. Io, ca să o conving că e adevărat ce am zis, mă duși la tată-mieu, – care era culcat pre pat, și ziși: «Tușule, vino de vezi că io știu ceti, și muma nu vrea să mă creadă!» Tata se scoală și veni la foc zicând: «No, să văd». Iar io, îmbiându-l să-mi aleagă unde va vrea să cetesc, îl convingși că nu am mințat. Din acea zi apoi n-a mai rămas carte – nice de ale noastre din casă, nice de la beserecă – care să nu le cetesc.”

Ion Breazu semnala acum o jumătate de veac, în *Timotei Cipariu și Italia*, existența câtorva poezii ale tânărului (de pe la 28-30 de ani), unele reluate de însuși Cipariu în *Elementele de poetică*, foarte italianizate în motive și în formă, nu lipsite de oarecare merite. Dintr-o prea lungă *Eclogă*, însă destul de fluentă, putem reține această terțină:

„Scrie-ți voi, Doamne, lăudatul nume,  
Ca să rămână până când un soare  
Va fi pe cer și marea va să spume.”

O mică notă michelangioloască, de zbuțum sufletesc, conține *Sonetul* trimis lui Bariț în 1838 într-o scrisoare:

„Viața-mi astăzi, iată-mi giământate  
Din cât trăise dulcele-mi părinte.  
Și-atâtea zile, cându-mi vin aminte  
Din pacea-avută, văz că-i fură date.

Ci-n sânu-mi nu știu ce prea iute bate,  
Și simț că arde de-un foc prea fierbinte.

Ah, cine știi, au nu de-aci-nainte  
Prin trup și oasă-mi focul va străbate.

Pricep și zâc: Arzi foc într-al meu sânge,  
Curând străbate-l, o tu să nu-nceți,  
Până-n cenușă ce mă vei preface.

Că lacrimi moi din ochi nu te vor stânge.  
Tu arzi ascuns, sub șapte tari peceți.  
Și-atunci... atunci avea-voi și eu pace.”

În ortografia cipariană de mai târziu, versurile încep să aibă ciudățenia grafică și fonică a unei limbi romanice inventate:

„Qua nu e cer ʼlu serenu  
ceru Daciei neblosa,  
nec ʼcu geme si lucenti  
qua l ʼItaliei formosa,  
Necque d ʼumbra refrigesce,  
qui te inglacia fine in osu,  
neque tu sor ʼle de vera  
nu te asuda caldurosu  
Rosa primaveriei noastre  
nu suride l ʼa rosale,  
neque lubre rosiole  
verginose la florale.”

Celălalt bolnav de Italia, Heliade, n-a nimerit acorduri așa de muzicale.

Corespondența lui Bariț cuprinde 125 de scrisori dintre 1826 și 1877 ale lui Cipariu, care nu numai sunt valoroase documentar, dar au și incontestabile merite literare. Aflat la Blaj, într-o perioadă agitată, de declin al vechiului centru spiritual, Cipariu îl ține la curent pe viitorul redactor al *Foii* brașovene cu tot ce se petrece, uneori furnizându-i de-a dreptul știri pentru gazetă, cu luptele studenților și profesorilor mai ales, pentru obținerea unor noi reglementări, ca și cu aspra lor reprimare de către episcopat, dar, nu mai puțin, cu intrigile amoroase (el le zice „dievolii”) dintre un canonic ajuns rectorul seminarului, și tânăra lui nepoată. Limbajul nu e cătuși de puțin preoțesc, ci cât se poate de

verde: „D-șoara au sosit duminică au fost 2 săptămâni, cu ocazia cu care s-au dus Pap Josephus la Cluș, și numaidecât că au luat fața unchiului său, iară el fața omului celui ce-i împlă toate după pofta inimii. Și întru adevăr, di ce să se topească? Mâncă bine, bea bine, f... bine, ce-i mai lipsește?” Mai curios este să-l aflăm pe canonicul Cipariu traducând pentru *Foia* lui Bariț dintr-un roman de E. Sue (și laudându-le și pe celelalte, deci le-a citit). Multe din relatările referitoare la conflictele din seminar par scoase de-a dreptul din aceste romane: comploturi, ciocniri, împușcături, crime, sinucideri etc.

Foarte puțin cunoscut, și pe nedrept, este DIMITRIE RALET (1817-1858) tovarășul de călătorie la Constantinopol al lui C. Negri, unul dintre cei mai talentați prozatori romantici, Dimitrie Ralet. În 1840, când avea 23 de ani, așadar odată cu *Alexandru Lăpușneanul*, el își face următorul autoportret inspirat probabil din La Rochefoucauld și intitulat *Eu de mine*.

„Nu vreau să mă cred mic de stat și neplăcut, tras la față, oacheș, părul mi-i aspru deși-s prea bun, n-aștept vârsta legiuită ca să mă prefac și nu mi-aș schimba decât locul unde mă trec pe nesâmțite și voi pieri necunoscut.

Apucați a crede că mă prigonește soarta ca să nu-mi văd greșalele și de nevoie năzuiesc la filosofie, mă satur de orice pân ʼa nu-l câștiga, când rămâne să prea aștept. Nu știu de ce cam scap prilejurile și, după toate, am o singură mângâiere, că n-am cercat rușinea refuzului, nici ademenirea nădejdi.

Nu știu spune ce-mi place în dame, nici hotărî câte deodată. Am un fel de ambiție a-mi ascunde simțirea, spuindu-le galanterii în treacăt, ca să le văd isprava fără a-mi comprometa plecarea, și-s prea statornic când rămâne pe aceea. Taina mai mult o păzesc pentru c-o uit îndată, fâgâduiesc greu, par că nu cutez a face binele fățiș. Cred în desfătare și în fapta măreață

și ce-i dreptul aș trăi din gata. În prieteni, de găsesc fățerie, uit răzbunarea; îi căinez și mă dezvăț îndată. Lesne m-aș încrede în fiecare căci, judecând după mine, nu prea deosebesc gândul de vorbă, și mă înșăl fără părere de rău

Nu clivetesc, deși-s cam râzător cu temei, și de mă abat în vro pornire, în grabnică căință îmi sânt îndreptarea și-mi află osânda. Spui adevărul și celui de la care aș aștepta vreun folos. Cugetul mi-i curat și aș lovi abuzurile. Cu aceste-s bun prieten – aș fi rău curtezan și bărbat moale.

Învățai mai mult singur – făr' a ave norocul altor tineri – și scriu mai firește decât ați crede.

În sfârșit n-o luați în nume de laudă, că nu mă sfiesc, bun, rău, a fi cunoscut de cum sunt. Nu-s nici fulău, ca să ieu ce-mi lipsește, nici ipocrit, ca să mă ocărăsc fără vină...”

Limba n-are decât câteva riduri. Puțini scriu în epocă mai clasic decât Ralet. Paul Cornea îl caracterizează astfel: „O proză analitică, de tip moralist, acut introspectivă, care cultivă cu subtilitate maniera lui La Rochefoucauld și Chamfort de smulgere a măștilor și de densificare a expresiei până la formula aforistică”. Noi n-avem în romantism autoscopie morală și nici proză analitică, așa încât Ralet înfățișează o memorabilă excepție. Orientarea spre exterior, exotic și pitoresc oferind formula cea mai generală, de la Negruzzi la Ghica (ea fiind considerată de Blaga aprioric românească), poezia clasică a sufletului propriu rămâne o necunoscută. Clasică este la Ralet și concizia exprimării. Îl putem considera un maestru al litotei. Într-o artă a prozatorilor români, locul acestui stilist succint, paradoxal și ironic este, desigur, lângă Negruzzi și Kogălniceanu. În fiziologiile încredințate *Propășirii*, îl imită declarat pe acesta din urmă, care la rândul său îl imitase pe Negruzzi, doar că la Ralet, care e înclinat către burlesc, către detaliul șarjat, portretul capătă o turnură absolut comică:

„Provincialul crai e scurt și-îndesat, mustățile i-s unse cu ceară unguerească în chipul undiților. Mai mult cată ca floarea strailor să bată la ochi decât croiala. Părul îl are și el cam lung, dar n-a mers așa departe cu civilizația ca să-l știe încreți. Lui îi cade în ochi, încât capul îi samănă c-un canaf. Când e înamorat, țigani sunt confidenții și mângâierea sa, îi potrivesc cântecul, el îl însuflețează de s-apucă de acrostihide; se pune la jocuri de noroc și pierde, spre dovada uimitei sale dragoste, în ființa îngerului cu care își bate capul. Calâful lui de margene, în forma unei cușme de arlechin cu fundul în jos, vei ști că-i trofeul amorului norocit, jărtva din partea părului său cea mai mare. Veți ști că nu mai are trebuință să-i caute babele în cărți.”

Fiziologul e de fapt un moralist sarcastic de tip galic, mai voltairian încă decât amicul său Negri:

„Din femei, multe vorbesc de amor ca bărbații de patrie; le știu toate devreme, îmi pare că din romanuri – le sânt pân' a nu le cerca. În casele lor fac alta decât a s-îndeletnici de ele înseși. Copiii le sunt ca niște bagaje ce nu intră în odăi mobilate. Tinere sau bătrâne, sunt ruinate de o viață nerânduită. La plimbare iesă mai mult ca să le vază, unde mulți se împăunează tot cu acel pravăț, și îngreuie câte o singură trăsură ca să ușureze plata, și tot trebuie să meargă și să vie prin colb; neavând ce face, nu știu nici a-și lua aerul.”

Portretele abundă în observații crude, vexante, dar făcute pe tonul cel mai neutru cu puțință. Umorel lui Ralet este *pince sans rire*. Scriitorul portretizează caustic cu aerul că înșiră caracteristici obiective și incontestabile.

Cu nimic inferioare, monologurile dramatice sunt pline de vervă și cu același bun control al limbii, aducându-ne în minte nu atât *Cânticelele comice* ale lui Alecsandri, cât piesele cu un singur personaj ale lui Marin Sorescu. Pavel Clopotarul

a fost fanaragiu și surugiu de poștă, dar luat pretutindeni drept un fel de acar Păun, așa că acum s-a rupt de lume. Și-a ales în cele din urmă ca locuință turnul bisericii: „...Acolea m-a dus, sau mai bine a zice m-a înălțat soarta... Și ce înălțime încă!... Cea mai frumoasă și mai ticnită... Nu-i ca înălțimile cele care stau în ochii tuturor, care sunt râvnite de toți... Nu-s aproape decât de câteva stance ce le-am îmblânzit, de vrun liliac ce trece zburând, sfâr... și-mi șterge obrazul”. Calambururile (precum cel cu înălțimea turnului și înălțimile rangurilor) sunt tot soresciene („Am fost fanaragiu și m-am lăsat pentru că, cum era uleiul pe sponci și se împiedică pe ulițe vrun omușor din cei cu călcâiele nalte, cine era vinovat? Gândiți că eforia? Pe cine cădea greșeala? Gândiți că pe pavele? Nici cum, ci tot pe Pavel, săracu’...”), ca și filosofia, pe jumătate burlescă la care accede acest țap ispășitor: „Eu încai n-am unde să mă sui mai sus. Doar pe turnul de la Golia. Dar nu-mi trebuie nici turnul de unde nu vezi decât nebuni închiși, nici alt loc unde nu te poți ține delung fără să te oboare.” Scepticismul primește în finalul monologului o notă aproape eminesciană, dar lăsând să se vadă, împletit în resemnare, un mic răs interior:

„Câteodată, ca să-mi petrec vremea, potri-  
vesc limba clopotului cu orice cuvânt voi gândi,  
și atuncea iar nu-mi e ciudă pe bietul clopot, ca  
pe unii din ai noștri... care nu-ți vorbesc curat  
niciodată și a cărora limbă slujește de unealtă  
înșelătoare. Ia, unele ca acestea m-a făcut de  
m-am tras aici, ca să scap de amăgiri și de amă-  
răciuni. Primăvara vine și trăiesc cu rândunica  
ce-și face cuibul lângă mine și mă deșteaptă cu  
cântecul ei pe la zorii dimineții, ca să dau slavă  
celui puternic... După ce am pus sub picioare  
furnicarul acest de trântori ce-i zic oraș, când  
îmi arunc ochii în sus, acolo îmi lucește nădej-  
dea și fericirea dragii mele țări... Pentru mine  
nu cer nimic, că-s deprins cu necazurile și  
mulțămît cu soarta mea.

Pe turn, ca un cocostârc  
Șed cu ochii peste târg...”

Ralet a scris și versuri, bunicele (*Hora Unirei* este din același an, 1857, cu a lui Alecsandri: „Moldoveni, munteni, pe lume/ Fiți români c-un singur nume”), și probabil cel dintâi poem în proză românească, *O primăvară ca toate*. Kogălniceanu i-a citat numele (și cu ocazia aceasta a fost descoperit autorul) în legătură cu pamfletele intitulate *Plutarbul Moldovei* și răspândite sub formă de foi volante imediat după 1848. Pamfletele acestea în versuri conțin portrete satirice ale oamenilor lui Mihail Sturza (domnitorul luat în târbacă și de Kogălniceanu și de alții). Printre versurile cam greoaie, găsim obișnuitele la Ralet formulări norocoase. Despre Toderică Ghica, înăbușitorul cu ajutorul pompierilor al unei mișcări populare, spune: „La Băcău merse cu arme vrednicia să învingă/ Și a patriei înfocare cu tulumbele să stingă.” Vornicul Bălșucă este „ghiuju cel puțin la minte”. Despre alt demnitar aflăm că a fost abandonat de toți: „Nime calcă-n a lui casă unde șade părăsit,/ Ca zaraful pe-a sa ladă cu sufletul împietrit”. Un al treilea e comparat cu un vierme ce lucește în bezna morală: „Tu ești prea vicelanul sftenic a negrilor sale fapte/ Și lucinda putrejune în a palatului noapte./ Precum în lipsa luminii este-un vierme ce lucește/ Astfel și-a ta agerime între răi te osăbește”. În fine, portretul altcuiva este o fiziologie în versuri, încheiată cu o imagine epatantă:

„Ca să arăți umilință te îmbraci cu haine  
rele,  
Ca lupul ce-ar vrea s-ascundă a lui dinți  
sub altă piele,  
Blând ca motanul ce trage a lui unghii  
sângeroase,  
Îți tăinuiești răutatea cu ziceri politicoase.  
Iei virtuțile-n chirie ca să ne înșali mai  
bine  
Și vorbești ades de cinste ca factor de  
mărfi străine,

Spionlâcul, viclenia și sfaturile ce dai  
Fac din tine stâlpuț putred cu care ții pe  
Mihai,  
Îi ții tu domnia cu răle, cu nelegi și cu  
păcat,  
Cum ține funia-ntinsă stârvul celui  
spânzurat.”

*Suvenirile și impresiile de călătorie* din 1858 sunt opera cea mai prețuită a lui Ralet, deși nu neapărat deosebită de celelalte. Scriind relativ puțin, chiar și pentru norma pașoptistă, Ralet nu este ceea ce s-ar putea numi un autor inegal. Stilul este și în *Suvenire* inteligent și scilicind de spirit. Chiar de la început în manieră Russo, dar fără pic de nostalgie, ni se oferă, pentru necunoscătorii Iașului, lista succintă a modificărilor survenite de la schimbarea vechiului regim, printre care folosirea clopoțelului în locul bătutului din palme ori introducerea cărților de vizită și a lornietei. Relatarea drumului spre Constantinopol este presărată, ca în majoritatea jurnalelor pașoptiste, cu descrierea obiceiurilor și a petrecerilor răzeșești, cu întâlniri la poște, când se schimbă caii, cu versuri populare și considerații proprii pe tema specificului național. Nota stilistică a lui Ralet este umorul asociațiilor neprevăzute: bunăoară caii de poștă seamănă cu „irmilicii cei tăieți care umblă tot așa”. Sau: „Prânzul nostru ieși binișor, precât țin minte, deși peste cartă, ca și o zidire la a căria deviz îți vine câte un capriț de arhitectură”. Tot la acest prânz: „Curcanul cel mare și fraged fu sacrificat, încât fostul împărat al fripturilor, care se înfla odinioară în pene și în nas roșu, agiunsă a închipui carcasa tristă a unui vas oarecând mândru și în bandiere fâl-fâinde.” Și încă: „La târgușoare, trebuie să știți că bărbierii sunt ceea ce sunt jurnaliștii prin orașe; și unii și alții își pun ambiția a spune noutăți, a iscodi anecdote poznașe și, adese, a le rectifica sau mai bine zis a le dezminți, cu deosebire că bărbierii, deși au briciul în mână, nu se fac unealta nici unei patime, nici unei

partizi, și știu a-l mânui cu o nepărtinire dibace, care curăță toate barbele fără a le răni”. Ralet ar merita titlul de primul umorist român. Umorul lui este cultivat. Este o mare distanță de la Mumuleanu, care făcea și el astfel de portrete satirice (haractiruri); la baba cochetă, zugrăvită de Ralet în imagini de enciclopedie clasică a umorului și într-o limbă ce nu pare a se fi învechit mai deloc (aceasta fiind, poate, însușirea de căpetenie a lui Ralet):

„Mai departe privești o babă care, deși mai face din cap, nu mai apropie pe nime; deși-i mai crapă obrazul, însă crapă de suliman, nu de rușine; când râde, își face gura pungă. Această ruină animată îți aduce însă și mirare despre dibăcia cu care umblă pe galențe; atunce se asemănă cu obeliscul din At-meidan, care stă pe stâlpușori mici. E coperită pe tâmpole cu flori neroditoare și cu bibiluri care îți aduc aminte de coloanele Palmirei coperite de mușchi; precum pe aiurea există babe care dădură sujet lui Le Sage a zice că sara își scot dinții, își depun sânul ș.a. ca să se culce cu rămășița, așa și aceasta înfățișază pe *chirața* din Constantinopoli și marafetele ei se zic *țakisme*, fărături, sau de la cuvântul elin a se înțepa. Numele ei e pururea diminutiv, sau Marița, sau Tarsița, sau Safulio, dar nu o împiedică a fi bătrână, precum numirea de Pont-Neuf sau de Ieni-Kioi, Satul-nou, nu împiedică a fi cel întâi vechi, celălalt ruinat.”

Jurnalul de voiaj al lui Ralet este totodată unul dintre cele mai inteligente din câte ni s-au păstrat, capabil, pe lângă observații pitorești de viață (în care, desigur, nu-l egalează pe Ghica), de interpretări și de analize ale specificului, în care autorul *Suvenirelor* este, la rândul lui, inegalabil. Pagina așa-zicând eseistică nu e mai prejos la el de aceea umoristică, dezvăluind un stil speculativ și neologistic de asemenea fără patină:



„Amorul la turci este mai puțin un sentiment decât o dorință; ei nu doresc a dobândi ceea ce sunt siguri că nu le va sta prin putință. La noi, amorul, deși ades este un calcul sau o afecțatie, dar este de multe ori și o rătăcire, o nălucire romantică. Amorul dă turcilor plăceri naturale, nu amărăciuni, decepții și chiar căințe. Ei nu se dedau unei patimi oarbe sau vane, nici sunt victimele alternativelor în care ne pun vicleniile studiate a damelor ce ne deprind a fi cu atâta mai fățarnici, mai înșălători, cu cât furăm mai sinceri și mai înșălați, și dacă turcii în felul amorului lor nu găsesc viile plăceri ce aflăm noi cu atâtea ostenele și suspinuri, încai se mângâie despre aceasta cu varietatea ce le-o învoiește Coranul. În scurt, ei iau de la coadă romanul care la noi se încurcă ades din început.”

*Amintirile* „reacționarului pitoresc” GRIGORE LĂCUSTEANU (1813-1883), cum l-a numit G. Călinescu, își datorează efemerul ecou lui Camil Petrescu, entuziasmat de „autenticitatea” lor, și care, cu ocazia tipăririi lor în 1934 în *Revista Fundațiilor Regale* de către un descendent al autorului, le-a socotit comparabile cu *Scrisorile* lui Ghica și cu *Ciocoi* lui Filimon. Într-un „veac livresc” prin excelență, cum ar fi fost al XIX-lea, în care „toată lumea trăiește intens abstracția literară (patriotică, socială, poetică, ideologică)”, aceștia trei ar fi singurii scriitori capabili să vadă „concret”, adică sensibil, un merit în plus având Lăcusteanu și anume acela de a nu-și fi ajustat cartea „la furcile caudine ale nici unei conduite beletristice” și de a fi „călcat în toate străchinile caligrafice”. Camil Petrescu mai consemnează și linia stilistică pe care Lăcusteanu s-ar situa și care, marginalizată de junimism, s-ar fi căzut, după părerea lui, recuperată: „Efortul Junimii de a limpezi, de a organiza și de a înfrumuseța a ieșit tocmai din dezgustul față de mediocritatea expresiei contemporane. Sufocată de verbozi-

tatea metisă (bonjurism, chiriișism, epoca Titircă Inimă Rea și Rică Venturiano), intelectualitatea românească s-a recules în ordinea preconizată de Junimea ca într-un refugiu de frumusețe și, având de ales între tulburarea de mahalagism cultural a timpului de o parte și seninătatea stilistică a lui Maiorescu de alta, n-a stat decât două decenii la îndoială. Încă de pe la 1895, literatura oficială și școala românească și-au ales ca axe de ordonare a valorilor criteriile junimiste. Momentul era obligatoriu, dar abia azi înțelegem că s-a făcut cu o sacrificare a autenticului și a pateticului, a străfundurilor psihologice aproape dureroasă.” Anticalofilul Camil Petrescu nu putea gândi decât așa, dar judecata lui referitoare la Lăcusteanu n-a fost omologată. G. Călinescu, la rândul lui, n-a văzut în el decât un „mărunt Saint-Simon”, la care găsești „toate cusururile burghezului”.

Scrise probabil în deceniul 8 al secolului, *Amintirile* sunt operă literară involuntară, care, cu excepția câtorva pagini, ne interesează astăzi mai mult ca document moral și sufletesc anti-pașoptist. Autorul, dintr-o familie de boiernași, prelungește în epoca pașoptistă ceva din cărvunarismul tatălui, care, atras de eterie și prieten cu căpitanul Farmache, îi ura deopotrivă pe aroganții boieri din protipendadă și pe „mojiicii”, pe „mitocanii” pe care Vladimirescu s-a sprijinit. Tot așa, fiul socotește că Revoluția de la 1848 a fost opera unor „nelegiuți”, a unor „desculți”, care au vrut să se înalțe pe ruinele adevăraților aristocrați. Reacționarismul lui rusofil este de cea mai comică speță: „Rusia a dat românilor frumoasa constituție (Regulamentul Organic), culeasă din toate constituțiile Europei... Această constituție, revoluționarii și desculții de la 1848 au nimicit-o și au ars-o...”. Mentalitatea lui este de om moral, dar limitat, plin de prejudecăți, cu un simț al datoriei și ordinii împins până la obediență, familist, bun soldat și bun creștin. Este filistinul aproape perfect, întrupare valahă a lui Gottlieb Biedermeier, acela care va da

numele său romantismului european al vremii. N-are niciun fel de talent de expresie. Portretele îi sunt banale, ca și adjectivele folosite, și, de altfel, fără pretenție. Frazele sunt ale unui om nededit cu scrisul, orale, neglijente, mișunând de anacoluturi, dar nu, firește, fără un oarecare farmec în ochii intelectualului sassistit de cultură și de stil.

Unele amintiri sunt pitorești, oarecum în felul de la G. Sion. Ele au, pe lângă o mică valoare de epocă, și una psihologică, dezvăluindu-ne sufletul simplu al autorului, deloc rușinat de a relata întâmplări biografice care-l pun într-o lumină proastă. După revoluție, primește de la ruși sarcina să-i aresteze pe participanții care nu se exilasera și se achită atât de bine de ea, cu ajutorul cazacilor care croiesc lumea cu gârbacele, încât în mahalaua armenască rămâne o vorbă de amenințare la adresa copiilor neascultători: „Uite, vine Lăcusteanu”. E înduioșător să constăți ce convins e acest om că are totdeauna dreptate și cu ce aplomb îi judecă pe alții, atât în afaceri particulare (ca atunci când dă buzna peste comisii de la școala de ofițeri spre a obține promovarea fiului său Mișu), cât și publice. Cele mai tari judecăți se referă la 1848, când „se coalizaseră dascăleții, advocații și ciocoi rapaci, aspirând la o răsturnare generală a țării cu scop de a se urca peste ruinele boierilor”. Aceasta fiind perspectiva, se înțelege că protagoniștii nu ies mai bine decât figuranții revoluției. Ion Ghica e „unealta rușilor” (cine vorbește!), popa Șapcă, „un discipol patentat al lui Bachus” (și Eliade îl vedea la fel, dar cu indulgență), tinerii care trag în Bibescu, niște „vagabonzi desperați” și așa mai departe, într-un limbaj care nu ne cruță de nicio trivialitate. Când un ofițer aduce știrea răsculării satelor de peste Olt, Lăcusteanu cere să fie împușcat pentru provocare de dezordine și Solomon, comandantul regimentului, abia îl potolește zicându-i că, în definitiv, cei care vin asupra capitalei „sunt frați de ai noștri, nu sunt nici turci, nici tătari”. Replica îl revoltă, ca și șovă-

ielile lui Odobescu, șeful armatei, și vrea să-și dea demisia. E supărat până și pe Bibescu Vodă, care i se pare îngăduitor cu „desculții cu steaguri tricolore și cu cocarda pe pept” care-i pretinseseră să semneze noua constituție. „De ce nu au spânzurat carii la vreme?”, exclamă, memorabil în felul său, maiorul. Arestat el însuși în timpul guvernului provizoriu, e ținut sub pază la palat și judecat, la un loc cu Solomon și Odobescu, noaptea, ca să nu fie linșați de populația care scandează sub ferestre „Moarte trădătorului!” Când se vestește că vin rușii și guvernul se ascunde, Odobescu reia comanda trupelor, încercând totuși din răspuț să împiedice vărsarea de sânge. Intratabilul Lăcusteanu suferă pentru „slăbiciunea” Odobescului, care până la urmă cedează presiunii populare și abilității lui Brătianu. Scena, din cazarmă, a înăbușirii soldaților în pupături de către populație (relatăată din auzite și de Eliade în *Mémoires sur l'histoire de la régénération* din 1851), la care Lăcusteanu asistă ca martor dezgustat și furios, este cea mai semnificativă și interesantă literară dintr-o carte care, dacă e departe de a merita onoarea acordată de Camil Petrescu, nu merită nici excesul de indignitate la care a fost supusă de obicei:

„Pe dinafara cazărmei, din ce în ce se înmulțea poporul desculț; se adunase poate la două, trei mii de oameni. Apoi auzim un pocnet de pistol, care au fost semnal pentru dâșșii, căci într-o clipă din ochi s-au năpustit pe ulucile cazărmei și au dărâmat tot îngrădișul.

Odobescu a dat ordin să bată toboșarii adunarea și să se întocmească în coloane. Toată operația aceasta a fost făcută în două minute și oștirea era așezată la locul ei sub arme. Apoi au dat ordin să aprindă fitilurile tunurilor.

Atunci o tăcere de moarte domina tot poporul și nimeni nu cuteza să intre în cazarmă; numai unul singur, dascălul Scarlat Turnavitu, se târea în brânci pe pământ și se apropia de soldați, strigând: «Fraților! Nu ne omorâți, căci revo-

luția am făcut-o pentru fericirea poporului și eliberarea lui de sub robia tiranilor!»... Și altele încă...

Soldații începuseră să umple puștile, fără comandă. Odobescu striga din toate puterile să nu le umple, dar nu-l mai asculta nimeni!

Când, deodată, vedem că intră mitropolitul cu careta în cazarmă; pe învelișul caretei era

Iancu Brătianu și cu alți vagabonzi. Odobescu, cum au văzut pe mitropolitul, au comandat oștirii să se pună în genunchi. Mitropolitul s-au dat jos din caretă, investit cu omoforul mitropolitan, și trecând pe dinaintea oștirii, îi blagoslovea și îi ruga să se înfrățească cu poporul. Poporul, încurajându-se, au intrat în cazarmă năbușind oștirea cu sărutările.”

## G. SION

(22 mai 1822 – 1 octombrie 1892)



Net inferior, sub raport artistic, lui Ghica, G. Sion este totuși un memorialist plin de daruri, uitat de o posteritate nedreaptă, după ce în timpul vieții se bucurase de oarecare succes. Formula lui de proză seamănă cu a tuturor pașoptiștilor – studiu istoric de moravuri, biografism ș.c.l. – cu unele note personale îndeajuns de pronunțate. Nu însă cu legenda și cu basmul și-a însuflețit el amintirile ori reconstituirile de epocă (G. Călinescu, Mihai Zamfir), ci cu

romanul popular, atât de îndrăgit după 1850, și de care nici Ghica, mult mai potrivnic spiritului acestuia, n-a fost complet străin. Sion începe să-și scrie amintirile prin 1860 și, cu pauze mari, le continuă până în 1888. O operă redactată pe întinderea a trei decenii e normal să fie inegală, chiar dacă la reluarea în volum (sub titlul *Suvenire contemporane*), autorul va proceda ca și Drăgușanu, dându-ne texte „îndreptate și adaose”. Cu trecerea vremii, limba și stilul lui Sion se maturizează (împreună cu ale tuturor pașoptiștilor), așa încât între cele dintâi și cele din urmă pagini ale sale este o diferență de valoare absolut evidentă în avantajul celor târzii.

Începutul lungii narațiuni *Din anul 1848* este de studiu istoric și ne face să ne gândim la Ghica. Autorul pare a dori să depună mărturie pentru ceea ce a trăit el, împreună, firește, cu toți contemporanii: „Dar poate să vie o posteritate, care să întrebe: cum s-au putut comite asemenea lucruri în secolul XIX?” Nu se întrevede numai decât în aceste cuvinte secolul mare și luminos între toate de la corespondentul lui Alecsandri, ci mai degrabă unul împânzit de fapte teribile, dar mobilul evocării este în linii mari același. Și apoi, Sion, deși are memorie bună și a văzut destule, este departe de a-și fi făcut relațiile lui Ghica, iar rolul său istoric a fost mai modest. Cu două generații înainte, un Dionisie Eclesiarhul se raporta, ca experiență

de memorialist, la Ienăchiță cam ca acum Sion la Ghica. Sion se pricepe să coboare evenimentele în planul biografic cel mai strict, oricât de neînsemnate ar fi ele de multe ori, și să ne dea o literatură de emoții și de impresii personale, cu atât mai atractive, cu cât fundalul istoric al epocii îl găsim la mulți, dar mica biografie la prea puțini. „Acum îmi voi permite să vorbesc ceva despre mine”: formularea indică necesitatea de a scuza un procedeu care nu devenise curent. Și iată-ne însoțindu-l în locurile copilăriei, unde avea de „regulat” niscăi treburi, și leșinând de emoție la vederea clopotniței de lemn a schitulului unde i se afla îngropată mama. E readus în simțiri de preot, care-i aruncă apă în obraz. Hotărât a salva de la ruină moșia părintească, nu izbutește totuși să rămână timpul necesar, căci la Iași începe revoluția și tânărul se precipită într-acolo. Narațiunea e trepidantă, dar cam liniară și plină de clișee. Evenimentele de la 1848 n-au încă, în 1860, patină, ceea ce se simte. Alura povestirii este foarte romanțioasă și involuntar burlescă. Unele scene sunt pur și simplu operetistice. Deosebirea de Ghica este învederată în aceste accidente artistice. Se remarcă de pe acum cursivitatea factuală a memoriilor, fără tablourile și portretele sășioase artistic de la Ghica, înclinația spre inverosimil, care produce astăzi pentru noi teribil de comice efecte, spre lovituri de teatru și surprize de tot felul. Amestecul de memorialistică și de romanț e vădit, ca și contrafacerea involuntară a prozei romantice, parodia stilului Mérimée. Ne găsim dinaintea unui veritabil serial al aventuri. O parte din amintiri (cum ar fi cele despre Bărnuțiu, Bariț ori Pumnul) vor fi având un sâmbure de adevăr, dar în genere naratorul nu e creditabil: el e mereu în centrul celor mai stranii întâmplări, întâlnind, de exemplu, pe autorul *Lepturariului* în straie de cerșetor și pe Bariț în lanțuri, la comanda Pieței din Cernăuți.

Deși epica este îndeajuns de naivă, trebuie spus că Sion are instinctele unui nuvelist adevărat, cum ne-o va dovedi în *Frații Cuciuc*, indecis totuși a renunța la scrierea autobiografică, așa

cum ne arată alte două opere ale sale, redactate de asemenea în 1888, *Din copilărie* și *Din tinerețe*, care aparțin, ele, memorialisticii. Chiar dacă separația genurilor nu e perfectă, faptul de a nu mai amesteca invenția în realitatea amintirii joacă în avantajul prozei lui Sion, care n-a avut niciodată arta lui Ghica de a le combina. Exceptând câteva pagini de la sfârșit, *Frații Cuciuc*, se debarasează practic de persoana întâi a memorialistului. Sub influența probabil a literaturii mai noi, Sion reușește să se desfacă din hibridul prozei romantice și să-și încerce norocul pe terenul neted al ficțiunii nuvelistice. Acțiunea e plasată pe la 1700. Cuciuc, adică Șchiopul, e fiul unui negustor turc de cherestea stabilit în Bucovina, băiat frumos, după care bucovinencele se dau în vânt. El o iubește pe fata unui popă, dar cum aceasta nu e încă nubilă, Cuciuc se consolează cu grațiile preotesei, femeie viguroasă și încă tânără. Nota exotică adusă de deosebirea de religie este aceea din nuvelele de început ale lui Duiliu Zamfirescu. Doar inexistența psihologiei face nuvela incomparabilă cu cele ale lui Slavici. La acest capitol, Sion rămâne un scriitor vechi, rezolvând în manieră romantică problema vieții interioare: „Simțimentele lui, nu după mult timp, un lăutariu de pe atunci le-a descris prin cântecul următor” (și se reproduce cântecul devenit popular). Firește, lui Sion continuă să-i placă aventurosul și nuvela abundă în *qui-pro-quo-uri* și *imbroglio-uri* renașcentiste. Una din sursele prozei romantice fusese tocmai nuvela din Renaștere, orală la origine, care se va vărsa apoi în tradiția scripturală a romanului, genul cu cel mai mare succes de la finele secolului XIX și după aceea. Nu lipsește alura romanului de mistere, în maniera Bujoreanu, care și el descrie aventuri galante. G. Călinescu a atras atenția și asupra temei fatalității ereditare, la modă în epica naturalistilor, și pe care Sion o integrează așa-zicând din mers în nuvela sa. Până la un punct, *Frații Cuciuc* e o nuvelă senzațională, în genul care va interesa, mai târziu, și pe Mateiu Caragiale ori pe Radu Albala.

*Din copilărie și Din tinerețe* constituie o memorialistică mai degrevată de senzațional (nu și de fantezie) decât aceea dinainte, dar colorată și plină de umor. Tatăl memorialistului ar fi devenit serdar grație unei perechi de mustăți care au impresionat-o pe cucoana marelui vistier și care au mai jucat un rol decisiv și în căsătoria lui cu o fată din suita lui Vodă Șuțu. Scena din urmă este de toată nostimada:

„Văzând că doamna îi surâde, tatăl meu a prins la inimă; se apropie și-i mai sărută mâna. Doamna, adresându-i vorba în limba grecească, îl face să-și decline numele și prenumele, apoi cu o grație particulară, îi spune că ar trebui să-și zică și *Mustacas* (care în grecește însemnează *Mustăcios*). După mai multe întrebări glumețe, aflând că tatăl meu e flăcău, îi spune că ar face bine să se însoare; apoi fără lungi comentarii, îi propuse să ia o fată din haremul ei, asigurându-l că aceasta va căpăta nu numai favoruri domnești și protecțiunea ei, dar totodată o onestă și duioasă îngrijitoare pentru mustățile sale. Deocamdată timiditatea nu-l lăsă să se pronunțe categoric; zise numai cu aer respectuos că ar dori să împlinească dorința m. sale, dacă ar ști că în frumoasa turmă de fete ce ea patronează ar găsi o inimă care să se potrivească cu a sa. Dar în intervalul convorbirei, tatăl meu nu înceta de a-și îndrepta privirile asupra droaiei de fete ce avea înaintea sa.

Doamna atuncea strigă pe una din fete să se apropie: înaintă una din ele; îi făcu o întrebare fără importanță, mai mult pentru ca s-o facă a vorbi, apoi îi făcu drum cu pretext de a-i aduce o batistă.

Pe când fata se depărta, doamna, observând că tatăl meu o fixase cu privirile și că, după ce plecase, se uita lung la ea, îl întrebă, nu cumva i-ar conveni? Tatăl meu răspunse cam îngăimat, dar din puținele sale vorbe, m. sale doamnei i-a plăcut a conchide la o afirmațiune; iar când fata se întoarse cu batista, doamna o întrebă dacă-i plac mustățile junelui ce era înaintea ei. Amândoi tinerii se uitară unul la altul,

roșindu-se la față. Atunci doamna făcu un semn fetelor să se apropie, strigând și pe vodă, care se uita pe o fereastră în fundul salonului, și cu voce solemnă, anunță că Frosa Schina este logodită cu serdarul Sion”.

Cum se vede, autorul a renunțat la clișeele patetice pentru umorul de bună calitate. El însuși (ne spune) s-ar fi născut într-o trăsură cu coviltir, pe când maică-sa, fiica celebrului eterist Schina, se ducea la Cernăuți. Până la trei ani copilul n-a vorbit iar până la cinci n-a putut merge. Dar, într-o zi, fiind plimbat ca de obicei într-un căruț tras de câini, spre hazul copiilor din sat, se ciocnește cu un măgar, se răstoarnă și își dobândește brusc folosința picioarelor. Amintirile acestea din copilărie sunt ale unui Creangă fără geniu, dar încântătoare, chiar dacă textul e mereu prea cursiv și nu ne reține prin mari însușiri de artă:

„Cercam ca să merg călare, dar fiindcă mi se observa, și cu drept cuvânt, că la vârsta de cinci ani n-aș putea să mă țin pe cal fără să cad, încălecam pe grumajii celor patru țigănuși ce-mi era dați spre serviciu și în curând ajunsesem a-mi ținea atât de bine echilibrul, încât nu mai aveam nevoie a mă ținea de chica lor, ci luam câte o nuia, pe care o învârteam surugiește și loveam în cel pe care încălecam, cu toate puterile, apoi când îl vedeam că plânge, râdeam până nu mai puteam. Tatăl meu însă, văzând într-o zi acest exercițiu, mă chemă în casă și îmi spuse să nu mai bat așa băieții, că ei sunt oameni, iar nu vite; spre a mă convinge îmi ceti într-o carte câteva maxime de morală, precum: «Nu face altuia ceea ce ție nu-ți place. Fă bine, iar niciodată rău. Iubește pe aproapele tău ca pe tine însuși.» Apoi, spre a mă convinge că bătaia e lucru rău și că lovitura face durere și usturime, îmi trage o vargă bună pe partea dendărăt, care nu se prea cheamă pe nume, ceea ce mă făcu să țip și să plâng cu lacrimi fierbinți. După aceasta n-am mai rădicat varga sau bățul asupra țigănușilor mei, nici n-am mai voit să-i încălec, ci,

puindu-le niște sfori la guri în formă de hățuri, îi luam la goană și-i făceam să meargă în treapd și în fuga mare, după cât mă țineau și pe mine picioarele.”

Întrebat ce ar voi să se facă, copilul spune că mitropolit și, luat în serios, e dus de tată la călugărie, de unde îl scoate însă mama, mai lucidă, care-l încredințează fraților ei din București, ca să-l dea la „Sf. Sava”, ocazie pentru memorialist de a evoca celebra școală și pe dascălii ei. Modelul evocării anilor de ucenicie, acesta va fi pentru majoritatea scriitorilor din secolul XX, începând cu Sadoveanu, și nu cu cel oferit de Creangă, prea bogat în darurile sale ca să poată fi cu adevărat imitat. Sion are o simplitate și o inocență a povestirii care, dacă nu sunt ale unui mare prozator, fac lectura plăcută. Întâlnirea cu o fată de țigan la izvor e o idilă rustică demnă de pana lui Grigorescu:

„Într-o zi, spre seară, întorcându-mă de la câmp, mă decid a mă opri la un șipot ce știam că este nu departe de drum, spre a-mi potoli setea, știind că acolo apa este foarte bună. Acest șipot, cam depărtat de sat, se afla într-o văgăună, sau surpătură de mal și nu se vedea decât când te apropii. Anca, dezbrăcată ca Eva, se scălda la șipot, al cărui murmur o făcea să nu audă pașii calului meu: cum o văzui, fără a descăleca, mă oprii pe loc. Aveam înaintea ochilor un spectacol ce nici prin visuri nu văzusem până atuncea, un corp de o frumusețe pentru care aș fi dorit să am încă o sută de ochi pentru ca să-l pot mai bine admira. Într-un moment când voia să facă ca să-i curgă apa pe spinare, ridicând ochii, mă văzu, slobozi un țipet și puse mâinile cruciș ca să-și copere sânii și ochii. Atuncea am dat pinteni calului și am fugit...”

Galaction și Preda își vor aminti scena. Firește, aplecarea spre pagina de romanț nu s-a sleit cu totul și chiar istoria cumpărării Ancăi de către niște țigani pe un coreț de fâină este cea

mai bună probă. Romanțioase sunt și amintirile despre poetul Hrisoverghi, care își află moartea sărind de pe fereastra înaltă a unei case boierești, surprins fiind de soțul unei pătimășe tinere, și rupându-și coloana vertebrală. Foarte hazliu este în schimb episodul cu Costache Negruzzi, care cunună clandestin o beizadea a lui Mihail Sturza cu contesa Dash, spre supărarea domnitorului. Sion povestește în chip foarte amuzant și cum l-a pus marele logofăt, la care intrase în slujbă, pe bărbierul său să-i taie pletele. Un personaj de neuitat este cucoana Marghiolița, splendida și infidela soție a aceluiași mare logofăt, pe care, ca s-o scape de numeroși supirați, bărbatul o duce cu el din oraș în oraș și din hotel în hotel. Până la urmă, Marghiolița va fi pricina unui asediu în toată regula al castelului lor de la Ruginoasa, care se lasă cu morți și răniți. Mondena cronică nu e deloc rău scrisă și în orice caz, Sion se arată acum un narator detașat, ironic și sigur pe sine, nemai-sacrificând senzaționalului ieftin. N-a greșit Alecsandri, cel căruia și Ghica îi datorează redactarea scrisorilor sale, când l-a îndemnat să apuce condeiul și să-și povestească amintirile. Microbul literaturii era însă, după toate semnele, în familie. Mai mulți dintre Sioni traduc ori compun versuri, teatru, amintiri. Că nu le lipsea imaginația, ne dăm seama și din falsurile genealogice de care și-au legat numele și care i-au făcut suspecti istoricilor până în ziua de azi.

De la un unchi al lui G. Sion, și anume COSTACHE SION, a rămas un scurt memorial publicat de Gh. Ungureanu (1936) și comentat doar de Ș. Cioculescu. Unicului comentator, memorialul i se pare „remarcabil prin vigoarea expresiei”, în pofida faptului că e „difil de urmărit lingvistic, prin ciudățeniile unui lexic învechit provincialist”. Ar fi la Costache Sion același „ifos al boierimii” mijlocii, pe care-l descoperim și la Grigore Lăcusteanu, cum zice mai departe Cioculescu citându-i aprecierile despre pașoptiști („stricați”, „înzoiați” și „bandă

de golani”), dar și unele fraze bătoase și memorabile precum aceea prin care refuză să-și denunțe complicii din complotul urzit contra lui Mihail Sturza („I-am dat răspuns că mai bine mâna cu herăstrău să mi-o taie. Să mă îmbrace cu sângele meu ca o cămașă”, apud Cioculescu) sau aceea testamentară, pentru fiii săi, pe care acest uelntitor de profesie ține să-i încredințeze la bătrânețe că „politica e mai ră și decât rugina”.

Mult mai interesant este COSTANDIN SION (1796-1862), alt unchi al lui G. Sion, autorul *Arhondologiei Moldovei*, „scriitor cu nădu-furi”, cum l-a caracterizat tot Ș. Cioculescu, criticul familiei, dacă pot spune așa. E însă la fel de exagerat a vedea în acest dicționar umoral al nobleții moldovene o operă literară cum este de a-l considera un *Almanah Gotha* ori un *Armorial d’Hozjer* românesc. Costandin Sion este un malițios cu imaginație lexicală, care aduce aminte în mod izbitor de răutățile meschine ale lui Neculce, fiind, ca și cronicarul, amator de bârfe cu substrat erotic. „Strașnic rigorist”, după spusa lui Cioculescu, nu e totuși „dublat și de un gânditor moralist”. Caută nod în papură, relatează anecdote compromițătoare sau de-a dreptul scabroase, judecându-i pe toți și pe toate cu îngustimea tipică boierașului care aspiră, fără a izbuti, să fie admis în protipendadă. Complet dezinteresat de altceva decât de vinile omenești și de apucăturile urâte, nu suflă o vorbă despre faptul că unii dintre cei pomeniți în *Arhondologie* ar fi avut și merite de altă natură sau că i-ar fi cunoscuți de exemplu ca scriitori. Despre Neculce, modelul său nedeclarat, afirmă doar că „din vechi se poreclește această familie și Mutu”. La Alecsandri i se pare util să strecoare informația că l-a avut bunic pe Mihalachî, „jidov din târgul boilor din Ieși” iar la Negruzzi, spunând că „stare n-are, nici va avè, că joacă cărțile bine”, insistă malițios pe originea joasă a familiei, istorisind cum au fost luați tatăl și un unchi al scriitorului, așa „cum venise atuncea cu carul cu cercuri de la pădure”, ca să fie reco-

mandați boierului Balș, de a trebuit Negruțoaia, mama lor, „văzând că Stamatin purcede și nu suguește”, să le scoată „antereoășele ce avè de alăgè, și giubeluțile, și le-au dat în trăsură și schimburi”. Costandin Sion are două fobii: grecii (și în general alogenii) și îmboieriiții epocii Mihail Sturza. Modelul înălțării nemeritate în rang este în ochii lui mereu același: veneticul de neam prost se pripășește în Moldova, unde își cum-pără o funcție publică plătind pungi grele sau împingându-și muierea să se „îngurluiască” cu vreun boier (atunci când nu e în stare a o face el însuși cu muierea boierului). Arhetipul e în aproape toate cazurile acesta: „La anul 1828 [...] pârcălabii de Galați [...] au pripășit un grec, Antonache Amblicopolu și l-au tocmit tâlmaci, de cetea hârtiile rusăști; însurat, femeie avè frumoasă, îmi plăcè și mie, dar era foarte sărac [...] Mai în urmă, îngurluindu-se cu femeia lui și vornicul Tudorache Ghica Hagimiș [...], au mijlocit la Mihai vodă Sturza și l-au făcut boier, căminar, și s-au statornicit în Galați, au făcut și stare”. Nu se poate nega culoarea vocabularului lui Costandin Sion. Alogenii sunt, mai toți, pentru el „năpaste” ori „pocitură gre-cească”, „păcat”, „belea”, „poznă” ori toate la un loc. Copiii lor sunt „pu” ori „iezi”, ca ai unuia Eraclide, pe care Grigore Ghica i-a trimis „pe cheltuiala statului la Paris, ca niște oameni de nimică, de unde aducându-i butuc de carte, capchii de învățătură, pe cel mare, Constandin, l-au făcut profesor”. La furie (și e mereu furios), arhondologul nimerește expresii din cele mai tari. Cutare a fost un „mucos plăcintar”, făcut hatman de caprițul domnitorului, iar „tâlharii de ficiori” ai acestei „putori și scârnavii” au primit și ei bani, nemaiputând fi oprii de la rele, căci „toți sunt nechibzuiți, șui, tehui și stricați” și „trebuiește un top de hârtie pentru ca să scriu toate suferințele mele și blăstămățiile acestui brăgar și tâlhar”. Este curios de verde munte-nească limba acestui moldovean: „nu se găseau nebuni cu fete să strângă atâtea cururi goale”; „greci, pripășiiți de logofătul Grigoraș Sturza, cu curul fică-sa Ruxanda”; „iarăși păcat și putoare

rusească, soi de cur a Elencăi, fata logofătului”; „ră de cur fiind, ș-au lăsat bărbatul, au curvășărit cât au putut în Moldova, apoi ducându-se în Basarabia, s-a înhăitat cu un grec, Roset Harting, s-au cununat cu el ș-au fătat pe...” În legătură cu mulți, arhondologul relatează anecdote neculcene. Un Caranfil ar fi fost făcut ban de către vodă numai ca să răscumpere greșeala unui ministru care-l pălmuise confundându-l cu un omonim. Un Cleante a fost boierit fiindcă domnitorului i-a venit mai ușor să-i dea un rang decât să-i plătească galbenii cuveniți pentru niște servicii. Din aceste mărunțișuri răutăcioase se încheagă și câte o pagină cu adevărat literară (desigur, nu cu intenție, căci expresivitatea e de regulă involuntară în acest netemperat dicționar onomastic: „IONESCU. Moldoveni, mai mulți, fără a se rudi unii cu alții”), măcar prin limba spurcată de foarte pitorești, în arhaitatea lor, metafore, care vor trece *tale-quale*

în romanul istoric *Calpuzanii* (1987) al lui Silviu Angelescu:

„...De acolo, cel mai mare, Ștefănaș, îngurluindu-se cu un turc de la Silistra ce era beșleagă în Buzău, pe la 1820, s-au dus cu turcul la Silistra, unde fiind loc de femeie turcului, au vrut a-l scoate cirac și l-au dat gramatic la capichiaiaua domnului din București, ce era în Silistra, și în locul lui au chemat pe frate-său Costache. La 1821 revoluția grecească, murind și capichiaiaua Țării Românești, au rămas în locul aceluia Tudurache sân Gheca hagi Maș, bulgar din olatul Silistrei, ce era dragoman a lui capichiaie; acesta, ca să îndatoreze pe Mehemet, pașa Silistrei, spre a-l statornici în capichihailăc, i-au prezentat pe amândoi băieții Dăscălești, dintre care, găsind mai de plăcere pe cel mare, se vede că cel mic era mai hrențuit, că suferise mai mult clacă turcească, nu l-au întrebuițat multă vreme...”

## ION GHICA

(12 august 1816-22 aprilie 1897)

Scrie Tudor Vianu: „Locul pe care Ion Ghica îl ocupă în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atât de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decât elementul neamestecat al amintirii”. Însă factura prozei lui Ghica este cât se poate de tipică pentru romantismul *Biedermeier*. Se observă, de altfel, destul de lesne nehotărârea în privința naturii propriii opere. Ș. Cioculescu (care totuși l-a ignorat în capitolul despre pașoptism din *Istoria literaturii române moderne*, 1944) a remarcat că toate proiectele lui strict literare au rămas neînfăptuite (romanul și celelalte), în vreme ce *Convorbirile economice* și *Scrisorile către V. Alexandri* au fost duse până la capăt, deși, tocmai în cazul lor, Ghica n-a mai nutrit „nici un fel de veleitate scriitoricească”. Afirmă Ghica însuși într-una din

scrisori: „Mie nu-mi este iertat să scriu decât numai atunci când pot spune un adevăr”. Preocupare, s-ar zice, mai degrabă de istoric decât de literat și care poate fi constatată și în modul în care el interpretează necesitatea respectivelor scrisori: „La noi cine să te lumineze asupra celor petrecute la începutul secolului? Bătrânii care știau au dispărut și dispar câte unul; cei tineri nu știu, sau dacă știu, știu rău; scrieri contemporane avem foarte puține sau nicidecum. Înainte vreme tot se mai găsea din timp în timp câte un boier, câte un logofăt, un Ureche, un Costin, un Greceanu, uricari, letopișei și cronicari istoriografi, care înregistrau zi cu zi, oră cu oră, cele ce se petreceau.” Scopul lui Ghica a fost deci de a consemna cronicărește vremea veche. S-a spus, pe de altă parte, că, atras de documente, n-a lăsat să se perceapă



în *Scrisori* „vreun ecou din vibrarea intimă a celui care povestește”, instalându-se obiectiv în „eveniment și descriere” (G. Dimisianu). Afirmarea e însă contrazisă nu o dată de ieșirile foarte pătimase ale cronicarului. E drept că Ghica pare a se dezinteresa de efectul literar al textelor sale (și încă se cade să-i citim cu titlu de autoironie mărturisiri ca următoarele: „Fii sigur, amice, c-or putea găsi epistolele mele proaste, nesărate, lipsite de aprețieri adânci, lipsite de simț politic, fără idei înalte și patriotice, proză și stil anevoie de înghițit, dar niciodată nu le vor putea găsi alături cu adevărul”), dar acestea ne trezesc uneori bănuiala că autorul le-a scris pentru a pune la punct anumite aspecte ale carierei sale politice sau pentru a-și preciza ideile în materie.



La bătrânețe, Ghica se simte neînțeleș și marginalizat. Așa îl prezintă și romanul Danei Dumitriu *Prințul Ghica*. Vrea să restabilească adevărul, dar acesta are o accepție cât se poate de subiectivă: Ghica ține cu orice preț să iasă cu fața curată. De un impuls asemănător ascultă și alți scriitori care-și redactează târziu memoriile, cum ar fi Lăcusteanu sau Sion, arhondologul.

*Scrisorile* lasă să se vadă că pasiunile pe care lupta politică le întreține erau departe de a fi stinse la data când le așternea pe hârtie. Deși nu e cazul să-l considerăm un paseist, Ghica își alege ca punct de plecare pentru multe scrisori compararea prezentului cu trecutul și această comparare nu e de obicei favorabilă prezentului. Necunoașterea unor merite ale memorialistului de către noile generații, care întorseseră spatele idealurilor pașoptiste, este așa de iritantă pentru Ghica, încât îi întunecă imaginea actualității și-i răpește obiectivitatea. O cauză așadar foarte personală face ca acest om nou, deloc aplecat spre nostalgie, care-și apreciază secolul drept „mare și luminos între toate, merit a schimba fața lucrurilor pe pământ”, să gândească la fel ca Alecu Russo că progresul nu s-a înfăptuit în suflete ca în viața materială și să deplângă faptul: „Acei bieți dascălași – scrie el într-un rând – cari au fost depozitari limbei și naționalității noastre, duceau o viață zdruncinată, plină de privațiuni și coate sparte, fără *bene-merenti* și fără recompense naționale, fără pensii și parapensii; plătiți ca vai de ei cu un codru de pâne, trăiau și mureau necunoscuți; fără să bănuiască măcar că erau patrioți, împinși numai de un instinct bun și generos, își făceau cu sfințenie datoria...” De aici s-ar putea deduce că în general lipsitul de entuziasm Ghica împărtășea cu congenerii săi mai înflăcărați ideea patriotismului fierbinte și naiv al pionierilor școlii naționale și că totodată acesta n-ar mai fi de întâlnit în timpurile noi, roase de politicianism, de demagogie și de minciună. Avem motive să ne îndoim că aceste cuvinte exprimă o realitate. Mai degrabă ele ascund o ranchiună. Continuarea pasajului este direct polemică: „Scriau românește fără filologie și fără morfologie, fără să știe dacă sunt etimologiști, fonetiști sau eclecticii; dar scriau cum vorbeau, și scrisul îl numeau icoană, crezând că el trebuie să fie reproducțiunea exactă a vorbei [...] Unde să le dea lor prin gând că avem două limbi, una în gură și alta pe hârtie, și că trebuie să vorbim într-un fel și să scriem într-alt fel; vorbeau toți

aceeași limbă. Acum lumea s-a subțiat, fiecare vorbește și scrie limba sa proprie și știe că suntem strănepoți ai lui Traian. Dar mulți cred că de la venirea acestui împărat în țară până la sosirea lor în viață nu s-a mai petrecut nimica pe pământul românesc...” *Scrisorile* sunt presărate de nisipul grunjos al vanității rănite a unui om care nu tolerează alte opinii și-și simte gura repede umplută de vorbe de ocară. Cu Heliade, dintre cei vechi, care nu l-a cruțat nici el, are îndeosebi ce are, și ideea în fond justă că revoluția n-a fost opera unor persoane se colorează brusc resentimentar și începe să sune caragialește: „«Revoluția bărbată-mio!», zicea o cocoană când vorbea de Revoluția de la 1848. Eroul cu manta albă nu voia să recunoască că acea răsculare, acel strigăt de durere și de indignare al națiunii era opera unei lucrări stăruitoare de mai multe generațiuni. În îngâmfarea lui, credea că înainte de dânsul nimic nu fusese...”.

Dacă aici putem găsi justificarea unui venin acumulat de decenii, în alte locuri, manifestarea temperamentală nu așteaptă decât un prilej derizoriu. Frédéric Damé, gazetarul de origine franceză, se pronunțase nefavorabil despre o piesă a lui Alecsandri pe care Ghica, director al Teatrului Național, o montase. Epistola despre *David Urquhard* fiind începută, Ghica o întrerupe ca să introducă o paranteză vehement pamfletară îndreptată contra acestor „bieți venetici, veniți în țara asta bună și mănoasă după un codru de pâine” și care-și permit să aibă păreri cu privire la o literatură pe care n-au cum s-o înțeleagă. Argumentul etnic și rasial țâșnește aici din furia momentană ca un jet orbitor: „Apoi cum vrei, domnule, c-un astfel de nume să-ți placă băiatul cu fluier de dor și foarte bine ai făcut de nu te-ai dus să-l vezi, că n-ai fi ales nimica de dânsul; ai fi pățit și dumneata ca domnul Ovreiescu și ca domnul Elinescu, redactorii articulelor după care îți regulezi ideile și petrecerile; te-ar fi apucat căscatul de care pătimea Murgilă și Papură. Ca să-ți placă Pârlea și Lăcustă trebuie să fi fost crescut și trăit ca românii, să vorbești și să cugeți românește.” Și

Ghica, albanez de origine și prinț de Samos prin adopțiune, care și-a scris până la moarte corespondența privată în franțuzește și a trăit în străinătate peste jumătate din viață, continuă să-l împrăște cu ocări pe gazetarul care avusese îndrăzneala să critice *Sânziana și Pepelea*. Ideea obiectivității e foarte greu de susținut, în aceste condiții.

Scopul scriitorului pare să fi fost de a prezenta o epocă apusă și tot mai puțin cunoscută contemporanilor. Având formația unui om de știință (iar în *Convorbiri economice* și pe a unui doctrinar), talentul lui nativ atât de bogat și de variat n-a fost slujit de o conștiință artistică pe măsură. Datorăm se pare capodopera care sunt *Scrisorile către V. Alecsandri* stăruințelor corespondentului, care, o dată intrat în posesia manuscrisului, și nu rareori după repetate demersuri, i-l expedia lui Iacob Negruzzi la *Convorbiri literare* și nu se liniștea până nu-l vedea publicat. După unele informații, redactorul își amesteca frecvent penița în limba bătrânului colaborator, stilist pe cât de uluitor, pe atât de neglijent și care chiar trebuia să fie uneori corijat. În privința genului prozei sale, Ghica împinge la extrem hibridizarea romanticilor *Biedermeier*, reușind mult mai bine în impuritate decât în rigoare. *Convorbirile economice*, la care a scris aproape două decenii, sunt o carte de popularizare științifică, dar în care autorul își susține tezele sale liberale nu numai prin statistici, tabele, documente și analize economice, dar și cu ajutorul literaturii. Doctrinarul va fi avut nevoie de amintiri, anecdote și dialoguri ca să îndulcească hapul, cum zicea Kogălniceanu, și totodată ca să-și „ilustreze” cumva teoriile. E foarte adevărat și că, la fel ca Bălcescu în studiile istorice ori ca Odobescu în cele arheologice, Ghica nu posedă un alt instrument. Nimeni în epocă nu făcea o deosebire între știință și proză. Discursul era același. Ghica nimerea de la prima pagină tonul potrivit explicării conceptelor sale economice într-o cultură științifică aflată la începuturi și înconjurată de nebuloasele fanteziei literare: „Încerc a vă vorbi despre *Muncă*. Înțelegeți bine,

chiar după numărul paginilor ce aveți într-acest capitol, că nu pot pretinde să fi tratat această cestiune în întregimea ei; nu am putut să o pui în câteva foi, că nu sunt Măzărice-împărat, care băga o armată mare cu generali cu tot, într-o nucă și o hrănea cu un grăunte de mei”. Iar pe urmă, nimic din ce ar putea facilita comunicarea nu e lăsat pe dinafară, de la portrete la scene de comedie, de la descrieri de natură la limbaj. Ce nu găsim în *Convorbiri*? Toată partea a șaptea se compune din scrisorile despre București ale unui englez fictiv, imitat probabil după persanul lui Montesquieu care vizitează Parisul (în adolescență, Ghica a copiat *Lettres persanes* sub dictarea lui Vaillant). În partea a opta, se descrie Bucureștiul de „acum o sută de ani” (între timp s-au făcut peste două sute), cu casele lui boierești, cu ulițele, târgurile și parcurile sale (în Cișmigiu nu mai vezi berbanți și beizadele din Fanar, ci – cum zice prozatorul apelând la un lexic ineputabil – „calemgii, zapcii, logofeți, condicari și sameși halea și paia cu pensii, paraponisiți și apelpisiți, și câțiva capanlâi, madegii și otocupcii, cu câțiva tineri gheșeftari și coțcari” care, ca în Hyde Park, „țin acolo ședințe în permanență”), cu vestitele sale personaje, cum ar fi Radovanca, ghicitoarea, și câte altele. În niște epistole (altele decât ale englezului), care i-ar sosi de la un bun amic, Ghica găsește ocazia să citeze o circulară de subprefectură, absolut urmuziană în conținut și stil. El are și talent satiric. Vizitând, cu treburi, Târgoviștea, și după ce se închină monumetelor ei, e condus în salonul doamnei Brioleanu, care e un soi de Chiriță valahă, împopoțonată și boită, ocazie pentru scriitor de a-și muia pana în dresurile și sulimanurile femeiești. Onomastica e alt capitol interesant. Ne aflăm în teatrul lui Alecsandri: există o madame Economescu, „dama matură”, un tânăr aspirant la subprefectură Oftescu, un fost magistrat Fanaridis, un fost casier Fluturescu, un Zamfir Toroipan și așa mai departe. Simțul comic nu-i lipsea lui Ghica.

*Scrisorile către V. Alecsandri* nu arată cu totul altfel decât *Convorbirile*, deși nu mai expun nicio

doctrină științifică și, la fel de eteroclite, sunt o operă în toate privințele superioară literar. Nici în ele nu este clar de la început ce urmărește autorul. E foarte probabil ca Ghica să-și fi descoperit vocația adevărată pe măsură ce le scria. Nu erau, se-nțelege, primele lui texte de factură epistolară. În afara celor, inventate, din *Convorbiri*, există cele reale, adresate prietenilor și (cam un sfert din toate) Alexandrinei, soția lui, majoritatea din epoca Samosului. Acestea nu numai reprezintă un document interesant (care, pe alocuri, poate fi confruntat cu paginile din *Căpitanu Laurent* și din alte scrisori „literare”), dar au și o oarecare valoare de stil. Descoperim în ele un Ghica pe care *Scrisorile către V. Alecsandri* ni-l ascund, mai prozaic și mai familiar, relatând de pildă cu haz latura plicticos-ridicolă a ocupațiilor și onorurilor de care era *encombré* ca bei de Samos („Je viens des examens de l'école hellénistique de Vathy; on a chanté trois hymnes en mon honneur, on m'a débité une pièce de vers toujours en l'honneur de Mon Eminence; de plus, j'ai avalé un discours de quarante pages, une longue liste des actes bienfaisants de mon administration. J'ai répondu par 500 piastres livres. C'est dinanche; je défends ma porte pour pouvoir m'entretenir un peu avec toi”), sau dovedind o atenție delicată și gingașă pentru „ma chère Mie”, „ma belle Mie”, „Minette” etc., pe care o lăsase atâtea luni singură: „Je te regrette toute la journée d'autant puls que j'avais pu te procurer quelques distractions. Tu aurais pu visiter toute les îles de l'Archipel tout à l'aise sur un des vapeurs de guerre... Je m'occupe de te faire par Mme. Paraskeva une dizaine d'oka de confitures de petites oranges vertes, c'est délicieux”. Față de acest stil simplu, simpatic și umoristic bonom al guvernatorului insulei (oare nu tocmai un astfel de rang îi promite Don Quijote lui Sancho ca să-l convingă a pleca în lumea largă?), în *Scrisorile către V. Alecsandri* Ghica este mai preocupat de arta sa, oscilând vădit între patru sau cinci maniere de a-și concepe textele solicitate cu atâtea insistență de către destinatar. Prima

dintre maniere este una pur istorică. Prototipul îl găsim în *Amintirile din pribegia după 1848*. De acest stil țin pasajele de început ale scrisorii intitulate *Școala acum 50 de ani* sau de final ale celei intitulate *Din timpul zaverii*, poate nu întâmplător tocmai acelea în care vine vorba de lucruri cunoscute doar indirect autorului. În ele avem o cronologie, cu documentele pe masă, din care lipsesc și culoarea de epocă, și portretele, și descrierea. Înclin să văd în această narare cam seacă nivelul primitiv al prozei lui Ghica, animat, cum era, de dorința de a reda obiectiv adevărul istoric. Degajarea de această istoriografie, cu aduceri cronicărești din condei, se datorează înainte de orice însăși firii impulsive a autorului, pornirii lui de a așeza evenimentele într-o anumită lumină. Chiar dacă *Scrisorile* nu mai sunt operă de popularizare cum au fost *Convorbirile*, latura doctrinară rămâne vizibilă și cel puțin trei dintre ele – *Libertatea*, *Egalitatea* și *Legile* – răspund în fond nevoii autorului de a-și face publice principiile politice. Sunt scrisorile care l-au alarmat pe redactorul *Convorbirilor literare*, unde se tipăreau, prin caracterul prea direct politic. Nici acest al doilea strat al prozei lui Ghica nu este semnificativ literar, căci ideologul n-are verva abstractă a lui Ralet sau Hasdeu și trebuie să-și fixeze ideile mai adânc în humusul realității istorice, ca să le facă rezonante. Această realitate este uneori la Ghica curat biografică. Aproape nu există scrisoare în care să nu transpară un fapt de viață personală, iar părți mari din unele pot ține foarte bine loc de autobiografie, de exemplu relatarea din *Generalul Colletti la 1835* a întâlnirii de la Paris a tinerilor fii de boieri munteni și moldoveni aflați la studii ori aceea din *David Urquhard* a înapoierii în țară a lui Ghica însuși, proaspăt inginer de Mine, completată de povestea stabilirii lui la Iași, pentru o vreme, din *O călătorie de la București la Iași înainte de 1848*. Însă nici în latură biografică nu dă Ghica la iveală talentul lui cel mai original. Alecu Russo îi rămâne necontestabil superior în relatarea unor întâmplări proprii și intime, cu un foarte fin umor, absent la Ghica,

pus în dezvăluirea sentimentelor ascunse. Ceea ce nu înseamnă decât că Ghica e departe de a fi un introspectiv și de a simți chemarea către confesiune. E, de altfel, o ființă cu prea mult instinct practic pentru a-și pierde timpul cu autoanalize. Din același motiv nu se omoară să descrie natura: este încă în și mai mică măsură un contemplativ. Până și portretul moral e relativ rar în *Scrisori*, așa de abundente pe de altă parte în portrete vestimentare. Iar dacă nu descrie natura propriu-zisă (decât o dată și încă într-un fragment dintr-o scrisoare neisprăvită, una din cele mai vechi, se pare), nu scapă în schimb decât rareori prilejul de a o reînvia pe aceea culturală, sub orice formă, de la vestigii arheologice la peisaje încărcate de istorie ca niște pomi de roade. Cu aceasta ajungem la a patra manieră – și care constituie adevărata vocație a scriitorului – cea curat memorialistică. Paleta de memorialist a lui Ghica nu suferă comparație cu a niciunui alt scriitor român. Scrisorile târzii, din perioada londoneză, în care Ghica își dă drumul la mână, cum se spune, sunt capodoperele sale indiscutabile, și ele l-au făcut pe Călinescu să aștearnă pe hârtie faimoasa lui caracterizare: „Opera lui Ion Ghica este muzeul Carnavalet al nostru, organizat de un bun artist [...] Colecția lui Ghica este integrală, distribuită pe săli și epoce, formând uneori serii pe generații [...] Ghica ne reconstituie totul, arhitectură, mobilier, costumație, gesturi, fără a da impresia îngrămădirii erudite...”. Mihai Zamfir avea dreptate să afirme că secolul XIX apare pentru noi astăzi ca părând scos din Ion Ghica. În sfârșit, mai este un registru al *Scrisorilor*, care, dacă n-a trecut nebagat în seamă, nici n-a reținut atenția în măsura cuvenită. Există câteva scrisori (*Clucerul Alecu Gheorghescu*, *Tunsu și Jianu*, *Teodoros*, *Băltărețu*) în care aspectul evocator și plastic al memoriilor primește un nesperat ajutor din partea imaginației. E drept că Ghica n-a reușit în roman, iar invenția epică nu se dovedește latura lui tare. Însă el este, ca mai toți romanticii, un cititor de romane populare (continuând a le condamna, când venea vorba, ca

subliteratură). Din *Ciocoi* lui Filimon a transcris chiar câteva pasaje, fără s-o declare. În țesătura poeziei lui memorialistice s-a impregnat temeinic un anumit tip de situație romanescă, la fel și la G. Sion. Așa se face că tablourile de epocă se prelungesc câteodată în direcția ficțiunii, dând la iveală pasaje care trăiesc mai bine în dimensiunea romanului de aventură decât în aceea a adevărului istoric al evocării. Ghica scrie uneori ceea ce am putea numi o memorialistică romanțată. Chestiunea, mereu disputată, a fidelității memoriei sale trebuie interpretată prin această prismă. Ghica are o excepțională ținere de minte și, decât să considerăm că era trădat uneori de ea (exceptând mărunte probleme de date și de titluri), e mai normal să-l vedem tentat de procedeele romanului, ale ficțiunii. Era, de altfel, conștient că textele trimise lui Iacob Negruzzi *via* Alecsandri se bifurcau primejdios în unele puncte, dovadă mărturisirile semiglumețe și toată subtila candoare de la începutul scrisorii despre *Teodoros*:

„În mai multe rânduri am apucat condeiul cu gândul să-ți spui o istorie; dar m-am tot oprit dinaintea temerii că ai obiceiul de arăți scrisorile mele lui Negruzzi; și el, ca unul ce se află în capul unei publicațiuni când pune mâna pe ceva scris și trimis de tine, îl și tipărește! M-am tot oprit, cum vezi, dinaintea temerii de a nu intra în gura lumii, care găsește pete chiar în soare.

Am mai ezitat poate și pentru că-mi ziceam că poate n-oi fi crezut chiar nici de tine în spusele mele, și să nu mă pomenesc tractat de om cu stafii și cu strigoi. Am însă convicțiunea că ceea ce voi să-ți spun este curatul adevăr și că o să vie o zi când zisele mele să se poată întemeia pe documente și pe dovezi.”

Și urmează o referință la Herodot, „băsnarul” confirmat ulterior. Pe lângă obiceiul, care e al tuturor prozatorilor romantici, de a se întemeia pe adevărul istoric, nu se poate ca Ghica să fi așteptat în mod serios vreo dovadă documen-

tară în sprijinul identificării celebrului negus al Etiopiei cu tovarășul de joacă din copilăria lui. Întreaga scrisoare ne poartă, cu o perfectă artă a întreținerii echivocului, pe linia subțire ce desparte amintirea de fantezia romanțioasă. În astfel de cazuri, este cu desăvârșire inutil a controla distorsionarea adevărului. Contează prea puțin, la urma urmelor, dacă lucrurile se verifică; contează mai mult procedeele ca atare al trecerii din pagina cu aparență de verosimilitate în clișeu de romanț. Acest procedeu merită a fi privit cu atenție. În chiar cea dintâi dintre *Scrisorile către V. Alecsandri* el își face pe neașteptate apariția, în scena arestării de către edecliul domnesc a necinstului clucer Alecu Gheorghescu. Se prea poate ca, în linii mari, istoria să se fi întâmplat aievea în copilăria scriitorului: dar *la mise-en-scène* este de roman senzațional. Trăită ori nu în realitate de copil, ea este relatată de un om care a citit romane. Faptele se petrec noaptea, într-o atmosferă conspirativă și puținel stranie. Domnitorul se înfățișează edecliului la lumina unei făclii galbene și, tot pe la aprinsul lumânărilor, edecliul, deghizat în călugăr, înmânează discret lui Tache Ghica, la Focșani, scrisoarea cu pecete domnească. Clucerul e pus în aceeași noapte în fiare și dinții ticălosului clănțăne de spaima pedepsei. Ion Roman, unul din editorii *Scrisorilor*, a mers mai departe sugerând că până și considerațiile despre măsurile luate de vodă contra funcționarilor abuzivi ar fi putut fi inspirate de osândirea lui Păturică din romanul lui Filimon. Schema romanțului este evidentă și în *Tunsu și Jianu*. Nu încapе vorbă că Ghica putuse, copil fiind, să-i vadă cu ochii săi pe vestiții haiduci și să asiste la invitarea lui Jianu la masă și apoi la vânatoare. Ceea ce este frapant este că, luând unele informații din folclor, Ghica le adaugă altele proprii și decupează ansamblul în modalitatea romanului senzațional și lacrimogen. Atât rațiunea haiducirii fiului de boier (oprit să se însoare cu o fată de țăran și care, ca să scape de surghiunul poruncit de Vodă la rugămintea tatălui, a apucat calea codrului), cât și povestea de iubire cu final melo-

dramatic (când haiducul, care se predase din remuşcare și fusese condamnat la spânzurătoare, este iertat prin intervenția fetei din casă gata a-l lua de bărbat) sunt o invenție a lui Ghica în spiritul absolut evident al romanelor de după 1850. Capodopera acestor pagini de romanț este *Băltărețu*. Nicăieri n-a împletit prozatorul mai bine imaginația cu darurile memorialistului. De altfel, memorialistul nici nu se născuse pe timpul „ciumei și caliciei” în care legendarul cămătar e solicitat de banul Ghica pentru un împrumut. Intrarea în scenă a lui Băltărețu, personaj mai mult lugubru decât pitoresc, ne vără în plin Balzac:

„Trecură două ore după asfințitul soarelui, și cerul era fără lună și fără stele, când o butcă – numai bronzuri și poleieli, dinainte, d-a dreapta și d-a stânga caprei vizirului cu două sirene aurite, cu coadele încolăcite și cu capetele cătând spre două mârțoage de cai cu hamurile legate cu sfoară, vizitiul cu cojoc peste cămașa lungă, și cu doi feciori dindărăt cu cauce pe cap – cobora la vale spre curtea banului Ghica, urmând la pas după un țigan desculț și zdrențăros, cu o masala mare pe spinare. Podelele jucau ca clapele unui clavier sub roatele butcei și aruncau în sus din hazna stropi de noroi apătos, care la lumina păcurei luminau parc-ar fi fost pietre scumpe. Acel straniu echipaj purta un fel de boier cu ceacășiri și cizme roșii, cu o giubea soioasă îmblănită cu nafé și în cap cu un ișlic în patru colțuri; degetele boierului erau pline de inele de rubin, de smaragd și de diamant. Era așteptat la sfatul boieresc, și de dânsul depindea realizarea cugetărilor patriotice ale boierilor. El mânuia banii ce mai rămăseseră în țară; el avea daraveri cu Țarigradul și cu Beciul; iscălitura lui ajunsese să aibă trecere chiar și dincolo de Lipsca. Șoproanele lui și lăzile din pivniță gemeau de scule, șaluri și argintării, tot amaneturi de pe la boieri. Butca în care se zdruncina, adusă pentru o nuntă mare, nu-i fusese plătită și sta amanet în șopronul său; iar inelele din degete erau marfă de vânzare”.

O imaginație neagră arată acest Băltăreț ca povestitor al întâlnirii lui de pe vremuri cu dementul domnitor Mavrogheni, care, voind a-i smulge parale, îl amenință cu moartea, dar într-un fel întortocheat și alegoric. Istorisirea aceasta este de roman gotic, printre foarte rarele izbuțite din literatura noastră romantică (acelea de la Baronzi, să zicem, neputând fi puse la socoteală), imitate pe urmă, în teatru ca și în proză, de către mulți, de la Delavrancea la Călinescu și la Eugen Barbu:

„Era cam pe la Vinerea Mare, când mă pomenesc până în ziuă că mă cheamă vodă; zic îndată de-mi pune șaua pe cal și alerg la curte. Mavrogheni sta la fereastră; cum mă vede, se dă jos în capul scării, sare ca o maimuță pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu! Cu poturi scurți până la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mâneci și legat la cap turcește. N-apucasem să mă dau dupe cal, și-mi zice: «Vino după mine!» și-o retează la fugă la deal, d-abia mă țineam după dânsul!... Deodată văd că se oprește la Colțea, descalecă, intră în biserică, se închină la toate icoanele și, când să iasă, stă la ușă și mă întreabă răstit: «Trimis-ai haraciul la Poartă?» Eu îi răspunsei: «Da, Măria Ta, dar n-am găsit mahmudele și am fost silit de am pus de a topit niște scule de aur și toată argintăria câte le aveam lăsate de unii și de alții amanet la mine, le-am făcut bulgări de aur și de argint, și i-am trimis lui Stavracolu ca să-i bată la tarapana cu tura de mahmudele și beșlici. Aștept din ceas în ceas să pice lipcanul cu țidula pașii de la Rusciuc». «Aferim! Îmi zice bătându-mă pe spate. Vino sus să mănânci cu mine». Și-o ia la fugă pe scara clopotniței. Mă suiam după dânsul gâfâind, mă gândeam la cinstea cea mare la care am ajuns și la câștigul ce era să-mi aducă știrea când s-o duce vestea prin târg că am mâncat cu Vodă la masă. Când ajunserăm sus de tot deasupra clopotului celui mare, de unde vezi omul jos numai cât o vrabie, deodată mă cheamă lângă dânsul la o ferestruie și-mi zice:

«Ia te uită de aici; mult e până jos?» «Mult, Măria Ta – îi răspunsei – d’ar cădea cineva d-aici ar fi vai de el: nici praful nu s-ar alege de dânsul» «Știi c-am visat pe sfântul Nicolae azi-noapte?» îmi zice râzând. «Ești bun la Dumnezeu, Măria ta, și d-aia a venit sfântul să te vază.» «Așa cred și eu – îmi zise uitându-se în ochii mei – dar nu știi că mi-a zis să te azvârl d-aicea jos». Când am auzit așa, am înghețat; mi s-a tăiat picioarele și mi s-a muiat vinele, de era să cad, fără să mai m-arunce cineva. Știam că era în stare s-o facă, fiara! Când aud încetșor un glas că-mi zice la ureche: «Zi-i că ai visat și tu pe sfântul Spiridon, și-a cerut să-i aprinzi o făclie de cincizeci de pungji de bani și că, de te-o arunca după fereastra aia, mori și rămâne sfântul fără lumânare». Acela care-mi șoptea aceste cuvinte era Sava Arnăutul. Repetai și eu vorbele lui ca papagalul, clănțănindu-mi dinții în gură de frică. «Ei, dacă e așa – îmi zise atunci Mavrogheni – trimite pe Sava să-i cumpere făclia». Muiai condeii în călimările de la brâu, scrisei zarafului meu din hanul Sfântului Gheorghe și peste o jumătate de ceas Sava se întoarce cu o lumânărică de trei parale; mi-o dete în mână, făcu cu ochiul lui Vodă și ne deterăm jos binișor cu toții din turn. Eram mai mult mort decât viu. Cum am ajuns acasă, am căzut la așternut și am zăcut trei săptămâni de gălbinare.”

Să ne întoarcem la memorialistica propriuzisă. Însușirile ei de căpetenie au fost deseori puse în valoare, câteva scrisori fiind pe bună dreptate socotite niște capodopere. (*O călătorie de la București la Iași înainte de 1848, Teodor Diamant, Căpitanu Laurent, Bârșof, Un bal la curte în 1827, Moravuri de altădată*), din altele putând oricând desprinde pagini de antologie. Ghica a fixat la noi modelul prozei pitorești și descriptive, cu pigment balcanic oriental și ilar peninsular, pe care o vom descoperi apoi la cei doi Caragiale, la Panait Istrati, Dinu Nicodin, Ion Marin Sadoveanu, G. Călinescu, Paul Georgescu, Ștefan Agopian și la alții, în care exuberanța ochiului și a urechii o ia înainte

observației psihologice și limba se umple de savoarea unor cuvinte rare. Scriitorul palpează cu voluptăți de muzeograf și de anticar o materie ce atrage înainte de toate prin calitățile ei de culoare, de parfum de epocă ori doar de vechime. Ghica e un degustător de forme prețioase, un senzual. Personajele din *Scrisori* locuiesc totdeauna într-o ambianță bogat și divers înfățișată. Ulițele, casele, mobilierul, veșmintele sunt tot niște personaje. Ghica face cartografii sentimentale, având presimțirea sufletului moral al obiectelor. Bucureștiul, pe care el l-a zugrăvit în mai multe rânduri, a rămas de pomină în proza noastră, creând un gen. Ghica îi știe toate mahalalele și toate cotloanele, a măsurat întinderea fostelor Curți boierești, a fotografiat mental vechile case, cu pridvoarele, cu ferestrele lor uriașe, cu acoperișurile de șindrilă mult ieșite în afară ca să le apere de ploi și de viscole. El își începe deseori povestirile de la decor, care ocupă un loc mai mare decât la orice alt scriitor român. Ghica e un evocator și un descriptiv prin excelență. Ca să ne ducă la balul dat de domnitorul Grigore Ghica în ziua de Sfântul Vasile 1827, ne poartă mai întâi pe ulițele orașului peste care se boltea un cer înroșit ca para focului. Nu era răzmiriță, nici semn ceresc, ci focul dat de slujitorii unui boier câtorva butoaie de zdrențe și de călți muiate în păcură ca să se încălzească vizitii și masalagii caleștilor, butcilor și săniilor cu care veniseră musafirii. Descrierea odăilor introduce la noi stilul minuțios, de specialist în anticariat, pe care îl întâlnim și la Odobescu:

„Odăile toate așternute iarna cu covoare scumpe de Ușak și de Agem, iar vara cu rogojini fine de Indii; macaturile și perdelele de mătă-sărie groasă de Damasc și de Alep. Scaunele și canapelele toate de lemn de mahon și de abanos încrustate cu sidefuri și cu figuri de bronz poleit, îmbrăcate în piele de Cordova. În toate odăile, policandre atârinate de tavanuri cu girandole între uși și ferestre, toate de cristal de Veneția, tăiate cu diamanturi, în care se oglindeau în

seara aceea mii de lumânări de spermanțet și dau casei un aspect încântător.”

De aici se trece la prezentarea familiei domnitoare, asupra căreia Ghica aruncă o privire panoramică, nu scutită de o foarte fină maliție. Sunt descrise toaletele femeilor, masa încărcată de zaharicale și, în cele din urmă, danțul, la care boierii cei tineri își leapădă giubelele și papucii, rămânând în meși. Totul e precis, plastic, interesant. E limpede că prozatorul are talentul de a vedea și scene la care n-a fost de față, ca aceasta a balului, pe care, la 10 sau 11 ani câți avea în epocă, n-ar fi putut-o înregistra în toate detaliile ei de muzeu viu chiar de va fi fost acolo. Descrierea lui Ghica este arheologică, nu morală. De acest lucru ne dăm seama nu numai dacă luăm în considerare imaginile de arhitectură, dar și costumele, moda. La Ghica haina face pe om, cel puțin în sensul că ne este prezentată cu grijă și în amănunțime. Majoritatea portretelor scriitorului sunt vestimentare, iar veșmântul conține în sine o întregă epocă (nu în ultimul rând lexicală):

„Mie mi-a căzut la braț un tânăr mărunțel, cam de talia mea, muchelef la haine: venghercă de postav negru cu brandebururi și cu chios-tecuri, pantaloni nohuții largi de se vedea numai vârful botinei de lac; jiletcă vișinie cu găitan de fir împrejur și mai multe lanțuri de aur la ceasornic. Mi-a spus îndată că era bogat, foarte bogat, și că era conte; observându-i eu că la noi nu existau titluri de nobileme, el mi-a explicat că se află într-un caz cu totul excepțional, că m.s. vodă îl îmbrăcase cu caftan, dându-i rangul de comis, când era încă în leagăn, și că de când învață carte se convinsese că rangul de comis este latinescul *comes, comitis...*”.

Epoca mai poate fi descifrată și în apucăturile personajelor, în gusturile lor, expuse pe larg, ca de un savant enciclopedist, care nu ignoră arta culinară, într-o manieră în care se exercitase,

înaintea lui, Odobescu, în *Câteva ore la Snagov* (rețeta plăticii):

„Lui Filimon îi plăcea traiul bun; amicii săi îl poreclise *mălai mare*, fiindcă mânca bine. Când vorbea de bucate, i se umplea gura, și defectul ce avea la vorbă dispărea când pronunța:

Icre proaspete cu lămâie de Mesina,

Măsline dulci de Tesalia,

Icre de chefal,

Marinată de stacoji.

Îi plăcea cu deosebire ciorba de știucă fiartă cu zeamă de varză acră cu hrean, iacniile și plăchiile, crap umplut cu stafide, curcan cu varză umplut cu castane și purcel fript, dacă era întreg.

Când era la câte un zaiafet, își sufleca mâncile, și iată cum frigea mielul: îl înjunghia, îl spinteca, îi scotea pânțele, îl cosea la loc și-l acoperea cu pielea, după aceea îl băga într-o groapă plină de jeratic cu curpeni de viță sălbatecă, unde-l lăsa până pocnea ca un tun; atunci îl scotea, îl învălea într-o pânză și-l ungea c-un fel de salță inventată de dânsul, făcută cu vin amestecat cu usturoi pisat și cu băcăni, cu lămâie și cu sare, și te poftea la masă fără cuțit și fără furculiță, ș-apoi să nu-ți fi lins degetele.”

Nu totdeauna însă procedează Ghica așa de static și de descriptiv. Se întâmplă să prindă omul în mișcare, sugerându-i gesturi, firea adâncă, aproape ca în proza realistă, mai nouă, cu care bătrânul memorialist devenise vrând-nevrând contemporan. După ce ne spune despre vestitul pazarnic Bârzof că era mare cât un munte, cu nasul „numai o fărâmiță de sfârc” și cu fața așa de ciupită de vărsat că în fiecare gropiță „se putea ascunde bobul de mazăre”, și-l amintește în casa lui Tache Ghica cu o misie oarecare, de obicei neplăcută. Îl vedem și noi, împreună cu povestitorul, suind în fugă pe scara casei și zdrăngănindu-și sabia de toate treptele sau îl auzim tânguindu-se în rusoromâneasca lui: „Ia, nevinovat, slujba”, ori de câte ori trebuie să-și justifice vreun abuz. La fel



de greu de uitat e banul Tudorache Văcărescu, zis boier Furtună, un zgârcit, care întreține cu galbenii o relație absolut emoțională. Acest Hagi Tudose e tipul cel mai clasic din scrisori și printre pușinii privit din unghi moral (deși detaliile vestimentale nu lipsesc nici aici):

„A doua zi foarte de dimineată eram cu două pungi de galbeni în strada Sfântului Spiridon, în odaia de mosafiri, unde boierul m-a primit voios; era îmbrăcat cu o giubea portocalie, peste o libadea lungă de pambriu verde, având pe cap ișlicu:

După ce i-am pus banii pe masă, a scos un oftat mare.

«Acum mai întâi să-i numărăm.»

Și începu a-i grupa în pâlcuri de câte zece, și, după ce s-a încredințat de exactitatea numărului, a luat cutia cu cumpene și, cântărindu-i unul câte unul din ochi și din degete, întovărășea operația cu reflecții ca aceste:

«Tot pasiri, tot pasiri... rar pe ici colea câte un blank... Uite ăsta galben bun, mai greu și decât blanku; așa când ar fi toți...»

«Ovreiul dracului, bată-l Maica Domnului, uite colo câtă bucată de aur a tăiat din bietu galbenu ăsta; ar trebui stăpânirea să spânzure pe astfel de calpuzani...»

«Când am împrumutat pe văru Tache, l-am împrumutat ca pe un frate, cu dobânda de cincii și jumătate la pungă pe lună, pe când banii se da p-atunci cu șapte, ba și cu șapte și jumătate la pungă (17 și 18% pe an). Ia te uită colea frumusețe de galben, când îl vezi, crezi c-o să treacă și de blank și când colo, nici cu pasiru nu merge; afurisitu de jidov, îi ia auru cu apă tare. Păcat că legea la noi nu permite dobândă la dobândă, și vezi acu pierd peste cincizeci de galbeni, dobânzile de la cei 717 galbeni.»

Operația aceasta a durat șase ceasuri...»

Mai de-a dreptul la ființa dinăuntru duc unele vorbe puse în gura personajelor. Acestea nu sunt mai puțin memorabile decât hainele ori gesturile, și tot așa de pitorești. Elenca Dudeasca,

sora bunicii lui Ghica, are plăcerea de a-i repeta nepotului această frază demnă de un Caragiale al nobleței: „Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu, când mă gândesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine amețală”. Dascălul Chiosea arunca după băieții care nu știau lecția cu imineiu (papucul) și le striga: „Fir-ai al dracului cu ta-to și cu mă-ta, că n-ai învățat *matina*”. Autenticitatea vorbirii este remarcabilă. Întreaga conversație dintre Saint-Marc Girardin și junele locotenent care-l însoțește în călătoria prin țară (ca Ruset pe abatele de Marenne în romanul lui Sadoveanu) este uimitor de exactă psihologic, chiar dacă probabil totul nu e decât o simplă legendă, iar sfârșitul nostimei anecdote (în care academicianul francez, uluit de știința de carte a locotenentului, repetă mecanic aceeași exclamație: „Ah! Je vous fais compliment”) a făcut pe cineva să se gândească la *Un pedagog de școală nouă*. Disponibilitatea lui Ghica este surprinzătoare. Venind vorba de anecdote: Ghica este mare amator și le culege de unde poate. Până și în *Introducțiunea* scrisorilor găsim una, și anume pe aceea cu țaranul român pe care un turc, protector al său, ajuns mare la Poartă, l-a numit ban, și care este atât de neculceană în spiritul ei. De altfel, Neculce este un autor care ne vine deseori în minte la lectura lui Ghica. E greu de înțeles de ce *O samă de cuvinte* a părut să îndreptățească înrudirea cu *Amintirile* ori basmele lui Creangă, așa de deosebite în fond, dincolo de dulcea lor moldovenească, dar n-a fost niciodată pusă în relație cu *Scrisorile* lui Ghica. Pușini scriitori români au o mai clară stofă de memorialiști decât cei doi, și pentru care anecdota reprezintă deopotrivă nucleul narațiunilor, reținută pentru modul concentrat și totodată memorabil în care fixează un tip sau o situație, ca rod al observării din exterior. Talentul lor de povestitori se confundă în definitiv cu acela de a spune anecdote. Ca și Neculce, Ghica pictează tablouri de epocă *hautes couleurs*, scene, gesturi, costume, exprimări. Amândoi sunt umorali (deși ambilor li s-a remarcat de obicei, curios lucru, blajinitatea și obiectivitatea!), supărăcioși și răi

de gură, stăpâni pe o limbă bogată și plină de pitoresc. Desigur, Ghica este un Neculce evoluat, narațiunile (anecdotile) lui fiind adesea de o mare finețe și vădînd, pe lângă un auz absolut, un spirit educat și subtil. Câți oare, înainte de Caragiale, au scris mai bine decât autorul *Călătoriei de la București la Iași*, despre care se spune că-l corija Iacob Negruzzi. Această pagină este înainte de toate o capodoperă de limbă românească de la finele secolului XIX, cum numai la Caragiale mai putem afla:

„*Iubite amice*, azi te pui în tren la 9 seara, după ce ai prânzit bine la Hugues sau la Broft, arăți tichetul conductorului care vine și ți-l timbrează cu cleștele, fumezi o țigară, două până la Ploiești; acolo îți bei ceaiul în tică, te întorci în vagon, apoi te înfășuri bine în tartan, îți pui paltonul căpătâi, te lungești pe canapeaua de catifea roșie sau în vagonul pat, dormi ca acasă vreo două ceasuri și, la opt dimineața, te deștepți la Roman. Aici cafea cu lapte, cu un *kupfel*, două, și 17 ceasuri, minut cu minut, după ce ai plecat din București, te găsești transportat pe malul îmbălsămat al Bahluiului, în fosta capitală a fostului principat al Moldovei, unde ajungi dormit, mâncat și odihnit. Călătoria, mâncare cu bacșiș cu tot, te-a costat 80 de franci. Ei, vezi, acum 40 de ani nu era așa”.

*Scrisorile* cele mai bune au o tehnică a captării cititorului, pe cât de nevizibilă la lectură, pe atât de îndemânată. A analizat-o Vianu cu privire la *Teodor Diamant*. Ghica însuși s-a referit o dată la ea, cu mult umor, la începutul *Căpitanului Laurent*: „Eu când citesc ceva scris de mine, îmi pare că aud pe repauzatul Isailof, pe bunul român în casa căruia am fost de mai multe ori ospătați împreună când eram la Constantinopol. Acel bun bătrân a început de o sută de ori să-mi istorisească cum din sadea Isaia s-a pomenit deodată goșgogea Isailof. Am ascultat cu toată atențiunea, nopți întregi, povestea acelei metamorfoze; dar din digresiune în digresiune, atât a lungit-o, încât l-a ajuns sfârșitul vieții, fără de-a

apuca să-mi spuie cum acea codiță s-a agățat ca scaietele de numele său”. Această libertate a imaginației – care sare de la una la alta fără scrânteală, dă ocoluri, așterne paranteze nefârșite, trece podul timpului înainte și înapoi, bate câmpii cu voie bună sau își iese din pepeni, calcă pe toate clapele, albe și negre, ale pianului de cuvinte, știind să imite toate jargonele și memorând toate idiotismele, luând bunul său din franceză, rusă, greacă, turcă, spaniolă sau engleză, fără a da totuși senzația de Babel – această libertate, așadar, este poate dovada cea mai bună a marelui talent al lui Ion Ghica.

Ion Ghica a făcut mai mult decât să conserve aspecte din viața cotidiană bucureșteană ori muntenească a secolului XIX. Și-a scris epistolele la finele deceniului 8 și la începutul celui următor, când mai erau puțini martori ai evenimentelor înfățișate de el. În 1880 se călătorea de la București la Iași, evident, altfel decât înainte de 1848, iar atmosfera dintr-o casă ca a Băltărețului era despărțită de sensibilitatea contemporană prin trei sferturi de veac. Căpitanul Laurent aparținea aceluiași trecut îndepărtat. Dorința lui Ghica de a-și aminti trecutul, stimulată de Alecsandri, era una firească la oamenii bătrâni (iar în secolul XIX, la șaizeci de ani, câți aveau corespondenții, oamenii se simțeau foarte bătrâni). Așa că Ghica s-a pus pe treabă. Era și destul de enervat de prezent, socotindu-se un om al vremilor apuse. Nerecunoștința contemporanilor va fi agravat *parti-pris*-ul naratorului. Rezultatul a fost o evocare nu numai plastică a secolului care se apropia de sfârșit, dar și una extrem de personală, plină de pasiune și de originalitate, colorată peste marginile îngăduite unui istoric. Ghica zugrăvește *secolul lui*, nu neapărat pe acela care fusese în realitate. Și pune atâta forță în tablou, încât cititorii de mai târziu, ca și noi, numai cu greu își vor putea închipui alt secol XIX românesc decât acela al lui Ghica. Nu cu muzeul Carnavalet, cum a făcut Călinescu, ar trebui comparate *Scrisorile*. Ghica este un pictor de locuri, de oameni și de moravuri, care a creat un întreg secol după chi-

pul și asemănarea fantasmelor sale. Aproape nu are rost să ne întrebăm despre adevărul reprezentărilor. Ele sunt atât de adânc înfipite în memoria noastră culturală, încât nu le mai putem

pune la îndoială. Așa se întâmplă de obicei cu lumea din romane. Ghica nu ne-a lăsat romane, dar ne-a lăsat un secol al XIX-lea care îi poartă pecetea.

## Epistolieri. Jurnalul intim

Ca toți oamenii timpului său, care, pe urmele lui Dinicu Golescu, au călătorit în Occident înainte de 1848 (Codru Drăgușanu, Asachi, Câmpineanu, Kogălniceanu) și în Orient, după această dată (Alecsandri, Bolintineanu, Ralet), C. NEGRI (1812-1876) a lăsat și el câteva note dintr-un voiaj la Veneția, publicate în *Propășirea*. Sunt, în fond, trei scurte narațiuni, ultima având un clar subiect de nuvelă renașcentistă pe gustul lui Călinescu (persecuții politice, dispariții misterioase, torturi, morți violente), situate toate în atmosfera palatului venețian al *signorei* Letiția, ca într-un cadru boccaccesc, la care revine de fiecare dată: „Sedeam pe malul canalului și liniștea era mare, căci la ceasul acela numai când și când trecea câte o gondolă întârziată, cu micul fânar ce încet se legăna după lovirea lopeții”. Finețea limbii se observă numaidecât, ca și unele ascuțimi ale ochiului. Din păcate, Negri se mulțumește să schițeze acțiunea neavând răbdarea de a o duce mai departe și nici capacitate de invenție epică. *Memoriile unei perechi de foarfeci*, altă scriere a lui, imită *Istoria unui galbân* a lui Alecsandri, în aceeași manieră picarescă și umoristică, dar nu trece de pagina a treia, ca și cum autorul n-ar mai ști ce să facă cu personajele sale. Doar început are și narațiunea *Mănăstirea*, în care un călăreț bate într-o noapte la poarta schitului Durău, cerând adăpost și îngrijire, căci e bolnav, și chiar dacă nu moare, plecând mai departe după o vreme, nu se poate ca aceste câteva pagini să nu evoce povestirea tânărului Sadoveanu intitulată *Într-un sat, odată*. Despărțirea călătorului de călugării binevoitori e surprinsă într-o singură frază: „În mijlocul ogrăzii micii mănăstiri, unde iarba mare ca pe

câmpuri era călcată numai la cărările de la fieștecare chilie către biserică, și după slujba de dimineață, sta călugării, și în a lor mijloc, drumetul gata de călătorie, în tăcere și mână-niciune”. E un nucleu încărcat de sugestii ca un fagure de miere. Însă Negri e mai mult un amator, atras de câte o situație, dar fără vlagă de povestitor. Precizia detaliilor indică o scenă trăită, personală. Numai că, în loc să se îndrepte, ca toți contemporanii, spre memorialistică, Negri își relatează viața la modul obiectiv, tot așa cum în *Veneția* preferase impresiilor de călătorie nuveleta italiană. Adevăratele însemnări de călătorie le găsim într-o scrisoare către Ghica, din aceeași vreme, în care putem măsura distanța parcursă de sensibilitatea călătorilor pașoptiști în deceniul care-i despărțea de Dinicu Golescu. Este nu numai o altă percepere a lucrurilor, dar și o sincronizare aproape deplină a moldoveanului cu Occidentul latin. Spre 1840 călătorii noștri nu mai au, s-ar zice, nicio întârziere de recuperat în ordinea civilizației lăuntrice:

„Bien que Rome soit un *nec plus ultra*, Venise, qu'a regret nous venons de quitter, offre dans un autre genre des beautés selon moi incomparables à tout ce qui dans ce bas monde puis-je le voir. Mais pourquoi me manque-t-il l'harmonieuse plume de George Sand pour vous décrire les merveilles? Une ville de moyen âge avec les palais gothiques et arabes, avec son inquisition, ses tortures, avec ses galères dorées, avec ses toits de plomb, avec ses prisons sous l'eau, son Pont de Soupirs, et chose unique, que ne le voit qu'à Venise, les rues... des canaux où

d'innombrables gondoles toute tendues de noir, d'après un décret de la république, voltigent avec une rapidité surprenante. Une crainte superstitieuse s'empare des esprits les plus forts – tous les palais déserts; et, passant ou se croisant, les gondoles semblables à des tombereaux, vous font voir leur forme fantastique à la lueur d'un petit fanal, se balançant en cadence d'après le coup de rame."

Talentul literar, cât este, al lui C. Negri se vede, de altfel, cel mai bine în scrisori, savuroase în dulcea lor moldovenească, atunci, firește, când autorul nu le scrie, ca tot bonjuristul, de-a dreptul în franțuzește. Omul e modest, cu capul pe umeri și cu picioarele pe pământ, cordial, dar și foarte net, când e să refuze un mandat de deputat sau chiar domnia, pe care le aprecia corect ca nepotrivite cu firea lui pașnică și ispitită de viața simplă de la moșie. Tonul exact ni-l dau aceste rânduri despre sine dintr-o scrisoare către Alecsandri, în care se referă la poetul latin care a preferat să se retragă la proprietatea sa de pe valea Licenței decât să fie secretarul lui Augustus:

„Je suis occupé, mon cher Basile, à vendre modestement mon maïs et voudrais ne plus avoir à accomplir pareilles besognes dans les conditions où je suis. Je désirerais au contraire m'enfermer quelque part avec rien du tout mais sans dettes, et pouvoir en toute sécurité d'âme jouir obscurément de cette médiocrité dorée dont parle Horace”.

Ironia bonomă nu-l predispuie pe C. Negri la compararea – devenită uzuală de la Călinescu – cu Voltaire, chiar dacă lucrul grădini proprii este la el un motiv recurent și voltairian. N-are sarcasme și își cunoaște lungul nasului. Își mărturisește o dată convingerea că va intra în nemurire prin poezia pe care prietenul său de la Mîrcești i-o dedică în *Doine și lacrimioare* și nu se sfiește, altă dată, să-i atragă atenția acestuia cu modestie că străbunicul, pe care Alecsandri dorea

a-l face personaj în *Dumbrava Roșie*, n-a luat parte la celebra bătălie cu polonii, fiind decapitat mai înainte de Ștefan pentru a fi cutezat să-l sfătuiască de bine. N-are, deci, pretenții, nici iluzii: „Toi, tu t'occupe des fruits de l'intelligence, moi des pommes, poires et autres, îi scrie el în altă ocazie. Chacun son lot ici-bas.” Înțelepciunea lui e proverbială în epocă. O descoperim și într-o scrisoare către Bolintineanu, bună de ținut minte:

„Te văd înăcrit destul. Dar socotitu-te-ai vreodată cu calm cum că țările, ca și oamenii, au un șâr de evenimente care trebuie să treacă? [...] Ce nu e astăzi va fi mâine; să știm a aștepta deci fără egoismul acela al nerăbdării care ne face să prindem ca totul să se îndeplinească în timpul nostru, unde nu mai rămâne nimic a se face mai pe urmă”.

Asta, într-o scrisoare scrisă cu vechea „slovă răzășască”, pe care Negri o preferă celei noi folosite de corespondentul său mai tânăr și pe care îl învață cum să cultive tutun. Tonul e de veselie falsă, impregnată de tristețe. Negri este, mai ales la bătrânețe, un melancolic care bravează. Înainte, avea și unele ieșiri mai abrupte. Prin 1844, îl convoacă pe Ghica la Galați ca să se sfătuiască, fiindcă își pusese în cap să emigreze în Brazilia! Recurge, cu acest prilej, la unele vehemente de vocabular. O singură dată însă sarcasmul lui e cu adevărat voltairian, semănând cu al lui Kogălniceanu, și anume atunci când se referă la șovăirile în problema Unirii Principatelor de care dă dovadă Franța, „cette grande modiste qui tient à avoir inventé une nouvelle crinoline politique pur cacher nos misères, comme autrefois ses plus grands rois inventaient des paniers pour soustraire au monde édifié les grossesses de leurs charmantes et nombreuses maîtresses”. Dar stilul omului nu s-a schimbat radical. Româneasca în care scrie la început (1845) este arhaică și ceremonioasă. În 1852, limba s-a fixat deja în simpatica expresie de autoironie bonomă caracteristică. Pârcălabul

de la Galați, care avea să demisioneze fiindcă nu credea a fi izbutit în eforturile sale administrative, îi scrie viitorului bei de Samos, mult mai norocos în ale sale, următoarea lucidă și amară apreciere de sine.

„Dar apoi că mă ții de rău că părăsesc vechile obiceiuri ale pârclăbiei, stricându-i folositoarea meserie, ai toată dreptatea. Căci pe toți

părtașii mei mi i-am dobândit dușmani, una; ș-al doilea, că neîmpiedicând mai nimic, numai am făcut de li s-au agerit iscusința, încât ce să făcă mai înainte ghiuj ghiuré (pe față), să fure acum cu oarecare subtilitate mai ascunsă. Săturat sunt, iubite frate, de slujbă ca de mere pădurețc, fiindcă nici o deosăbire nu se face între mine și între cei cum nu sunt eu.”

## NICOLAE BĂLCESCU

(29 iunie 1819 – 29 noiembrie 1852)



Este cât se poate de limpede providențialismul de tip romantic, inspirat de italianul Cantù, în introducerea la *Românii supt Mihai-voievod Viteazuk*: „Sub ochiul providenții și după legile și către ținta hotărâtă de dânsa mai înainte, omenirea înainteză în evoluțiile sale istorice... Orice nație dar, precum orice individ, are o misie a împlini în omenire.” Această „misie evanghelică” nu-l transformă pe om într-un

instrument orb, căci Dumnezeu l-a înzestrat cu voință, „lăsându-l liber în alegerea sa”, după ce i-a arătat „legile”. Ca să o evidențieze, Bălcescu procedează ca istoricii Școlii Ardelene luând-o de la începuturi. Deosebirea, care există totuși între el și predecesori, a arătat-o Ioana Em. Petrescu (1981): dacă la istoricii medievali și la ardeleni, istoria doar „reflecta” sacral în figura principelui (unsul lui Dumnezeu), la romantici, la Bălcescu, ea îl „încorporează”, fiind însăși „starea de explicație a divinității” iar „istoricul este chemat să facă inteligibilă *misia* care există în popor sub formă de sentiment”. Nu constituie deci o surpriză tonul avântat și testamentar pe care-l folosește de la început Bălcescu, dată fiind importanța excepțională atribuită evenimentelor și eroului: „Deschid sfânta carte unde se află înscrisă gloria Românilor, ca să pun înaintea ochilor fiilor ei câteva pagini din viața eroică a părinților lor”. Mihai este „cel mai vestit și cel mai mare dintre voievozi” iar anii, puțini, ai domniei lui sunt „cei mai avuți în fapte vitejești, în pilde minunate de jertfe către patrie.” Exemplul și tonul acestui encomion i-l oferea lui Bălcescu profesorul lui de la Sf. Sava, ardeleanul Florian Aaron, citit cu siguranță, dar necitat nici măcar la bibliografie de elevul său, care copiază totuși ample pasaje din cartea acestuia. Aaron încheia astfel capitolul despre Mihai din *Idee repede de istoria Prințipatului Țării*

*Rumânești*: „De la marele Traian și până la el rumânii nu s-au norocit ca din sânul lor să se nască alt om mai mare decât dânsul: cinsprezece veacuri au lucrat ca să facă mărirea lui”. Ardelenii au fost de altfel cei care au introdus cultul lui Mihai în Țara Românească, după cum arată Mihai Gherman (1989), citând contribuțiile lui Gheorghe Lazăr, Damaschin Bojincă, Simion Marcovici și îndeosebi pe a lui Aaron, de la care Bălcescu a împrumutat ideea generală. Ar fi meritat o mențiune moldoveanul Asachi. Ca să-și înalțe eroul, Bălcescu îi înfățișează pe domnitorii care l-au precedat în termeni vădit disprețuitori: după ce au cumpărat cu bani grei tronul și ocrotiți de mercenari străini, ei „prăda și chinuia și îngrozea o țară ce nu știau iubi”, ca niște „lăcuste sălbatice”; abuzurile lor n-au întârziat a aduce țara „într-unul din acele minute mari, când o nație trebuie să piară sau, luând inimă din suferința și disperarea sa chiar, printr-o silință mare și puternică, însuși să se mântuiască.” Tot așa gândea și profesorul de la Sava care era și el providențialist: „Vremile grele aduseseră pe toți rumânii într-o stare de suferință amare; toți așteptau un mântuitor. Apariția lui Mihai în mijlocul lor a fost ca un fulger strălucitor care dete duhului românesc cel amorțit o lovitură electrică: rumânii se deșteptară; cunoscură trimiterea lui din ceriu și alergară la glasul lui cel propovăduitoriu de mântuitor.” Eroul, „idolul” intră în scenă la Bălcescu ca un personaj din basme: „În acel timp de chin și jale, strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales și vestit și laudat prin frumusețea trupului său, prin virtuțile sale alese și feliurite, prin credința către Dumnezeu, dragostea către patrie, îngăduiala către cei asemenea, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toți deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia și dărnicia ce împodobeau mult laudatul său caracter.” În aceeași lumină fabuloasă se scaldă multe scene, între care aceea apocrifă cu gădele care, necutezând să-l taie pe Mihai, scapă satârul din mână și o ia la fugă. În legătură cu aceasta din urmă, inexistentă în documente, Mihai Gherman o crede

împrumutată de Bălcescu din Aaron. Dar scena o relatează deja Șincai, după Anonymus Hevenes. În secolul XIX o vom găsi repovestită de Asachi, Bolintineanu (care îl citează pe Anonymus) și Ispirescu. Probabil că și alte lucruri la Bălcescu și Aaron provin din cronicarii vechi, încât apropierea dintre ei – e drept, frapantă – trebuie tratată cu circumspecție. Aceasta nu ne poate împiedica să remarcăm preluările *literare*, destul de numeroase, din Aaron. Omisiunea din bibliografie a cărții celei mai des utilizate de către Bălcescu este greu de explicat, deși, în absența încă a noțiunii de plagiat, Bălcescu nu poate fi culpabilizat. Nu lipsesc discursurile romantice (în stilul în care va vorbi Ștefan în *Apus de soare* și alții după aceea,) rostite în fierberea bătăliei. Mihai are ceva din personajul romantic, sumbru și măcinat de gânduri, din *Mihaida* lui Eliade: „Închis în palatul său de nevoia turcilor, țipetele de jale ale poporului gonea somnul lui Mihai. Posomorât și tăcut, el se depărta de toți cei ce erau lângă dânsul, spre a se gândi zi și noapte la mijlocul de a mântui nația sa.” În general stilul este acela concis narativ al lui Ureche: „Bătălia ținu câtva timp și fu sângeroasă de ambele părți până în noapte, când turcii, cu toate că mai numeroși, trebuiră să se plece furiei românilor.” La turnura naivă, cronicărească, a povestirii, trebuie adăugat melodramatismul etic: „Încă de la cele dintâi triumfuri ale românilor din această iarnă, spaima și groaza ce coprinsese tabăra și ținuturile de margine ale împărăției turcești intrară și în Constantinopol și pătrunseră până în seraiul unde trăia trai desfătat și fără grijă desfrânatul sultan Murat III.”

S-a văzut uneori în autorul *Românilor* un erudit, ca Stolnicul, Costin și Cantemir, înainte, sau ca Hasdeu (care l-a imitat în monografia despre Ion Vodă) pe urmă. În polemică nedeclarată cu Iorga, Ș. Cioculescu a acreditat mai ales ideea aceasta: „Nimeni la noi, înainte de Hasdeu, n-a folosit atâtea izvoare și în atâtea limbi”, scrie criticul, convins și de faptul că opera căreia Bălcescu și-a consacrat ultima parte a vieții s-a dorit una obiectivă, fără țâșniri

temperamentale. E adevărat că, de pildă, numai în câte un scurt episod, Bălcescu face zece referiri la cinci autori. Cu toate acestea, Iorga era de părerea opusă (și avea dreptate) că lui Bălcescu i-ar fi lipsit (ceea ce lipsea de altfel întregii istoriografii romantice) critica în stare să înlăture „refacerile”, „închipuirile” și adausurile la izvoare, lipsă ce făcea bibliografia ineficientă științific. În plus, Bălcescu n-avea înțelegerea dezvoltării, socotind că orice instituție ori formă istorică a fost din prima clipă și până la capăt aceeași. Iorga nu crede că el avea „soliditatea de cultură” a lui Kogălniceanu, iar *Români* i se par a fi „o predică, o lucrare de propagandă, o armă de luptă, un argument pentru puțința unor nouă lupte naționale.” Trebuie să convenim că spiritul cărții lui Bălcescu nu e nici științific, nici modern. Ea se bazează mai mult pe sentimente decât pe idei. Tocmai în această latură trebuie căutat meritul ei literar, chiar dacă unele pasaje, analizate îndeobște până acum ca modele de proză romantică, nu-i aparțin și punctul de vedere asupra lor trebuie reconsiderat. Ioana Em. Petrescu vine cu opinia tentantă că ar exista două perspective complementare în carte: una eroică și mitică, având în centru pe predestinatul Mihai, cel pedepsit finalmente pentru „vina” de a nu-i fi eliberat pe iobagii ardeleni și de a-și fi trădat astfel „misia”; alta ironică și profană, din care destinul, vina ori pedeapsa se exclud, și al cărei protagonist ar fi celălalt Bathori, Sigismund, un fel de cabotin erou de roman, care-și trăiește viața sub semnul întâmplării și al capriciului. Din păcate, numai prima dintre aceste perspective este incontestabilă. Un Bălcescu sensibil la profan și ironic nu poate fi descoperit în text. Ca scriitor el ni se înfățișează exclusiv în registrul grav, solemn și profetic. Ca istoric, este un romantic pursânge, întreșând realitatea obiectivă cu legenda, compulsând de-a valma izvoare serioase cu simple relatări fără importanță, și mai ales urmând prea îndeaproape cronicile vremii, uneori în momente-cheie ale narațiunii, cum ar fi uciderea lui Andrei Bathori. Bibliografia este haotică, evident nerevizuită înaintea morții

timpurii a autorului. Nu atât prezentarea domniei lui Mihai va fi fost scopul lui, cât (Iorga nu greșea iar introducerea îl confirmă) folosirea ei ca model pentru contemporani. De aceea, când se simte debordat de entuziasm patriotic ori de furie, autorul intră el însuși în scenă, își declară sentimentele fără ocolișuri, se lamentează, ca după Mirăslău, ori înalță imnuri lirice trecutului și cântăreșilor lui, de pildă lui Cârlova. Până la urmă însă retorismul hiperbolizant face scrierea monotona. I se poate imputa și clasicismul de școală al epitetelor sau comparațiilor moral-abstracte („Cârlova, floare a poeziei, june cu inimă de foc”).

Din capitolul scrierilor istorice, superioare *Românilor*, prea înfeudată lui Aaron, lucru ce a trecut neobservat până de curând, sunt câteva articole, fie și numai prin laconismul lor etic și stilistic, inspirat parcă din Tacitus și condensându-se în formule de lespede, pe care noi toți le știm pe de rost.

„Omul e mai spectaculos decât opera”, scrie G. Călinescu. Această părere a fost de multe ori reluată nedeclarat, mai ales de când corespondența, devenită publică, a părut a o întări. Și, totuși, dacă Bălcescu este cu adevărat și un prozator însemnat, el este tocmai în câteva scrisori, ca și alții dintre oamenii de la 1848. Iar punctul central de interes psihologic și artistic se află în tulburătoarea și unica la noi, prin autenticitate, dezbateri intimă legată de dreptul omului, devotat unei cauze istorice, de a avea și viață personală. Aceasta este tema secretă a corespondenței bălcesciene, obsesia care ordonează pilitura impresiilor, emoțiilor și ideilor scriitorului. În 1847, dorindu-i lui Ion Ghica fericire, cu ocazia căsătoriei, Bălcescu adaugă: „Fericire intimă care crez că e singura adevărată și pentru care însă nu mă simț menit”. Relativ numeroasele lui scrisori (mai ales dacă avem în vedere intervalul de timp extrem de scurt în care au fost scrise: 183 în exact un deceniu, din 1843 până în 1852) au rareori subiecte referitoare la probleme private și intime. În covârșitoarea lor majoritate, tratează chestiuni legate de evenimen-

tele politice la care Bălcescu a participat. Nu este corespondența unui îndrăgostit, cum va fi aceea a lui C.A. Rosetti, nici aceea a unui soț, ca a lui Odobescu, nici aceea a unui tată, ca a lui Hasdeu, ci a omului public, care scrie „memoaruri” și stă în contact cu tovarășii lui de cauză și de ideal. Spiritul pragmatic din aceste „memoaruri” poate să surprindă la un idealist moral cum e considerat îndeobște Bălcescu. „Tu ești gata și foarte iubitor a face planuri, fără a te gândi că pentru execuția lor trebuie bani, îi scrie el lui Ion Ghica în 1850. Aș vrea să întrebuițezi fertilitatea duhului tău spre rezolvarea aceștii probleme: *cum să căpătăm bani*. Altmintrelea toate sunt de prisos și degeaba a mai constitua comitete sau a mai încerca a întreprinde ceva.” Portretele „cauzașilor”, dintr-o scrisoare către Arăpila, arată un om pentru care buna cunoaștere a celorlalți este o condiție a reușitei concrete. Bălcescu nu vrea să fie îngăduitor, malițios sau expresiv: vrea să-și prevină prietenul de riscurile inerente ale colaborării cu unul ori cu altul. „Te plângi că scrisorile mele sunt fără Savoare”, îi scrie el apoi lui Ghica, spre a se justifica: n-are vreme de literatură. Lipsa de Savoare este o consecință a pragmatismului. Din aceste, mai scurte sau mai lungi, epistole ale omului politic, țâșnesc, e drept, câteodată adevărată *cris du coeur*. Firește, nici ele dezlegate de istoria, de revoluția, de diplomația la care Bălcescu se simte veșnic silit: „Ghica, iubite Ghica, îngenunche și mulțumește lui Dumnezeu, patria noastră se va mântui!” Crezuse o clipă într-o înțelegere cu Kossuth. Ultimul cuvânt al emoționantului îndemn a fost, de altfel, scris în cod, spre a scăpa cenzurii. Cele mai greu de uitat scrisori sunt două, din 1847, trimise lui Alecsandri, la moartea prietenei lor comune, Elena Negri. Niciodată nu s-a exprimat mai clar credința romantică a lui Bălcescu în acel destin care-l situează pe omul ce nu e de rând mai presus de suferințe personale, oferindu-i totodată sprijinul necesar spre a se consola:

„Știam și știu că rana unei asemenea pierderi este adâncă și înveninată și nu se poate lesne vindeca. Crez însă că n-ar trebui să ne lăsăm a fi biruiți de durere, dar păstrând necurmat în noi via aducere aminte a prietenii ce plângem, să căutăm a ne purta bărbătește, a trăi ca cum ea ar fi de față a ne privi. Eu crez că pre o ființă de rând este ertat a o regreta ca oameni de rând, iar pe Elena Negri trebuie s-o regretăm hrănindu-ne de spiritul ce o insufla, făcând fapte mărețe și laudate, după inima sa. Și apoi, când vom vedea-o odată, căci eu nu mă îndoiesc că o voi vedea într-o lume mai fericită, nu trebuie oare să-i putem mărturisi că am fost vrednici de dragostea ei și după ce ne-a lăsat? Tu vei zâmbi, poate, de milă la credința mea de a o mai vedea. Dar tu știi, poate, că eu crez tare în nemurirea sufletelor și în păstrarea personalității omenești și după moarte, fără de care nemurirea nu se poate înțelege și mi se pare absurdă. Pentru aceea, ca să fii vrednic de prietena mea, voi ca durerea pentru pierderea ei, s-o prefac în dragoste către țara mea.”

Ca pur erou romantic, Bălcescu nici nu putea separa în conștiința lui aceste două iubiri. Dovadă scrisoarea care îi atribuie lui Alecsandri aceeași nobilă idee:

„Este mare și frumoasă ideea ta d-a căuta a-ți încălzi inima, trudită și înghețată de suferințele intime, la vatra națională. Nenorociți sunt acei ce concentrează toată puterea lor d-a iubi într-o dragoste intimă asupra unui obiect rar de găsit, iute trecător și peritoriu. Și ce e mai mare pentru om decât țara sa? Să nu ne mai trudim dar, iubite Basile, a alerga după fericirea intimă, o nălucire ce tu nu vei putea găsi, ce eu n-am găsit niciodată și pe care e multă vreme de când n-o mai caut. Să întorcem ceea ce ne-a mai rămas din dragostea noastră, s-o întorcem către țară. *România* va fi iubita noastră.”



De aici a luat Călinescu titlul nuvelei lui. Bălcescu este spiritul cel mai capabil de sublim dintr-o generație care n-a dus lipsă de spirite patetice și nobile. Din exilul resimțit ca o pedeapsă teribilă, face această zguduitoare mărturisire:

„Ce faci tu, Alecule, și ce mai nădăjduiești? Cât aș fi de mulțămît să fiu cu tine la un loc. Cine gândea, când veneam în țară, astă primăvară, că peste puțin o să umblăm rătăcind prin lume, tu într-o parte, eu într-alta, fără să ne putem întoarce în țeară? Nimic nu ni se pare mai grozav ca această viață, precum nimic nu mi se părea mai dulce decât dacă ne ajuta D-zeu, ca după ce am manifestat un principiu înaintea țerii noastre și a lumii, să ne putem jertfi viața pentru dânsul. D-zeu nu ne-a crezut, poate, vrednici de această fericire și ne-a osândit a purta crucea durerii departe de iubita noastră țeară. Nu cunosc nicio povară mai grea decât aceasta.”

Aici nu este artificiala retorică a lui Lamennais, care i-a contaminat pe atâția dintre pașoptiștii noștri, de la Heliade la Rosetti, până și pe măsuratul Russo, ci flacăra pură a unei absolute sincerități. În puține guri au sunat mai adevărat cuvinte atât de mari. La rădăcina însăși a firii lui Bălcescu era o rană, mărturisită o singură dată, tot printr-un *cris du coeur*, doar lui Golescu (Arăpilă): „Iubește-mă Alecule, fii pentru mine un bun frate, sunt atât de nenorocit, atât de izolat în afecțiile mele, încât am o mare trebuință de sprijinul unui prieten.” Această

rană a intuit-o Maria Cantacuzino, care a stat o vreme cu el la Hyères, în anul morții, de unde i-a trimis lui Alecsandri o scrisoare care dezvăluie, pe un ton de uimitoare justete, secretul probabil cel mai profund al lui Bălcescu: „Cette âme amoureuse de l'héroïque était très sensible à la grâce et à l'esprit; mais quelque grand que fut son culte pour l'amitié, on sentait qu'elle avait besoin d'un autre sentiment, qu'elle aspirait ardemment vers la réalisation d'un rêve plus attrayant, plus complet. C'est à ce rêve entrevu et non atteint que j'attribue l'horreur de notre pauvre ami, et je dirais presque son épouvante de la mort. Il se révoltait comme d'une injustice à l'idée de mourir, mais ses révoltes n'avaient ni fiel, ni durée; il reprenait vite possession de lui-même et me disait alors, avec ce sourire de détachement que les mourants ont seuls: «Qu'importe, après tout! Să trăiască țeara noastră!»” Gândul de a nu-și fi trăit până la capăt viața intimă era viermele ascuns care îl rodea pe Bălcescu. Nu se lăsa însă biruit de dezamăgire și, într-una din ultimele scrisori, continuând să-și tacă suferința, și-a rostit (pentru a câta oară?) sfârșierea de a nu mai putea fi, murind, de folos țării lui. Testamentul lui Bălcescu pot fi considerate aceste rânduri din epistola către C.A. Rosetti din 6 noiembrie 1851:

„Mi se rupe inima când mă gândesc că vor veni poate vremurile dorite, fără ca să fiu eu de nici un folos țerii, nici cu sabie, nici cu condei, nici cu gura.”

## C.A. ROSETTI

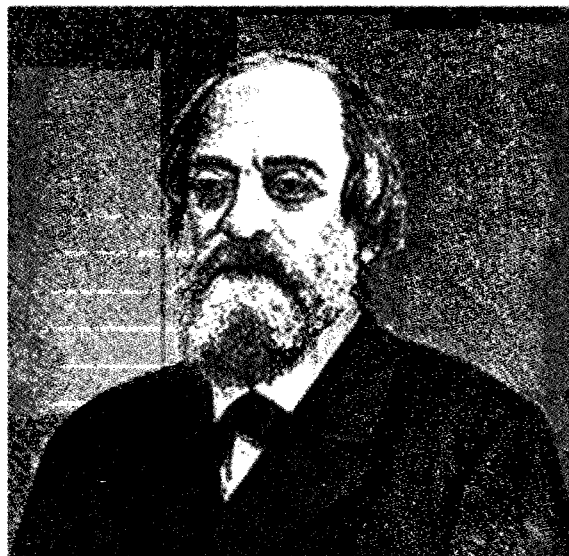
(2 iunie 1816 – 8 iunie 1885)

Primul nostru jurnal intim este, s-ar părea, acela ținut de C.A. Rosetti, între 1844 și 1859 (deci început odată cu *Soveja* a lui Russo), una din operele în proză cele mai uimitoare din literatura romantică. Este și primul nostru jurnal

„interior”. Exceptând introspecția de sursă clasică a lui Ralet, orientarea curentă a pașoptiștilor a fost spre lume, nu spre ei înșiși. Ce model străin va fi avut Rosetti, când se știe că jurnalele unor Constant, Stendhal ori Amiel s-au publicat

după 1880? Primele însemnări păstrate (rezultă, chiar din ele, că au existat și altele înainte) sunt de la vârsta de 28 de ani. Ne surprinde în ele tonul moral tolstoian: „Iată 9 zile trecute în cea mai desăvârșită ticăloșie n-am avut timp nici măcar de a scri seara zilele. Ce am fost, oare, așa mult ocupat? Nu, n-am avut nici cea mai mică treabă, n-am făcut nici cel mai mult lucru, ci am trăit o viață din acelea sardanapale. Nu, nici aquest nume nu îl merită o viață de simplu animal...”. Se căiește a fi petrecut cu tinere femei a căror „curvie” îl sperie, fiind ele „despuiate de orice sprijinire”, „nici religie, nici filosofie”, și ar voi să pună capăt dezmațului sau, dacă nu e în stare, să-și orânduiească un epitrop care „să mă lege de orice pornire nebună.” Nobila hotărâre îi umblă și mai departe prin cap: „Pentru că mi-era rușine de mine, i-am scris și i-am zis: dacă mă vei sili a te stima, voi fi pentru viață cu tine. De nu, și voești un amant ca toți, mă voi sili și așa, însă am văzut că nu voește să se desfacă de el. Voesc să fiu cinstit, dar care pravilă mă va face și cinstit și cu femeile.” Frazele sunt azvârlite literalmente din fuga condeiului: „M-am sculat la 9; am scris o scrisoare lui Nicu, apoi am fost la Sofia, la Mavr., la Câmpinianu. Trai rău. Viață aruncată. Este ciudat. Tot ce avem mai scump este viața și apoi aruncăm minute, ore și zile în zadar...”. Stilul e acela „autentic”, neliterar, fără ortografie, pe care-l vor visa un secol mai târziu Camil Petrescu sau Mircea Eliade: „N-am plăcere de nimic decât de o femeie. Femeia o să-mi fure capul. Încă o ființă omorâtă moralicește. Moartea cea mai crudă. Și până unde s-a întins depravația, încât unui astfel de celerat, destul purtarea lui cu bărbații să fie bună, și i se dă numele de cinstit.” Face planuri de studii care să-l răpească nebunelor preocupări. Dar seara se culcă îngrozit că a doua zi va trebui să pună planul în aplicare: „Sunt 11 ½ să mă culc căci de mâine începe chinul. A! Femei, femei! De ce eu vă iubesc?” A doua zi lucrează, dar cu mintea aiurea: „Trupul ca să zic așa învață, iar nu mintea.” Se autoanalizează atent: „Am băgat de

seamă și astă seară că umblând să mă înșel pe mine chiar, voeam să împomez, să mă arăt mare în ochii lui, ca să-l fac să mă admire. Oare tot omul sau numai eu sunt așa de ticălos.” Analizele scot la iveală problema binelui și a răului. Socotește de exemplu că „binele este dealiul, pentru că îl săvârșesc cu anevoie, și din ce în ce te urcă până la ceriuri”, iar răul este „valea”, căci „cobori cu lesnire până ce ajungi la iad.” Metaforele sunt frapante. Deține și o rețetă a fericirii, constând în deprinderea cu ideea că „omul este trimis aici numai pentru ca să pătimească nencetat și atunci odată asigurat despre aceasta or ce bine îi va veni îl va priimi ca pe un obicinuit al casei” iar răul îl va primi „cu această liniște cu care primește soția în toate serile pe soțul ei în patu-i.” Expresia cu care a botezat această deprindere curativă este izbitoare: „Eu unul o să mă silesc să pun în lucrare, de voi putea, acest adevăr, dacă vreau să-l numesc așa, atunci îi zic acest antifarmec al nenorocirii”. Există și alte remarcabile idei și formulări. Lenea spiritului o seamănă cu o „coconiță” căreia trebuie să te împotrivești. Are porniri spre sfințenie, ca Julien Green; „Aș dori însă mult ca să simț nencetat o sfințenie adevărată în mine.” Cenzura pornirii abia mărturisite este necruțătoare: „Însă negreșit că este vanitate căci pe de altă parte simț bine și foarte des că sufletul meu nu este sfânt.”



E sincer? E ipocrit? Editorul jurnalului (Marin Bucur, 1974) n-a avut nicio îndoială în privința faptului că însemnările „rezultă dintr-o nevoie de mărturisire neliterară” și exprimă „sufletul omului neconstrâns”, fiind un „document al propriei vieți, un act de spovedanie a conștiinței sale”. Mai nuanțată este părerea Danei Dumitriu (1984), care crede că „C.A. Rosetti este în același timp sincer și impostor, în sensul în care adaptarea la o anumită tipologie a timpului este și impostură, și natură”. Aria timpului romantic fiind idealismul moral, contopirea vieții individului cu o cauză măreață, este vădit din ce anume se inspiră tânărul autor al însemnărilor: o dovadă în plus ar fi faptul că, la maturitate, „când idealurile au început să îmbrace haina intereselor”, el n-a mai ținut jurnal intim. Exaltările lui Rosetti amestecă în permanență motivațiile personale cu cele naționale sau sociale, într-un mod care astăzi poate să pară naiv și totodată convențional, nefiind însă altceva decât supunerea la clișeu romantic: „A! a muri când ai în inima-ți sentimentele unei generații întregi, a muri când ai o patrie în robie și când simți c-ai putea nu numai s-o liberezi, dar să-i faci și educația republicană! A muri când ai doi copii în inima cărora n-ai avut timpul d-a săpa icoana României!” Poza este romantică, dar Rosetti intră în ea ca mâna într-o mânășă, iar reflecțiile par trăite cu întreaga ființă. Caracteristic este la el faptul de a-și trăi măștile cu patetismul sincerității. Nu ne povestește Filimon că, elev în clasa de teatru a lui Aristia, Rosetti interpreta pe tiranul Egist din *Orest* de Alfieri cu atâta convingere încât însăpăimânta audiența? Și, pe urmă, se complace în rolurile sale. Se crede aducător de nenorocire celor pe care-i iubește și nu-și iartă faptul că maică-sa a răcit grav într-un rând ducându-se la biserică să se roage pentru păcatele lui. Ea moare, iar el notează în jurnal după exact un an (jurnalul fusese întrerupt de tristul eveniment): „Eu dau la acei ce iubesc o căldură care aduce foarte curând friguri.” Jurnalul ne dezvăluie un personaj sfâșiat între impulsuri opuse, cum nu erau

puține în vremea aceea. Așa ni se prezintă bunăoară Flaubert în *Novembre* și în *Mémoires d'un fou* relatând experiențe abia consumate. Rosetti e, ca toți romanticii, senzual, hedonist, dar înclinat spre procesul de conștiință; de peste tot se văd umoarea schimbătoare, patima iute, dar și lupta cu sine, dorința de a se înfrunta. Ceea ce se cuvine remarcat în jurnal este că poza romantică, adesea perceptibilă, nu se asociază în toate cazurile cu emfaza stilistică ori cu stilul exclamativ. Ca și Flaubert, Rosetti știe să observe atent și să noteze precis, până la detaliile bolii și morții. Însemnările prilejuite de agonia mamei alcătuiesc un fidel document al bolii ei și al spaimelor lui. Concretețea impresiilor este absolut modernă: „Și fiindcă nu este dat mie să sfârșesc ziua fără dureri, intrai în salon, văzui focul, singurătatea, tăcerea, -ceasornicul, mama, patul meu, pomul îmbobocit lângă dânsul.” Detaliile veghii sunt tot așa de pregnante. De altfel, având obiceiul de a consemna regulat evenimentele în caiet, nu omite s-o facă nici atunci când nu s-a petrecut nimic. În astfel de ocazii, scrie într-un spirit acut modern: „Nimic”. Sau: „Nimic, viață de om”. Sau încă, resimțind parcă golul existențialistilor: „Monotonia monotoniilor.” Aceste motive din urmă sunt contemporane cu ale lui Amiel – rămas necunoscut lui Rosetti – și anticipează o formă rară la noi a jurnalului, aceea care nu izvorăște dintr-o criză (și nu rămâne la expresia ei), dar caută să se muleze după banalitatea unei existențe (M. Zamfir, 1988). Deseori, notează telegrafic, simplu, tot într-un spirit diferit de al vremii (și de al lui însuși, în alte împrejurări): „Sunt bolnav.” Sau: „Nebunii trupești.” Iată chiar notele recelui Maiorescu de peste două decenii: „S-a sfârșit și această săptămână. Lucrai mai mult decât în cealaltă, însă tot prost.”

Tot așa arată și corespondența lui C.A. Rosetti, ignorată până de curând, dar de un interes documentar și literar incontestabil, îndeosebi scrisorile în franceză către Maria Grant, viitoarea lui soție. Păstrând proporțiile, corespondențele ocupă la noi locul ocupat de

pildă în literatura franceză de scrisorile adresate de Diderot Sophiei Volland ori de Benjamin Constant Juliettei Récamier. Ar fi curios să nu le includem în literatură, deși obiecții de principiu se pot aduce. Aceste obiecții le-a sistematizat Livius Ciocârlie, ca și contraargumentele, într-o carte (*Mari corespondențe*) din 1981: pornind de la premisa că scrisoarea e orientată spre destinatar, neavând deci funcție poetică (în accepția de la Jakobson), criticul spune că „în mod obișnuit corespondențele sunt purtătoare de destin și nu de sens”; dar chiar aici se ivește posibilitatea replicii, fiindcă bunăoară „o corespondență de o viață formează totdeauna, adunată, un roman”, cuprinzând „durată, prefaceri, creștere ori declin, irosirea trecutului, rupturi”. Nimic mai potrivit pentru corespondențe ca acelea ale lui Rosetti sau Odobescu. Primele scrisori ale lui Rosetti datează din anul căsătoriei și au tonul „înfrigorat” pe care-l știm deja din jurnalul acestui îndrăgostit de vorbe mari: „Oui, c’est le bonheur, car j’éprouve des émotions qui m’étaient inconnues jusqu’ci. Et pourtant pourquoi je suis heureux? Quel changement s’est-il opéré en moi et autour de moi? Quoi? ceux que j’aimais, ont-ils quitté leurs tombeaux? Quoi? La Solitude, de Désert n’est-il plus autour de moi? Le ver rougeur qu’on nomme Désir n’est-il plus dans mon coeur?” A doua zi aceste cuvinte i se par „seci și slabe”. Se teme că ea, iubindu-l acum fiindcă îl crede „frumos și mare”, nu-l va iubi mai târziu, când îl va vedea cu toate păcatele lui. Rosetti este adevăratul nostru scriitor retoric nu doar pentru că are mereu întrebări de pus, dar și pentru că este capabil de expresia cea mai patetică a eului, exonerat de rușinea de a se considera vreodată ridicol: „Marie, pourquoi l’océan a-t-il des bornes? et pourquoi mes désirs n’en ont-ils pas?” Omul, care-și botează unul dintre copii Libertate, nu se poate da în lături de la excese de tot soiul, inclusiv unele datorate influenței stilului biblic, al „socialiștilor” francezi de la mijlocul veacului. După căsătorie, tonul coboară pe pământ, romanul epistolar devenind abia acum interesant. Soții se

despart deseori, siliți de împrejurări. El merge de exemplu în Turcia, în vremea războiului Crimeii, în nădejdea de a obține arme pentru români. La Paris a rămas Ion Brătianu (Beppo), prietenul cel mai bun al lui Rosetti, care e închis la Passy sub învinuirea că a tipărit niște manifeste. „Et notre Beppo, que fait-il?” se interesează frecvent cel plecat (deși în poemul lui Byron, de unde este luat numele, tocmai cel care pleacă se cheamă Beppo). „Je voudrais savoir qui de vous deux est plus triste du départ d’Ulysse; parfois je crois que Télémaque en souffre autant que Calypso”. Referința e de data asta la romanul lui Fénelon, știut pe de rost adolescentului Kogălniceanu. Aici se situează episodul cel mai enigmatic al corespondenței. Un mic roman melodramatic. Prietenia dintre cei doi bărbați era așa de mare, încât în *Jurnalul meu* găsim într-un loc această mărturisire neașteptată, într-un moment în care Rosetti, bolnav, credea că va muri: „Un dor mare de soția mea m-a coprins, și mai vârtos astăzi mă gândeam cum o să poci muri fără s-o văd, cum o să trăiască ea fără mine. Mă gândeam să zic Brătianului s-o ia el de soție, și apoi un fel de jaluzie mă urma și dincolo de mormânt.” Corespondența oferă oarecare suport geloziei acesteia notate în jurnal parcă fără vreo pricină reală. Inițial Rosetti nu omite s-o roage pe Maria a-l îmbrățișa tandru din parte-i pe Beppo și a se strădui amândoi să nu-l uite pe „bietul Ulysse”. Printre necazuri de tot felul, drumețul are vreme de remușcări, cum ar fi aceea, declarată Mariei cu sinceritatea lui radicală, de a o fi tratat, când erau împreună, „comme un compagnon égal *en tout*, et point comme une femme”; și, deși ea este, hotărât, „une femme supérieure à beaucoup d’autres”, el bănuiește că nu i-ar fi plăcut să fie „traitée un peu en femme, un peu plus caressée, un peu plus cajolée”. O visează nopțile și i-ar scrie „une lettre d’amour”, dacă n-ar simți „une espèce de honte” și n-ar găsi lucrul „inconvenant” cu vârsta și poziția lui. (N-are totuși decât 40 de ani). Pe acest fond sensibil intervine brusc criza de gelozie. Pe la mijlocul unei scrisori îndeajuns de oarecare,

Rosetti schimbă tonul și persoana gramaticală, scriindu-i Mariei cu o politețe ostentativă:

„C'est tout ce que je puis et je dois dire en ce moment sur ce sujet car il me tarde de vous parler, Madame, sur une affaire plus grave. Vous m'envoyez une lettre qui a l'air d'être écrite *chez vous*, on parle même dans cette lettre qu'on voudrait écrire la nuit, et puis voilà que la phrase de la première feuille continue la lettre d'une autre. Et on ne peut pas dire qu'on a eu la lettre de l'autre à la maison car il y a pâté qui prouve qu'on écrivait à Passy. Et puis qu'ai-je besoin encore de ce pâté. Ne voit-on pas l'écriture, ne sent-on pas que c'est une lettre écrite dans un endroit suspect? Des notes sans suite, des phrases entrecoupées et incohérentes. «J'aimerais écrire le soir mais je ne le peux» et puis on écrit à Passy. Bon, nous avons compris et pour tout réponse nous vous donnons l'assurance que la Montagne va tomber sur vous deux et vous écraser comme Rosita a été écrasée par la pierre du bossu. Oh, que c'est stupidement écrit ce roman. Je l'ai lu pour lire quelque chose que tu as lu; quoiqu'à présent je suis sûr que tu lis toute la presse. Oh! cette question d'Orient, te souviens-tu quand je te grondais de ce que tu ne voulais pas lire? Sic. Elle se venge maintenant.”

Fulgerătoarea bănuială conține mai multe necunoscute pentru noi. Și care să fie romanul invocat cu atâta parapon? Unul de Paul de Kock, de E. Sue ori de alt romancier la modă, probabil. Nu l-a identificat nici Ș. Cioculescu, izbit mai puțin de tulburile recriminări din scrisoare decât de apelativele glumețe împrumutate din Fénelon: „Asocierea – scrie criticul – atât de strânsă a unui al treilea într-o unitate conjurată nediscutabilă poate preta la toate echivocurile, deși personal țin să subliniez că nu aduimec nimic rău în acest neverosimil dar ideal triumphi al iubirii”. Beppo fusese transferat din închisoarea Sainte-Pélagie în clinica doctorului Blanche de la Passy și se bucura acolo de o relativă

libertate. Maria îl vizita ca pe un frate, la insistențele lui Rose însuși (care e numele lui Rosetti, se înțelege), acesta voind să știe ce face arestatul și fiind veșnic nemulțumit de laconismul informațiilor primite. „On dirait qu'on s'ennuie”, exclamă el, o dată bănuiala de trădare născută: „Je commence à soupçonner fort; aussi gare à vous; car rien de plus possible que de voir un beau jour la montagne arriver à Mohamet; et alors gare à vous, *te cumun și mă scap*. Cela, encore une fois, pourra très bien arriver; mais en attendant pour te punir je veux causer avec mon rival de Passy.” S-a păstrat și scrisoarea adresată în această împrejurare lui Brătianu: „Binevoiește a rămâne cu dumneaei, dacă tu ești pricina. De nu, și de este altu, apoi atunci mai lesne mă desfac de dumneaei. Spune-i că pe mine nu mai pune mâna. E! o asemenea ocazie n-o mai scap eu”. Se pare că Rose nu știa adevărul și mai degrabă brava decât era sincer decis a o rupe cu „infidela” și cu „amantul” ei. Episodul trecând, Rose revine la sentimentele dintotdeauna nu numai față de Maria, dar față de Beppo, ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Se va fi edificat ulterior?

Despre poezia lui C.A. Rosetti s-au susținut opiniile cele mai contradictorii. Spectacolul criticii este, de la un punct, superior versurilor. Acestea au apărut doar vulgare lui Bogdan Duică (ostil nu doar liricii lui Rosetti, dar cântecului de lume, în general, „cântecelor curvești și de iuboste”, cum erau deja numite în secolul XVIII), ca și lui Ibrăileanu. Mai târziu, poetul a fost considerat de Ș. Cioculescu „întâiul textier de mare succes al secolului trecut”, un Cassanova „de la meridianul suburbiei bucureștene”. Călinescu apreciază populara română *A cui e vina* drept o capodoperă de sentimentalism, care, „ca produs solitar al hazardului”, reprezintă pentru literatura română ceea ce este *Sonetul* lui Arvers pentru aceea franceză. Dar tonul pentru recuperarea *Ceasurilor de mulțumire* nu e încă dat. Trebuie să așteptăm ca ele să fie recitate de către contemporanii noștri. Întârzierea se răzbună. Marin

Bucur (1970) cade în exagerarea contrară de a vedea în Rosetti pe „cel mai realizat poet sentimental și intimist” din prima jumătate a secolului XIX. Un capitol echilibrat și cu intuiții juste dedică poetului Dana Dumitriu în mica ei monografie din 1984. După părerea ei, poezia de salon de la 1840 a lui C.A. Rosetti ar fi continuarea celei de alcov de dinainte de 1830, iar originea lor comună trebuie căutată în trubaduri. Originalitatea eroticii rosettiene constă în impunerea „unui tip feminin despovărat de aura idealității”. Nu mai e vorba de grația femeii, ci de ilogismul sentimentelor ei. *Ceasurile de mulțumire* inaugurează la noi misoginismul poetic. Trecând prin Nicolescu ori Sihleanu, atitudinea va culmina în Eminescu, spre a deveni la Minulescu (fie și „jucat”) cinism erotic. E greu de adăugat ceva esențial la aceste observații. În fine, oricât de relativă i-ar fi valoarea în sine, poezia lui C.A. Rosetti s-ar afla la originea melodramei bacoviene și a „sentimentalității sofisticate” din versurile lui Emil Botta. Note ale ei s-ar găsi, până astăzi, în romanța trubadurescă a unor Nichita Stănescu, Cezar Ivănescu sau Gh. Tomozei.

C.A. Rosetti a trecut și mai trece drept primul nostru canțonetist, inspirat de Béranger. A fost un poet cu adevărat popular la mijlocul veacului romantic, dar e greșit să vedem în el un poet naiv. *A cui e vina* a putut deveni șlagărul bonjuriștilor, cu muzicalitatea și cu frivolul lui fatalism sexual, dar este opera unui poet cult, comparabil cu Minulescu. Minulescianismul este izbitor în versuri ca acestea:

„Cinste și iubire, dragoste, credință  
Ieri jurai tu mic, azi cui s-o-ntâmpla;  
Nu cunoști iubire, nu simți pocăință,  
Astfel-ți este sexul, nu e vina ta.”

Calitatea cultă a inspirației face cu puțință compararea cu G. Călinescu din poeziile adunate în ciclul (culmea!) *Statornicie*. Motivul alintării din *Dorința* lui Rosetti („De ce nu sunt sticluța

cu apa înflorată,/ Ce-n toată dimineața îți spală fața ta!/ De ce nu sunt oglinda frumoasă ce te-arată!/ C-atunci aș ști mai sigur că tu nu m-ai uitat!”), pe care-l întâlnim înainte la Mumuleanu, va fi prelucrat ulterior de Călinescu în *O, tu, cu ochi albaștri* și în altele. Jocurile dragostei de la Rosetti.

„Și toate-mi plac când buza de faguri e  
p-a mele  
Și îngânând un «dragă» pe sânu-mi te  
lipsesc;  
Și când tu ești în brațe-mi, când sunt  
într-ale tale,  
Sunt fericit, în ochii-ți iubirea-mi d-o  
citesc”

fac legătura între Conachi sau Alecu Văcărescu și același Călinescu din *Interdicție* („Mă învelești cu părul și mă săruți o dată,/ Și pieri din fața mea cântând ca un ecou”). Fără îndoială că tiparul este la Rosetti, ca la toți muntenii dinaintea lui, acela al irimosului vesel ori al cântecului de lume, vodeviles, fără adâncime și accesibil simțirii mijlocii, așa cum îl știm de la începutul secolului și în care pașoptiștii nu excelează. Nici Alecsandri, nici Alexandrescu, nici Bolintineanu nu sunt poeți erotici. C.A. Rosetti înfățișează una din primele excepții de la regulă, preluând ștabela de la generația anterioară și trecând-o celei următoare. Paranteza în care pașoptismul închide acest fel de poezie se explică prin schimbarea modelelor. Lamartine și Byron iau locul lui Béranger în poezia serioasă, lăsând pe seama celei „populare”, urbane și suburbane, motivele și atmosfera erotică dominante în deceniile dinainte. În 1843 C.A. Rosetti este încă aproape de versul locvace al lui Béranger, din care a și tradus, fără a râvni totuși să ofere tabloul complet al mentalității ori al gustului mic-burghez, ca poetul francez, care a pus cântecele sale în gura celor mai diverse „personaje” din Parisul de după 1800, de la „grand’ mère” care-și amin-

tește la un pahar de vin numele amoretelor ei de odinioară și până la gardienii uitați în post. Rosetti s-a limitat la amor, privit cu fatalism și ușoară mizantropie. „Filosofia” nu e tocmai aceea populară sau, mai exact, poetul își ia unele distanțe. În *Pisma*, dezvăluindu-și gelozia (cuvintele erau sinonime în secolul trecut), accentuează pe faptul că ea este pricinuită de totul și de nimic, fiind așadar irațională. Nu o lamentație conține în fond *A cui e vina*, în afară poate de aceea pe tema naturii înseși a femeii, trădătoare peste voința ei, ci mai mult o constatare (o reflecție). Se presimte timbrul din *Ce e amorul* și celelalte meditații erotice eminesciene:

„Dar cu toată însă multa-ți necredință,  
Inima-mi tot bate ori când te-o vede;  
Înger ești în ochii-mi, sfântă mult ființă,  
Astfel e amorul, nu e vina ta!”

E de notat că între cântecele de lume transcrise de Eminescu este unul, remarcat de Perpessicius, intitulat *În zădar răsare, în zădar apune*, în care sensul este rosettian. În *Femeia cea nobilă*, vorbește geniul romantic, Hyperion:

„Eu ți-aș fi pus pe frunte o stea  
strălucitoare,  
Umbrită d-al meu geniu ai fi nemuritoare,  
O singură cunună ne-ar fi încoronat!”

Reproșul este aproape același din finalul poemului eminescian:

„Și-n loc de astea toate, tu ai luat în lume  
Ca or și ce femeie un loc de tot obștesc...”

Un jurnal intim, ținut cu intermitențe între 1865 și 1870, ne-a rămas de la culegătorul de povești PETRE ISPIRESCU (1830-1887). Ocazia care pare să-l fi declanșat este împlinirea

unui an de la moartea mamei (motivul apare în multe jurnale și memorii, de la C.A. Rosetti la Valeriu Cristea), căreia îi datorează îndemnul de a învăța să scrie („o să ai trebuință de scrisoare”, *Documente și manuscrise literare*, II, 1969), din care și-a făcut tot rostul vieții lui, de harnic tipograf. Redactează jurnalul ca să-i vorbească ei: „Unde altădată o făceam verbal, de astă dată voi pune pe hârtie evenimentele vieții mele, spre a ți le consacra ție”. Ispirescu e un dezamăgit, într-o lume nesinceră și crudă ca însăși natura. El e un om de treabă, scandalizat până peste poate de răutatea unor semeni. Se miră de cutare profesor care și-a pavat curtea cu pietre luate, una câte una, de pe uliță, și care trăia cu niște bucătărese ca să obțină gratis mâncarea pentru elevii lui, căroră, firește, le pretindea bani pe ea. E revoltat pe un altul care și-a părăsit nevasta cu mulți copii și, ca să scape de grijă, i-a înscenat un adulter, după care s-a cununat cu o fetișcană. Întâmplările politice (detronarea lui Cuza, înscăunarea lui Carol) sunt privite cu bonomie de mic-burghez căruia marile cauze îi rămân în fond străine, el văzându-și de tiparnița lui. Îi place că noul domnitor, deși nu știe românește, comandă jurnale. În sala tronului, unde face într-un rând de gardă (garda civică a lui jupân Dumitrache), își amintește de copilăria din mahalaua Udricani. Are 35 sau 36 de ani și e deja, sufletește, un bătrân. Presară printre însemnări o mulțime de versuri foarte proaste, între care o poezie închinată, desigur, lui Gutenberg. Autodidactul tipograf mărturisește de exemplu cum, apucat fiind de o „ploicică” tocmai prin dreptul cimitirului Belu, s-a dus cu gândul la întrebarea cutremurătoare: „Care e destinația omului pe pământ?” Candoarea îndrăgostitului de basme este cu acest prilej maximă: „Se vorbește de spirite, de fantasmе. Nu știu întrucât pot fi credibile acestea. Eu unul n-am putut vedea până azi nici o fantasmă, nici un spirit.” E un *simplu* Ispirescu, fără darul expresiei, dar cu înclinații eticiste care ni-l evocă pe

Slavici. Istoria cu Ancuța, al cărei „sanctuar al virginității” l-a respectat până când fata și-a luat câmpii, este de un comic involuntar desăvârșit. Ca orice om sărman, luptând cu existența, și fără bucurii, are o filosofie sumbră: „Eu consider pe un om un animal orb. Acest animal este înhămat la o povară. Osânda lui este de a nu se putea despărți de acea povară în toată viața lui, ci o trage după sine neconținut. Povara aceasta este pentru om necesitățile viețuirii. Animalul este silit să meargă înainte, fără a ști sau a vedea pe acela care îl mână.” Mai crede că „tot ce este contra naturii este utopie”, cu acel bun-simț care-l determină să nu fie deloc un spirit revoluționar, ci, cu toată sărăcia lui, un conservator. „Ca să perfecționeze omul, trebuie să se perfecționeze natura”, zice el. Ceea ce, desigur, e irealizabil, căci „mii de ani de când există natura, câinele și până azi linge apa pe care o bea, găina trebuie să ridice gâtul ca să poată înghiți”, cu alte cuvinte, nu se constată nici cel mai mic progres.

Numele lui Ispirescu rămâne legat de *Basmele românilor*, publicate de el cu începere din 1862, când apar și cele mai frumoase: *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, *Balaurul cu șapte capete* și, indiscutabil, cel mai reușit, *Prâslea cel voinic și merele de aur*. În pofida faimei acestor basme și a faptului că noi toți le-am auzit încă înainte de a merge la școală, istoriile literaturii îi acordă rareori un loc autorului. Explicația trebuie căutată în părerea aproape unanimă că Ispirescu a fost un simplu culegător, nu un creator, nici măcar pentru copii, și că iese strivit din comparația cu Ion Creangă. Aceasta nu-i împiedică pe copii să-i știe poveștile pe de rost, ca și pe cele ale moldoveanului, și pe filologi să-i analizeze simbolistica. Niciun basm românesc n-a avut parte de comentarii mai bogate decât *Tinerețe fără bătrânețe*, începând cu Eminescu și sfârșind cu Noica. E însă de notat că tocmai criticii literari s-au abținut. Chestiunea „nedreptății” făcute lui Ispirescu a fost rediscutată de Mircea

Anghelescu, în succinta lui monografie (1987). Nu e însă limpede argumentația: pe de o parte, criticul deplânge ingratitudea istoricilor și criticilor literari față de un autor care nu s-ar fi mărginit la culegerea textelor, pe de alta, recunoaște cu onestitate că, în afara unui stil întrucâtva „mai împodobit decât se poate în general întâlni în basmele fantastice de același tip, culese (sau scrise) în aceeași perioadă” și a unor intervenții succesive ale lui Ispirescu, denotând preocuparea pentru expresie, există puține merite de originalitate sau de artă. Aceasta din urmă și este principala dificultate. Cu siguranță, Ispirescu este un prelucrător, nu un culegător fidel (nici unul dintre contemporani nefiind, de altfel, folclorist în sensul de astăzi și, de la Alecsandri citire, toți au umblat după bunul lor plac în textele culese), ci un prelucrător, câtuși de puțin artist. Limba basmelor lui este lipsită de orice culoare: nici țărănească, nici orașenească, nici populară, nici cultă; narațiunea este liniară și din cale afară de laconică (exceptând *Prâslea*, unde găsim, dovadă a unui lux neînchipuit, strânse laolaltă o mare cantitate de motive și procedee); singura atitudine a povestitorului este de obicei aceea moralizatoare, el nepărând să pună preț pe alte valori decât pe acelea stricte de conținut. Era normal, în aceste condiții, ca Ispirescu să ajungă la *Poveștile unchiașului sfătos*, adică la repovestirea într-o manieră simplificată și naivă a unor mituri sau legende istorice, sau la însemnarea de călătorie mai mult instructivă decât estetică. Tonul prozei lui vestește tot mai mult, după 1880, sămănătorismul.

Dacă fiul lui Costache, IACOB NEGRUZZI (1842-1932), merită a fi menționat într-o istorie a literaturii, nu e, cu siguranță, pentru prozele propriu-zise (*Copii după natură* sunt fiziologiile generației anterioare asortate realist), nici, cu atât mai puțin, pentru poeziile sale, absolut nule, ci pentru un jurnal intim de primă tinerețe, ținut



în germană, pe când era student la Berlin, și încheiat abrupt după întoarcerea de la studii. M. Zamfir (1988) îl socotește un „jurnal de criză”, ca și pe cele ale lui Rosetti sau Ispirescu. Dar, chiar dacă e scris în principal ca un mijloc de a se analiza spre a se aduce pe calea cea bună, într-un moment dificil al vieții studentului, cum presupune M. Zamfir, jurnalul lui Iacob Negruzzi are mai curând trăsăturile celeilalte categorii desemnate de critic, fiind, în paralel cu *Însemnările zilnice* maioresciene începute în 1855, al doilea jurnal de tipul Amiel de la noi. Se deschide la 1 decembrie 1861 cu aceste cuvinte: „Încep cu o zi petrecută în mod obișnuit. Nimic important”. Continuă la fel pe 2 decembrie: „De asemenea o zi destul de obișnuită”. Apoi iarăși și foarte des: „Nimic important”. Dacă la C.A. Rosetti astfel de însemnări au caracter excepțional, greu ducându-l acelea referitoare la situații de viață critice, la răscruci sentimentale sau morale, la Iacob Negruzzi sau la Maiorescu jurnalul e o radiografie a cotidianului. Se poate cita de oriunde:

„Azi am făcut act de prezență la seminarul lui Berner. L-am vizitat pe Racoviță și mi-a cântat niște lucruri minunate la pian. După aceea am făcut achiziții în cantități enorme la «Ettlingen». Mi-am cumpărat note muzicale. După o absență de durată am fost din nou la un chef al corporației. Apoi am făcut cu Koch și cu Reclam o plimbare. Am jucat «quodlibet» la *Braun*.”

Nu se văd nicăieri nici alt ton, nici alte intenții. Jurnalul este „neliterar”, un *aide mémoire* la nevoie (cum autorul însuși admite în câteva rânduri, recitindu-se), sec, minuțios și netemperamental. Independent de întâmplările zilei, redactarea e la fel. Nu e stilul romantic și patetic al lui Rosetti, ci acela sobru și „victorian” al lui Maiorescu. Studentul își reproșează inactivitatea intelectuală, petrecerile, băutura și mai ales jocul de ruletă, care-i toacă și așa puținii taleri.

E drept că studiază zilnic, merge la operă și la teatru, cântă la flaut (ca și Maiorescu), dar nu i se pare îndeajuns. Își ia repetate angajamente de îndreptare, pe care nu le ține, și atunci se judecă aspru: „declar sus și tare că sunt un om lipsit de cuvânt”. Sentimentul datoriei patriotice este acela pe care-l știm de la generația dinainte. „Cât aș fi putut învăța în aceste cinci semestre pierdute prin inactivitate! Nu pot oferi patriei mele, părinților mei, nici un fel de mulțumire. De pe acum sunt îngrijorat.” Modalitatea de recuperare este însă maioresciană: „Vreau să învăț de toate și dintr-odată și nu-mi ajunge timpul. Dar să am răbdare. Dacă-mi împart bine timpul, pot recupera multe, cu hărnicie și bunăvoință.” Ca și ambiția, măsurată atent după posibilitățile existente: „Să sperăm că în cele din urmă voi avea o bază științifică sigură, pentru ca, sprijinindu-mă pe ea, să-mi pot continua formarea mea prin autoeducare.” Maiorescu își propunea aceleași nobile scopuri și aceeași metodă practică. Cei doi bărbați nu se cunoșteau iar afinitățile dintre ei, când se vor întâlni, se vor dovedi strict intelectuale. Chiar dacă Negruzzi nu va respecta programul decât cu oarecare relativitate (jurnalul conține în continuare ecoul nopților irosite, al cheltuielilor cu prieteni, al aventurilor cu femeii, urmate aproape de fiecare dată de remușcări și de noi promisiuni de îndreptare), sensul lui maiorescian nu poate fi pus la îndoială. Amândoi viitorii junimiști vedeau, deci, în jurnal mai degrabă decât expresia unor crize o posibilitate de a se controla și ordona. După o lună de când îl ține pe al său, Iacob Negruzzi se hotărăște să nu mai consemneze „lucruri mărunte”, întinzându-se asupra „întâmplărilor mai importante”. Dar nicio schimbare nu e sesizabilă în text. Tot ce se petrece continuă a fi redat, până și unele colportaje efemere ca și subiectele care le inspiră. Deosebirea de Rosetti bate la ochi. Nu mai e marele sentiment al timpului (al istoriei) de la romanticii pașoptiști, ci sentimentul amielian al rutinei cotidiene, care

înghite totul ca un moloh lipsit de măreție, dar nu mai puțin devorator: „Nimic. Încă, n-am lucrat nimic. De multă vreme n-am trecut nici măcar după-amiază pe acasă. Am fost la Blaubeis. E încă bolnav. Am mers la *Braun* și am pierdut la ruletă. 1 și jumătate.” Nu s-a instalat încă, e drept, nevroza amieliană (prezentă la Maiorescu, în pofida energiei lui), dar măsura timpului este

aceeași și avem în jurnalul din epoca nemțească al lui Iacob Negruzzi o operă rară, care, împreună cu acela maioreșcian, o rupe în premieră cu tradiția romantică a genului. Numai lipsa de răbdare a autorului de a-l ține o perioadă mai îndelungată, dacă nu toată viața, ca tenacele Maiorescu, oprește acest jurnal să reprezinte mai mult în literatura noastră.

## Postromanticii. Proza academică și savantă. Teatrul

### ALEXANDRU ODOBESCU

(23 ianuarie 1834 – 10 noiembrie 1895)



Când, după cincizeci de ani, Odobescu se gândește să-și strângă operele în volum și alcătuiește un proiect de sumar, pe care-l copiază într-o scrisoare către soția lui, observăm că el nu face nicio deosebire între textele literare și cele științifice. Titlul însuși al volumelor care

apar la Socec în același an (1887) conține ideea acestui hibrid: *Scrieri literare și istorice*. Este cea mai bună dovadă că autorul continua mentalitatea generației de dinainte. Postpașoptistul Odobescu, la fel cu pașoptistul Ghica, trebuie considerat scriitor „malgré lui”, în măsura în care o finalitate propriu-vorbind literară lipsește din aproape toate operele sale. Motivația „scenelor istorice”, imitate după Negruzzi și cu titlul împrumutat probabil de la Vitet (e părerea lui Vianu) este tipic costumbristă: „Faptele istorice ale unei țări sau ale unei epoci au totdeauna un interes mai viu când traiul, obiceiurile și graiul de acolo sau de atunci ne sunt cunoscute. Scopul romanelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta; asta e și folosul lor instructiv.” O redescoperim la începutul bucății *Câteva ore la Snogov*, unde, înlăturând „prepusurile” eventualilor cititori referitoare la conținutul ei, Odobescu își declară „predilecțiunea firească” de „a căta în trecut”, acolo unde, în „cucernicul lăcaș de jale al mănăstirii-închisoare”, se vor fi aflând „fapte și datine, dacă nu mai veselitoare, cel puțin mai strălucite și mai mărețe decât furțișagurile triviale ale arestanților ce calcă astăzi osemintele și suvenirile lor”. Și adaugă: „Găsim o plăcere nespūsă a străbate țărâmul patriei, cercetând peste tot umbrele și amintirile strămoșilor noștri”. Dar nu numai

ideologic, ci și stilistic proza odobesciană aparține aceluiași romantism *Biedermeier* dintre 1830 și 1889: ea se compune din, laolaltă, memoriale de călătorie (arheologice, istorice și artistice), studii, eseuri, epistole, nuvele (istorice) și documente. Din toate, lipsește ficțiunea, chiar dacă Odobescu încalcă, cel dintâi, regula de a o compensa prin memorialistică. Latura autobiografică este relativ slabă în opera lui. Nu intră în discuție, firește, scrisorile. Dar în celelalte, fie că e vorba de eseuri, la fel de negruziene ca și nuvelele, sau de tratate ca *Le Trésor de Pétroussa*, evocatorul lasă locul savantului academic sau numai eruditului grațios, însă deopotrivă de impersonal, în măsura în care nu are plăcerea de a se destăinui. Imensa corespondență a absorbit, s-ar părea, toate pornirile intime către biografism existente în Odobescu, îngăduind a se manifesta doar acea „voluptate erudită și estetică” de care vorbește G. Călinescu. Om învățat și posedând probabil cea mai extraordinară bibliotecă de antichități de la noi din secolul trecut, Odobescu are spiritul fin al unui *gourmet* împătimit de obiecte artistice, descoperite cu strădanie și colecționate cu grijă. El nu ni-l evocă numai pe personajul balzacian, asediat de creditori, asupra căruii atrăgea atenția Călinescu la lectura scrisorilor, dar și pe Des Esseintes, care-și inventează ambianța imediată cu prețul unor mari cheltuieli și deopotrivă cu dorința de a trăi aristocratic, în mijlocul unor lucruri frumoase. Dandy-ul relevat de corespondența din tinerețe devine cu vârsta un *homo aestheticus*. Sensibilitatea lui Odobescu este aceea „mediteraneană”, pe care Gasset o va defini drept „plăcerea de a străbate și de a pipăi cu pupila pielea lucrurilor” (*Meditații despre Quijote*). Și ea triumfă în contemplarea obiectului artistic. Natura însăși îi apare lui Odobescu sub forma tabloului sau a sculpturii. Descriptivismul odobescian constă în prefacerea spontană a peisajului real într-unul zugrăvit cu pensula. Odobescu este ceea ce el însuși a numit într-un rând, referindu-se la Pausanias, un *perieget*, adică un călător, geograf și istoric totodată, care înfățișează în opere narative obiecte

de artă și uzurile de prin localitățile vizitate. Pe lângă zecile de pagini din corespondență consacrate unor astfel de descrieri, avem memorialele și studiile despre Dresda sau Londra, despre mănăstirile din Argeș și Vâlcea, pline de bucuria întâlnirii cu o natură transformată în monument artistic. (Chamisso și Darwin scriseseră în prima parte a secolului romantic astfel de voiajuri științifice, la modă în romantismul *Biedermeier*.) Coloseumul londonez ori muzeul parizian Grévin reprezintă obiectivarea aproape desăvârșită a imaginației odobesciene, cu emoția aceea de a trăi în eroarea còpiilor, pe care și-o oferă de câte ori are ocazia, cu plăcerea simulacrelor și duplicatelor, care dau aparența realului. Paradoxul lui Odobescu este de a nu realiza viața decât în iluzia artei și invers: el este un senzual în percepțiile estetice și un estetic în percepția realului, contemplând-o pe Leda cea pictată de Michelangelo cu neascunsă excitație și preferând lumii adevărate „palatul încântat” al artei, muzeul.

Totul e reglat de convenția romantică a povestirii de aventură istorică în *Mihnea Vodă cel Rău* și în *Doamna Chiajna*: subiect, intrigă, psihologie, decor. Cea dintâi debutează tipic prin înfățișarea cadrului fizic („Ca la două ceasuri cale-n jos de Ploiești, curge apa Cricovului, care, cu mii de pârâie ce se respiră și se-mpreună, împes-trițează matca sa răzlatată și năsipoasă...”) și istoric („Pe o culme semeață a acelei coaste sta, pe la leatul 1508, cetățuia lui Dracea, armașul de la Mănești”), spre a intra apoi în subiect printr-o formulă de introducere devenită și ea caracteristică („Într-o zi noroasă de primăvară, puțin în urma Paștilor...”). Abia întors de la vânătoare, Mihnea merge lângă tatăl său, armașul, care trage să moară și care, rostind câteva fraze testamentare („De-ți va da Domnul Dumnezeu putere și tărie, să nu cruți, să n-aibi milă...”), își dă duhul. Aceeași convenție a nuvelei în maniera Scott, Hugo, Dumas predomină și în cea de a doua bucată, încă și mai plină de răpiri, morți violente, iubiri fulgerătoare, fantome, nebunie și lovituri de teatru.

Doamna Chiajna face gesturi de eroină romantică. O scenă hugoliană are loc în biserică între Radu Socol și Anca. Mihnea fură mireasa din patul nupțial și, deoarece boierii colportează răutăcios știrea, le dă să mănânce mărgăritare în pilaf. Anca scapă din chioșcul unde se afla prizonieră îndoind zăbrelele de lemn și e luată de Radu într-o barcă, pe Dunăre, sub o lună îmbătătoare. Mihnea ține sfaturi de taină în pivniță, printre butoaie, fiindcă știe că zidurile palatului au urechi, dar chiar și așa un copil al unui boier ostil stă la pândă și aude totul. Părăsit de toți, Mihnea e cuprins de turbare ca Richard al III-lea. În stil patetic, „negru”, gotic, e relatată moartea sângeroasei Chiajna, fără a se ocoli însă elementele portretistice și vestimentare care dau culoarea de epocă, la fel ca în *Ursita* lui Hasdeu:

„Dumbravă vornicul intră în fruntea tovarășilor săi; el era un voinic înalt și spătos, purtând o țurcă de blană flocoasă ce ascundea capu-i ras, din creștetul căruia o singură șuviță de păr atârna în jos pe ceafa-i lată și vânoasă; era îmbrăcat cu un mîntean de urs lăptos și-ncins cu o curea de care sta aninată o ghioagă năstrujită cu dinți de fier, adevărat baltag de uriaș.

— Unde-s puii de năpârcă? strigă el cu glas răgușit, intrând în cort cu mâna în șold. Li-a sosit ceasul pieirei! halal de ei, fărtați!

— Pare-mi-se că-n beție ți-ai pierdut cum-pătul vorbirii, jupan vornice, roști Doamna, instrunându-și mânia, or pesemne c-ai mintea ca de prunc într-atâta trupeșie!

— Taci, muiere, nu bârfil! răspuse Dumbravă [...]

— Câni nerușinați, liftă real! strigă Chiajna, spumegând de turbare; dar Dumbravă nu-i dete vreme să urmeze zadarnicele-i sudălmii, ci, desprinzând ghioaga de brâu, o-nvârti de câteva ori cu brațu-i vârtos și-apoi, glăsuind cu groaznic blăstem, o azvârli drept în capul înfuriatei doamne.

Chiajna căzu răsturnată pe spate, îndată, cu ochii sângerați, cu fălcile căscate, încercă să se ridice în genunchi, să se sprijine pe palme, să

rostească un cuvânt; dar abia putu să iasă din gâtleju-i năbușit vorbele: «Domnii! feciorii mei...» și-o înecă sângele ce curgea șiroaie din tot capu-i găurit de ținte. Trupu-i se zvârcoli cu scrâșniri din dinți, săltă încă de câteva ori, se rostogoli cu creștetul în țărână, se zgârci și se întinse în câteva încordături dureroase și-apoi căzu înțepenit într-o baltă de sânge.»

Această aglomerare de atrocități nu e în spiritul lui Odobescu, dar provine din același model romantic din care scriitorul nostru ia și partea documentară, aceea în care se va dovedi un maestru, a înfățișării tablourilor istorice, nunțiilor, ospețelor, înscăunărilor etc., muzeistic încărcate. Descrierile din nuvele (încoronarea lui Mihnea ori portul de nuntă al Ilincăi) le anticipează pe cele din *Istoria arheologiei*. Spre deosebire de Hasdeu, la fel de erudit în detalii, dar cu un mai pronunțat simț al destinului personajelor, Odobescu e mai impresionat de turnul ruinat de la Cotmeana decât de ursita lui Mihnea.

Prima operă deplin odobesciană este *Câteva ore la Snagov*, „promenade archéologique”, după cum a numit-o inspirat Ș. Cioculescu, care are deja toată acea lunecare agreabil-instructivă printre „difficiles nugae”, al cărei secret îl știe doar autorul. Neconstrânsă de nicio regulă vizibilă cu ochiul liber, supusă aparent numai capriciului, scrierea pare a se conduce după criteriul infirmării sistematice a așteptărilor cititorului: „Cititorul nostru s-ar putea dar aștepta a găsi în aceste pagini... Ne grăbim deci de la început a înlătura asemenea prepusuri...”. Cititorul nu găsește ceea ce caută, dând în schimb la fiecare pas peste ceea ce nu se aștepta să găsească. Digresiunile, divagațiile, salturile sunt mai puțin o problemă de fantezie decât una de demers artistic conștient. Eminescu a numit *Pseudokynegetikos* „mozaic”. G. Călinescu scrie: „E un badinaj de erudit frecventator de saloane, o divagație amabilă în jurul ideii de vânătoare. Erudiția digestibilă era mai mult ca oricând la modă la urmașii lui Fontenelle, din secolul al XIX-lea. Chiar când

fac erudiție curată, acești savanți își îngăduie deasupra aparatului critic, gemând de citate greco-latine, exclamații și exaltări. Winkelmann, Barthélemy sunt niște erudiți lirici. Dar în tradiția franceză, unde stăpâna figura lui Rabelais, erudiția cea mai fină ia o turnură burlescă. Paul-Louis Courier, autor de diatribe, era un elenist emerit, care îl tradusesese pe Longos. Erudiția la clasicii întârziată, afectarea conversației libere vin și dintr-un dispreț pentru haosul fanteziei romantice. Odobescu întrunea condițiile genului: era erudit, rafinat, om de gust și fără imaginație.” Însă Odobescu (lucru ce a trecut neobservat, fiindcă textul s-a publicat târziu) teoretiza formula mai de mult, în studiul intitulat *Satira latină*. „Vorba *satira* – susține el – vine de la vechiul cuvânt *satura* ce însemna orice fel de amestecătură. În limba preoțească, tava pe care se puneau cele dintâi daruri ale pământului, spre a le duce drept odor zeiței Ceres, purta numele de *satura lanx*”. (În *Le Trésor*, pornind de la marea tavă, Odobescu va enumera toate tipurile existente ori atestate de *lanxes*). Satira e deci „un fel de poezie unde se vorbește despre mai multe lucruri”, nu fără scop instructiv, cum afirmă Festus, citat de Odobescu în același studiu (și din nou în *Le Trésor*). Se poate cu ușurință constata că și *Câteva ore la Snagov*, și *Pseudokrynegetikos* sunt niște „satire” în acest înțeles etimologic. Stânjenit de forma nuvelistică, Odobescu se complăce în aceea a „satirei.” Aceleași sunt stilul și compoziția din *Câteva ore la Snagov*:

„...Trăsura străbătea încetișor pajiștea înverzită în care intrasem cu atâta bucurie. Și într-adevăr, totul în preajmă era încântător; înalții stejari, pătrunși de luminile soarelui de vară, prezentau în bolțile lor răslățate toată scara fețelor smarandului, de la frageda verdeață a mugurului până la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de basme răcoroasă învia suflarea și șoapta frunzelor, ușor cletinate de o lină adiere, se îngâna singură cu susurul greierilor ascunși în frunziș. Prin acele locuri misterioase,

scăldate acum de razele amiezei, poștalionul meu înainta cu țacăneală; surugiul, spre a îndemna caii, învârtea uneori biciul alene peste capul lor, și-apoi le adresa din când în când cu glas domol strigătul prelungit de «hai, băieți!». Roatele briștei tăiau fâgașe subțiri pe iarba plăpândă a pământului jilav și tot echipajul pășea cu o moale legănătură.”

Acest jurnal de călătorie, care ne amintește de ale lui Russo, și are cel mai proaspăt și natural aer care i-a izbutit vreodată lui Odobescu, este întrerupt de citarea unor versuri ale lui Sihleanu, reluat de întâlnirea cu o căruță plină de „arendășoaice” tinere și trupeșe care merg probabil la o petrecere și întrerupt din nou spre a face loc unei terține dantești. Imaginea drumului cotit de la începutul prozei poate să fie și o metaforă a scrisului, căci reflecția despre plictiseală și monotonia acelei călătorii care nu se abate de la linia dreaptă atrage îndată o abatere a scrisului: prin elogiul calului lui Buffon, cântecul surugiului român și invocarea lui Racine, raționamentul se întoarce la paradoxul mijloacelor moderne de transport. Aici este tot piperul și sarea disertației odobesciene (în rest, pe cât de savant informată, pe atât de meticuloasă), în acest *textualism* ingenuu pe care scriitorul îl realizează, trecând de la peisaje și de la istorie la cuvinte și la etimologia lor. Dacă în descrierea portretelor murale nu vedem nicio deosebire de aceea întreprinsă într-un curat studiu de specialitate cum ar fi *Portretele lui Mihai vodă Viteazul* (cu toată unda de mondenă cochetărie pusă în detalierea costumelor de femei din secolele XV-XVI), iar reproducerea foii de zestre seamănă cu listele din *Le Trésor*, pasajul referitor la plătica de Snagov readuce, odată cu o mireasmă culinară foarte îmbietoare, tot acel stil de retractări repetate din serios în gratuitate, care e așa de obișnuit pentru eseul lui Odobescu. Rețeta ca atare de preparare a plăticii – amestec de erudiție gastronomică și de stil literar clasic (de epopee burlescă) – trebuie văzută în legătură cu o predilecție mai generală

a pașoptiștilor (Negruzzi, Kogălniceanu, Ghica ș. a.) pentru literatura bucatelor:

„...Te așezi la umbră, sub un vechi stejar, pe un covor de iarbă verde, aprinzi un focșor de surcele care scânteiază vesel, aducându-ți veste bună, și... dacă cumva din norocire, ai cu tine o plătică de Snagov, proaspătă și grasă... o crestezi de-a curmezișul cu cuțitul pe amândouă laturile, o presari cu praf de sare, o pui pe un grătar, d-asupra unui jăratric care o rumenește încetșor, întorcând-o când pe o parte când pe cealaltă. Pe când ea fumează sub dogoreala cărbunilor și schimbă searbăda-i față albă, într-o culoare neagră-gălbuie ca chihlimbarul de Sibiciu, tu nu pierzi timpul, ci storci într-un vas zeama parfumată a mai multor lămâi gustoase, o amesteci într-o undă de untdelemn p-ale cărui miros, și limpede paloare nu se dezmințe soarele arzoi al Providenței. Ca să-nviezi și să mai asmuți acea smeadă și diafană salce, răspândești d-asupra-i un oacheș nor de piper și apoi, toate acestea împreună, le bați iute cu lingura, până le prefaci într-o spumă ușoară și palid-aurie. Atunci, așterni plătica fumezândă pe un taler; torni pe dânsa zeama spumoasă; acoperi cu un alt taler; și... când peste cinci minute vei gusta acel delicios fel de mâncare, mă prânz că ai să juri cum că vestitul pește de mare *rhombus*, asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman și pe care l-a cântat Juvenal, n-a putut să aibă așa gust minunat ca plătica de Snagov într-astfel gătită. Sfârșim cu această rețetă culinară, siguri fiind că cel puțin pentru dânsa, cititorul ne va rămâne pururea îndatorat.”

*Pseudokynegetikos* începe așa cum se sfârșește *Câteva ore la Snagov*, adică pe un ton glumeț și lejer, autorul pretinzând de asemenea o completă ignoranță în ale vânătorii. Dar nu ajungem bine la capătul acestei retorice figuri a modestiei și ne pomenim în plină evocare a atmosferei cinegetice din Câmpia Română:

„Dar însă și eu am crescut pe câmpul Bărăganului! *Et in Arcadia ego!* Și eu am văzut cârdurile de dropii, cutreierând cu pas măsurat și cu capul ațintit de pază acele șesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane sub arșița soarelui de vară, oglindește ierburile și bălăriile din depărtare și le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetății cu mii de minarete, în palate cu mii de încântări.

Din copilărie și eu am trăit cu tămădăienii, vânători de dropii de baștină, care neam de neamul lor au rătăcit prin Bărăgan, pitulați în căruțele lor acoperite cu covergi de rogojină și, mânând în pas alene gloabele lor de călușei, au dat roată, ore, zile și luni întregi, împrejurul falnicilor dropioi – cărora ei le zic *mitropolii* – sau când aceștia, primăvara, se întetesc în lupte amoroase, sau când toamna, ei duc turmele de pui să pască țarinile înțelenite.

Eu n-am uitat nici pe răposatul Caraiman, veselul și priceputul staroste al vânătorilor tămădăieni, carele să înghită în largele sale pântece atâtea vedre cât și o butie de la Dealul Mare, nici pe iscusitul moș Vlad, în căruța căruia ai dormit tu adesea, pe când el, cu ochi de vulpe, zărea creștetul delicat al dropiei mișcând printre fulgii coliliei, nici pe bietul Gheorghe Giantă, cel care, cu o rugină de pușcă pe care orice vânător ar fi azvârlit-o la gunoi, nimerea mai bine decât altul cu o carabină ghintuită, și care, pe mine, nemernicul, m-a dus de multe ori cu vânat, la conacul de amiazi.”

Nimeni nu mai scria astfel la noi în epoca romantică. Deși *Pseudokynegetikos* este o epistolă, ca ale atâtoră, valoarea principală trebuie căutată în stilul ei clasic impecabil. Odobescu stăpânește cu măiestrie perioada amplă și muzicală, bazată pe repetiții și simetrii, și pe un ritm lent, dar izbitor prin artificialitatea lui subtilă. Spre deosebire de Russo ori de Ghica, Odobescu, fie și povestind lucruri trăite de el și foarte obișnuite, le ridică pe un pedestal, care pune între povestitor și ele aceeași distanță istorică pe care o întâlnim în operele de proză ale scriitorilor

vechi. Deși nu-i lipsește vigoarea în observarea detaliului realist și mai ales în perceperea sonorilor misterioase ale nopții (cu sadoveniene registre multiple: „Un susur noptatic se înalță de pe fața pământului; din adierea vântului prin ierburi, din țârâitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sânul obosit al naturei”), proza odobesciană este solemnă și impersonală până și în nostalgia ei evocatoare, abia colorată afectiv. Un singur pasaj mai net autobiografic, în maniera memorialiștilor romantici, găsim în toată bucata, și anume acela de la începutul capitolului al doilea („Eram băiat de vreo treisprezece ani când am învățat să dau cu pușca” etc.) În rest, scriitura lunecă între planul unei realități văzute în chip foarte precis, dar mai mult științific decât memorialistic, și planul livresc al celei mai fermecătoare erudiții cu puțință, modelul prin excelență al prozei intelectuale, clasice, rafinate, și de un perfect bun gust. Nu biograficul, ci eruditul formează armătura stilului epistolar din *Pseudokynegetikos*. O erudiție absolut aiuritoare, trebuie spus, lingvistico-oritologico-arheologico-istorică, așa cum este de exemplu aceea referitoare la deosebirea dintre grauri și sturzi. La urma urmelor, miza fiind derizorie, hazul provine din disproporție: toate dicționarele etimologice, vocabularele franco-române, citatele în patru sau cinci limbi, conexiunile cele mai imprevizibile între texte literare și științifice, tot aparatul acesta uriaș de trimiteri, în sprijinul unei deosebiri pe care o uităm chiar în clipa când o aflăm. De altfel, Odobescu însuși încheie pagina lui erudită cu o mărturisire plină de umor: „Eu, de câte ori mi s-a întâmplat să mănânc grauri – adică *sturni* latinești ori *étourneaux* francezi, și nu *sturzi* românești sau *grives* franțuzești – le-am găsit un gust foarte bun și mai ales un miros de vânat din cele mai plăcute. Nu căuta dar la ce zic autorii și când vei da peste stoluri de grauri, împușcă fără dispreț și cât vei putea mai mulți.” Înaintașul clasic și declarat al acestui tratat de conversație *à batons rompus* este *Laocoonul* lui Lessing: lui Odobescu i-a venit în gând că s-ar

putea scrie o carte de felul acesteia „luând cineva ca pretext vânătoarea” și urmărind-o în diferitele ei reprezentări artistice. Ceea ce *Pseudokynegetikos* și este, în cele din urmă, într-un chip aproape tot așa de sistematic ca *Laocoon*, în acele capitole, destul de greu de citit, în care știința meticuloasă a autorului se întrece pe sine; dar, din fericire, aceeași știință o ia destul de des razna prin hățșul unor considerații absolut libere, mizând pe hazardul unor analogii originale, și atunci iese la suprafață latura literară, mai profitabilă pentru cititor. Legătura cu Lessing ne poate reține o clipă și sub alt raport. E sigur că Odobescu a putut învăța de la scriitorul german felul de a prezenta în cuvinte conținutul unor opere plastice. Comparația de detaliu rămâne să fie făcută cândva de un stilistician răbdător. Alt lucru e însă curios și anume că Odobescu s-a abătut tocmai de la principiul fundamental al cărții lui Lessing (și s-a abătut nu doar în *Pseudokynegetikos*, dar în întreaga lui operă în proză). Se știe că Lessing raportează pasajul despre înlănțuirea lui Laocoon din *Eneida* la statuia grecească anonimă cu același subiect, propunând o diferență esențială între mijloacele respectivelor arte: pictura (sculptura) are ca obiect corpurile și reprezintă acțiunile numai cu ajutorul lor, în vreme ce poezia (literatura) are ca obiect acțiunile și înfățișează corpurile prin mijlocirea lor. De exemplu Homer nu descrie pur și simplu costumul lui Agamemnon, ci pe măsură ce acesta îl îmbracă sau, voind să ne dea o idee de sceptrașul marelui rege, îi reface istoria. Însă tocmai această regulă este încălcată de proza lui Odobescu (și de aproape toată proza romantică românească): ea ține mai puțin cont de succesiunea epică și mai mult de simultaneitatea tabloului. Dacă e, în parte, adevărat că nuvela renascentistă (orală, liniară, paradigmatică) este unicul tipar narativ respectat de prozatorii secolului XIX, înainte ca romanul să-l impună pe al său (scriptural, etajat), proza romantică, dominată cum e de memorialistică și de eseu, nu are atât virtuți epice, cât descriptive. Imaginația lui Ghica ori Odobescu este muzeală, nu

narativă. Dacă exceptăm romanele de după 1850, n-avem cu adevărat înainte de G. Sion povestitori romantici. Proza tuturor este mai degrabă o nomenclatură. Iar maestrul incontestabil al nomenclaturii este Odobescu. La el aproape nu există înlănțuire temporală, în afara aceleia de cadru, totul tinzând spre configurația spațială. Spune el însuși că *Pseudokynegetikos* este „un sac îngreuiat de tot felul de petice și de surcele adunate de pretutindeni”. Odobescu a rămas neegalat mai ales în acest stil de descriere a unor tablouri, fie ele naturale, fie ieșite din mâna unor artiști. Și unele și altele stau pe același plan și pretind procedee identice.

Ne îndepărtează tot mai mult de Odobescu o anume rece voluptate a artificialului, manierismul său stilistic. În *Pseudokynegetikos* stilul acesta de școală cunoaște câteva din tristele sale triumfuri. În *Istoria Arheologiei*, clasicismul odobescian câștigă prin apropierea de lumea clasică ceea ce pierduse în *Pseudokynegetikos* prin frecventarea stilului clasic: vitalitate și naturalețe. Trăsătura este aici mai neglijentă, fantezia mai frustă, dar cât de atașant ni se pare acest Odobescu însușit nu de dorința de a ne da o operă perfectă, ci de aceea de a surprinde pulsul unei civilizații. În locul scriitorului delicat, care savurează cu modicitate afectivă firimiturile căzute de la masa clasică, întâlnim unul care ia parte la un mare banchet. Deși se intitulează *Istoria Arheologiei*, cartea, care este redactarea primului curs de specialitate din universitatea românească, reprezintă mai curând o tematică, o nomenclatură, un repertoriu de obiecte, piese de muzeu, portrete, instituții dispărute, biografii. O proză, adică, tipică *Biedermeier*. Odobescu seamănă cu un arheolog care scormonește după vestigii, dublat de un artist ce edifică. Știința lui e întinsă ca o frescă, aventuroasă ca un roman, diversă ca o povestire picarescă, familiară ca un curs ținut liber în fața studenților. Și e o istorie așa-zicând inversă, în care muzeele sunt sfărâmate și risipite spre a fi pe urmă reconstruite minuțios. O întregă civilizație este întoarsă în pulbere și reclădită în toate detaliile, de mai multe ori, la nivelul de

percepție al epocilor succesive. Există în *Istorie* mai multe Atene, Rome, Bizanțuri, revelate una câte una de fantezia erudită a acestui Schliemann de bibliotecă. Pe zeci de pagini, Odobescu face, biografia anticarilor și arheologilor, a periegeților, erudiților și poeților ale căror eforturi reunite au deschis calea științei lui. Nicăieri în restul operei odobesciene nu găsim o mai spirituală și psihologic atentă portretistică decât în aceste plutarhiene vieți paralele, bogate în observații morale și anecdote picante, de o mare repeziciune narativă, propunând drept *qualité maîtresse* a protagoniștilor vocația pentru studiul arheologiei în stare de toate sacrificiile. Hugo Grotius, de exemplu, diplomat olandez din secolul XVIII, „fu persecutat de către violentul Stathuder Mauriciu din Nassau și osândit de dânsul la închisoare pe viață”. Scapă printr-un truc de nuvelă italienească, ascuns de credincioasa lui soție „într-o ladă cu cărți – vedeți, domnilor, la câte sunt bune cărțile – și trăi de atunci înainte mai mult în Franția, unde fu iubit și considerat de toți”. Contemporanul lui italian, Rafael Fabretti din Urbino, „era aspru la fire; însuși nu o tăgăduia; dovadă că își luase drept emblemă un groaznic arici cu țepe zbârlite, însoțit de legenda elinească: pe amici a îndatora, de vrăjmași a-și răzbuna. Vai de aceștia, când ariciul de la arhivele pontificale își înăsprea ghimpii. Germanul Gronovius, într-o discuțiune asupra lui Titu-Liviu și nefericitul Bellori, în privința sculpturilor de pe Columna lui Traian, le-au încercat cu amar ascuțișul”. Odobescu relatează mai departe cu umor atașamentul bizarului arheolog față de calul său, fără îndoială un animal superior, de vreme ce era dotat pentru știința stăpânului său: „Poporul din Roma, când îl vedea trecând călare pe vestitul său cal Marco-Polo, știa că amândoi, cal și călăreț, au plecat la vânatoare de antici; căci trebuie să știți, domnilor, că Fabretti învățase pe Marco-Polo, singurul său amic și confident, să stea locului îndată ce mirosea o ruină, precum prepelicarul se oprește când simte vânatul”. Un aspect de poveste stranie cu stafii din epoca



*Măgarului de aur* are legenda morții lui Marsilio Ficino, pigmentată însă și ea cu umorul spiritualului autor:

„Acest mare poet al psihologiei platonice era tare prieten cu un alt erudit al timpului, Michail Mercati; în desele și lungile convorbiri ce ambii aveau asupra nemuririi sufletului, ei se jurase ca cel carele va muri mai întâi să aducă veste confratelui său despre existența unei vieți viitoare. Într-o dimineață, despre zori, Michail Mercati sta adâncit în studiu când deodată aude pe stradă trototul unui cal care se oprește sub fereastra lui și glasul lui Marsiglio Ficino îi strigă: Michail, Michail, adevărat că există! Mercati se scoală iute, iese la fereastră și în amurgul dimineții zărește o umbră albă fugind repede pe un cal alb și risipindu-se în zarea crepusculară. Speriat de această fantasmă, Mercati trimite să ia știri despre Ficino, care ședea într-o vilă de lângă Florența, unde-l instalase favoarea ducelui, protectorele său, și află că în acea noapte chiar, amicul său își dase sufletul, apucând calea nemuririi care, precum se vede, trecea pe atunci tocmai pe sub fereastra lui Mercati.”

Un stil mai patetic, dar la fel de spiritual, ni se revelă în paginile care înfățișează diversele vicisitudini suferite de monumente. Imaginile ruinărilor, prădăciunilor sau grosolanelor prefaceri se succed vertiginos în proza aceasta la fel de concentrată ca a latinilor vechi. Din multele istorisiri, se desprinde aceea a jefuirii Greciei de către romani, în care Odobescu pune ceva din tonul mâhnit și sobru al lui Tacit:

„Dacă aceste înțelepte cuvinte făcură pe Scipion Emilian, școlarul lui Polybiu, să restituie cetăților grece din Sicilia toate statuile câte li se răpise de către carthaginezi, ele nu opriră cătuși de puțin pe generalul roman Mummiu, așa de vestit prin vitejie cât și prin ignoranța lui, de a jefui Corinthul de toate sculpturile și de toate picturile sale. Când Mummiu expedie toate acele neprețuite și neimitabile capete de operă către

Roma, el recomandă întreprinzătorilor de transporturi militari să i le păstreze în stare bună și îi îndatoră să facă altele la loc dacă cumva s-ar pierde sau s-ar strica vreuna dintr-însele. Apoi, ajungând și el în Roma, în urma prețioaselor sale jafuri, mai dete dintr-însele și lui Lucullus, căci prea i se părură multe și fără valoare pozitivă pentru intrarea sa triumfală în cetate.”

Au rămas de la Odobescu peste trei mii de scrisori. Majoritatea covârșitoare se adresează mamei (Catinca) și soției (Sașa). Dacă n-ar fi fost redactate, aproape fără excepție, în franceză, ar fi putut deveni opera capitală a scriitorului, cum s-a întâmplat cu scrisorile lui Voltaire. Biografia reprimată în scrierile celelalte își ia aici revanșa, alcătuiind cel mai complet roman epistolar din toată literatura română (deși poate că ar fi mai corect să spunem că existența relatată în scrisori este romanescă, „romanul” ca atare fiind produsul lecturii). Ca și doamna de Sévigné, Odobescu scrie zilnic. Oricât am bănuî că se gândea la posteritate, nu putem să nu vedem că scria cu ușurință, fără multe ștersături, adesea indescifrabil, ceea ce nu se întâmplă în operele lui literare, și că, mai ales, nu părea să atribuie scrisorilor un alt merit decât acela de a fi autentice. „O scrisoare bine scrisă, de la un prieten (îi mărturisese el lui Nicolae Ionescu, într-unul din foarte rarele momente de reflecție de acest soi din corespondență), ți se pare sofistică și silită; o scrisoare fără de pretenții și ca lepădată pe hârtie te face a dori ceva mai mult”. Acesta va fi mereu stilul corespondenței odobesciene, literar fără ostentația artei. Este stilul „familiar” al lui Mérimée. Odobescu îl posedă de la 14 ani. Între scrisorile adresate Catincai de la această vârstă și cele către Sașa de la 61 de ani nu sunt deosebiri mari. Odobescu scrie în franceză, fiindcă toți contemporanii lui procedau așa: tradiția însăși a epistolei mai este, în secolul XIX, resimțită ca franțuzească. Dar mai există un motiv. Franceza este o limbă pe care ei o învață de copii și o vorbesc apoi în societate. Este expresia educației pe care o primesc adesea

în străinătate. Tuturor intelectualilor pașoptiști și din generația următoare le vine mai la îndemână să se exprime în franceză, în care văd în plus limba *par excellence* a unor îndeletniciri (cum ar fi jurnalele intime și corespondența) nu numai decât literare, dar obligatorii la rândul lor ca o formă de politețe, de bună creștere. Româna le pretindea un efort, pe care-l făceau în operele publice, din patriotism, continuând a prefera, în cele private, înlesnirile francezei, mai cu seamă în condițiile în care nimeni din jur nu se abate de la regulă.

De prin 1851, scrisorile junelui Odobescu se urmează cu mare regularitate și observăm de la început în ele acel stil al exactităților mărunte și cotidiene din jurnalul maioreșcian, semn că fiul dădea mamei un raport necesar și sincer. Întors de la studii, firește, el comunică mamei, rămasă în Franța, primele adevărate impresii bucureștene (la plecare era doar un copil) („ces rues tortueuses et mal pavées, ces maisons à peine sorties de terre”) și nu uită a-i vorbi despre sentimentele pe care i le-a trezit o „mademoiselle Barcanesco”, pe care ar lua-o de soție, după isprăvirea licenței, însă se teme a nu fi „supplanté” cât va lipsi. Adolescentul discută cu mama și chiar cu tatăl său trăiri din cele mai intime și unele „calcul” personale. Este un alt aspect al educației. Mărturisește bunăoară stupefiat că Minette („car c’est ainsi qu’on l’appelle”) a citit romanele lui Paul de Kock: „Je trouve cela impardonnable à une si jeune personne; tu connais ma pruderie sur la question des lectures, et me dire que ma femme aura lu Paul de Kock quand moi, un homme, je n’ai pas même touché de si sales livres, c’est une torture pour moi...”. Prin 1855, proaspăt licențiat, tânărul de 21 de ani e din nou în București în căutare de slujbă. Participă la balul de la Curte și-și vâra nasul în treburile averii părintești, deși „mon père ne m’autorise pas du tout à me mêler en quoi que ce soit de ses intérêts”. Vede la teatru „les deux cucoana Chirița”, într-o sală plină „du monde de la mahala el de la canaille”, care-i dă aerul unui „théâtre des boulevards”, ceea ce-l îndepărtează

de ideea lui Alecsandri. „Allez-vous vous amuser alors à faire une comédie de mœurs?”. Constată că devine pe zi ce trece „un véritable fainéant” și încă unul „de la pire espèce”. Plănuiește o plimbare prin munții Valahiei, de unde se vede că deprinderile pașoptiștilor nu se pierduseră. Tânărul are acum „un charmant équipage, chevaux et harnais”, în care circulă „gracieusement dans les rues de Bucharest”, dar tatăl, având la rândul său nevoie de trăsură, iată-l pe veselul dandy reîntors la „fiacru de piață”. Cum tatăl este econom și cam nesuferit, fiul se plânge mamei că e persecutat. La rugămințile mamei, tatăl îi achită totuși datoriile (nenorocirea vieții lui Odobescu începuse, așadar), dar se opune la însurătoare: „il faudra que je donne des preuves d’ordre dans les dépenses...”, mărturisește candid tânărul. Nu va reuși să dea respectivelor dovezi nici acum, nici mai târziu. O iubește, serios de data aceasta, pe Alexandrina Prejbeanu (Sașa). Promite că se va schimba și se va pune pe treabă. Se apucă de un curs de greacă. Odobescu e un om interesant, care, în pofida comodității sale, știe să tragă tare la o adică. E ușor fatalist, „car il m’est plus facile de croire à une providence qui veille sur les destinées du monde qu’à des calculs scientifiques”. E drept că, în materie de calcul, va sta totdeauna prost. Chiar și acum, are o clipă tentația de a se însura cu fiica lui Constantin Crețulescu și îl roagă pe generalul Odobescu să intervină în favoarea lui: „Puis il faut avouer aussi que c’est une chose bien agréable de se savoir à la tête de trois mille ducats par an”. Dar tatăl fetei îl găsește prea tânăr. Odobescu nu se lamentează, autoironizându-se: „Ce père a dit que j’étais trop jeune. Soit; je me marierai quand je serai plus vieux. Mon caractère est très accommodant.” Însă nu va aștepta mult. Căsătorindu-se cu Sașa (totuși!), începe lunga serie de scrisori către ea, care va dura treizeci de ani.

Prima oară când soții (care au deja o fată, pe Ioana) se despart și-și scriu zilnic este în 1867. În general, îi face acum Sașei „la revue critique” a lumii în mijlocul căreia trăiește, cum

îi făcuse mamei Catinca înainte. În plus, pasiunea lui fiind arheologia etc., rapoartele cotidiene conțin de fiecare dată descrieri amănunțite de monumente și obiecte de artă, în care autorul lui *Pseudokynegetikos* și al *Istoriei Arheologiei* poate fi deja presimțit. Apoi, vreme de câțiva ani, nu mai avem între soți decât scurte bilete (uneori pe cărți de vizită). Prin 1877 stăteau despărțiți, în București. Cauza exactă nu se cunoaște. Din tonul corespondenței, ne dăm seama că afecțiunea reciprocă era mare și că nevoia unuia de celălalt rămăsese aceeași. Comunică zilnic, ori chiar de trei-patru ori pe zi, își trimit prăjituri, fructe și alte atenții. Problema numărul unu au devenit banii. Odobescu și-a luat obiceiul să-i solicite Sașei împrumuturi. Nu sunt decât sume mici pe care se pare că i le restituie. „J'ai un énorme embêtement. Je sais cependant que tu es aussi à court. Cependant s'il est humainement possible tâche de m'avoir une quinzaine de francs jusqu'à demain à midi". Sau, mai jalnic: „Fă-ți milă și pomană cât de puțin vei putea. Je vous embrasse toutes deux". Nu e limpede ce fel de neînțelegeri duseseră la șederea separată a soților. În afară de jena financiară, ajunsă cronică, și de unele suferințe fizice apărute cu vârsta, nimic neobișnuit nu pare să fi survenit în relațiile dintre ei. E inutil a specula pe tema că Odobescu a fost nu doar cheltuitor, ci și afe-meiat. Realitatea e că în tonul corespondenței nu se vede niciun fel de răceală între soți până la apariția, mult mai târziu, în viața lui, a Hortensiei Keminger. Despărțirile sunt adesea silite de împrumuturi și resimțite dureros. Se știe astăzi că, în afara corespondenței descoperite și tipărite, au existat și unele scrisori secrete (cu indicația, în limba rusă, pe care o vedem și în câteva pasaje din scrisorile păstrate: *pentru tine*). Acestea vor fi fost distruse. Dacă le citim cu atenție pe cele care s-au păstrat, observăm că în unele locuri limbajul este aluziv sau codificat. Din str. Verde nr. 18 Odobescu îi scrie Sașei în Calea Victoriei nr. 129: „Je ne sais quand et si cette maladie finira [...] Je suis soigné; je n'ai pas à me plaindre. Cela ne pourra se faire que

lorsque certaines choses seraient faites pour lesquelles j'ai besoin de ce que je t'ai dit. Tu dois me comprendre." Precizările, câte sunt, nu ne ajută cu nimic: „Il y a certes plus qu'un mal physique; ce sont bien de déboires moraux, bien des tourments qui se sont amassés pour me terrasser à fin". E drept că oarecum același va fi limbajul scrisorilor din perioada Hortensia. Să fi existat prin 1877 în viața lui Odobescu o femeie care să-l fi obligat a locui separat de Sașa? Tot ce se poate. Fapt este însă că nu avem nici cel mai mic indiciu în privința identității ei. Corespondența ni-l arată, e adevărat, pe Odobescu teribil de *mal à l'aise*. Soții continuă să-și scrie și să se viziteze zilnic, iar când sunt împiedicați a o face, el se plânge pe toate tonurile. Cum scrisorile trec prin mâna servitorilor care navetează între domiciliu, stilul evaziv se explică parțial. Dar rămân destule mistere. În 1880 vor pleca la Paris, pentru șase ani, împlinindu-și visul de a trăi la un loc, dar „loin d'ici", departe de un București pe care Odobescu îl ținea în oroare și cu care nu se va împăca până la moarte, ca și Hasdeu. Țintă a tot soiul de atacuri, privitoare îndeosebi la chestiuni de mânăire a fondurilor publice (o neglijență care-i dezvăluie firea de aristocrat), el se simțea nesigur în țară și vulnerabil. Dar drama intimă (așa de clară la Hasdeu) tot nelămurită rămâne.

După 1880, menajul pare refăcut în capitala Franței, deși soții continuă a petrece multe luni din an departe unul de altul, împrumuturi în care își scriu pe-ndelete. Cauzele noilor despărțiri le cunoaștem. Ele sunt în general trei: obligațiile secretarului de legație, anumite probleme privind moșiile arendate, care-i chema în țară *à tout de rôle*, și unele capricii ale Ioanei, adolescentă, care nu se înțelege deloc cu tatăl ei (cam tot așa cum adolescentul Odobescu nu se înțelesese cu tatăl lui, generalul). Dar, sufletește, scriitorul a renăscut: „Il faut que je répète encore ce que j'ai si souvent dit à Paris – îi scrie el Sașei în 1881. C'est que depuis bien des années je ne me suis pas senti aussi content que j'ai été pendant tout le temps de notre séjour à Paris".

Dincolo de înfundarea treptată și tot mai dramatică în datorii, Odobescu și Sașa au relații (nu numai epistolare) din cele mai cordiale. El este mereu „peiné d’être resté quatre jours sans recevoir de lettres”, iar separările i se par anul acesta „encore plus pénibles que l’an dernier”. Între soți se creaseră puternice obișnuințe, pe care voiajurile Sașei (în țară și în Rusia, la rude) le curmă: „Plus de conversations intimes au coucher! Plus au lever demain et les jours d’ensuite”. Nu sunt scrisorile unui „coureur”, ci ale unui familist: „Rien ne me donne autant de satisfaction et de repos que cette communication intime de nos pensées, de nos peines, de nos espérances, de nos désirs”. E supărat pe Ioana care-i silește la despărțire, căci ea a vrut călătoria în Rusia: „C’est bien tourmentant de penser que notre enfant, celle qui devrait le plus resserrer les liens de notre vie, – et celle qui, tu t’en souviens peut-être, a provoqué il y a trois ans, notre retour à la vie en commun – que ce soit elle, dis-je en ce moment qui nous pousse à vivre éloignés”. Așadar, fata adusesse, într-un fel sau altul, concordia. Și acum, tot ea era cauza unor noi neînțelegeri. În seara plecării mamei și fiicei, Odobescu făcuse contra Ioanei o „méchante scène de colère”. Rămas singur, impulsivul tată și soț reamenajează apartamentul parizian, cu nesăbuite cheltuieli. Când Sașa îi prezintă bugetul, el se sperie de risipa în care se lăsase antrenat și crede că va fi necesar „un miracle de sauvetage”. Dorul de Sașa ia forme neobișnuite înainte. Concordia fusese, s-ar zice, și de o natură mai intimă. Dovadă acest pasaj, marcat cu semnul „pour toi seule” care s-a păstrat: „Si le temps t’a paru long et chaud en Russie, je te promets que c’est tout autre chose qui te présentera les mêmes qualités, quand tu te retrouveras quelque matin ou quelque soir, sur la peau de guanaco chilien. C’est bien pourquoi je désire énormément que tu ne passes pas cette formidable rencontre juste en un moment de crise. Ce n’est pas de douleur que le veux t’entendre gémir et te sentir te tordre au premier jour de ton retour ici; ce n’est pas je la morphine, mais bien quelque

chose de meilleur qui servira aux injections et pour les pratiquer il y a une belle grosse aiguille toute prête qui te pénétrera pas moins que cela. Elle t’attend avec une vive impatience.” Trei ani mai târziu, din nou năbădioasa Ioana e pricina despărțirii soților: „Enfin – exclamă Odobescu sarcastic – on s’est débarrassé de moi, de l’insupportable empêcheur de danser en rond: en avant la fête, maintenant”. Între timp, problema datoriilor luase o turnură gravă. I se reproșează scriitorului de a fi întrebuițat incorrect fondurile legației române de la Paris. Incuria este, s-ar zice, vina lui principală în chestiuni financiare. Scrisorile abundă în justificări și ieșiri furioase la adresa celor care-l „lucrează” și „bârfesc”. Momentele „affreux” sunt tot mai dese. Mobila din noul apartament e amenințată cu scoaterea la licitație. Nimeni nu-i mai împrumută bani lui Odobescu, nici chiar familia surorii lui, aflată în Franța, sau fratele lui, Constantin, aflat în România. Este amestecată în solicitările lui până și bătrâna Catinca, încercând pe lângă ginerele ei o intervenție disperată. Odobescu îl socotește pe acesta influențat „par ma chère et aimable sœur”, împotriva căreia „les prières et les larmes de notre pauvre mère” n-au avut nicio putere. Ar dori ca Sașa și Ioana să revină în Franța spre a scăpa de intolerabilul București. Le găsește o pensiune la Le Vésinet, lângă Paris, însă nu poate obține cele câteva sute de franci necesare. Colac peste pupăză, editorul francez care tipărea *Le Trésor* dă faliment și-l întrebă pe Odobescu dacă nu știe de unde ar putea lua 150 000 de franci; „Grand Dieu! – exclamă scriitorul. Si je connaissais celui-là, c’est moi qui profiterais le premier de sa générosité.” Căci situația lui materială este „épouvantable”: „Je suis sans le *sous*, littéralement, et sans ressource aucune”. Știindu-le pe Sașa și pe Ioana blocate în țară din lipsa paralelor, e cuprins de disperare: „Je n’ai pas de repos ici en pensant à vous. Je ne puis pas travailler même, tant je suis préoccupé”. Are vise sinistre, transcrise totuși cu grijă: „...L’avant-dernière nuit j’ai rêvé que

nous étions dans une calèche, toi en ta robe de moire bleu, Jeanne et moi, sur une route de campagne chez nous et que nous sommes aventurés dans une mare où tous nous avons été plongés, mais toi surtout et que l'on t' a sauvée à grand' peine dans une maison de paysan. Il est vrai d'un autre côté qu'hier, vers le 5 heures, en allant chez mon éditeur, j'ai aperçu un joli croissant de lune tout à fait à droite. Par prudence je n'avais pas en poche que deux pièces de 5 francs en argent [...] Je n'ai donc pas pu toucher de l'or [...] Dans la nuit je n'ai plus rêvé que tu étais plongée dans la mare, tout au contraire" etc. În 1887, rolurile s-au inversat. Sașa și Ioana se află acum la Paris, pe când Odobescu e bătut în cuie la București. El reia un contact amuzant-agasant cu atmosfera orientală pe care o cam uitase: „Quoique je ne me suis endormi qu'à 4 ½ du matin, à 7 heures j'étais réveillé par le cris de *Mielu, Mielu* ou *Raci, Raci!* Et autres vociférations baroques qui passaient au bas de ma fenêtre". În rest, tonul corespondenței nu se modifică. Scrisorile rămân „mon bon pain quotidien” și sunt pline de tandrețe pentru Sașa. Urmează liste de venituri, de cheltuieli și acea listă a creditorilor cu nume balzaciene care l-a impresionat pe Călinescu. Și fiindcă un rău nu vine niciodată singur, tocmai acum Camille Oudinot publică un roman *à clef* în care Odobescu și ai săi, sub nume foarte transparente, sunt zugrăviți cu maliție. Furia lui Odobescu nu cunoaște margini. Oudinot este numit „cette sale punaise”, „ce vaurien, ce lâche”, „cette canaille” și „ce misérable”. Văzând cartea în vitrinele librărilor, Odobescu simte cum i ce urcă sângele la cap. N-are sentimente creștine: „J'aime mieux la morale mosaïque: *oeil pour oeil, dent pour dent*”.

Scrisorile, întrerupte în anul 1889, se reiau în 1892. Soții sunt din nou despărțiți: el la București, ea la Curtea de Argeș. Ioana s-a măritat cu un Damian, care e subprefect și are și el neplăcerile lui. Din toate visele lui Odobescu legate de viitorul fetei nu pare a se fi ales mare lucru. Ioana se va dovedi un om fără noroc,

poate și tarată sufletește de moștenirea paternă, și va muri târziu la un azil de bătrâni. Soții își continuă corespondența cotidiană, își dau întâlnire la Sf. Ion la... Pitești, sunt tot mai bolnavi amândoi, iar el a devenit, se pare, morfinoman. O gută rebelă, tratată în acest fel, stă la originea groaznicului viciu. Legătura cu Hortensia acum începe și-i va otrăvi tot restul vieții. Romanul epistolar este nespus de trist în acest capitol final. Odobescu e, ca și înainte, obiectul multor intrigi și bârfe. Elogiază „la sainte et modeste Curtea de Argeș”, unde Sașa pare mai la adăpost. „Pensez-y et ne regrettez pas Bucaresti”, recomandă el. El în schimb, profesor la Universitate și academician, prânzește zilnic cu câțiva dintre studenții cei mai promițători sau face călătorii, ca aceea din Transilvania în vara lui 1894, când e tratat cu mult respect. Firește, „situation terriblement tendue sous le rapport financier”. În octombrie 1895, se află la Iași pentru ocuparea unui post la Facultatea de istorie, pentru care candidează și Iorga. Guvernul schimbându-se, ginerele lui Odobescu, subprefect, are necazuri și Odobescu se răzgândește în privința atmosferei nesănătoase din capitală, invitând (din Iași) pe Sașa cu fiica și cu ginerele lor să împartă „notre maisonnette”. Nu ascunde dificultățile, dar n-ar vrea ca Sașa să locuiască la Pitești, spre râsul „calicilor, ciocoilor și mitocanilor”. Despărțirea soților are acum o cauză cunoscută. Sașa știe de legătura lui cu Hortensia Keminger, ai cărei copii dintr-o precedentă căsătorie fuseseră la ea la Curtea de Argeș ori locuiseră la Odobescu la București. Echivoca și dramatica situație (care pare până la un punct modelată de relația din *La Nouvelle Heloise* dintre Saint-Preux și copiii Juliei) e agravată de faptul că Hortensia este pe punctul de a fi scoasă, în urma unor intrigă, din directoratul școlii unde funcționa. Odobescu o informează conștiincios pe Sașa de aceste întâmplări declarându-se „peiné” din pricina acelei „pauvre amie” care este „tres menacée de perdre sa direction”. Are „le cœur serré par l'inquiétude et le chagrin”. La 16 octombrie, cu

trei săptămâni înainte de *exitus*, el scrie gândindu-se probabil (cine știe?) la examenele care-l rețineau la Iași: „Mult a fost; puțin a mai rămas”. Fiind ziua Sfintei Paraschiva, se roagă să-i fie împlinită o dorință (așa cum i-a închinat și el un bănuț pe vremuri) și anume „qu'elle veuille donc sur ceux que j'aime et qu'elle leur apporte des vraies et sincères consolations autant à Târgul Dealului qu'à Bucarest”. În via de la Târgul Dealului se afla Sașa, la București, Hortensia: „Pardonne-moi, ma bien chère et sainte amie – se simte Odobescu obligat să adauge – de confondre ainsi mes affections”. Personajul care se profilează în spatele acestor din urmă scrisori nu mai este de mult nepăsătorul și fermecătorul *homo aestheticus* al operei și, cu atât mai puțin, acel Odobescu prea cochet și prea ironic ca să creadă în el și în alții pe care l-a portretizat Iorga în *Oameni cari au fost*. Este un om ajuns la capătul resurselor fizice și morale, aproape implorând indulgența femeii pe care o iubise întreaga viață și care, fiindcă cu adevărat superioară, îi răspunde cu devotamentul și căldura dintotdeauna. Patima pentru Hortensia i-a fost fatală sexagenarului. Dovadă că era cel dintâi lucru serios care i se întâmpla în ordine erotică de când o cunoscuse pe Sașa. Strigătele „d'affolement” ale Hortensiei îl readuc la București. Apoi nu mai știm ce s-a petrecut între ei. Ne lipsește martorul acela perfect, ideal, care sunt scrisorile către Sașa. La 8 noiembrie 1895, de Sfinții Mihail și Gavril, Odobescu îi scrie lui Anghel Demetrescu bine cunoscuta scrisoare testamentară, după care se sinucide. Această scrisoare nu mai poate fi privită din unghi strict literar. Este un document moral îngrozitor. Mâna lui Odobescu nu tremură, când îi scrie prietenului său cu scopul de a-i adresa „un rămas bun pe veșnicie”. Are încă

puterea de a se contempla în oglindă: „Fără să fiu om rău, nu știu cum s-a întâmplat de am avut mulți, foarte mulți vrăjmași și detractori în lumea aceasta. Puțini, din contra, au fost aceia care mi-au arătat întotdeauna o vădită simpatie”. Urmează gravele acuzații contra femeii din pricina căreia nu mai putea trăi și care (deși nu am auzit și cealaltă parte) sunt, probabil, întemeiate. Orice ar fi, ultima pagină ieșită de sub condeiul lui Odobescu nu se poate citi fără frison:

„Când arareori te vei mai gândi la mine, cugetă, te rog, și spune tuturor că nebun n-am fost, dar că, cu inima-mi peste fire simțitoare, am căzut pradă ușurinței și vulgarității simțurilor unei ființe fără inimă, fără conștiință, lipsită chiar de acea pătrundere de minte ce-ar fi făcut dintr-însa o zână inspiratoare a mult-pușinelor mele facultăți intelectuale.

Mi s-a întâmplat să iubesc și alte femei în viața mea și câte una din acelea au fost pentru mine îndemnătoare la cele mai bune și mai alese ale mele lucrări.

Aceasta însă, pe care am iubit-o mai mult decât pe oricine, a fost adevăratul mormânt al inteligenței, al iluziilor, ba chiar al vieții mele [...]

Acum m-am dus! Archangelul Mihail cel răpitor de suflete a fost astăzi *dânsa* pentru mine.”

Correspondența modifică imaginea lui Odobescu din scrierile antume tot așa cum jurnalul intim a modificat-o pe a lui Maiorescu. Ea reprezintă nu numai un document excepțional, dar unul din cele mai împlinite artistic opere literare din romantismul nostru și, cu siguranță, romanul epistolar cel mai întins și mai enigmatic din întreaga noastră literatură.

## B.P. HASDEU

(16 februarie 1836 – 25 august 1907)



Beletristic, Hasdeu a avut o genialitate precoce. Până la treizeci de ani și-a cam încheiat opera literară. Istoricul și filologul au supraviețuit scriitorului, dar după cincizeci de ani a venit o prematură senilitate. Romanticismul hasdeian nu mai este de nimeni pus la îndoială, de când Mircea Eliade a scos la iveală principalele trăsături ale personalității, prefațând ediția din 1937: „În acest sens poate fi numit Hasdeu «romantic»: în sensul că era copleșit de o intuiție magică a Lumii și a Istoriei. Adică găsea «corespondențe» și «armonii» între toate ordinele existenței – și credea că poate vedea originile, începuturile, momentele acelea abisale în care se nășteau neamurile, se creau legendele și se lumina conștiința istorică.” După Heliade Rădulescu, Hasdeu și Eminescu pot fi considerați singurii reprezentanți la noi ai H.R., iviți, ei, foarte târziu și după ce generația pașoptistă, de altfel mult mai la unison cu spiritul european al vremii, se cantona în *Biedermeierul* dominant. Radicalitatea romantică de care ei dau dovadă nu poate fi

explicată decât temperamental. Ambii rămân niște excepții. Nimic, bunăoară, la Hasdeu, din duhul cuminte și critic măsurat al unor Kogălniceanu sau Negruzzi. El este, din contra, „monstruos” și „mitic” în tot ce face, necuprins de tipare. Totul este la el excesiv sau dezordonat. Hasdeu seamănă destul de bine cu un Heliade Rădulescu trăind într-o epocă mai „pozitivă”. Imprevizibil, se supune doar canoanelor pe care singur le stabilește. Experimentează neconținut, luând pe cont propriu proza, poezia ori teatrul, iar dacă vrem să-i găsim modele, acestea sunt atât de numeroase și atât de variate, încât se anulează unele pe altele, căci Hasdeu urmează rareori cu adevărat pe alții, tradiția reprezentând-o în cazul lui același enciclopedism haotic în care i se înscriu propriile cunoștințe. Intuiția lui fiind extraordinară, este rareori îngrădită de prevedere critică. Hasdeu este un om de știință tot așa de radical romantic cum este ca scriitor, bizuit pe o imaginație și pe o erudiție deopotrivă de fabuloase, comparabile cu ale lui Iorga. Tot ce iese din mâna lui, tot ce vine în atingere cu el capătă deodată un aspect straniu și vrăjitoresc, nebulos și neliniștit, ca și cum ar aparține unei ordini supraumane de lucruri. Discutată în afara magiei pe care i-o conferă personalitatea autorului, literatura propriu-zisă a lui Hasdeu poate părea decepționantă. De aici neînțelegerile dintre comentatori. Adevărul este că geniul hasdeian, atât de frapant în totalitatea acțiunilor sale, n-a produs nici o singură operă, care, luată în sine, să poată fi considerată genială. Imperfect ca artist și chiar veleitar uneori, Hasdeu nu este mai puțin pasionant până și în evidentele lui cusururi. Inegalul scriitor este în același timp și unul fără egal.

Hasdeu a început prin a scrie în rusește. Elena Dvoicenco i-a tradus acum aproape trei sferturi de veac un jurnal intim și câteva fragmente autobiografice de pe la 16 ani. Tendința mistificatoare a scriitorului se poate observa bine

în ele. Redactate extrem de aproape în timp de evenimentele la care se referă (jurnalul e datat 1854, când Hasdeu se afla în regimentul de husari, plecarea lui de acasă petrecându-se în luna mai a aceluiași an, iar fragmentele sunt probabil anterioare, din moment ce editoarea le-a aflat într-o proiectată prefață la Milescu), încearcă să ne facă să credem într-o distanță apreciabilă („odată, într-o toamnă rece și umedă, noi eram pe front în împrejurimile Ociacovului”). În parte, acest efect de distanțare provine din adoptarea stilului realist al „școlii naturale” ruse (Turgheniev, Gogol), la care autorul face referință într-un rând, și care îi oferise lecturile adolescenței. Citim în fond niște pagini de memorialistică, dar care au turnura ficțiunilor românești. E probabil ca Hasdeu să fi împrumutat stilul cu pricina fără să-și dea seama de inadecvare. El ne prezintă, de pildă, un personaj pe care-l întâlnea prima și ultima oară, ca și cum ar fi fost o veche cunoștință; faptul se datorează decupajului stilistic al romanului realist, cu temporalitatea lui „eternă”: „Dacă n-ați văzut niciodată pe Schlegel, îl veți recunoaște după descrierea mea îndată, întâlnindu-l eventual: e un locotenent-colonel de Stat major, mic, mic, cu o față destul de inteligentă, întotdeauna într-o redingotă pătată de grăsime și cu un chipiu veșnic murdar. Umblă «cu sentiment, chibzuit și oprindu-se la răstimpuri», aplicând la mersul lui vorbele lui Griboedov, și când te întâlnește, întotdeauna te privește fix, parcă ar fi vrut să-ți cunoască firea după înfățișare.” Remarcabilă este dezinvoltura acestui narator, care se adresează de-a dreptul cititorului și nu se sfiște să citeze din literatură. Nu este nicio legătură între vioiciunea aceasta spirituală a prozei lui Hasdeu și ironia clasică a lui Negruzzi și Kogălniceanu. De la început Hasdeu s-a înscris în altă tradiție. Fiziologiile primilor noștri romantici mizau pe generalitatea și pe fixitatea tipurilor, redată în mod obiectiv; fizionomia, aspectul vestimentar, gesturile erau la ei doar semne pentru modalitatea caracterului întruchipat. La Hasdeu, detaliul fizic și de comportare poate fi, ca la realiștii ruși,

relevant în el însuși, nu doar indicial, iar portretul este individualizat, surprins adesea în evoluție, și mai mereu oglindit în impresiile proprii ale naratorului. „În înfățișarea mea este ceva à la Peciorin”, scrie el, raportându-se la personajul lermontovian preferat și dându-ne imediat un autoportret de cu totul alt spirit decât acela clasic-moral și atât de succint al lui Ralet (se învecinează mai curând, prin geniala neglijență, cu acela eminescian al lui Dionis) și care merită a fi citat, mai ales gândindu-ne la vârsta autorului:

„Aceste rânduri le scriu într-una din cele mai înalte case ale Harcovului. Camera are înfățișarea unui atelier de savant: cărți, hârtii, penițe, creioane, penel, colorii, – sunt împrăștiate sub masă și pe masă, sub scaune și pe scaune, sub pat și pe pat, în societatea borcanelor cu pomadă, parfumurilor, perilor, pieptenelor, vestelor, revolverelor, dolmanului și altele asemănătoare. Stăpânul se observă cu greu din tot vrafal ăsta. Dar ajunge să-ți îndrepti ochii spre un halat și un fes ca să găsești sub aceste podoabe pe cineva pe jumătate student, jumătate husar, jumătate civil: acesta e stăpânul. Principala lui ocupație este să se plimbe prin cameră cântând în gura mare: *Gaudeamus igitur*, sau *Bringt mir Blut der edlen Reben* și în același timp să mediteze asupra marilor probleme ale înțelepciunii omenești. În momentul de față el stă la fereastră cu penița în mână, cu țigara în dinți și cu un cățel pe genunchi. După părerea mea, aceasta e cea mai comodă atitudine pentru amintirea trecutului.”

Acest personaj, sincer și *poseur*, frivol, cinic și cultivat, fundamental romantic, și care nu omite să-și relateze niciuna din aventurile erotice, revine în *Duduca Mamuca (Din memoriile unui studente)*, prima proză românească a lui Hasdeu, în care el joacă rolul dublu al protagonistului și al naratorului. Se prea poate ca subiectul să fie parțial biografic, ca și în bucățile rusești, dar, spre deosebire de ele, *Duduca Mamuca* este



structurată în mod neechivoc ca o nuvelă, memoriile invocate în subtilu fiind chiar mai puțin decât un pretext. Subiectul este mai mult complicat decât complex, căci ne găsim neîndoielnic înaintea unei narațiuni prin excelență de intrigă. Toderiță N.N., student la Harkov și mare seducător („lucid și cinic ca Lovelace”, zice Ș. Cioculescu), mediază între bogatul, urâțul baron R., și fata nubilă a gazdei la care trăsesse, dar nu pentru a o conduce de la început în brațele năsosului îndrăgostit, cum spera acesta, ci pentru a o reține un timp în ale sale. Totul, la capătul unor combinații minuțios gândite și cu șansă puse în practică. Dar o dată satisfăcut orgoliul cuceritorului de a fi redus la trei zile timpul necesar cuceririi, el o trece pe fată cu nonșalanță baronului, avertizând-o totodată pe mamă, care-i surprinde pe cei doi așa-zicând în flagrant delict și precipită relația lor într-un mariaj ce se va dovedi ambilor folositor. Nu lipsesc deghizările și încurcăturile de tot soiul, un duel simulat, ca și rănirea duelgiului și, firește, scenele erotice picante (avea dreptate procurorul din procesul intentat lui Hasdeu, după publicarea nuvelei, să califice *à la Paul de Kock* o scenă ca aceea în care, vorba autorului însuși, „o mamă a economisit pe fiică-sa, înlocuind-o pe-ntunerice în patul amantului”).

Nuvela i-a împărțit pe comentatori. Mircea Eliade trage spuza pe turta lui, descoperind nu numai o autenticitate de jurnal intim, dar și experimentalism, „acte gratuite”, seducție cu metodă etc., ceea ce nu ne miră dacă ne gândim că generația de la 1927 (Sebastian în *Femei*, Șuluțiu, Bonciu, Eliade însuși) putea afla în Hasdeu, pe această linie, un precursor uimitor. Pompiliu Constantinescu, în schimb, deloc concesiv cu actualizarea necritică a moștenirii hasdeiene, consideră *Duduca Mamuca* o „distractivă narațiune”, „numai cursivă, rapid filmată și cu tipuri destul de convenționale.” Lui Ș. Cioculescu, nuvela i se pare „scrisă cu un surprinzător brio”, deși o găsește „scandaloasă” și „mascaradă libertină”. Lui Călinescu nu-i displace îndeosebi pentru „umorul rece, imper-

turbabil, al dialogului”. Cea mai surprinzătoare constatare, tot el o face și anume aceea că mediul fiind rusesc, fondul rămâne latin, căci eroul seamănă unui „dandy, unui *roué* de tradiție franceză, plin, întâi, de o inextinguibilă veselie, filosof erotic amabil.” În adevăr, ne întâlnim aici cu o tradiție a prozei libertine care urcă până în secolul XVIII francez, când Crébillon, La Mortière ori Diderot scriu romane licențioase, caracterizate de un ton voit rece și detașat ironic, a căror acțiune se plasa într-un Orient sau într-o Africă de carton. Nici la Hasdeu situarea subiectului în Rusia (iar în versiunea *ad usum delphini*, de după proces, intitulată *Micuța*, în Germania, poate și pentru că *Witzul* romanticilor germani îi oferise lui Hasdeu unele sugestii interesante în privința genului și subiectului) n-are însemnătate, maniera nemaifiind aceea de precizuni realiste din fragmentele autobiografice. Similitudinile dintre *Duduca Mamuca* și bunăoară micul roman al lui Diderot *Les bijoux indiscrets* publicat fără nume de autor în 1784 sunt absolut izbitoare. Ca și Hasdeu, Diderot îi cunoștea pe Boccaccio, pe Marguerite de Navarre și pe Swift și nu voia de fapt decât să-și distreze cititorii cu picanterii erotice. Hasdeu adoptă aceeași atitudine și același limbaj menit să șocheze. În plus, ca și nuvela hasdeiană, *Les bijoux* conține câteva pasaje zeflemitoare la adresa unor academicieni contemporani și unele digresiuni teoretice, ba chiar o dedicație în care regăsim idei analoage cu cele folosite de Hasdeu în apărarea de la proces. N-avem dovezi că Hasdeu a citit romanul francezului, dar nu se poate să nu fi știut de Diderot și de modelele sale (între care Richardson) pentru *La Religieuse* ori *Jacques le Fataliste*. Unui autor modern, lucid și licențios, ca Nabokov, *Duduca Mamuca* i-ar fi plăcut cu siguranță.

În definitiv, valoarea adevărată a nuvelei lui Hasdeu abia prin această prismă ne devine perceptibilă. Ca și Diderot, Hasdeu e un savant care se recrează scriind o povestire strălucitoare în primul rând prin inteligență tehnică, în care licențiozitatea erotică, cinismul și celelalte trebuie considerate din perspectivă ludică. Jocu-

rile dragostei trec în cele ale literaturii și-și dobândesc savoarea abia astăzi, în condițiile unei intertextualități generalizate. Referirile, aluziile, citatele, numele de autori și titluri puse pe tapet de naratorul hasdeian depășesc cu mult media obișnuită într-o bucată de ficțiune. Dar nu putem să nu vedem că prozatorii noștri din secolul XIX se dau în vânt după asemenea procedee (semn al unei fine culturi artistice), dovadă, fiecare în genul ei, *Țiganiada* sau *O alergare de cai*. E o întrebare dacă Hasdeu citise de exemplu nuvela lui Negruzzi când o scria pe a lui. Să privim îndeaproape factura din *Duduca Mamuca*. Chiar din primele pagini, tânărul Toderiță îi face gazdei lui teoria că artistul „trebuie să fie totdeauna rece, rece ca dreptul pozitiv, rece ca litera legilor, rece ca pandectele”, ceea ce ne duce la antiromantismul stendhalian și caragialian. Pătrunderea în scenă a baronului R., precedat de colosalul său nas (al cărui lung nu și-l cunoaște) e, pe lângă o probabilă reminiscență gogoliană, un procedeu bine știut lui Sterne de a-și prezenta personajele. Abia intrat în camera colegului său, baronul adoptă o poză „foarte eroică”, adică romantică. De la început vedem la Hasdeu ceea ce s-ar putea numi o conștiință stilistică, el sesizând, ca și Negruzzi înainte ori Caragiale după, deosebiriile dintre stiluri și obținând efecte de pasișă sau parodie. Întinderea repertoriului este considerabilă. Toderiță descifrează visul Mamucăi în maniera lui Dupin, eroul lui Poe: „Zisa mea e bazată în parte pe un fapt pozitiv și-n parte pe o inducere psihologică.” Portretul doctorului Tucia e direct inspirat din fizionomiile balzaciene (aplecarea lui Hasdeu spre Lavater și spre frenologi ne-o probează și multe din textele sale istorice), iar unul din visele eroului e recomandat de el însuși ca hoffmannian. Mai departe, un personaj caricatural ca Aleșchin-Udo („licențiatul de la Marocco” este o trimitere foarte în spiritul romanelor libertine din secolul XVIII) rostește o filipică la adresa scriitorilor realiști, cum sunt atâtea în cele dintâi romane ale lui Turgheniev. Dar procedeele așa-zicând textuale nu se

opresc aici. Toderiță, care se sinucide, nu apucă să-și încheie „manuscriptul”, lăsând un bilet unui coleg, pe care-l roagă să-l continue el, ceea ce acesta și face. Ni se dă în detaliu o rețetă. Două dintre scrisori le anticipează pe cele dintre Zoe și Tipătescu (și trioul din *Scrisarea pierdută*). De pildă, polițaiul local îl invită pe doctorul Tucia la soția sa, care ar fi bolnavă: „Iubite Esculape, femeia mea se află *un peu mal* de câteva zile; simte *une migraine terrible*; găsește dar *là dessus* o oară liberă *pour la voir*. Al dumitale amic și serv, Osip Pojarov.” O dată cu această scrisoare a soțului, jandarmul aduce și una de la soția însăși: „Tiranule, văd cum mă răsplătești pentru sacrificiile mele. Iată o săptămână de când nu mai vii. Te aștept sau... te voi disprețui! Până acum a ta credincioasă, Fani. *Post-scriptum*. Știi că Osipul nostru se duce la agia de la 9 ceasuri. Te sărut de o mie de ori, scumpul meu Niculăiță! F.” Tot pe Caragiale îl presimțim într-un dialog ca următorul dintre Toderiță și fecior, citat ca atare și de M. Zaciu:

„— Tu, prostule, du-te în ulița Lopuhin, caută casa cu nr. 86, întreabă de doamna Victoria Przikszevska, dă-i în mână, auzi: în mână, această scrisoare, ș-așteaptă răspunsul. Ce ți-am spus?

— Că-s prost.

— Adevărat; ș-apoi?

— Ca să mă duc în ulița Lopuhin.

— Minunat! Mai departe?

— Să caut casa nr. 68.

— 86, gogomanule.

— 86, cuconășule.

— Și ce să mai faci?

— Să-ntreb de doamna Chiftoria Sicșicșicska.

— Victoria Przikszevska, măgarule.

— Chiftoria Sicșicșicska, cuconășule.

— Întreabă dar numai de o doamnă văduvă leașcă... crez că doar n-or fi două văduve lește sub același acoperământ!

— O văduvă leașcă nr. 86.

— Casa, iar nu văduva, nr. 86, mă-nțelegi, acum?”

Disponibilitățile artistice ale lui Hasdeu ies și mai bine la iveală dacă comparăm această mică bijuterie indiscretă și intertextuală care este *Duduca Mamuca* și nuvela istorică *Ursita*, scrisă doar cu un an mai târziu, și în care M. Zăciu a remarcat un „model nu îndeajuns relevant al romanului sadovenian” și al trilogiei lui Delavrancea. Stilul de aici este serios și nobil, amintind de *Lăpușneanul* lui Negruzzi. În centrul acțiunii se află copilul Mihu, personaj demonic și malign prin excelență, adică un „farseur”, ca și Toderiță, dar în registru tragic. Ideea de soartă este și ea tipic hasdeiană și o vom reîntâlni în *Răzvan și Vidra*. Hasdeu era atent la ereditatea criminală și la aceea handicapată rasial. *Ursita* e o narațiune simplă, cursivă (dar fără alegrețea *Duducai Mamuca*), cu unele scene notabile, cu un puternic aspect constumbrișt (se dau *in extenso* practici medicale populare, obiceiuri privitoare la osândiți, cântece și descântece, unul în țigănește, comentarii erudite pe teme lingvistice și altele). Compararea devenită uzuală cu nuvela lui Negruzzi este, totuși, exagerată. În multe pagini, istoricul ia condeiul din mâna prozatorului. Rezultatul va fi, peste încă un an, monografia curat istorică *Ioan Vodă cel Cumplit*, în care avem și un prim model de proză științifică hasdeiană. Ce credea autorul despre proza istorică nu aflăm doar din prefața îndeobște citată („Istoricul este un uvrier și un artist totodată”), dar și dintr-un pasaj, cu un deceniu anterior, din fragmentele autobiografice traduse de Elena Dvoicenco: „Pentru a povesti, trebuie mult mai mult decât pentru a dovedi, fiindcă în prima se presupune a doua și nu invers. Iată de ce majoritatea savanților noștri preferă povestirilor dovezile.” În ce-l privește, Hasdeu va prefera, din contra, dovezilor povestirea. N-a fost greu să se remarce că modelul, de altfel declarat, al monografiei este cartea „neuitatului Bălcescu” despre Mihai Viteazul. Hasdeu îl imită pe istoricul pașoptist în multe privințe, și îndeosebi în felul idolatru de a-și înfățișa eroul. El seamănă cu un romancier pe

care îl pierde dragostea față de personajul său principal. Epilogul ne furnizează exemplul cel mai scandalos de cea exaltare necritică hasdeiană care va face școală până la protocroniștii din ziua de azi. „Până acum Ioan-vodă jucă un rol secundar în analele române și formă o lipsă în istoria universală”, scrie Hasdeu supărat pe unguri, pe polonezi și pe ceilalți care, „dușmani nepuțincoși sau aliați perfizi, voiau a-i răpi (domnitorului român) sau toată gloria, sau partea-i cea mai frumoasă, împăunându-se ei înșiși cu mizerabilul plagiat de pene strălucite”. De la Bălcescu provine și „actualizarea” romantică a subiectului istoric. Hasdeu s-a apărut a fi scris altceva decât un studiu despre un domnitor din secolul XVI, dar temperamentul l-a împins deseori să iasă în avanscenă și, lipsit de gravitatea lui Bălcescu, să vorbească în stil cațavencian: „Dar trebuie oare să desperăm? [...] Sub un alt Ioan-vodă, ne vor ajunge doi ani, numai doi ani, fraților români, pentru a răsădi în scumpa noastră țărișoară un paradis, păzit la hotarele sale de mii de îngeri cu săbii înflăcărate”. Aceeași emfază neștiințifică știrbește și din meritele istorice ale monografiei, foarte tendențioasă în esență, nu doar o face indigestă literar. Astfel, Hasdeu ar fi un bun povestitor al faptelor de arme ale domnitorului și al diplomației lui viclene (descriind la fel de minuțios și de savant câmpurile de luptă ca Miron Costin în cronica sa), nimerind-o câteodată chiar și în pasajele cele mai impregnate de subiectivitate, printr-un sarcasm greu ca o lespede. Urmașul la tron al voievodului are parte de două fraze mai nimicitoare decât un întreg studiu: „Prin o singură victorie, Potcoavă luă acel tron pe care Petru cel Șchiop nu-l putuse lua cu toată armata turcă-maghiară-munteană decât cu ajutorul celei mai mârșave trădări”. Și: „Ciudat lucru! Petru cel Șchiop, carele știa bine elinește, citise pe Polybiu numai pentru a imita greșelele lui Annibal, dând astfel lui Potcoavă o frumoasă ocaziune de a birui întocmai ca marele Scipion.” Cu tot duhul paranoic, cartea este pitorească în naivitatea ei.

Nu numai aici, dar pretutindeni, în proza științifică, Hasdeu, ca și Heliade are darul formulării memorabile. Iată câteva spicuiuri: „Spiritul e ca o femeie, care te îndrăgește cu atât mai mult cu cât mai puțin o curtenești, și te păcălește de-ndată ce vede din parte-ți o prea mare învăpăiere. Ideile ne vin de la sine când nu le căutăm; și fug de la noi, dacă le voim prinde cu de-a sila, pentru ca să le arătăm apoi publicului, îmbelciugate ca ursul țiganului”. Erudiția lui este eliadescă și poate produce un efect nescontat de enormă veselie spirituală, bunăoară recurgând la cele mai greu de anticipat analogii: „Ochii și nasul lui Țepeș prezintă o asemănare atât de perfectă cu Cesare Borgia și Shakespeare...”. Singur își compară metoda cu a naturalistului Cuvier, când e vorba să se aventureze în reconstrucții pe baza unor detalii: „Uitați-vă bine la ochii lui Țepeș; să nu știți nimica despre celelalte trăsături ale feței, și să vă fie cu totul necunoscută biografia Voievodului; ei bine! De pe singură aprofundarea acestor ochi, d-voastră ați putea renaște figura toată, precum Cuvier restaura o lume de pe un osământ”. Referințele întrec orice imaginație. Identificând originea basmului în vis, o citează pe Hypatia, filosoafa alexandrină pe care au sfâșiat-o câinii patriarhului Ciril. Multe din ideile lui par fantasmagorice, dar cel puțin pe unele cercetarea modernă le-a repus în drepturi. Așa s-a întâmplat cu câteva ipoteze din *Istoria critică a românilor* sau cu o etimologie ca aceea a *doinei* din *Magnum etymologicum*. Oricât ar fi de hazardate atâtea din ideile savantului, încă și mai hazardat este să vrei să le infirmi. Chiar admitându-se că Hasdeu a greșit într-un caz sau altul, rareori s-a descoperit o soluție mai bună decât a lui, care, în plus, merită să fie păstrată adesea fie și numai pentru frumusețea ei.

Fost-a Hasdeu și poet? La această întrebare s-au dat două răspunsuri opuse. Cu o excepție, toată critica veche a răspuns negativ, începând chiar cu Maiorescu: „Celebrul nostru coleg, în numeroasele sale scrieri, este mai totdeauna ager, deseori spiritual, uneori satiric, dar niciodată

poetic”. G. Călinescu remarcă spiritul byronian și lermontovian, ca și lipsa de înțelegere pentru poezia modernă. Ș. Cioculescu este (la fel ca Pompiliu Constantinescu) categoric: „Activitatea versificatorului e mai mult neînsemnată decât inegală”. Excepția o constituie Vianu, care îl socotește pe Hasdeu „un poet al durerii crude și al deznădejdi”, cu accente nu o dată aspre, virile. Până astăzi, cel mai elocvent a pledat însă cauza ce părea pierdută a poetului M. Zăciu, în studiul intitulat „*Nordicul*” *Hasdeu*. După părerea autorului, Hasdeu ar fi o victimă a junimiștilor, cu ideea lor de artă rațională și senină, pe care „nordicitatea” hasdeiană o tulbura. „Poezia este la el *Dichtung*, scrie Zăciu. Sfera ei nu se rezumă la vers, ci semnifică viziune, indiferent că aceasta se exprimă prin istorie, prin dramă, prin stihuri”. Observăm aici o încercare, de care am mai pomenit, de a muta explicarea fiecărei opere de la valoarea ei intrinsecă la sensul pe care-l primește de la globalitatea acțiunii hasdeiene. Chestiunea însă nu e de a defini romantismul unui *Dichtung* general, absolut incontestabil, ci de a justifica talentul poetic al lui Hasdeu. „Viziunea modernă a acestei poezii, continuă criticul pe urmele lui Vianu, trebuie deci căutată în substratul mobilurilor sufletești, mărturisind ulcerarea, oroarea, dezarmarea la asaltul continuu al violenței”. Însă această psihologie modernă capătă și expresie? Uneori, da, mai ales în sintagme izolate. Iată două din cele culese de Zăciu: „cântece de sânge” și „încenușata fire”. Ar putea fi relevate și altele, în spiritul macabrului de la Caraion: „pe-o râpă de șerpi îmbălată”, „sudaorea curgând peste răni”, „puroaie de răni” etc. Trebuie totuși spus că, în pofida acestor tentative, poetul n-are decât șanse minime de a fi omologat. Cu tot programul din *Viersul* (o poezie neagră, dură și restul), în care sunt anticipate sonuri eminesciene sau macedonskiene („Lăsați pedestrei proze minciuna curtezană!/ Al cântului entuziasm/ Respinge veselia spoită și vicleană/ Când totul împrajur-i printr-o imensă rană/ Exală din cangrenă un colosal miasm!”), Hasdeu este la început un imitator

spornic al alegreții lirice de tip Bolintineanu-Alecsandri. Imaginația întunecată din *Complotul bubei* nu se ridică la viziunea lirică terifiantă, deși baudelairianismul ororii deschide o cale către Arghezi: „Vedeai o icoană grozavă!/ Tot bube pocnind de otravă,/ Pe brațe, pe coapse, pe frunți!/ Otrepuri de mult închegate,/ Lipite de răni destupate,/ Ca niște oribile punți”). Vehe-mențele cele mai mari, Hasdeu le atinge ca satiric, deși satira nu e la el încă una de limbaj, rămas abstract, ci doar una ideologică: „O goană-nvierșunată/ Se va porni pe dată/ În lumea cea curată/ Pe bietul nesupus,/ Ce nu vrea să-nțeleagă/ Că trebuie o plagă/ Să fie țara-nțteagă/ Când buba șade sus!/ Printr-un decret se schimbă/ Orice idee strâmbă,/ Pe pânză și pe-aramă/ Veți face fără teamă/ Bubos pe Dumnezeu!”. Satanismul hasdeian este retoric, nu substanțial. Se poate însă reține, ca și în proză, buna tehnicitate. Chiar dacă fantezia nu topește ideile în imagini, Hasdeu e un poet notabil prin încercarea de a crea tipare strofice, de a varia ritmul ori a renunța la rimă. În cele din urmă, opera lui în versuri se dovedește un amalgam de influențe și anticipații, de vechi și de nou. *Bradul* sună ca *Luceafărul*: „De-ar fi să-i dați în văi adânci/ Odihnă dezmierdată,/ Răpindu-i viscole și stânci,/ L-ați omorî pe dată!”. *Lui N. Nicolescu* ne duce cu gândul la gazeturile lui Coșbuc: „Însă iată fără veste/ Focu-n spuză se preface,/ Spuza pere-n vânt./ Când speranța nu mai este,/ Tace plânsul, râsul tace.../ Ce vrei să mai cânt!” *Alb și negru* reia, mai sentimental, pastelul lui Alecsandri. *La casa de nebuni* conține mai multe lungimi de vers (experiența o făcea și Hugo), iar *Dumnezeu* abandonează polemic rima: „A, rimă răsfățată!/ Crezi tu că fără de tine/ Bătrânul nu-i în stare să-și taie din granit/ Un cântec ce nu piere...?” În *Femeia înecată* și în *Câinii și lupii*, Hasdeu ar putea fi considerat primul nostru verslibrist (1873), dacă, vorba lui Streinu, heterometria „ar fi fost însoțită de conștiința inovației”.

După două încercări nereușite de teatru istoric, Hasdeu izbutește oarecum neașteptat în

piesa în versuri *Răzvan și Vidra*, rămasă până astăzi, alături de *Vlaicu-Vodă*, una din rarele izbânzi ale genului la noi. Izvorul este din nou Bălcescu, autor al unei biografii a lui Răzvan. Nu e nicio îndoială că o parte dintre motivele dramei Hasdeu le-a cules din aerul epocii romantice: „lupta de ură” dintre boieri și popor, țiganul văzut ca un spirit liber, cinstit și nesupus convențiilor, folclorul haiducesc ș.c.l. Mulți romantici, în cap cu Mérimée, i-au privit cu simpatie pe foștii robi, deveniți briganzi sau revoltați, dar conservându-și sufletul inocent, penetrabil de pasiuni sălbaticе. Primele două acte ale piesei lui Hasdeu repetă aceste clișee, într-o intrigă prea străvezie ca să nu fie și puținel naivă. Răzvan vrea să dea unui cerșetor punga de galbeni găsită în drum și se divulgă singur ca autor al versurilor incendiare lipite pe un stâlp, deși e conștient că-și riscă viața. El joacă pe față, incapabil de o minimă ipocrizie. Ajunge robul lui Sbierea mai mult pentru vorbele lui îndrăznețe decât pentru faptele antisociale. Hasdeu pare dezinteresat de a motiva mai strict (realist) aceste acțiuni ale eroului care-i preludează destinul de rob eliberat și recăzut în robie, devenit apoi haiduc, căpitan și polcovnic la leși, în fine mare hatman în Moldova și domnitor al țării. La originea acestei ascensiuni sociale scriitorul întrevede, s-ar zice, un mobil de alt ordin și anume soarta. Ceea ce-l mână pe Răzvan este un colosal vis de glorie și el se comportă ca și cum asta l-ar face invulnerabil. Hasdeu își situează astfel eroul în plin romanticism: „Și dacă s-a spus despre această dramă că e romantică – notează M. Eliade – lucrul e adevărat în primul rând pentru că e străbătută de «destin» și de «glorie»”. Tema soartei revine ca un leitmotiv în toate momentele, eroul fiind conștient că deciziile aparțin unui plan supra-uman și nu lui însuși. Reîntâlnindu-l pe cerșetorul Tănase din pricina căruia căzuse în robie, Răzvan exclamă: „Tu! Da, tu ești o unealtă a puterii fără nume,/ Care șese nevăzută toate lucrurile-n lume”. De altfel, prin gura lui Tănase vorbește un oracol: „O nebună de

țișgancă le-a spus c-a visat prin somn/ Că tu o s-ajungi o dată nu numai jude, ci domn". Dacă adevărata motivație este de această natură, atunci piesa trebuie citită ca o tragedie a predestinării, și, în acest caz, întreaga ideologie libertară a scriitorului din primele două acte rămâne exterioară intrigii propriu-zise. Caracterul însuși al eroului ne apare într-o lumină diferită. Răzvan nu trebuie socotit ca fiind la început un generos, animat pozitiv de instinctul de clasă, și devenit pe urmă un ambițios fără scrupule, însetat de putere, cum s-a susținut mereu, cu argumente mai grosolane sau mai subtile. Unul dintre comentatorii recenți, V. Mândra, (*Istoria literaturii dramatice românești*, 1985), crede de exemplu că „la rădăcina dramei se află o confuzie fatală, provocată tocmai de deturnarea unei porniri pure, eroice (afirmarea *dreptății* și păstrarea *libertății*) într-o cursă către victoria egoistă a persoanei” și aceasta, datorită „universului degenerescent” al veacului lui Moțoc, care ar „sufoca inițiativele generoase, contaminând spiritele”. Dar această radicală prefacere a eroului nu există în piesă. La același capitol al mobilurilor, să adăugăm că G. Călinescu accentua pe țișgănia lui Răzvan, tară ce s-ar afla în centrul acțiunii: „Destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit aici cu reaua naștere apăsând asupra geniului”. Nu alta e în fond opinia lui Pompiliu Constantinescu, în replică la Eliade, când refuză piesei „aureola mitică”, admitând că există doar „ideea generoasă că Răzvan este purtătorul de cuvânt al nemulțumirii populare, dar căruia nu i se iartă originea”. În realitate, lucru oarecum surprinzător și care a trecut neremarcat, cu excepția lui Tănase, care exprimă limpede prejudecata populară a vremii legată de țigani, nimeni nu pare să acorde o însemnătate acestui fapt, nici hatmanul leah care e gata să-i dea lui Răzvan mâna fetei lui, nici Bașotă, când, în numele domnitorului, îl recheamă în Moldova, nici însuși Răzvan, care are o reacție perfect calmă și nepăsătoare auzind cuvintele lui Tănase. Ca să nu mai vorbim de Vidra, care de asemenea nu ia în seamă originea eroului. În mintea

personajelor care decid mersul evenimentelor din piesă, țișgănia lui Răzvan nu joacă niciun rol. Forța dramei constă în substratul ei pasional, dincolo de circumstanțele sociale imediate. De altfel, ca toți romanticii, Hasdeu este un evocator tendențios al trecutului, istoria fiind până și la un mare istoric ca el doar un pretext de a promova convingeri contemporane. Nu ca dramă istorică ne interesează *Răzvan și Vidra* (plină de anacronisme), ci ca dramă a unei pasiuni general umane. Nici la Hugo, nici la ceilalți autori de teatru romantici lucrurile nu stau altfel. Și de aceea nu e adevărat că Răzvan „cade” de la statutul unui revoltat social altruist la acela al unui egoist orbit de putere (și încă sub influența ambițioasei Vidra): în el se află din capul locului germenul „răului” fatal. Răzvan e un romantic tipic, măcinat de ambiție ca de o boală, și care-și dezvăluie treptat esența demonică. El își provoacă în fond și în mod repetat soarta: intervenind în discuția dintre Bașotă și târgoveți sau iertându-l pe Sbierea de câte ori îl are la mână. Vidra e catalizatorul patimii lui (femeie, ea însăși, din aceeași speță de monomani și de obsedați), însă nu mai mult. E greșit a vedea în ea geniul rău și dublul impur al lui Răzvan. Mai curând are dreptate Călinescu să observe că Răzvan nu e un ins slab, căruia să-i fie necesară ambiția Vidrei. Dar Răzvan, conștient de predestinația sa, are momente de „absență”, când e covârșit de un soi de mahnire metafizică, și în aceste momente intervine Vidra, spre a-i reaminti de visul său încă neînfăptuit. Răzvan e un bun căpitan, dar și un visător; un individ de acțiune, dar și unul contemplativ, ca romantic ce este. Ocazii să-l propulseze moral, Vidra are când Răzvan, aflat în pasă contemplativă, pare a se lăsa ispitit de muscali, care-i oferă rangul de căpitan („Cum? Atâta veselie? Pentru ce? Pentru-o nimică? / Căpitan! Ce mare treabă! Căpitanu-i o furnică!”) sau când, mistuit și el de dorul țării, ezită a se lupta contra moldovenilor săi sub steag leșesc. La Răzvan, sentimentul patriotic este o vreme încă viu (pașoptismul hasdeian nu se dezmente, de pildă, în frumosul monolog liric al

eroului, citat de Călinescu). La urmă de tot, când doar un pas îl mai desparte pe erou de tronul ocupat de Aron-vodă, domnitor altminteri bun și cinstit, cea care ezită este Vidra. Dovada cea mai netă că nu ambiția ei este vioara întâi, ci a lui, ne-o oferă tocmai acest episod. Vidra, care așteaptă un copil, redevine femeie și vrea să-l împiedice pe Răzvan să facă un gest nefast. Foarte aproape de realizarea esenței lui, eroul nu mai poate fi însă oprit. În negativitatea lui, el este sublim și hotărât. Încordarea maximă a conflictului și nivelul estetic cel mai înalt sunt atinse în acest act final al tragediei. Mișcată de presimțiri rele, Vidra se pune de-a curmezișul soartei. E rândul lui Răzvan să rostească replici memorabile: „Vidro! Vidro! Eu voiesc/ Negreșit una din două: sau moartea sau să domnesc”. Și, la rugămintea ei de a amâna, el strigă: „Sau astăzi, sau niciodată”. Rolurile par întrucâtva răsturnate, din punctul de vedere al exegezei tradiționale, care acordă Vidrei prioritatea ambiției. În fond însă, în Răzvan a raționat tot timpul pasiunea lui teribilă, și ea a ajuns acum la apogeu, când nimeni nu-i mai poate sta în cale, așa că el se miră cu oarecare dispreț de șovăielile Vidrei, deși recunoaște cavalereste ce-i datorează (exagerând retoric pe alocuri). Monologul e remarcabil:

„Ș-apoi unde-i acea Vidră, care-mi tot  
 spunea odată  
 De-a nu fi ca mici păraie, ci ca Dunărea  
 cea lată?  
 Unde-i acea Vidră, care zi și noapte  
 mă-nvățe  
 Că pân' și iubirea țării e pofta de-a  
 se-nălța?  
 Unde-i acea mare Vidră, ale căreia  
 cuvinte,  
 Ca o sămânță mărunță, îmi cădeau adânc  
 în minte,  
 Și din tainicele brazde ale sufletului meu,  
 Prinzând rădăcini cu-ncetul, dezvălindu-se  
 mereu,

Ieșir-acuna deodată, pline de suc și de  
 viață,  
 Râzând de viscoli, ca bradul încins cu sute  
 de brață?  
 Unde-i Vidra?... Dinainte-mi stă un chip  
 tremurător,  
 Ce de spaimă crede-n umbre și plânge de  
 spaima lor...  
 Așa? Tu, ce-ai fost în stare, cu-mbrânciri  
 neconținute  
 Pân' la marginea mării să m-aduci pe  
 nesimțite,  
 Tocmai astăzi, când ajungem la doritul  
 nostru mal,  
 Te-ngrozește fața mării ce ridică val pe  
 val?...  
 Află dară că degeaba unda muge, vântul  
 geme;  
 Răzvan, împins pân' aice, de furtuni nu se  
 mai teme,  
 Și călcând cu desperare, peste undă, peste  
 vânt,  
 Va ști să meargă-nainte: sau la tron, ori la  
 mormânt!”

Cel ce vorbește astfel nu este slabul Macbeth împins de la spate de grozava lui doamnă, ci un om care a știut tot timpul ce vrea. Setea lui de putere este pură, nu criminală. Întrebat de căpitani, după ce a luat tronul, dacă să fie ucis Aron, el răspunde: „Nu, lăsați-l! Domnii când nu mai domnesc/ S-aseamănă cu strigoi: ei umblă, dar nu trăiesc...”. Nu e un sangvinar și nici un răzbunător josnic. Lui Sbierea îi dă drumul de două ori. Sfârșitul eroului și al tragediei este foarte hugolian, îndeosebi în scena în care Vidra, disputată între simțirea ei de mamă și dorința de a lupta alături de Răzvan, aude voci din eter, sau în scena finală, în care, după ce bărbatul moare, femeia își recapătă întreaga stăpânire de sine și-l dă afară pe Răzăș, care voise s-o înjunghie (ceea ce Chiajna nu putuse face cu vornicul Dumbravă, în nuvela lui Odobescu). Cu excepția parțială a lui Sbierea, tot un monoman, în zgârcenia lui

maladivă, și care se dovedește până la urmă mai mult un bonom fricos decât un ticălos, restul personajelor aproape nu contează. Memorabili sunt protagoniștii, faptele și replicile lor.

Dacă *Răzvan și Vidra* n-are niciun precedent serios în dramaturgia românească, *Trei crai de la răsărit* ilustrează temele și procedeele unui întreg teatru comic, care începe cu *Franțușitele* lui Facă, urmează cu Alecsandri și cu alții și se încheie cu Caragiale. Comedia lui Hasdeu este matură, solid construită și cu un dialog admirabil. A stat pe nedrept în umbra tragediei în versuri a lui Răzvan: nefiind, desigur, la fel de originală, rămâne totuși una din cele mai izbutite artistice din secolul XIX, relativ sărac în teatru, dacă îi exceptăm pe Alecsandri și pe Caragiale. La acest capitol, romantismul nostru nu suportă comparația cu acela francez, unde teatrul a jucat un rol încă și mai mare decât poezia și proza. Istoria romantismului francez se situează de altfel între triumful lui *Cromwell* și căderea *Burgravior*. E, apoi, curios ce puțin preț a pus istoria literară mai veche pe comedia lui Hasdeu, căreia Călinescu i-a acordat trei rânduri iar Cioculescu niciunul. Abia în comentariile contemporane începe să se vadă un interes oarecare, poate de când G. Munteanu (prefața la ediția din 1968) a atras atenția asupra similitudinilor dintre unele personaje ale lui Hasdeu și cele viitoare ale lui Caragiale. Jorj e deja un Rică Venturiano, limbajul lui progresisto-liber-schimbist fiind însă comun și altor eroi caragialieni (mai ales din momente): „În burghezie (zice de pildă Jorj), există un obicei stupid, o rămășiță a timpurilor barbare, un antipod al civilizațiunii, o piedică a progresului, o palmă pentru liberalismul secolului, un semn de neîncredere sălbatecă, *quelque chose d'abominable*, și nu tocmai noi trebuie să încurajăm aceste triviale uzanțe...”. Hagi-Pană, băcanul, e, firește, un Tițircă, tot așa de strict în principiile lui familiste, dar, în plus, un zgârcit ca Hagi Tudose al lui Delavrancea. Petrică e mai degrabă un Spiridon decât un Chiriac. Toate personajele lui Hasdeu sunt caracterizate prin limbaj. Asta era și la Alecsandri. Caragialismul

constă în forța cuvintelor de a stârni reacții din cele mai violente, ca și cum ar avea realitate în sine. Când Jorj spune că dragostea l-a schimbat printr-un soi de lăuntrică „revoluțiune”, Hagi-Pană se sperie exact ca Leonida și, uitându-se împrejur, începe să țipe: „Să nu-mi vorbești de revoluții! Auzitu-m-ai?”. Tot prin limbaj se realizează Jorj, când îl nimerește în sfârșit pe acela accesibil (și plăcut urechilor) băcanului:

„Jorj: Par mon honneur, n-am fost și nu voi fi niciodată revoluționar... Agitațiunile politice zdruncină comerțul...

Hagi-Pană: Așa este.

Jorj: Ucid industria.

Hagi-Pană: Așa este.

Jorj: Ruinează creditul.

Hagi-Pană: Așa este.

Jorj: Zdruncină, ucid, ruinează...

Hagi-Pană: Așa este.

Jorj: Comerțul, industria, creditul...

Hagi-Pană: Așa, așa...”

Conflicte în fond verbale, băcanul are și cu al doilea pretendent la mâna fiică-sii și anume cu profesorul Numa Consule, care vorbește conform recomandărilor dicționarului latinizant al lui Massim și Laurian. Spaima de cuvinte a lui Hagi-Pană este viscerală. Dar se izbește mereu de ele. La începutul actului II, el citește ziarul (scenă similară, cum s-a remarcat, cu aceea din *Noaptea furtunoasă*) și are unele probleme de înțelegere. Măiestria lui Hasdeu în materie de calambur lingvistic o știm din *Duduca Mamuca* și nu numai:

Hagi-Pană [...] Să vedem mai întâi ce zice această gazetă a cârmuirii (*Tușește și începe a citi*): «Nu ascultați perfidele insinuațiuni ale opozițiunii». Ce-i asta in... insi... sinuațiuni? Pesemne de la sân. Adecă opoziția bagă mâna în sân. Cu alte cuvinte... În sfârșit, e ceva rău (*Citește*) «Scopul ei este de a mântine țara în anarhie»... (*Aruncă ziarul jos, apoi îl ridică și-l așază pe masă*). Nu! e bun de învălit măslina, căci altfel lasă-l



încolo! Tot așa a vorbit și ieri! Să fi schimbat măcar o vorbă! Anarhie, și iar anarhie, iar când o cauți n-o găsești nici cu lumânarea... Să vedem mai bine ce mai cântă și opoziția (*Freacă ziarul între degete*). Hârtie bună pentru cașcaval. (*Tușește și începe a citi celălalt ziar*): «Cetățenii! Vegheați, căci ora se apropie. Reacțiunea vă tinde mrejele despotismului. Mâine este ziua elecțiunilor municipale» (*Lasă ziarul din mână și sare în sus*) A! Astăzi sunt alegerile! Chiar astăzi! Ce să mă fac, săracul de mine.”

Până la urmă, competiția pentru mâna și zestrea fetei e câștigată de Petrică, fiindcă nu e nici franțuzit, nici latinizant. În Hagi-Pană se deșteaptă românul verde:

„*Hagi-Pană*: Puteți fi amândoi orice, dar români nu sunteți! Cu alde voi nu se alege câștigul de pagubă, după vorba românului. Dă-i afară, măi Petrică! Văz că numai cu tine mă pot înțelege...”

*Petrică* (aparte): Cât despre mine, știu una și bună: fără franțuzească, fără latinească, am pus mâna de Marița. Cine vrea să aibă noroc de mine, zică ca mine (tare): să trăiască limba curat românească! Așadară, Jupâne, să-i dau afară!”

E ciudat că s-au căutat originile acestei inteligente comedii tocmai în teatrul polonez al unui Al. Fredo (I.C. Chițimia, tratatul de *Istoria literaturii române*, 1968), câtă vreme se puteau găsi unele mai pe aproape. Cam toate piesele noastre sunt în epoca romantică farse ori vodeviluri și satirizează mondenitatea ca imitație, galomania lingvistică, ușurătatea și ipocrizia socială, urmând oarecum pe Molière al *Prețioaselor ridicole* (V. Mândra). Aproape unica structură tematică bine constituită în epocă am putea-o numi *comedia matrimonială*. În aceasta, de regulă, un tată bogat și văduv are o fată de măritat, pe care o asediază mai mulți candidați la zestrea ei. În piesa lui Facă din 1843, tatăl fiind încă boiernaș (cu mai multe fete), la C. Bălăcescu, doi ani mai târziu, în *O bună educațiune*, avem deja în

Briganovici un „negustor vechi” care îl refuză pe Galantescul socotindu-l un „desmetic”, adică lipsit de avere și de șanse de carieră. Iată chiar relația dintre Hagi-Pană și Jorj. Opoziția de limbaj nu e mult diferită: între greco-slavonismele lui Briganovici (ne aflăm înainte de revoluție) și franțuzeasca lui Galantescul. Acesta compune, ca și un alt candidat, stihuri iubitei, tot ca Jorj și Petrică la Hasdeu. Primul erou slujbaș este cel din *O soare la mahala* de Costache Caragiali în 1847, un Jorj încă integral pozitiv. La rândul lui, Petrică e anticipat de Stoian, calfa din *Îngâmfata plăpumăreasă* a aceluiași autor. Tiparul reapare în 1853 în *Don Gulică* sau *Pantofii miraculoși* de Al. Depărățeanu, în care un tapițer, un băiat de dascăl și unul de mic boier aspiră la zestrea fetei unui zidar „cu capital bun, cu cinste între toți meșterii”. Modelul hoffmannian din *Meșterul Martin și calfele sale* a căzut aici în registru comic. Cu mici diferențe, *Fapta supt epitrop* și *Cuconu Zamfirache* de I.M. Bujoreanu sunt tot niște comedii matrimoniale, nu lipsite de anume ingeniozitate scenică. Și Alecsandri a scris vodeviluri pe tema competiției pentru zestre (*Piatra din casă*, *Modista și cinovnicul*). Pe o linie paralelă, găsim la el critica liberalilor și deopotrivă a retrograzilor (*Iașii în carnaval*, 1845), de unde spaima de revoluție a boierului conservator coboară, pe urmă, în clasele mijlocii și cuprinde indivizi ca Hagi-Pană ori Leonida, liberalii și retrograzii de dinainte de 1848 reapărând în straie schimbate după aceea. Dacă sursa franceză a unora din aceste vodeviluri e clară (*Labiche*, *Maillot*, *Anicet Bourgeois* etc.), ele s-au structurat relativ repede în funcție de câteva motive autohtone și au condus pașii comediei noastre de moravuri și de limbaj de-a lungul întregului romantism.

După 1871 talentul literar al lui Hasdeu seacă brusc, dacă nu cumva se mută în *Magnum*. Ne rămân totuși, mai mult ca document psihologic, scrisorile adresate Iuliei, precece geniala lui fiică. În 1881 cealaltă Iulie, soția, îl părăsește pe neașteptate pe Hasdeu, acuzându-l de infidelitate, se refugiază cu fata (care are 12 ani) la Brașov și de acolo pleacă la Paris, unde va sta până aproape

de moartea Iuliei mici, survenită tragic de devreme în 1888. Paul Cornea care a publicat-o (*Documente și manuscrise literare*, 1976), consideră corespondența iscată de lunga despărțire dintre tată și fiică un „Bildungsroman epistolar”. E poate chiar mai mult decât atât, deși preocuparea lui Hasdeu de educația Iuliei stă în plină lumină de la început. În fond, Bildungsromanul are, ca și „romanul epistolar” odobescian din aceeași vreme, trei personaje. Partea leului și-o taie tatăl și fiica. De la mamă, avem doar câteva scrisori, dar care ne permit să „ghicim” personajul dinapoia lor și, mă grăbesc s-o spun, el e departe de a fi simpatic. Dacă decizia doamnei Hasdeu de a-și părăsi soțul în urma unei simple bănuieli n-o putem, în definitiv, aprecia, din lipsă de probe, firea femeii este neplăcută și insuportabilă. Are o mentalitate îngustă de doamnă din *le meilleur monde*, care detestă plebea, fiindu-i și frică de ea, prizonieră pe viață a conveniențelor și prejudecăților clasei ei. Din nefericire, Iulia cea tânără va fi crescută în același spirit moralmente puritan și socialmente conformist. „Răzvrătitul” Hasdeu n-are în această privință nicio putere. Bolnăvicioasă ori numai ipohondră, doamna Hasdeu se văicărește tot timpul, sâcâită de greutățile vieții („Vois aussi comme je suis malheureuse!”), de lipsa banilor, de ingratitudea prietenilor și de câte altele. Hasdeu face tot ce-i stă omeneste cu puțință ca să le ajute pe mamă și pe fiică să trăiască în scumpetea pariziană (unde, de altfel, ele merseseră contra dorinței lui), le expediază neconținut bani, pentru care muncește până simte că îi „plesnește capul”, permanent îngrijorat de ce se petrece cu ele, afectuos și atent. Nu se alege decât cu jignitoare reproșuri din partea soției lui, incapabilă, s-ar părea, să-l înțeleagă nu doar ca bărbat, dar nici ca om de știință. Deosebirea dintre ea și Sașa Odobescu este de la cer la pământ. „Te plângi că nu ți-am scris de o mulțime de vreme – i se adresează Iulia soțului ei la un moment dat, pe obișnuitul ton casant – făcându-te să suferi de dureri de cap. D-apoi, bine, amice, crezi oare că d-ta ești singur în lume care suferi de dureri fizice sau

morale? Oare noi nu pățimim? Însă ce zic, d-tale nu-ți pasă de năcazurile altora, toată lumea să piară, numai munca să trăiască.” Și, fiindcă el să văitase că n-are bani să o ajute pe o cunoștință de ocazie a Iuliilor, se procopsește cu acest supliment de reproșuri vulgare: „Eu nu înțeleg de ce așa o furie pentru ca să nu deie un ban când e vorba de o faptă atât de umană, pe când astă vară ți-ai fi dat și perciunii numai de a plăti birje peste birje în toate zilele pentru a aduce și a conduce pe d-ra M..., care în adevăr nu e demnă nici de milă, nici de stimă.” Și, ca și cum atât n-ar fi destul, doamna Hasdeu adaugă: „În orice caz, te pot asigura că ultima d-tale scrisoare nu-ți face mare onoare și că, dacă ne-ai rugat să nu păstrăm pentru posteritate scrisoarea în care ne vorbești de baba Anica, ai fi putut cu mult mai mare dreptate să ne ceri disparițiunea unei scrisori unde se vede egoismul inimii d-tale”. Citite fără patima acestei soții, care nu l-a iertat niciodată pentru niciodată probata lui infidelitate, scrisorile lui Hasdeu arată orice, mai puțin egoism. Din contra, un spirit de sacrificiu pentru binele celor două Iulii, care răzbește din fiecare pagină și din fiecare rând. O mostră ne oferă chiar cea dintâi scrisoare, de explicație cu soția lui, după plecarea ei intempestivă:

„Modul în care ai plecat tu din casă, fără a mă lăsa măcar să-ți sărut mâna, mi-a făcut profundă durere, cu atât mai mult cu cât Barbu, întorcându-se de la Brașov, mi-a spus că tu nu încetezi de a te plânge de mine și stăruiești a mă crede vinovat. Spune, draga mea, de ce nu mă credeai bețiv când așa asigura toată lumea? De ce nu mă credeai vinovat când *Nichipercea* mă zugrăvea cu pungă de la Iepureanu? Acum însă un mișel necunoscut, care se ține de capul meu de un an de zile, a fost în stare să te facă a crede cele mai murdare absurdități pe socoteala mea! E trist, foarte trist! Mă jur pe tot ce am mai sfânt că unicul meu gând de toate zilele a fost și este liniștea și armonia în casă, onoarea și viitorul copilului nostru. Fă socoteala banilor

mei, dar s-o faci cu sânge rece, și vei vedea dacă poate să-mi mai rămână măcar pentru fleacuri [...] În curs de 18 ani ai căsătoriei noastre, spune tu singură dacă n-am fost eu acela care am combătut totdeauna orice idee de despărțire sau de divorț? Oare așa face un bărbat care iubește alte femei?”

Scrisorile sunt semnate „iubitorul Bogdan” ori „iubitorul soț și tată”. Mai în fiecare din ele, Hasdeu le asigură că „amândouă sunteți ale mele”. Orice li se întâmplă lor îl tulbură, îl sperie, fie și numai întârzierea răspunsului. „Eram ca un nebun, neprimind de la voi atâta timp nicio scrisoare”. Când, după câteva luni de la ruptură, soția îi adresează prima oară cuvântul (până aici corespondenta fusese fiica) și încă pe un ton extrem de protocolar, el răspunde calm și demn:

„Deși scrisoarea ta începe prin recele «Domnule», totuși îți sunt recunoscător că ai rupt tăcerea, căci amândouă sunteți ale mele, și tu și Lilicuța, precum și eu sum al vostru al amândorura, încât se cuvine ca amândouă deopotrivă să vă aduceți aminte de mine în depărtarea care ne separă *contra voinței mele*.”

Firește, tonul scrisorilor către Lilicuța, Iulia mică, este altul. Hasdeu este înaintea de orice un părinte grijuliu, care urmărește îndeaproape studiile fetei și-i îndrumă formarea. „Sper, Lilicuța dragă, că tu nu vei dezminți încrederea tatălui tău. Să știi însă că în lume talentul nu înseamnă nimic fără caracter și trebuie să le cultivi pe amândouă. La o fată mai cu seamă, pe lângă talentul dezvoltat prin studiu, pe lângă caracterul tare și nobil, se mai cere maniera; o manieră în care blândețea să fie unită cu demnitatea, iar modestia să nu degenereze în timiditate.” Pedagogul se gândește la toate: „Conservă toate scrisorile mele, căci recitindu-le mai târziu vei găsi totdeauna în ele vreun consiliu bun”. Iată cărui fapt datorăm posibilitatea de a le citi astăzi! Știe să fie dojenitor cu tandrețe: „Tu, franțu-

zoaică, parisiană, în drăgălașa ta scrisoare ai făcut cinci greșeli de ortografie și limbă”. Sfaturile lui sunt pe cât de înțelepte, pe atât de practice: „La examene nu se va cere de la tine ceea ce nu s-a spus în clasă; dar ce s-a spus – se va cere să știi bine”. Îi promite orice sprijin, cu condiția să nu uite un lucru esențial: „Voi face tot, numai tu să te silești, să înveți bine, să te porți bine, să nu superi pe mama, să nu uiți niciodată că te cheamă Hasdeu, iar deviza familiei noastre trebuie să fie: patrie, onoare, știință.” Nu omite niciun amănunt. Îi cere să-l țină la curent cu programul meditațiilor (dopaj curat!), o controlează strict, iar când îi ajunge la urechi că ea s-a lăsat pe tânjală, exclamă consternat: „A fost ca un trăsnet pentru mine când am aflat că tu ai început a nu mai învăța, din fruntea clasei devenind coadă! Sum așa de emoționat, încât nu știu ce să scriu și ce să zic!” Îi scrie simplu și expresiv, ca unui partener egal și conștient. Câteodată, în pofida tracasărilor mai ales de bani, care sunt la fel de multe ca și în cazul lui Odobescu, Rosetti etc. (ceea ce denotă un obicei comun la acești oameni de a trăi peste posibilitățile lor reale, îndatorându-se și siliți apoi să facă față multiplelor încurcături), Hasdeu își regăsește umorul: „Dragă mamița! Nu știu, să râd sau să plâng de istoriile ce i se întâmplă mereu. Abia a scăpat de durerea brațului și iată că își taie degetul! Ș-apoi de câte ori și l-a mai tăiat în București. Dar ceea ce este mai curajos e că degetul de la mâna stângă o împiedică de a scrie cu mâna dreaptă, dacă nu către popa Barbu, cel puțin două-trei rânduri cătră mine, pe lângă scrisorile cele foarte drăgălașe, pline de spirit și de *humour* pe care mi le scrie «iubitoarea și respectuoasa» mea fiică”. E bucuros peste măsură de succesele Lilicuței: „Abia acum m-am liniștit. Eram și eu bolnav de bucurie. Plăcerea pe care mi-a făcut-o bacalaureatul Lilicuței, mai ales când am văzut cât de severi au fost examinatorii, mă amețise cu desăvârșire. Două zile n-am putut lucra nimic, mă durea capul, și alergam numai în dreapta și-n stânga ca să comunic bucuria mea tuturor amicilor.”

Acesta fiind în toate excesivul Hasdeu, scrisorile lui sunt printre cele mai frumoase pe care un tată le-a scris copilului său într-o cultură care numără printre monumentele ei de început pe acelea ale lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie.

Surpriza corespondenței ne-o produc scrisorile Iuliei. Fiica lui Hasdeu n-ar avea un loc în literatura română, dacă ar exista numai naivele, învechitele ei versuri franțuzești. Editorul corespondenței are dreptate să constate că inteligența Iuliei n-a ajutat-o până la 18 ani să se despartă de o cultură poetică anacronică și nici să-i descopere pe Baudelaire sau pe Eminescu ori să-l guste pe Flaubert. Nivelul școlii franceze era, se pare, de vină: ea nu trecea dincolo de Corneille și Molière, de clasici adică. Iar dragostea Iuliei pentru Hugo, la moartea căruia scrie rânduri superbe, deși nu mai ținea de programă, n-o făcea totuși contemporană cu adevărații ei contemporani. Din fericire, s-au păstrat scrisorile acestei fete, scrise între 12 și 18 ani tatălui ei, și ele merită cu prisosință o consemnare. Încep, natural, prin a fi copilărești, dar au o gravitate pe care le-o dă nu numai sensibilitatea profundă a Iuliei, dar și situația delicată creată între părinți și de care ea este conștientă. Iată una din primele:

„Îți scriu într-un moment de libertate, fără să știe mama. Sunt într-o poziție foarte încurcată. Închipuiește-ți că mama, de când a plecat de la București, nu încetează a fi tristă din cauza istoriei cu scrisoarea. Vrea cu orice preț să plece cu mine la Paris, unde să se stabilească și eu să învăț liceul acolo. Poți să-ți închipuiești că mie nu-mi convine deloc aceasta. Mai întâi nu mă pot despărți nici de d-ta, nici de d-nei, al doilea nu vreau să fac liceul acolo, fiindcă este cu totul altă metodă și programa este alta și mult mai grea.”

De pe la 14 ani, scrisorile devin foarte interesante, denotând nu numai umor, spirit de

observație, dar de a povesti, ci și un stil incipient al personalității:

„Et voilà ce qui consterne, accable tout Paris, toute la France, ce qui émeut l'Europe et le monde: Victor Hugo est mort!

Pour moi, je suis abattue, je suis navrée; en lisant sur la première page du journal, encadrée de deuil, en grosses lettres noires et lugubres ces mots: Victor Hugo est mort... une grande lumière s'est éteinte... j'ai senti comme un coup de poignard dans le cœur. Encore en t'écrivant, cher père, la plume tremble dans ma main, je me sens oppressée et j'essaye en vain de pleurer. Oh! L'on ne pleure pas dans ces douleurs-là! [...] Donc, mardi 16 Mai, je fus interrompue de mon étude par la voix de maman qui m'envoyait jusqu'au bas de l'escalier payer sa marchande de légumes qui venait pour son argent, et qui est trop vieille pour monter sans se fatiguer énormément. Il faut te dire que cette vieille demoiselle adore la littérature, qu'elle se mêle de politique et lit régulièrement son journal, qu'elle a dans sa boutique du marché Saint-Germain le buste de la République et le portrait de Victor Hugo entouré d'immortelles.

Cette pauvre femme vient à moi en pleurant. Je lui demande ce qu'elle a. «Ah! Mademoiselle, me répondit-elle la voix étouffée par les sanglots, on a de mauvaises nouvelles de la santé de M. Victor Hugo!» «Des mauvaises nouvelles?» dis-je, toute surprise. «Oh! oui, mademoiselle; c'était dans le journal d'hier, il a une congestion pulmonaire». Je croyais rêver; Hugo malade! Je regardais cela comme une chose impossible. Je m'étais habituée à ne pas le regarder comme les autres hommes. Pour moi, Hugo c'était un être à part, un Dieu sur la terre, et il me semblait qu'il devait être immortel. Je me rassurais en pensant que la bonne marchande exagérait les choses. «Cela ne peut pas être bien grave, lui dis-je; M. Hugo est d'une constitution très robuste». «C'est égal, reprit-elle, il est vieux, et une congestion

pulmonaire n'est pas une bagatelle. Ah! Cela me fait de la peine, allez!» Et elle parti en sanglotant. Et de voir cette femme toute cassée,

toute en haillons, marchant dans la pluie avec ses souliers troués, pleurant Victor Hugo malade, cela me donnait envie de pleurer moi aussi.”

## Începuturile romanului

Cu excepția onorabilă a lui Bolintineanu, scriitorii din generația pașoptistă au eșuat în roman. De altfel, ei au practicat genul cu parcimonie (Kogălniceanu, Ghica), fără a reuși să ducă o singură operă până la capăt. Motivul eșecului ține de psihologia artistului: în ochii pașoptiștilor, „romanțul nu are nume bun”, cum scrie unul dintre primii traducători de romane de la noi. Atașamentul lor față de altă formulă de proză este o piedică în calea acceptării romanului. Se știe reacția lui Russo la răspândirea cărților lui Balzac, Soulié, Paul de Kock și Hugo în rândurile nobleții de a doua mână, ca și aceea a lui Ghica la voga foiletoanelor din perioada exilului său. Până și Odobescu (e drept, cel mai devotat spiritului pașoptist dintre scriitorii generației următoare) găsea că romanele lui Paul de Kock nu sunt recomandabile tinerelor fete, care, cu toate acestea, la noi și aiurea se dădeau în vânt după ele, cum vedem că se întâmplă bunăoară în romanul lui Turgheniev *Un cuib de nobili* (a cărui acțiune se petrece pe la 1842), cu majoritatea domnișoarelor din *le meilleur monde* a provinciei rusești. În plus, protecționismul cultural instaurat de *Introducția la Dacia literară* nu putea să nu fie șocat de valul de traduceri și imitații, care, stăvilît cât de cât în deceniul 5 al secolului, „inundă țara” (după expresia lui Grădina) în deceniile 6 și 7. Îndată după revoluție se produc însă, simultan, mai multe fenomene care favorizează schimbarea câmpului cultural: o nouă cerere determină o nouă ofertă. Principalele schimbări, sistematizate de Paul Cornea (1966), sunt următoarele trei: pierderea controlului de către generația care făcuse revoluția, ai cărei lideri se află în exil; nevoia sporită de divertisment a unui public decep-

ționat socialmente și care se refugiază în imaginație; prefacerea cărții într-o marfă, ghidată în drumul ei spre cititor de jaloane preponderent economice. N-are de ce să ne mire, în aceste condiții, „tendința” de „sincronizare cu Europa”, semnalată de același comentator, la capătul numeroaselor sale tabele statistice, și care constă în succesul considerabil de care încep să se bucure acum și la noi romanele populare în formula Sue-Féval-Paul de Kock, având în Balzac marele model subconștient. Traducerilor tot mai numeroase de după 1850 li se adaugă imitațiile cu mijloace locale. Gusturile claselor mijlocii triumfă în sfârșit, după ce o vreme fuseseră contracarate de spiritul critic pașoptist. Generația postpașoptistă se face purtătoarea noului gust literar. Avem, în definitiv, în această izbândă, un tipic fenomen de contra cultură, datorat modificării sistemului de producere și de legitimare a bunurilor simbolice și intrării în criză a câmpului literar tradițional. În Franța, s-a vorbit chiar de o „literatură industrială”, care ar evidenția „tirania publicului” semiinstruit al cabinetelor de lectură. Nici la noi lucrurile nu stau cu totul altfel. Originea romanului românesc aceasta este și n-are rost să imaginăm procese complexe, așa cum face Anton Cosma (1985), convins că el este rezultatul unor „deformări succesive ale Povestirii”, care, la rândul ei, s-a identificat în literatura mai veche cu epica populară, letopisețele, jurnalele de călătorie, memoriile și celelalte. Cum anume s-a înfăptuit metamorfoza, autorul nu spune. Iar afirmația lui că romanul are o geneză permanentă și multiplă seamănă cu aceea a darwiniștilor de odinioară care-și închipuiau că maimuțele se metamorfozează neconținut în oameni. Fapt este că

nici unul din genurile existente la noi înainte de 1840 nu s-a putut transforma în roman, dacă excludem metamorfoze de felul celei sugerate de Brunetière (și în care astăzi nu mai crede nimeni) prin care orațiile funebre ale lui Bossuet s-ar fi reîncarnat în poemele lirice ale lui Hugo. Atât momentul apariției, cât și formula primului nostru roman (extrem de rapid încheiat, ceea ce mărește probabilitatea unui model apropiat) se explică perfect în condițiile de după 1848.

Încercând să clasificăm principalele titluri altfel decât tematic (cum s-a făcut de obicei), observăm un lucru trecut cu vederea, și anume suprapunerea a două serii stilistice distincte: una care continuă în linii mari proza pașoptistă (vechea nuvelă istorică și sentimentală a lui Asachi și Negruzzi, memorialistica etc.) și alta care constă în autohtonizarea romanului popular franțuzesc. Între aceste serii există mai degrabă incompatibilități decât similitudini, căci ele reflectă concepții și nivele estetice complet diferite. Romanul postpașoptist nu este, așadar, omogen. Între 1845 și 1865 se tipăresc în jur de douăzeci de opere pe care specialiștii le-au inclus în categoria romanului. Pe lista „primelor romane” alcătuită de exemplu de Ștefan Cazimir (1984), care conține 18 titluri, trebuie adăugate romanul anonim *Catastihul amorului* și *La gura sobei*, descoperit ulterior de D. Bălăeț, *Aglaiia*, tot cu autor necunoscut, descoperit de Ion Varta în 1996 și eventual *Radul VII de la Afumați*, descoperit de Paul Cornea (1966), menționat acesta de Cazimir doar într-o notă de subsol, ca „scriere românească prin adopțiune”, deoarece a fost scrisă de francezul H. Buvelot și tradusă de S. Andronic (situație însă asemănătoare cu a altor opere din epocă incluse, ele, în lista romanelor). Cazimir și alții au ridicat obiecții la considerarea drept romane a câtorva dintre operele cu pricina, fără să insiste. Discuția merită să fie reluată cu argumente stilistice, pentru a învedera că eterogenitatea primului nostru roman este rodul suprapunerii celor două paradigme de proză. E greu de apreciat că o operă este sau nu roman (Paul Cornea îl citează pe un anonim

care scria în *Propășirea* din 1844 că numele de roman „se dă la compunerile cu o întindere mai mare decât nuvelele”). În mod vădit însă, problema devine interesantă critic dacă, în loc să ne preocupăm de tăierea de pe listă a unor titluri, vom încerca să argumentăm paralelismul stilistic pe care l-am semnalat. Mai ales că în multe din respectivelor scrieri indiciile sunt contradictorii și ele se comportă ca și cum ar asculta concomitent de exigențele ambelor paradigme. Scrieri precum *Elvira sau amorul fără de sfârșit*, *Radul VII*, *Logofătul Bapțiște Veleli* de V. Alexandrescu-Urechia, *Serile de toamnă la țară* de Alecu Cantacuzino, prietenul și corespondentul lui Alecsandri, continuă maniera nuvelei clasice (Boccaccio, Cervantes), deși nu mai sunt, ele, cu adevărat niște nuvele. Aparțin, e drept, unor autori cultivați, deloc naivi și zugrăvesc o lume de țărani, răzeși sau boieri în modalitatea adesea costumbristă, dar sunt deja impregnate de spiritul romanului popular (senzațional, mister etc.). Cam toate sunt scrieri amfibii, dacă le pot numi așa, în care se observă cu claritate tranziția de la standardele de proză ale generației pașoptiste la acelea ale postpașoptismului. Primul nostru roman este romantic în fibra lui intimă, dar tot mai deosebit de proza pe care au cultivat-o scriitorii de imediat după 1840. Dan Mănuță (1988) a încercat să demonstreze că aceste dintâi romane ar „resuscita simbolistica rustică” și ar avea în „bonus pastor” un model central. Din păcate, el explică foarte confuz în ce constă așa-zisul model. E totuși posibil ca măcar unele din romanele anilor '50, care mențin tematica și subiectele predilecte ale pașoptismului, să fie examinate prin această prismă. După 1860, când încep să apară romanele de mistere propriu-zise și se limpezește noua formulă a genului, teza lui Mănuță nu mai are însă obiect. Se pune întrebarea dacă are vreo rațiune delimitarea operată de critic și anume deceniul 6. În realitate, romanul nostru de început își face apariția într-un răstimp care nu se suprapune peste deceniul cu pricina și nu se vede motivul pentru care am considera că 1860 reprezintă limita

superioară. Un loc aparte se cuvine romanelor lui Bolintineanu. Și în ele se remarcă amestecul sentimentalului cu popularul. Totodată ruptura de structurile *novellei* vechi este clară. Avem în ele primele producții ale noului gen, cap de serie pentru viitorul nostru roman psihologic, al individului, așa cum romanele populare vor fi pentru cel social, al „gloatei”. De aici, rolul lor istoric. Cu adevărat caracteristică pentru romanismul postpașoptist este mai ales formula romanului de mistere, și acesta înfățișează societatea în mod mitic și tendențios. Conflictul nu angajează figuri umane concrete și istoricește valabile, ci eroi exponențiali, încarnări ale unor principii religioase și etice. Mitologia creată de acest roman popular este asemănătoare cu a basmelor, în primul rând din pricina maniheismului și a *happy end*-ului, dar totodată prin identitatea unor motive (*Les chevaliers du trésor* ai lui Féval sunt varianta capitalistă a hoșilor lui Ali-Baba, posedând un „sesam” prin care au acces la o „ascunzătoare” plină de fabuloase bogății etc.). Mentalitatea cititorului acestor romane nu se deosebește de a adolescentului îndrăgostit de *Winnetou*. Există în ele (în ale lui Sue, dar și în ale lui Balzac) o foarte clară teză socială. Mediile zugrăvite în romanul popular diferă și ele de ale prozei pașoptiste (sau a epigonilor ei): eroii se recrutează dintre lumpeni, declassați, hoși, prostituate, ocnași, mică negustorie, cârciumari, suburbiile având firește un *pendant* în clasele de sus, de unde provine de obicei figura mitică probabil cea mai caracteristică, alături de „copilul pierdut”, și anume „filantropul”, binefăcătorul bogat, adesea interesat și mânat de interese obscure (colonelul Bozzo de la Féval ori monseniorul Rudolph de la Sue). Procedeele derivă toate din necesitatea ilustrării tezei: senzaționalul, suspansul (creat și de tehnica publicării în foileton), realismul grotesc, ideologia populistă și utopică, misterele, melodrama etc. O bună definiție a dat mai de mult acestui roman Dinu Pillat (1978). E lesne de observat că între romanul popular postpașoptist și proza mai veche a pașoptiștilor funcționează un număr de

opoziiții semnificative: ficțiune *vs.* memorialistică (biografism); popular *vs.* elitar; naivitate *vs.* spirit critic; kitsch *vs.* autentic; urban și străin *vs.* rural și local; *romanș* *vs.* *novella*. Așa cum am arătat, trecerea nu se realizează dintr-o dată și nici complet, suprapunerea stilurilor fiind curentă între 1845 și 1865. Memorialismul rămâne verde și viguros chiar și după consumarea atracției pentru romanesc. Epoca junimistă va riposta la nivelul scăzut al romanului popular și la retorica lui emfatică și lacrimogenă, ceea ce va întârzia evoluția genului în deceniile următoare. Un control critic eficace, asemănător întrucâtva aceluia de până la revoluție, nu va reuși să curme producția de romane mediocre, dar n-o va omologa estetic, lăsând-o pentru totdeauna în umbră.

Despre *Elvira sau amorul fără de sfârșit* din 1845, cel dintâi „roman” descoperit până astăzi, Paul Cornea a spus, pe bună dreptate și de la început, că este „debitoare povestirii, «novellei», în sensul lui Cervantes” (1974). Numai printr-o licență critică putem considera această modică scriere primul nostru roman. Aproape nimic n-o deosebește de, bunăoară, aceea dintre nuvelele venețiene ale lui Negri a cărei acțiune se petrece la... Napoli, dacă nu locul însuși unde necunoscutul autor al *Elvirei* o plasează pe a lui și anume în Spania. Deși Ștefan Cazimir s-a amuzat să extragă unele pasaje involuntar umoristice, trebuie spus că, dacă o comparăm cu performanțele în materie de mai târziu ale unor Boerescu sau Baronzi, *Elvira* ni se pare scrisă cu acuratețe. Amestecul de stiluri bate în schimb la ochi în *Omul muntelui* din 1858, semnat DOAMNA I, dar scris de Vasile Alexandrescu-Urechiiă împreună cu Marie Boucher (sau mai degrabă scris de aceasta din urmă în franceză și tradus de Urechiiă). Debutul este acela din întreg romanul postbalzacian: „Pe la 9 ore ale uneia din acele seri de vară frumoase și înstelate, precum numai în Rumânia le poate găsi cineva, ieșea din Iași o cărucioară de poștă cu patru cai...” Personajele aparțin lumii bune moldovenești, între ele fiind o prințesă, dar și o guvernantă franțuzoaică. Fraza denotă inteli-

gență și chiar finețe în observațiile despre oameni, lucruri deloc în spiritul noului roman popular, care este foarte grosolan la capitolul psihologie. „La o femeie ca Matilda, amorul moare cu stîmă”, citim de pildă la pagina 17. Despre altcineva ni se spune că avea o ambiție pe care „o ascundea cu îngrijire sub o sfială ce adesea semăna mai mult cu o mizantropie biloasă decât cu modestia unui june carele nu se cunoaște încă”. Acest june bilos și sărac aspiră a lua de soție pe o fată de boier, în casa căreia intrase printr-un prieten ce era rudă cu fata, și comite imprudența de a se mărturisi acestuia. Are o surpriză foarte neplăcută, căci prietenul divulgă mamei ținta junelui. Scena în care acesta este „pedepsit” cu multă cruzime indică, pe lângă un enorm orgoliu de castă al aristocrației noastre de la 1850 (explicabil din unghiul guvernantei venetice Marie Boucher), și o incontestabilă subtilitate psihologică, foarte rară în romanele epocii:

„Când intră în salon, îl primiră fără cea mai mică salutare, îl lăsară în picioare și cocoana se uită la dânsul cu niște ochi a căroră neomenie nimine n-o poate descrie. Dimitrie simți sudoarea curgându-i pe frunte, urechile-i țiuiră, ș-abia auzi întrebarea ce-i făcu muma Roxandri.

— Domnule Petrene, îi zise ea, apăsând asupra numelui, ca s-arate mai mult întunecimea lui, nepotul meu mi-a spus că dorești voia mea spre a te însoți cu Roxandra. Ți-o dau bucuros și cu toată inima.

Junele se deșteptă tresărind. Crezu c-auzise rău și se uită cu ochi încremeniți la cocoana ce sta întinsă pe canapea.

Ea asemenea îl privea c-un surâs ciudat.

— Ei bine! Adăugă ea, pentru când nunta?

Dumitru, nefiind în stare a-nțelege ce cursă crudă ascundea aceste cuvinte dulci, și orbit de patima lui, căzu la picioarele boeresii, îi luă mâna ș-o sărută făr'a putea rosti nici un cuvânt. Cocoana rîzând adăugă:

— Voi vedea această căsătorie cu mare plăcere. Pentru când vrei să otărâm nunta? Roxandra

este o fată de minune pe care o iubesc mult, ș-aș voi să fac ceva pentru nuntă.

— Doamna mea, răspunse în sfârșit Dumitru cu sfială, nu cer nimic, sunt destul de fericit a dobândi mâna ei.

— Dar ea n-are nimic; când am luat-o în casă, biata copilă n-avea nici cămașă pe dânsa.

— Când ai luat-o în casă! Repetă Petreanu, ațintind asupra cocoanii ochii săi încremeniți.

— Negreșit, când am luat-o în casă, nu vorbești de Roxandra, slujnica mea?”

Este aici, înainte de *Elena*, stilul analitic al viitorului nostru roman psihologic, dar la 1858 nici un romancier din generația postpașoptistă nu scria încă așa, cu excepția, poate, a lui Bolintineanu. *Ciocoi* lui Filimon se află cu mult sub acest nivel de comprehensiune a sufletescului. În *Omul muntelui*, cu toate clișeele romanțismului popular în formare (în special acelea legate de limbajul ochilor sau al gesturilor, care este totdeauna fătîș, sau acela provenind din obiceiul autorilor de a fi *prea* expliciți, anticipând asupra unor reacții), ne aflăm încă aproape de ideologia și de motivele unui Alecu Russo. Așa-numitul om al muntelui este un revoluționar și un proscris, care trăiește printre țărani și ciobani și le vorbește acestora „de trecutul lor, de drepturile lor, de suferințele lor”. Când un grup de boieri face rituala excursie în munți, după tiparul introdus deja de Jean-Jacques Rousseau în *La nouvelle Héloïse*, toată lumea asistă la serbări țărănești, ascultă cântece și balade ori descoperă legende a căror origine ar fi romană. Pe Ceahlău se află un paraclis, care are o istorie ciudată. Omul muntelui caută s-o atragă pe Matilda, guvernanta franceză, alături de el în viața liberă a muntelui. Opoziția dintre natură și civilizație de la Sadoveanu este toată în cuvintele pe care Hora (așa se numește omul muntelui) le adresează Matildei cu acest prilej: „Ce aștepți de la dânsii? de ce-ți pare rău? de palaturile lor? de zidurile lor zugrăvite? de culoarele strălucitoare a tapeturilor lor? Crede-mă, bolta cerului e mai mare și mai frumoasă încă; soarele nostru,



luna noastră amoroasă și serile noastre schintietoare prețuiesc mai mult decât lumânările lustrurilor lor dorate; și nimic nu se potrivește acestui tapet de mușchi presemănat de flori, ce picioarele noastre calcă dimineața.” Până și din aceste puține extrase se poate remarca înrudirea cu proza pașoptiștilor, cu nostalgiile lui Russo, cu patima lor de specificități arhaice. Dar, desigur, romanul Mariei Boucher cuprinde întorsături senzaționale ale acțiunii, suspans, violențe și tot acel romanesc de care noua proză nu duce lipsă.

Asupra talentului de povestitor și memorialist al lui *ALECU CANTACUZINO* (1811?-1884) a atras atenția de mult N. Iorga, regretând că *Serile de toamnă la țară* au rămas neisprăvite. Convenția nuvelistică o domină și aici pe aceea romanescă. Atunci când naratorul, „un moldovean curat ce sunt din neam în neam”, portretizează în șătrarul Ion Criță „un tip din vremea lui Ipsilant, un om care a văzut pe Moldova noastră îmbrăcată cu șlic și cu giuben”, ne vine o adiere din stilul amintirilor încă nescrise la acea dată ale lui Ghica și Sion. Șătrarul pomenit deplânge stricarea vremurilor întocmai ca Russo iar disputa lui cu naratorul ne-o evocă pe aceea din *Tainele inimii*: „Iară cărțile au stricat lumea și gata!”, exclamă, într-un acces de antivoltairianism, acest bătrân și pitoresc boier. Structura *Serilor* e aceea a povestirii în ramă sau a povestirii în povestire. *La mise en scène* este chiar de povestire voiculesciană târzie:

„Moșneagul mă asculta cu ironia în ochi și cu un zâmbet de îndoială pe buze. Șirul ideilor mele și a lor pornire se făcuseră serioase; zioa era ploioasă; noaptea căzuse și lapovița bătea cu urgie în geamurile salonului; acoperământul casei se clătina de furtună și răsuna de gemetele vântului de nord, care vâjâia prin hornurile zidirei. Nu mă simțiam nici eu destul de bine în minutul de față, nici destul de convins, o mărturisesc, ca să intru în luptă cu un așa îndă-

rătnic reprezentant al trecutului, un bătrân pe a cărui minte, sănătoasă și firească, argumentele mele adunate cu o scolastică sistemă curgea ca apa de pe lișiță. Am cercat deci a mă coborî de pe tribuna serioasă de campion a propășirii și a intra în câmpul mai vesel și mai înflorit a romanțului; sărind de pe jâlțul meu și, oprindu-mă cu brațele crucișe dinaintea bătrânului, i-am zis cam din senin:

— Iubit-ai vreodată, moșule? Abiè însă rostii aceste cuvinte, și se prefăcu pe loc înfățișarea șătrarului. Fără ca să-și schimbe poziția, ironicul zâmbet ce se giuca pe buzele lui se șterse, zbârciturile feței lui se neteziră, focul giuneței începu a scânteie în ochii săi și o nerăbdare voioasă se arătă în toate mișcărilor sale. Chiar mătâniile, ce le ținea de chiostec în mână, începură a se mișca și a desina în aer un cerc mai viu și mai viu, până când, lepădându-le pe masă deodată, el se sculă drept pe picioare ca un tânăr de 25 de ani și atunci înțelesei că șătrariul avea de gând să vorbească de trecutul lui cu o neobișnuită verdeață.”

Încă și mai evident este, lucru observat de majoritatea comentatorilor, sadovenismul micii scrieri. Povestirea se oprește și se reia după șartul din *Hanu-Ancuței* („Dacă vroiești, ț-o-i spune toate de la început; aprinde-ți dar ciubucul; să pun și eu două lemne pe foc și pe urmă voi începe halimaoa mea din vremea trecută... Urâtă și pogană vreme au mai fost!...”). Storojăștiul, unde șătrariul a copilărit, seamănă ca două picături de apă cu paradisurile naturale și sociale din romanele lui Sadoveanu iar portretul are deja stereotipiile acestuia, fie în pozitiv („Trăia bine și cu îndestulare și fără grijă; caii îi erau cai, vitele, vite. Mai bun pescar nu era pe toată întinderea Prutului, nici nu se afla mai bun pușcaș în tot ocolul, decât Criță”), fie în negativ („Eu mă uitam cu pumnii strânși în fața omului și nu-mi plăcea căutătura lui; era cam steclită, ochiul lui nu se unia cu alt ochi, cum se unește gând și gând când și unul și altul au de mamă: inimă. Nu mă pricepem de ce el făcea a asemenè întipărire;

poate că eram în inimă o presimțire, că adecă cunoștința aceasta nu ne va fi cu priință... „). Acțiunea însăși, nu prea complicată, ar putea fi crezută ca făcând parte din scrierile istorice sadoveniene. Iată: un răzăș și fiul lui pornesc, în pofida presimțirilor rele ale tânărului, la drum spre Iași ca să rezolve o veche istorie cu încălcare de hotare. Se întovărășesc cu Belè, tretilogofătul al cărui portret l-am reprodus, în care își pune unele nădejdi de ajutor. La han, unde petrec noaptea, băiatul trage cu urechea și se dumi-rește că Belè are o înțelegere anumită cu un soț. Discuția, șoptită, dintre cei doi are deja savoarea limbii moldovenești așa cum o va lucra Sadoveanu („În poziția mea, nene Grigori, nu pot arunca mânica peste umăr – replica un glas amorțit ceva mai tare – și nu pot ca să-i fâgăduiesc de toate, nu sunt de capul meu și trebuie să aduc pe cine știe la gândul nostru, trebuie spoială cam groasă, cam boierească, dar poate tot ca să culeg ceva și eu, ce zici?”). Când eroii noștri ajung la Iași, vodă Ipsilanti tocmai face o vizită la Mitropolie de Sf. Dumitru, minuțios și sugestiv prezentată, de data aceasta în cel mai bun stil Ghica. O lucrătură a lui Belè (presimțirea se adeverește) îi duce pe răzăș și pe fiu-său la agie, unde stând ei arestați, tatăl are ocazia de a spune o povestire cu Orheianu, de pe vremea năvălirilor tătărești, plină de parfum eroic. Aici se întrerupe micul roman al lui Alecu Cantacuzino, o piesă rară a prozei noastre din secolul XIX, mai apropiat de memorialiștii contemporani, de Sadoveanu și de Voiculescu, decât de romanele de imediat după 1850.

Combinăția de stiluri și tranziția de la proza pașoptistă la aceea postpașoptistă sunt indene-gabile în *Misterele din București* (1862) al lui I.M. BUJOREANU (1834-1899), cel dintâi roman cu titlu împrumutat de la francezi, unde însă deși avem, ca și la Cantacuzino, mai multe povestiri într-o singură ramă, spiritul romanului popular triumfă în cele din urmă. Dintre aceste narațiuni, spuse de un tânăr boier fratelui său întors de la studii în străinătate, două aparțin

tipului „novellei” vechi (*Zoe* și celelalte) iar a treia romanului de mistere, cu clientela lui caracteristică. (Merită o clipă de atenție însuși cadrul: facem cunoștință cu doi frați, aflați în drum spre moșia părintească, unde vor avea ocazia să afle de abuzurile unui arendaș, să constate la preotul satului lipsa de simț religios și să cunune pe o fată sărmană, înzestrând-o, cu feciorul unui țăran înstărit. Iată, în germene, nu numai primele romane din seria *Comăneștenilor*, dar și o mulțime de accente presămănătoriste.) Întâia dintre aceste două nuvele sentimentale are în centru o femeie care și-a lăsat bărbatul, pe moșierul Nodreanu, fugind cu un amant, un țigan ticălos și cartofor, pe nume Negreanu, care făcuse și ocnă pentru crimă. Negreanu îl omoară pe bărbatul femeii, care le luase urma, și ajunge a doua oară la ocnă, în timp ce soția necredincioasă se călugă-rește. Frații Lungeanu o întâlnesc pe călugăriță, împreună cu o alta, ale cărei întâmplări constituie subiectul povestirii următoare. Aceasta fusese o destrăbălată. Având o fată și un băiat, îi pierde pe amândoi: fata îi moare din pricina unui avort (după ce fusese sedusă de un tânăr boier) iar băiatul ajunge la închisoare, ucigând în duel pe amantul surorii lui. Aceste adulteruri, seduceri, abandonuri și dueluri formează materia vechii povestiri, deși ele nu lipsesc din romanele lui Hugo și Paul de Kock. Noutatea o aduce abia cea de a treia istorisire, în care ne întâlnim cu o lume întrucâtva diferită: aceea a răufăcătorilor de profesie, inspirați direct din Sue și Féval, care comit crimele cu ușurința cu care beau apă. Adevăratul roman de mistere, adică senzațional, „negru” și tezist, acesta este, și el diferă destul de mult de melodrama deja clasică a generației anterioare. La un bal, Alexandru Dăngescu, fiu al unui boier foarte bogat (și frate al celui ucis în narațiunea precedentă: iată și revenirea per-sonajelor după modelul balzacian), o cunoaște pe Maria, fata cuminte a unui cojocar de treabă, de care se îndrăgostește. Avem aici un prim indiciu al mentalității caracteristice în romanul popular: distanța socială e suprimată de puterea sentimentelor. În *Misterele Parisului* al lui Sue,

stătuț german, trăiește incognito la Paris, pătrunzând în mediile cele mai dubioase, fără a-și trăda identitatea, vorbind perfect argoul, bătându-se ca un hamal din Hale etc. Invers, personaje care trăiesc în aceste medii se descurcă și în saloane. Ideea este că oricine se poate înălța peste clasa lui și trăi la un loc cu oricine. Nu ar exista alte bariere între clase decât acelea de ordin pecuniar, firește. Educația, comportarea, limbajul, totul se poate „recupera”. Tatăl lui Alexandru (spre a reveni la Bujoreanu) este un bătrân ticălos și stricat, care, ajutat de omul lui de încredere (același țigan infernal, cum i-a zis Călinescu, din episodul cu Nodreanu, pe care acum îl cheamă Neagu și a fost scos de Dăngescu de la ocnă), o aduce la el pe o tânără și, dându-i opium ca s-o adoarmă, are neșansa ca fata să moară prin accident. Neagu lucrează mână în mână cu moașa Sultana, formând un cuplu de nemernici asemeni celui dintre Învățător și Cucuvaie din romanul lui Sue (ca să nu mai spun că metoda cu opiumul tot de acolo e împrumutată: așa o violează notarul Ferrand pe Louise Morel). Ca să scape de victimă, el o aruncă pe fată noaptea în stradă, unde o găsește cojocarul, tatăl Mariei. Ancheta polițistă, manipulată de Dăngescu, îl scoate vinovat pe cojocar, care moare la închisoare de supărare. Ni se oferă o scenă de tribunal, foarte vie, „realistă” (pe care Bujoreanu a dramatizat-o în piesa *Judecata lui Brânduș*) și una de la ocnă, în care condamnații se învață unii pe alții diferite tertipurii. Totul vine din modelul francezesc, dar Bujoreanu localizează cu oarece talent. Alexandru descoperă că tatăl lui e vinovat de moartea cojocarului, dar, înainte de a putea face ceva, o pierde și pe Maria (pe care Neagu o atrage într-o cursă, îi dă, firește, opium, și o batjocorește). Bătrânul boier, care-și otrăvește fiul, se căiește la urmă, îl omoară pe Neagu și se sinucide. Hecatomba aceasta de cadavre e demnă de primul nostru roman propriu-zis de mistere, care, mediocru fiind, nu e totuși dezastruos.

De o nulitate artistică perfectă este în schimb *Misterele Bucureștilor* (1862-1863) al lui GEORGE BARONZI (1828-1896), scris cam tot atunci de unul dintre cei mai harnici și mai netaentați autori ai vremii. Motivația ficțiunii sale, Baronzi ne-o dă într-o prefață foarte pretențioasă, dar corespunzând gustului de moment al cititorilor de romane populare: „Descoperirea mai multor fapte însemnate ce s-au petrecut în capitală, adese neștiute de unii, abia cunoscute de alții, neînregistrate încă de nimine, descrierea unor caractere originali, penetrarea moravurilor și obiceiurilor ale diferitelor clase din societatea noastră, explicarea unor localități remarcabile prin însemnătatea lor istorică, iacă obiectul principal ce și-a propus autorul a trata în scrisoarea sa. Expunerea acestor subiecte în cadrul cel desfătător al unui romanț, dupe maniera romanțurilor moderni, cu țesătura intrigei cerută de acest ram al literaturii, iacă forma ce s-a crezut de cuviință a se da acestei opere”. Să nu se spună că Baronzi nu știa ce face! Începând narațiunea lui ca Sue-Balzac („Pe o noapte noroasă din toamna anului 1855, un om trecea repede pe o strădăsoară care dă în strada cea mare a Belvederei etc.”), Baronzi se prinde singur în mrejele unui subiect inextricabil, plin de inconsecvențe și cu totul pueril. Descrierea Bucureștilor este aceea a Londrei, copiată după Paul Féval.

Cu zece ani înainte, *Hoții și hagiul* lui Al. PELIMON (1822?-1881) era la fel de rudimentar. În acest roman din 1853 avem de fapt prima încercare de a zugrăvi marginile marelui oraș și pe locuitorii lor, care, întocmiți în bande, dau tot soiul de lovituri. Ni se indică și „breslele” acestor hoți, care sunt potlogari (furi de cai), pungași de uliță, jefuitori de biserici și plastrografi (dacă îi scoatem din discuție pe haiducii „care ies la drumuri prin păduri”). Ei se strâng în taverna lui kir Panait, „baș tractirgiu cârciumar”, „un om gros și scurt ca un burduf de untdelemn”, care ține stabilimentul deschis de dimineață, pentru un rând de oameni, iar până

la miezul nopții, pentru alt rând, „care se numesc pungași sau copiii dracului”. Călcat deseori de comisar, kir Panait scapă mereu basma curată. Taverna lui o copiază întocmai pe aceea de la începutul *Misterelor Parisului* în care Rudolph își întâlnește, fără să știe cine e, propria fiică. Povestea e simplută și confuză. Pelimon, ca și Baronzi, a mai scris o groază de cărți, la fel de proaste, între care lista lui Cazimir mai reține *Bucur, istoria fundării Bucureștilor*, amestec de istorie și ficțiune, cu multe scene romanești de răpire, travesti și crimă.

Amestecul de istorie și de ficțiune (dacă mai putem vorbi, dincolo de cadrul de epocă în care se situează acțiunea, de vreo valabilitate istorică) ne întâmpină în *Aldo și Aminta sau bandiții* de C. BOERESCU (1836-1903), pe tiparul de la Pelimon. Personajele nu mai sunt însă hoți, ci haiduci, și ne aflăm în amurgul domniilor fanariote. În fond, e vorba de primul nostru roman haiducesc, înainte de cele ale lui N.D. Popescu, P. Macri și Ilie Ighel de pe la 1900. Autorul l-a citit cu siguranță pe Byron. Stilul este pompos și ridicol. Fundalul este reconstituit fără cea mai elementară documentație istorică. Dacă scenele istorice ale lui Odobescu sau *Ursita* lui Hasdeu continuă, prin spirit critic și istoric, tradiția nuvelei lui Negruzzi, *Aldo și Aminta*, contemporană cu ele, ilustrează degradarea informației științifice și a imaginației, ea semănând întrucâtva cu nuvelele lui Asachi.

Cel mai faimos dintre aceste romane este *Ciocoii vechi și noi* (1863) al lui NICOLAE FILIMON (1819-1865), autor mai înainte al unor *Excursiuni în Germania meridională* doar aparent asemănătoare cu ale călătorilor noștri romantici, în fond un soi de *Baedeker* diletant și autodidact, sec sub raportul artei, și în care au fost incluse nuvelele vag stendhaliene despre Staaps și Cipriani, doi carbonari candizi și exaltați. Gloria postumă a *Ciocoilor* (a apărut în cinci ediții înainte

de 1900 și în alte douăzeci și cinci înainte de ediția critică de *Opere* a lui Mircea Angheliescu din 1998, fiind probabil romanul nostru cel mai des reeditat) nu se explică atât prin meritele literare, cât prin șansa lui Filimon de a fi zugrăvit tipul social și moral cel mai caracteristic atunci și mai târziu. Într-un articol care lega *Cinquentenarul romanului românesc* de apariția romanului lui Filimon, E. Lovinescu observa cu drept cuvânt că, dacă romanul național a ieșit „din brazda *Ciocoilor*”, împrejurarea se datorează mai ales faptului că scriitorul a pictat în Păturică un ins activ, energic și pozitiv, un „tip nou” adică, mult mai prețios pentru cunoașterea socială decât intelectualii învinși de care se vor arăta așa de preocupați romancierii din jurul anului 1900. În epocă, boemul lui Pantazi Ghica și Don Juanul lui Radu Ionescu (ca de altfel, gentilomul de mahala, din *Nenorocirile unui slujnicar*) sunt rudele mai mărunte ale ciocoiiului și de aceea lipsiți de posteritatea acestuia. Dar fiecare din cei trei scriitori și-a privit la fel eroul, ca pe un exponent al unei categorii, și l-a prezentat cititorului mai întâi într-o introducere teoretică. E la toți un mic pozitivism portretistic, care ar merita să fie raportat la fiziologiile generației anterioare. Noul portret îmbină detalierea vestimentară scumpă memorialiștilor de odinioară și indicația fizionomică la modă în tot romanul de după Balzac. Prin cea dintâi latură, romanul lui Filimon a atras atenția lui Ghica. Redactându-și după douăzeci de ani *Scrisorile*, acesta a exploatat copios sursa oferită, fără s-o declare totdeauna. Nici Sion nu va fi străin de *Ciocoii*, ca de altfel de romanul popular în genere, el reținând cu deosebire amestecul de documentar și de romanesc. Nicăieri ca la Filimon nu se văd mai net în țesătura prozei cele două tradiții stilistice de la mijlocul veacului romantic, aceea a memorialistului pașoptist (epocă, locuri, obiceiuri, îmbrăcăminte etc.) și aceea a romanului balzacian și popular (fizionomie, senzațional, teză etc.). Ele se împletesc până și în compoziția romanului, care alternează capitolele documentare cu cele de ficțiune. Dar poate că proba cea mai eloc-

ventă este chiar prezentarea lui Dinu Păturică, în prima pagină a *Ciocoilor*, în care cele două paradigme stilistice fraternizează într-un mod frapant. În structura de *incipit* balzaciană, elementele documentare (referitoare aici îndeosebi la felul de a fi îmbrăcat al junelui postulant sărac și provincial) se grefează pe un succint studiu fizionomic, care conține sugestii prețioase legate de perspectivele de evoluție socială ale unui mare ambițios (le-am cules pe acestea din urmă cu litere cursive):

„Într-o dimineață din luna lui octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu fața oacheșă, *ochi negri plini de viclenie, un nas drept și cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambițiunea și mândria grosolană*, îmbrăcat cu un anteriu de șamalagea rupt în spate, cu caravani de pânză de casă văpsiți cafeniu, încins cu o bucată de pânză cu marginile cusute în gherghef, cu picioarele goale băgate în niște iminei de saftian, care fuseseră odată roșii, dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei, la încingătoare cu niște călămări colosale de alamă, în cap cu un cauc de șal, a cărui culoare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu care era cărpit, și purtând ca veșmânt de căpetenie o fermea de pambriu ca paiul grâului, căptușit cu bogasiu roșu, un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării și *absorbit în niște meditațiuni care, reflectându-se în trăsurile feței sale, lăsau să se vadă până la evidență că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambițioase, ce închipuirea lui cea vie îi puneă înainte, și obstacolile ce întâmpina în realizarea lor.*”

Tudor Vianu a atras atenția asupra faptului că Filimon recurge, ca și Ghica, la o „nomenclatură” menită a produce „culoare istorică”, realismul său fiind așadar limitat la o scriitură retorică și polemică. Însă mi se pare că punând astfel problema, răsturnăm raportul real dintre vechi și nou. Vechi la Filimon este stilul documentar și erudit, pe care-l știm din proza pașoptistă, în vreme ce noutatea (chiar dacă Negruzzi

și Ghica îi sunt superiori artistic) provine din stilul romanului popular și constă în dublarea observației social-morale de către aprecieri subiective ale faptelor. Romanul popular este cu desăvârșire lipsit de obiectivitate. El nu ne dă fapte, ci interpretări ale lor. Este tendențios și „expresiv”, nicidecum realist. Narațiunea se desfășoară în permanență pe două planuri: unul al evenimentelor, al emoțiilor și al însușirilor fizice ale personajelor, altul, al moravurilor și scopurilor aflate în spatele acestora.

Nu încapă îndoială că, începând prin a-și recomanda pe „boemul” său, PANTAZI GHICA (1831-1882) ascultă de un impuls similar (care e înainte de orice unul sociologic) cu al lui Filimon în cazul ciocoiului. Boemul este, în opinia sa, artistul liber, tânăr, voios și fantast opus burghezului strângător și preocupat exclusiv de ziua de mâine. „Oamenii prevăzători îmi fac efectul de orbi”, scrie autorul în *Precuvântarea la Un boem român* cu un calambur poate nu involuntar, adoptând o atitudine critică pe care o întâlnim la mulți intelectuali europeni din epocă, de la Flaubert la Baudelaire, ce constă în a respinge valorile pragmatice ale burgheziei în ascensiune și a elogia spiritul detașat de realitate al artistului. Cu aceasta trebuie să constatăm o oarecare îndepărtare de la problematica și nivelul de comprehensiune ale romanului popular. Pantazi Ghica, urmând pe Murger, cum s-a arătat (întreaga chestiune este reluată în detaliu de Viorica Diaconescu, 1987) și tributar încă procedelor romanului popular, își alege protagonistul dintr-o categorie nefrecventată de acesta. Paul, eroul, este un tânăr și promițător scriitor, primul nostru romancier care e totodată și protagonist al romanului. El suferă de răul secolului, e cam bizar și blazat, cum le stă bine descendenților byronianului Larra. „Eroul nostru nu e un erou de romanț”, scrie autorul însuși, știindu-l neasemănător cu Păturică și cu alți eroi ai epocii, de pildă Manoil din a doua jumătate a romanului lui Bolintineanu. El este mai curând un contemplativ și un învins,

ca Dan sau Neculai Manea, ilustrând linia paralelă a tipologiei socotită neprezentativă de către o critică atentă la indivizii energici și profitori, și reabilitată, abia în anii din urmă, dintr-un unghi inedit, de către Valeriu Cristea în *Alianțe literare* (1977). „Dacă ne gândim la marile creații ale romanului și nuvelei românești, la Alexandru Lăpușeanu, la Dinu Păturică, la Lică Sămădăul, la Leiba Zibal și la Gheorghe, la Ion, la personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sau ale lui Zaharia Stancu, vom constata că «sentimentele înalte» erau și mai sunt necesare eroului prozei noastre”, scrie criticul, referindu-se la faptul că unele dintre personajele dizgrațiate au o „plinitudine” sufletească și morală care le lipsește înșilor activi puși pe căpătuire din privilegiata categorie opusă. Societatea nu e numai jungla în care Dinu Păturică și Ion se luptă cu primejdiile, ea poate fi concepută și într-o lumină mai blândă, ca un loc unde armonia sau visurile desprinse din realitatea imediată să nu fie din principiu inacceptabile sau obiect de dispreț. Paul al lui Pantazi Ghica nu e un fericit, dar e un artist și, cel puțin virtual, privește lucrurile dintr-o altă perspectivă decât pragmaticul Păturică. Vădit autobiografic (în romanul Danei Dumitriu *Prințul Ghica*, Pantazi apare ca un personaj foarte asemănător lui Paul), romanul zugrăvește, în câteva din paginile lui cele mai izbutite, viața studenților din Paris, cheltuitori și veseli, înfruntând cu umor sărăcia. Oricâte necazuri s-ar abate asupra lui Paul (și care îl vor transforma într-un melancolic și un dezabuzat), boema e privită cu multă simpatie și fără încrâncenarea din romanele parvenirii. Sunt și unele elemente de vodevil, într-o atmosferă fără cine știe ce preocupări serioase, dar agreabile. Cheltuindu-și de obicei bursele din primele zile ale trimestrului, cei trei mușchetari (Denville, Vasilache și Paul) trăiesc apoi cum se nimerește, îmbrăcând pe rând aceeași cămașă și același costum de haine, celelalte fiind, se înțelege, amanetate. În roman sunt și câteva *Reflecțiuni ale autorului*, în care Pantazi Ghica încearcă să-și explice punctul de vedere asupra romanului în general. Acesta ar fi un „tablou al

societății” un „critic al răului, al viciului prejudecăților” și chiar „un studiu al vieții”. Nimic original, desigur. Mai interesant este tabloul literaturii românești contemporane înfățișat, sub pretextul că Paul, eroul romanului, se instruește prin lecturi (dar cât de diferite de ale lui Păturică!), anticipând „bilanțurile” lui Hasdeu și Maiorescu. *Un boem român* n-are propriu-zis deznodământ (*denuement*, zice autorul). În loc de asta, un amuzant dialog dintre autor și un cititor mirat:

„— Unde e denuementul?”

— Care denuement?”

— Denuementul romanțului! În concluziune, ne-ai vorbit de necontestatele glorii ale țării [...] Dar Paul ce s-a făcut?”

— Paul?”

— Da, Paul, eroul romanțului: s-a spânzurat? a murit de durere? a plecat în pustii? Ce s-a făcut? Spune-mi domnule, ce s-a făcut [...] Adică așteptăm cu nerăbdare un denuement, oricare ar fi, dar să fie un denuement. Nu am văzut încă roman fără denuement.”

Cum se poate constata, problema operei deschise e veche și tratarea glumeață a tehnicilor românești nu l-a așteptat pe Costache Olăreanu din *Ficțiune și infanterie*.

De altfel, avem în 1865 și un alt roman atent la această față a lucrurilor, încă și mai surprinzător decât al lui Pantazi Ghica. E vorba de acela anonim, cu două titluri, descoperit de D. Bălăeș și editat de el în 1986: *Catastihul amorului* și *La gura sobei*. Romanul se deschide cu o *Prefață care nu e prefață* (motivul însuși al prefeței romanelor pare a începe să se preteze la parodie), care conține, ca și epilogul la *Un boem român*, un dialog între autor și „oaspeții” săi (nu alții decât Lenea, Imaginația, Rațiunea etc.) pe tema înseși a scrierii romanului. „Așezat înaintea unei mese, eu privesc cu un aer mulțumit un splendid soare care se joacă printre sticlele ferestrei mele”. După acela de la Pantazi Ghica,

iată un al doilea autor care se pune pe sine în scenă și asta înainte chiar de a începe romanul, întocmai ca Cervantes în prologul de la *Don Quijote*. Mai mult încă: primul capitol se intitulază *Arta de a începe un roman* și ne propune opt specimene din respectiva artă (stilul burghez, stilul istoric, ș.c.l.) culese din scriitori străini, căci ai noștri n-ar fi vrednici deocamdată de citare. Iată o sugestivă codificare a *incipiturilor* românești cu o sută de ani înaintea structura-liștilor! Dar lucrurile merg și mai departe pe această cale nepracticată încă de nimeni la mijlocul deceniului 7 al secolului XIX și cu atât mai puțin de naivii autori de romane populare. În pană de subiecte și bătut la cap de Rațiune să scrie în locul romanțului un *Tractat al Amozului*, autorul își ia pălăria și bastonul și coboară în stradă, unde întreabă la nimereală pe un birjar, pe un medic, pe un poet elegiac etc. „ce este amorul” (cam în felul în care proceda Panurge voind să afle dacă să se însoare ori nu) și primește răspunsuri care reflectă, firește, mentalitatea fiecăruia dintre cei chestionați. Neobținând nici o certitudine, autorul se întoarce acasă și face cocoloș prima foaie din romanul său, azvârlind-o la coș. El e convins că „epoca noastră negustorească” nu merită un tratat, ci cel mult o „carte” a dragostei, „dedicată oame-nilor cari se ocupă a face bani”, căci valorile la modă sunt de ordin pecuniar și, ca să ajungă la Hero a lui, Alexandru ar trebui să treacă acum o gărlă de șampanie iar bandiții romantici au devenit tapițeri și folosesc în loc de pistoale facturi neachitate. Spiritul antifilistin și antiburghez este același din *Un boem român*. Dar ceea ce citim sub condeiul necunoscutului autor este de fapt primul nostru metaroman, străbunicul *Martozilor* de Mircea Ciobanu, și totodată primul nostru roman parodic. Toată partea inițială (aceea care răspunde de fapt la titlul *Catastibul amozului*) ilustrează în acest mod glumeț mai multe feluri de proză și de roman. Ceea ce editorul de astăzi a considerat a fi un grupaj de schițe umoristice și satirice, nelegat în mod esențial de romanul propriu-zis din cea de a doua parte (*La gura*

*sobei*), este în fond o înșirare de parodii ale unor stiluri de proză. Păstrând proporțiile, este proce-deul lui Joyce din *Ulisse*. Foarte semnificativ este chiar primul din aceste texte (capitolul al cincilea) în care ne este prezentat un oarecare Stavrache Cârcescu, provincial onorabil, având toate perspectivele să ajungă proprietar respectat la el în urbe, dacă nu s-ar fi apucat să citească literatură. Dar întâmplându-i-se nenorocirea, a pățit ce a pățit Don Quijote, transformându-se într-un „martir al poeziei”, cum îl botează autorul, adică „luând în serios frumoasele invențiuni și înaltele fantezii din *O mie și una de nopți* românești”. Rezultatul? Stravache începe a se comporta ca eroii de romane, vorbind singur (monologând, cum s-ar zice), făcând gesturile caracteristice („ochii ridicați în cer, mâna trecută de mai multe ori pe frunte”) și trăind pur și simplu asemenea modelelor sale. Încercările de a seduce și apoi de a răpi o femeie, un duel cu bărbatul acesteia, cheltuielile nesăbuite și alte asemenea îl duc rapid la ruină pe bietul cititor, care renunță în cele din urmă la a mai fi erou de roman și se face toptangiu, ceea ce în limbajul epocii următoare se va chema angrosist. „Fanteziile costă scump”, comentează cu umor autorul, fără să precizeze dacă se referă la acelea din viață sau la acelea din romane. Fiecare capitol este o astfel de parodie mai mult sau mai puțin reușită. Se cuvine apreciată intenția. *Scene din viața rurală* este o proză caragialiană *avant la lettre*, tot așa cum Popică și Lăzărică la birt sunt specii de Lache și Mache. *Șuviță de păr* se subintitulează „roman realist”, iar *Săptămâna unei inime*, „roman epistolar”. Extrem de ingenioase sunt scrisorile, redactate la vârste succesive de către personajul din *Scara amoroasă*, în care parodia limbajului romanului popular e așa-zicând în floare. Din nou, autorul îl presimte pe Caragiale: „Anghelul inimii mele! Dacă ai cunoaște pârjolul care mi-arde rinichii de când te-am văzut mi-ai plânge de milă etc.” Se vede bine că, acum, în 1865, în pragul „Junimii”, se încheie epoca romanelor populare și această încheiere conține deja nota de șarjă pe care

Caragiale o va introduce în parodiile sale la respectivele producții. De altfel, după 1865, deși romane populare continuă să se publice, ele nu-l mai rețin pe istoricul literaturii, fiindcă, în condițiile existenței unei literaturi de nivel estetic ridicat, fenomenul ca atare nu mai prezintă decât cel mult un interes sociologic. Critica nu se mai ocupă de *Vlășia sau ciocoii noi* ori de *Misterele românilor* ale lui Gr.H. Grandea când are a face cu proza lui Creangă, și nici de romanele de haiduci ale lui N.D. Popescu, pe care Agârbiceanu și Sadoveanu afirmă a le fi devorat în adolescența lor, când Slavici scrie *Mara*. Lucru oarecum curios, deși foiletoanele gazetelor noastre de mare tiraj abundă în traduceri din Ponson du Terrail, G.F. Born ori Emile Gaboriau (urmașii lui Sue și Dumas), prea puțini autori români de astfel de opere mai pot fi identificați, în afara celor deja numiți, în ultimul sfert al veacului. Spiritul junimist a instaurat în acest domeniu una din interdicțiile sale cele mai eficiente, cel puțin în ce privește editarea, căci ziarele continuă a publica în foileton, până după 1900, multe asemenea romane. Dar mai târziu, în epoca modernă, romanul popular (în toate variantele sale: de aventură, fantastic, polițist, de anticipație, de mistere etc.) își va regăsi calea spre inima scriitorilor (aceea spre inima cititorilor nefiindu-i închisă niciodată), numărul celor atrași de lumea și procedeele lui fiind foarte mare. Lista care urmează e departe de a fi completă: Cezar Petrescu (*Baletul mecanic* și altele), Gib Mihăescu, Mateiu Caragiale, G. Călinescu, L. Rebreanu (*Adam și Eva, Amândoi, Jar*), Felix Aderca, M. Eliade, Oscar Lemnaru, Al. Philippide (*Îmbrățișarea mortului*), Th. Constantin, M.H. Simionescu, L. Fulga, E. Barbu, Mircea Ciobanu, D. Țepeneag, Mircea Cojocaru, Cristian Teodorescu.

A doua parte a romanului anonim ridică și alte probleme decât prima, deși începutul ei îl parodiază cu haz pe Balzac: „Într-o frumoasă dimineață... eu crez, Domnul să mă ierte, că era într-o frumoasă seară... Dar, frumoasă dimineață sau frumoasă seară, asta nu face nimic:

esențial este de a-și începe cineva istoria mai ca toată lumea!” Nu se poate ca acela care a enumerat savant stilurile de a începe un roman să se mai poată arăta acum inocent și spontan. Dacă n-ar fi aspectul parodic, am putea crede că e vorba de două romane diferite, legate întâmplător la un loc, dacă nu chiar de autori diferiți. Subiectul din *La gura sobei* e complicat cu bună știință printr-o tehnică aproape sofisticată. Eroul, George, om de litere și iubitor al lui Musset și Keats, seamănă cu Paul. Fiind el un sceptic în materie de amor, încearcă să lecuiască pe mai tânărul său prieten Alexandru de încrederea în femei, vorbindu-i preț de o noapte despre eșecurile lui erotice. Metoda romancierului ar putea fi numită pretextualistă, într-atât seamănă cu unele din experimentele actuale. În loc să spună curat ce i s-a întâmplat, George dă cuvânt unor texte: memoriile unei fete moarte, scrisori, jurnale și altele. Și încă: în memoriile fetei se excerptează și se comentează pagini dintr-un jurnal al lui George însuși, care conține la rândul lui reproducerea exactă a unei confesiuni a unei a treia persoane (o fostă iubită). Ca la Olăreanu sau la M.H. Simionescu, plăcinta are mai multe foi, o poveste oglindindu-se în alta și oglindind o a treia. Există apoi un personaj care n-are decât un rol strict naratologic, nefiind adică referențial, ci *embrayeur* (după distincțiile moderne): atotștiutorul și ubicuul Guță, care îi ține pe toți la curent cu evenimentele, transcrie texte etc. Romanul se termină cu un astfel de text al lui George, transcris de Guță, din care aflăm că protagonistul a ajuns între timp la Paris și este îndrăgostit și, firește, fericit, în pofida teoriilor proprii; în plus, a devenit scriitor (în interiorul ficțiunii, se înțelege), tocmai acum când a abandonat rolul naratorului. Această complexitate narativă (oricât de precară ar fi realizarea artistică) este fără termen de comparație în romanul nostru de dinainte de Camil Petrescu. Romancierii autenticității din anii '30 ai secolului XX o vor descoperi pe cont propriu. George trece, ca și un erou al lui Sebastian, prin brațele celor mai diverse femei, sincere, cochete, frivole,



pasionate. Una dintre ele scrie într-un jurnal în stilul voit banal și neglijent al generației '27: „Oriunde mă duc fac mii de nebunii. Fericirea mă face să-mi placă plăcerile. Joc, cânt și uneori scriu lui George; toate acestea amestecate cu suspine, cu priviri tandre și cu râsete zgomo-toase. Unii-mi zic că sunt *ușuratică*: fără-ndoială, sunt, dar nu așa cum cred ei. Am arepe când merg să găesc pe George; atunci nu mai umblu pe picioarele mele. Când sunt la el, am obiceiul de a scotoci pretutindeni. N-o fac asta din gelozie, știu bine că George nu poate iubi vreo altă femeie decât pe mine, dar pipăi astfel oră de oră, minut de minut, existența scumpului meu poet”.

Cine să fie autorul acestei minunății de tehnică literară dintre toți acești insipizi și stupizi autori de romane populare de la mijlocul secolului XIX? Editorul de astăzi presupune că e vorba de criticul, esteticianul și poetul Radu Ionescu. Dovezile lipsesc. Acestuia i s-a mai atribuit nu de mult, cu argumente mai solide însă, și *Don Juanii de București*, un roman neterminat din anii 1861-1862, pe care istoria literară mai veche îl considera a fi al lui Ion Ghica iar G. Călinescu îl credea al fratelui acestuia, Pantazi. (În treacăt fie spus, autorul *Unui boem român* pare la fel de plauzibil și ca autor al *Catastihului amorului* și *La gura sobei*, sub raportul temei și al modalității metaromânești.) *Don Juanii de București* s-a publicat în *Independența*, unde a rămas uitat peste o sută de ani, însoțit de o scrisoare către redactor (s-ar zice că moda introducerilor făcea ravagii!), care este, fără umbră de îndoială, cel mai temeinic gândit și mai bine scris studiu despre romanul românesc în raport cu societatea din câte ne-au lăsat autorii secolului XIX și în care autorii secolului XX (Ibrăileanu, Ralea, Călinescu, Camil) ar fi putut afla multe puncte de plecare:

„O societate și, ca să vorbim despre noi, societatea română din zilele noastre, se prezintă unui observator sub mai multe fețe, cari, studiindu-se fiecare în parte, ar compune *Comedia*

*sociale*, precum Balzac a fotografiat toată societatea franceză din secolul XX în profundele sale romane cari compun nepieritorul său monument grandios: *Comedia umană*.

La noi, nimeni nu poate avea pretenția de a ridica un asemenea monument, chiar în proporțiuni mai mici, potrivite cu societatea noastră. Un merit prețios este să cunoaștem ceea ce putem. Ne lipsește civilizația Franciei, care creează în societate nouă trebuințe, nouă obiceiuri, nouă caractere, nouă clase și o mulțime de nouă patime, vișuri, lupte și ambițiuni, cari au proporțiunile mari ale civilizației care le naște; și apoi, afară de acestea, trebuie să avem modestia a mărturisi că românilor le lipsește geniul lui Balzac, și studiile sale întinse, și munca sa extraordinară și neobosită, calități însemnate pe cari Balzac le-a avut pe toate și prin cari a izbutit a crea o operă mare, colosală, în care o societate întreagă, întinsă, complectă, se mișcă, trăiește, se luptă cu toate vișunile și virtuțile sale, cu toate nenumăratele sale tipuri de caractere, cu toate măririle și mizeriile civilizației moderne.

Dacă trebuie să credem că suntem încă foarte departe de *Comedia umană* a lui Balzac, și prin urmare de *Comedia sociale* a noastră putem însă avea romane de obiceiuri care să ne reprezinte câte o față numai a societății noastre, câte unul numai din numeroasele tipuri cari vedem împrejurul nostru.

Englitera nu are o *Comedie umană*, dar are încântătoarele romane de obiceiuri ale lui Thackeray și Dickens, cari, cu un rar talent, c-o profundă observațiune, c-un stil plin de viață, de mișcare și de poezie, ne reprezintă scene și caractere din viața societății engleze.

Romanțul și drama în general domnesc în timpurile noastre toate celelalte expresiuni ale literaturii. Poezia epică și lirică sunt absorbite astăzi de romanț și dramă. Fondul este același ca și natura intimă a omului, dar formele s-au schimbat. Ceea ce era simplu la începutul societății, astăzi s-a complicat prin civilizație, viața nu mai este supusă unor fatalități neîmpăcate, care o condamna la cele mai crude suferințe,

sau norocului puternic care o strălucea prin fapte fabuloase. Oamenii nu se mai fac lesne eroi; eroii nu mai trec lesne între zei, și zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii și leii nu se mai îmblânzesc cu sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu; și rezelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat și uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat și caută realitatea și viața pozitivă [...]

Romanul poate lua toate formele, ne poate spune tot, ne poate descrie tot. Faptele mari ale istoriei, sentimentele puternice ale sufletului, obiceiurile vieții, romanul cuprinde tot, exprimă tot. Unul caută dezvoltarea vieții în studiul faptelor istorice, altul în analiza inimii omenești, cel din urmă în observarea obiceiurilor. Aceste trei forme se completează una pe alta și formează istoria întregă a societății.

Aici ni se prezintă o întrebare foarte naturală? Societatea noastră română, în care trăim și lucrăm, are tipuri și obiceiuri a căror descriere să ne poată interesa și fi folositoare? [...]

Mă voi mărgini a însemna numai un caracter general al societății noastre, și cred atunci că fiecare va avea câmpul întins care se deschide înaintea romanului și originalitatea ce poate dobândi.

Oricine a observat, cât de puțin, viața noastră materială, a fost fără îndoială izbit de un mare contrast care există în puține societăți moderne. Acest contrast iese din luxul gusturilor, viața unei societăți civilizate, în fața mizeriei, înăpăierii, greutăților unei societăți primitive. Acest contrast din viața materială îl găsim și mai pronunțat în viața morală și intelectuală. Nu intru în amănunte, căci m-ar duce prea departe. Ce rezultă însă din acest mare contrast? O societate care se înșală, singură silindu-se a se arăta în aparență ceea ce nu este în realitate: o stare ciudată, neînțeleasă, originală, în care găsim un amestec de civilizație și barbarie, dar nu este nici civilizație, nici barbarie, și în care nu vedem nici binele și răul civilizației, nici virtuțile și instinctele sălbatece ale barbariei [...] Oricine poate dezvolta aceste obiceiuri generale, și va

vedea originalitatea sun care se prezintă societatea noastră în toate privințele.

Izbit de această originalitate, m-am încercat a scrie un romanț d- obiceiuri ...”.

După două capitole care stabilesc notele caracteristice ale tipului Don Juan și ale societății din care el este luat, romanțul propriu-zis debutează cu un monolog vioi, urmat de portretul personajului care-l rostește, un soi de Rubempré, tot așa cum cămătarul Colan, introdus și el în scenă, poate fi asemănat unui Gobseck mai balcanic-elocvent. Dacă Balzac este în mod cert modelul autorului (dar nu acela degradat prin E. Sue, ci autorul *Comediei umane* receptat la sursă), imaginea Bucureștiului de altădată cutreierat de Don Juani anticipează stilistic în chip aproape neverosimil romanul lui Mateiu Caragiale. Analogia, stabilită de M. Zăciu în 1957, a fost reluată tacit de majoritatea comentatorilor. Don Juanii lui Radu Ionescu, în număr de trei, ca și craii lui Mateiu, merg în formație la tripoul lui Florian precum Craii la adevărații Arnoteni:

„Mândri, veseli și săritori, Colan, cel arătos, cu degetul cel mare atârnat de tăietura giletei de la umăr și cu capul în sus, mișcându-l la dreapta și la stânga, Paloti, cu gherocul închis la piept și cu mâinile în buzunarele de la spate, Gogor, cu pălăria cam într-o parte și adus înainte, cu gherocul dat în lături la piept și cu amândouă degetele cele mari băgate în tăietura giletei de la subțioară, intrară câte trei, unul după altul, vorbind, cântând și râzând la Florian, unde mai multe persoane era strânse împregiurul unei mese. Nimic nu era mai pitoresc, mai bizar și mai original decât grupa formată d-aceste persoane, cu deosebitele lor pozițiuni, costume, figure și mișcări. Unii sta în picioare, fiind într-o mână adusă la piept și cu alta întinsă pe masă; alții ședea pe scaun, sau drepti cu mânele sub masă și cu ochii în jos, sau cu cotul pe masă, rezemându-și capul pe masă și cu alta întinsă pe masă, sau cu amândouă coatele pe masă, și ținându-și fruntea cu mânele; unii iară stând în picioare

pe la spatele altora, plecându-se câteodată spre masă, ridicându-se, făcând câțiva pași în cameră și întorcându-se iar la masă. Aceste persoane erau neconținut în mișcare, care cu capul, care cu mâinile, care cu picioarele, care cu toate împreună....”.

Scritura este sigură și viguroasă. Nu putem să nu regretăm că, autorul, cine o fi el, și-a lăsat romanul neisprăvit. Ecoul său ar fi putut fi altul în tânărul gen literar care-și căuta legitimitatea.

Cu paternitate incertă și nepublicat decât după mai bine de un veac, este *Aglaia*, romanul

descoperit de istoricul Ion Varta într-o arhivă rusească. Ar fi fost scris în românește și în alfabetul de tranziție, așadar foarte probabil între 1859 și 1862. Unul din primele noastre romane duse la bun sfârșit. Despre autor, avem doar ipoteze nesatisfăcătoare, între care acelea că ar fi fiul poetului C. Stamatii sau tatăl lui Hasdeu. Ce e remarcabil e că micul roman este scris cu o acuratețe pe care o întâlnim foarte rar în epocă. Romanul e de tip sentimental mai degrabă decât senzational: viața unei tinere, rămasă orfană, obligată a lua de soț pe un bărbat pe care nu-l iubește, și moartă prematur de tuberculoză.



# Junimismul

---

## 1867-1889

Tot ce este astăzi formă goală în mișcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simțită, și fiindcă am introdus un grad prea înalt din viața din afară a statelor europene, trebuie să înălțăm poporul nostru din toate puterile până la înțelegerea aceluia grad și a unei organizări politice potrivită cu el.

**Titu Maiorescu**

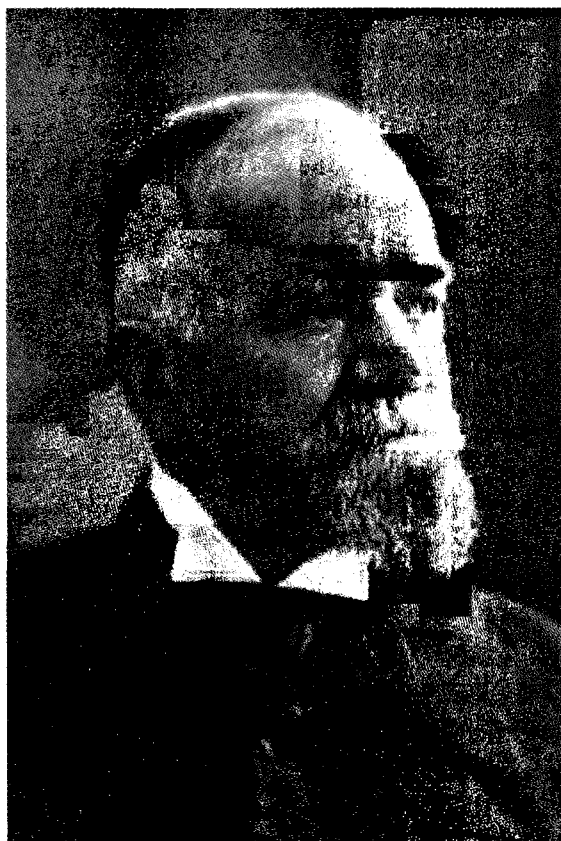


## Prima bătălie canonică

---

### TITU MAIORESCU

(15 februarie 1840 – 18 iunie 1917)



Societatea literară *Junimea* ia ființă la Iași în prima parte a anului 1863. La 26 martie, Titu Maiorescu îi scrie surorii lui: „... Am izbutit, în fine, să adun în jurul meu, într-o unitate, cele

mai viabile elemente din Iași: Rosetti, Carp, Pogor, acum și Negruzzi [...]; alcătuim o societate bazată pe principii de încetățenit”. Mai târziu, și după vorba lui Negruzzi, prima întâlnire a fost considerată aceea din 10/22 februarie, la care se referă probabil și Maiorescu, din casa criticului, când Carp citește din traducerea la *Macbeth*. Tinerii care pun *Junimea* la cale, cu un succes nesperat de vreunul dintre ei, se cunosc, majoritatea, de puțină vreme, alții ca de pildă Maiorescu și Rosetti, de la sfârșitul deceniului anterior. Au, toți, doctorate în Germania și Franța. Cel mai în vârstă a împlinit 30 de ani, cel mai tânăr abia a trecut de 20. Patru aparțin unor cunoscute familii boierești din Moldova, al cincilea e ardelean și fiu de dascăl. Dacă îl scoatem din discuție pe acesta din urmă, Titu Maiorescu, veleități literare a avut dintre fondatori doar Iacob Negruzzi, directorul și, după 1874, un fel de factotum al *Junimea* și al revistei *Convorbiri literare*. Revista apare în martie 1867 într-un tiraj de 300 de exemplare, abonamentul pe un an costând un galben. Ceilalți, deși au tradus sau au scris diferite lucrări, puține de ficțiune, nu pot avea pretenția de a fi reținuți de istoria literară altfel decât ca promotori norocoși ai celei mai importante mișcări din literatura

română. Despre Iacob Negruzzi, Maiorescu însuși va spune (e drept, într-un moment în care nu-l mai ținea de prieten): „El nu a fost niciodată poet, ci numai un satiric superficial și ieftin”. Asta, după ce îi citase *Copiile de pe natură* ca ilustrative pentru *Direcția nouă în cultura română*. Putem conveni, cu E. Lovinescu, asupra faptului că nu cele șapte volume de „opere complete” de la Soccc îl reprezintă pe Iacob Negruzzi în fața posterității, ci cele douăzeci și opt de volume ale revistei *Convorbiri literare*. Se mai poate citi astăzi, dintre cărțile lui, pentru rațiuni îndeosebi documentare, *Amintiri din „Junimea”*, complementară celei, mai vioaie literar, dar mai nesigură ca informație, a lui Gh. Panu. Puțin a publicat Vasile Pogor, singurul francofon din grup, spiritual, cinic, dar leneș și „searbăd epicureu”, cum îl gratulează Maiorescu, și nu în cea mai rea epocă a relațiilor lor. Despre traducerea din *Faust*, Maiorescu îi scrie lui Rosetti: „este sub orice nivel”. Și caută a o opri de la tipărire. Nici cele trei articole ale „melancolicului” Teodor Rosetti nu fac o operă. Literară, cu atât mai puțin. Meritul lui Rosetti este de a fi găsit numele societății. *Junimea* este, oricum, altceva decât ar fi fost *Ulpia Traiană* propus de Pogor. Ne vine greu să ne imaginăm campaniile antilatiniste de mai târziu sub umbrela unei societăți cu nume latinesc. Mai complexă este situația lui P.P. Carp. Influența lui a fost considerabilă, iar politic a trecut înaintea celei a lui Maiorescu. Lider politic al junimiștilor și al conservatorilor în general, Maiorescu va deveni abia în pragul războiului balcanic, când se va produce și ruptura definitivă de Carp. Lovinescu e de părere, după ce i-a studiat atent pe junimiști, că filogermanismul lor din anii 1914-1916 se datorează în egală măsură lui Maiorescu (articolul acestuia din *Deutsche Revue* din 1 ianuarie 1881 a hotărât în fond înțelegerea cu Austria din 1883 și tratatul ținut secret până la războiul mondial) și lui Carp, cel mai radical și, până la sfârșit, adversar al alianței cu Franța și Rusia. În broșura din 1941 pe care i-o consacră lui Carp, Lovinescu își face și un mic proces de conștiință,

recunoscând că generația lui n-a trăit nemijlocit experiența pericolului rusesc, pe care însă au trăit-o Carp și ceilalți născuți în vecinătatea Regulamentului Organic, trecuți și prin războaiele ruso-turce din partea a doua a secolului XIX. Lovinescu se simte obligat să admită, deși fusese constant, în anii războiului mondial, de cealaltă parte a baricadei, că nu i se poate nega lui Carp temeiul antirusesc al atitudinii sale. Recunoașterea este cu atât mai valabilă moral, cu cât, în 1941, Lovinescu nu putea să prevadă, nici în coșmarurile sale politice, ce se va întâmpla în România ocupată de sovietici peste câțiva ani. Analizând, cel dintâi, discursurile parlamentare ale lui Carp, Lovinescu se întrebă de ce oratorul n-a fost niciodată considerat de talia lui Maiorescu, Lahovary, Delavrancea, Take Ionescu, deși, luate în litera și în spiritul lor, aceste discursuri nu sunt cu nimic mai prejos. Citite, „discursurile câștigă ceea ce pierduseră la rostirea lor”, conchide Lovinescu. În lapidaritatea și claritatea expresiei sale, Carp are ceva din oratorul clasic. E tăios (vocea, casantă, nu-l slujea, determinându-l pe Pogor să-i spună că are „sfărâmături de geamuri în gât”), sentențios, memorabil: „Când noi am gândit că libertatea pur și simplu poate crea civilizația, ne-am înșelat amar, căci civilizația creează libertatea, iar nu libertatea civilizația”. Sună destul de actual aceste fraze din 1879 contra pretențiilor liberale, după cum nu pare să se fi perimat opinia despre un anume patriotism militaros, la modă azi, ca și ieri: „...Noi, fără să scoatem paloșul, putem crea neatârănarea noastră economică; prin urmare, nu ne mai trimiteți cu trâmbița războinică la fruntarii, ca să le apărăm”. Iată și regula etică după care se călăuzea Carp: „Autoritatea morală a unui om politic nu se judecă decât după două lucruri și nu se câștigă decât printr-un simplu mijloc. În viața ta privată să fii totdeauna corect, în viața ta publică să fii totdeauna dezinteresat”. Același spirit clasic și sub raport moral: „Să-mi permiteți să amintesc că talentul nu justifică toate încarnațiile, precum frumusețea nu justifică toate prostituțiile”.



Expresiile târzii ale filogermanismului său sunt de toți știute. Și chiar dacă au părut cinice, sunt mai degrabă lucide și resemnate. Nu doar conservatorismul cel mai neînduplecat e vădit în discursuri, dar întreg spiritul prudent și critic al „Junimii”. Îl regăsim și în rarele articole critice ale lui Carp, toate polemice. Primul este o scrisoare deschisă către Hasdeu despre monografia acestuia *Ion Vodă cel Cumplit*: antiromantic, în viziunea istorică, după cum era antiliberal în politică (romantismul și liberalismul mergând mână în mână în secolul XIX românesc), Carp îi aduce autorului câteva învinuiri absolut îndreptățite, printre care aceea de a fi un idealist, însuflețit de „ură și patimă”, în loc să judece la rece și în chip realist lucrurile. Mai greu de primit sunt observațiile la piesa *Răzvan și Vidra*. Alte două articole sunt fără interes.

Trebuie rediscutat, înainte de orice, caracterul cultural al junimismului în care constă meritul istoric principal al mișcării. Junimismul politic și-a avut rolul său în sprijinirea curentului conservator din ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea și în cel dintâi din secolul XX, dar are o însemnătate incomparabil mai mică. Nu înainte de a relua o idee foarte originală a lui Sorin Alexandrescu (1999) și anume că societatea ieșeană a fost „un grup care acționa politic și cultural pentru a-și impune valorile”, cu alte cuvinte, „un grup de presiune”, perfect ierarhizat și, în fond închis. Ecoul lui a rezultat dintr-o „manifestare istorică și istoriografică a conservatorilor”. Toată critica prin care a debutat „Junimea” este culturală și, nu în ultimul rând, literară. Declanșată de articolele lui Maiorescu din anii '60-'70 ai secolului, continuată de elevii săi, în anii '80-'90 și chiar și după 1900, această „critică generală”, cum a numit-o promotorul ei, poate fi socotită prima bătălie canonică din cultura română. Combătând direcția „de astăzi” și militând pentru o „direcție nouă”, Maiorescu spera nu doar să probeze falsitatea vechiului canon, dar și să impună unul propriu; și nu doar în literatură, ci și în limbă (în scriere, cu prioritate), filosofie, drept, istorie etc. Tudor

Vianu a remarcat că junimiștii din prima generație nu erau neapărat specializați într-un domeniu sau altul, ci, mai degrabă, oameni de idei generale; cu studii academice în străinătate, doctori, majoritatea. În 1867, Maiorescu însuși număra 19 membri ai *Junimea*: șapte profesori universitari, patru magistrați, doi ofițeri, cinci „rentieri” și un „juvenis ornatissimus”, pe numele său Samson Bodnărescu. În 1916, după o jumătate de veac, trecuseră pe la *Junimea* și tipăriseră în *Convorbiri* cu mult mai mulți și, de la o vreme, intelectuali cu specializări bine stabilite, îndeosebi scriitori, aproape toți cu studii universitare. Lista îi cuprinde, mai întâi, pe Alecsandri, Ghica, Odobescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Duiliu Zamfirescu, G. Coșbuc, Vasile Conta, Xenopol, Lambrior, ba chiar și pe Hasdeu și Macedonski, apoi pe Brătescu-Voinești, Mihail Dragomirescu, Simion Mehedinți, P.P. Negulescu, Gr. Antipa, D. Onciul, A. Philippide, I. Petrovici, Mircea Djuvara, Mircea Florian, E. Lovinescu, Rădulescu-Motru ș.a. Cel care a făcut tot posibilul, și încă din 1909, în *Spiritul critic în cultura românească*, să înscrie junimismul într-o tradiție a fost G. Ibrăileanu. O rădăcină va fi avut *Junimea* în criticismul moldovenesc al romanticilor *Biedermeier*, precum Kogălniceanu, C. Negruzzi, Alecu Russo sau V. Alecsandri (pe care și l-a însușit așezându-l chiar în centrul tabloului!), dar moderați, reformiști și ironici, pașoptiștii de dincolo de Milcov nu-și făcuseră din critică un program. Din contra, preferau să abordeze pozitiv cultura, dovedind toleranță în privința erorilor și încurajând dezvoltarea genurilor și speciilor indiferent de nouțetea lor. Reforma lor păstra încă un aer de naivitate ideologică. În lupta cu latiniștii, pe care o va încheia cu brio Maiorescu, erau departe de radicalismul polemic al acestuia. Literatura o publicau fără să stea pe gânduri și nici nu visau la antologii discriminatorii, părându-li-se, dată fiind zestrea națională infimă, că orice se cuvenea reținut. Împărtășeau recomandarea celebră a lui Heliade, munteanul. Scriind studii de istorie, celălalt muntean, Bălcescu, nu numai că

nu-și critica înaintașii, dar îi și copia cu fidelitate, fără a le menționa numele, cum s-a întâmplat cu Florian Aaron, profesorul lui de la „Sf. Sava”. Pentru ei, important era mai puțin dacă Maior și școala lui aveau dreptate în privința originii latine a limbii și civilizației noastre și mai mult ca o replică dată savanților unguri sau austrieci care credeau că Dacia fusese complet golită la plecarea armatelor romane. Junimiștii introduc, odată cu spiritul critic, un criteriu care nu se negociază: al adevărului. E obsesia lui Maiorescu de la început. Inclusiv naționalismul, cum va scrie odată Eminescu în apărarea lui Maiorescu, totul trebuie conceput între granițele adevărului. Rezultatul a fost înlăturarea falsurilor și exagerărilor, în idei, ca și în judecăți.

Primatul adevărului a însemnat și primatul valorii. Niciodată înainte nu existase ceva asemănător. De aceea de „Junimea” se leagă prima bătălie canonică din cultura noastră. Deplo rând mediocritatea, Maiorescu nu cruța pe nimeni. I s-a reproșat, chiar și de curând, că n-a fost loial celor care l-au susținut la început, combătându-i până și pe cei mai apropiați tovarăși de idei ai tatălui său, cum ar fi Timotei Cipariu (cu care se „verea” Ioan Maiorescu) ori Aron Pumnul, căruia, tânăr, îi solicita *Lepturariul* și la moartea căruia rostea un cuvânt. Dintre figurile proeminente ale vremii, era contestat Hasdeu, deși după schimburi repetate de replici îl descoperim la „Junimea”, ca și pe Macedonski, acesta însă înainte de a-l ataca pe Eminescu. În ce privește literatura în sens strict, canonul combătut era acela eclectic al romanticilor *Biedermeier* și al postpașoptiștilor. Maiorescu este adeptul autonomiei esteticului. Deși n-a folosit expresia, pe care criticii generației interbelice își vor întemeia judecățile, ca și aceia din anii '60-'80 ai secolului XX, siliți să descurajeze politizarea literaturii, Maiorescu a fost cel dintâi care a cerut ca aprecierea ficțiunii artistice să se facă independent de considerente extrinseci, de orice natură ar fi ele, politice, naționale, morale sau religioase. Câștigul a fost enorm. Criteriul de

omologare a literaturii s-a schimbat. Un nou canon a început să funcționeze. Reacțiile la noul canon n-au întârziat nici ele: de la sociologismul marxist al lui Gherea în anii '90 ai secolului XIX la naționalismul sămănătorist al lui Iorga în primul deceniu al secolului XX sau, mai departe, la tezele anticalofile ale lui Camil Petrescu din anii '30 ori la realismul socialist din anii '50 ai aceluiași secol XX. Punctul de vedere al lui Maiorescu a triumfat însă. Prima bătălie canonică din literatura română va fi câștigată de estetismul junimist.

Când era elev la Theresianumul vienez, în a doua parte a anilor '50 din secolul XIX, Titu Maiorescu folosea cu o abia vizibilă stânjeneală ortografia etimologică pe care i-o recomandase tatăl său. La Iași, numit director al Gimnaziului și Internatului, a publicat în *Anuarul* pe anii 1862/1863 micul studiu intitulat *Pentru ce limba latină este chiar în privința educațiunii morale studiul fundamental în gimnaziu*, ceea ce ne-ar fi putut face să credem că atașamentul față de latiniștii ardeleni era încă viu, dacă junele autor n-ar fi revenit, în *Anuarul* pe 1863/1864 al, de data asta, Institutului Preparandial „Vasile Lupu”, la care fusese transferat tot ca director, cu articolul *Regulele limbei române pentru începători*. Stânjeneala adolescentului lasă acum locul convingerii că „limba română e maltrată în școalele noastre” și că se cuvine pusă ordine în ortografie. Cea dintâi acțiune critică maioresciană izvorăște din considerente cât se poate de pragmatice. *Regulele* vor fi vreme de 15 ani manual obligatoriu. În 1866, Maiorescu va relua pe larg și cu o înțelegere superioară problema ortografiei în *Despre scrierea limbei române*. Acesta este întâiul său studiu capital. Deși inspirat tot de rațiuni practice, studiul nu este lipsit de o bază științifică serioasă. Maiorescu era la curent cu principalele contribuții ale unor filosofi și filologi germani, punându-și, între altele, o problemă pur teoretică, și anume despărțirea limbii de logică. Rezultatul a fost un proiect (îmbunătățit vreme de un deceniu) pe care istoricii actuali ai limbii (Gr. Brâncuș,

D. Macrea sau Flora Șuteu) îl consideră excepțional. Reacțiile, în epocă, din partea celor vizați, au fost minime. După discuții îndelungate în Societatea Academică, devenită între timp Academia Română, normele de scriere ale lui Maiorescu vor fi însușite oficial în 1904.

Prima bătălie canonică din cultura română începe așadar cu ortografia. Maiorescu o va extinde la alte domenii: la limbă, în general, la poezie, la critică, la roman și la teatru, dar și la istoria dreptului și la sociologie, ori la studiul istoriei, rămânând totuși într-un plan mai degrabă ideologic și cultural decât istoric și politic. Această din urmă precizare ne pune la adăpost de extrapolarea abuzivă a tezei „formelor fără fond” care a stârnit, din această cauză, în mai mare măsură interesul istoricilor și sociologilor decât pe cel al criticilor literari. Încercând a o recupera într-o istorie a literaturii, trebuie s-o definim cu multă grijă. Bătălia canonică, numită de Maiorescu însuși „critică generală” sau „sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos”, debutează în 1866 cu *Despre scrierea limbii române* și se încheie (sau, cel puțin, așa socotește autorul însuși) cu *Poezi și critici* în 1885. În acest interval, dar și ani buni după aceea, când Maiorescu o lăsase pe seama „școlarilor săi, bătălia se va purta cu multă ardoare. În câteva rânduri reacțiile vor părea să covârșească ideea junimistă. Această lungă dispută e o dovadă în plus că manifestul romantic al lui Kogălniceanu din *Introducere* nu declanșase, el, o adevărată bătălie canonică: rezistența la recomandările din *Dacia literară* a fost neînsemnată. Canonul *Biedermeier* nu înlocuia propriu vorbind un canon anterior, ci mai curând îl îngloba, dând o nouă legitimitate neoclasicismului și preromantismului de la începutul secolului XIX. Și nici nu era necesar să fie discreditate opere anterioare, mai mult traduceri și adaptări decât originale, cum va fi din conta cazul cu literatura supusă lecturii în vederea antologiei de poezie pe care *Junimea* și-o propusese și care îl va obliga pe Maiorescu să scrie *Cercetarea* sa.

O *cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* ocupă primele numere, din martie până în iunie, ale proaspettelor *Convorbiri literare*. Prefațând-o, la editarea în volum, Maiorescu se arată pe deplin conștient de natura acțiunii sale. După ce ne oferă informația extrem de prețioasă că junimiștii au consacrat alcătuirii antologiei o parte din fiecare ședință, citind de zor „poeziile române publicate până astăzi”, Maiorescu scrie: „Însă din miile de poezii citite, societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum, și dintr-o colecțiune de poezii frumoase a ieșit o critică de poezii rele”. Gustul o dată schimbat, mai trebuia motivația teoretică. Îi revine lui Maiorescu obligația să exemplifice noul gust, cu poezii valoroase, ca și cu altele nule sau supraestimate, și să producă argumente pentru judecățile cu pricina. Ambele cerințe se regăsesc în studiul din 1867. Deși junimiștii vor renunța finalmente la antologie, Maiorescu nu uită că selecția de „poezii bune” e chiar mai importantă decât batjocorirea celor „rele” și, dacă în prima ediție a studiului nu descoperă destule, la fiecare reeditare completează lista cu nume de poeți valoroși. Mai mult, el admite că judecățile sunt relative: ceea ce cândva pare acceptabil, în condițiile unei literaturi precare, poate să nu mai pară la fel în compania altor poezii, din ce în ce mai izbutite și mai numeroase.

Cât privește criteriul, schimbarea lui îi stă lui Maiorescu la inimă. *Cercetarea* e precumpănitor teoretică nu doar fiindcă autorul poseda o minte logică și se visa om de știință, dar și din considerente de strategie literară. *Cercetarea* conține prima concepție coerentă de la noi asupra poeziei, privită atât în „condițiunea (ei) materială”, cât și în aceea „ideală”. Analiza *Cercetării* s-a rotit, mai tot timpul, pe ideea caracterului elementar al poeziei maioresciene. (E de altfel cuvântul lui Maiorescu însuși, din prefața la ediția din 1892, când își numește cercetarea „studiu elementar asupra poeziei române”). Abia dacă s-a dat atenție straturilor multiple și diverse ale acestei poezii. Singurul punct de vedere

curajos este al lui Vladimir Streinu care, pornind de la citarea de către Maiorescu însuși a lui Edgar Poe și a „analizei poemei sale *Corbul*” (ceea ce denotă o deschidere mult mai mare a lui Maiorescu decât se admite de obicei), notează câteva norme definitorii pentru poezia lirică în comun la cei doi: explicația psihologică a poeticului, scurta întindere a poemelor lirice, dar și „abundența”, valorile de sugestie și un „ideal ingineresc” în compoziție. Chiar dacă Streinu avea, ca toți poeticienii modernismului, tendința de a „actualiza” poeticile anterioare, observațiile lui sunt valabile. În definitiv, e timpul să recunoaștem că elementarul Maiorescu înnoiește conceptul de poezie. Mai întâi, apăsând pe lirism și pe fantezie (chiar dacă nu exclude speciile epice sau dramatice ale poeziei, lucru pe care i l-a reproșat Aron Densusianu). Poezia se opune, sub acest raport, prozei, care este rațională și logică. Maiorescu este primul care vede această opoziție, pe care Macedonski o va îmbogăți mai mult metaforic decât substanțial. Al doilea punct forte al demonstrației din *Cercetare* decurge din caracterul „sensibil”, figurat, nelogic al poeticului: poezia exclude orice intenție prozică, fie ea politică sau patriotică, pentru că poezia este „totdeauna un simțământ sau o pasiune și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală”. Nu s-a insistat mai deloc pe faptul că acest fel de a o citi scotea în afara granițelor poeziei aproape întreg pașoptismul, cu „ocazionalele” lui, de la *Anul 1840* la *Hora Unirii*. Poezia pe care Maiorescu o accepta era una „pură”, nu în sensul de a nu avea un conținut (social, politic, religios, național), ci în sensul de a nu milita pentru idei străine de natura ei, mulțumindu-se să exprime emoții indiferent de suportul lor. Toată discuția cu privire la reconsiderarea de către Maiorescu însuși a ideii sale în articolul din 1906 despre Goga se dovedește ca dusă: în 1906, ca și în 1867, Maiorescu va susține exact același lucru și anume că doar patriotismul *ad-hoc* n-are ce căuta în poezie. Ca „element de acțiune”, așadar, ca militantism politic: dar când e „un simțământ adevărat și

adânc”, atunci el poate furniza poeziei materia primă. Să nu uităm că Maiorescu n-a exclus din ediția *Poesiilor* lui Eminescu nici *Doina*, nici *Scrisoarea III*. Sensul poeticului e formulat remarcabil și e de mirare de ce mai nimeni n-a citat fraza următoare: „Cuvântul poetului stabilește un raport până atunci necunoscut între lumea intelectuală și cea naturală, și descoperă astfel o nouă armonie a naturii”. Oare nu tot așa va defini Călinescu simbolul poetic peste aproape trei sferturi de veac? „Frumoasele arte, și poezia mai întâi, sunt *repaosul inteligenței*”, spune admirabil Maiorescu, anticipând teza călinesciană despre *Glossa* lui Eminescu, unde nu cugetările (nici măcar originale) fac lirismul, ci rostirea sentențioasă și bătaia solemnă, în gol, a versurilor. Maiorescu mai era de părere și că poezia „declină spiritul de la înlănțuirea fără margini a nexului causal”. Toate acestea sunt absolut noi în poetica românească. Întreagă această argumentație pentru opoziția dintre poetic și științific nu mai fusese auzită înainte.

Așa cum a impus norma ortografică, Maiorescu a impus-o și pe aceea poetică. Adversarii n-au avut replică decât, cel mult, în materie de exemple. Maiorescu le culesese pe ale sale din *Lepturariu* și din alte locuri. Când va relua polemica împotriva antologiei lui Pumnul, în *Observări polemice*, va schimba direcția atacului: va ataca modul receptării, exagerarea comparațiilor, „protocronismul” multor judecăți. Aron Densusianu și ceilalți îl învinuiesc că a vrut să demoleze vechiul canon (desigur, ei nu se exprimau așa) prin exemple de poezii „ale unor studenți de la Oradea-Mare” sau ale unor „copii bătrâni cari se joacă și ei de-a poezia”. Maiorescu va replica, și pe bună dreptate, că și-a luat exemplele și din Alecsandri, Bolliac, Bolintineanu. Iar în articolul *În lături!* va face proba de ce nu mai e bun la nimic canonul romantic avându-l în centru, la Aron Densusianu, pe Andrei Mureșanu. Dacă este o fărâmă de adevăr în aceste reproșuri, este că Maiorescu nu dă nume, ceea ce poate însemna un calcul tactic. Întrebarea este dacă el atacă frontal poezia

pașoptistă. Câtă vreme încearcă să o discrediteze tematic (chiar dacă începe prin a admite că „politica ne-a surpat mica temelie artistică pe care o pusese în țara noastră poezii adevărați, Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alexandrescu”, dând vina pe epigonii lor) și stilistic (ironizând „mania” diminutivelor, „vițiu contagios de care sufer *mai toate* poeziile române”), nu încapă îndoială că nu un poet ori altul, o poezie ori alta, ci canonul însuși este pus în discuție.

Câteva argumente în plus ne oferă studiul din 1868 *Asupra poeziei noastre populare*. Cei care au cules și au impus poezia populară au fost romanticii din generația lui Alecsandri. Simpatia arătată de Maiorescu genului, care i-a convins pe junimiști să-l privească altfel, provenea dintr-un interesul lui constant pentru țaran și spiritul lui creator. Putea fi și o mișcare tactică, la fel cu aceea de a-l cruța pe Alecsandri, menită să constituie un răspuns dat celor care-l acuzau de cosmopolitism și de lipsa sentimentului național. Dar, în mod evident, nu era doar atât. La începutul secolului XX, Maiorescu arată o puternică atracție pentru opera de inspirație rurală a unor scriitori ca Sadoveanu și Goga. El respinge, deși nu chiar din capul locului, ceea ce numește „poporanismul meșteșugit”, adică acea falsă literatură despre țărani pe care o cultivă de pildă Iorga și îl dă imediat ca exemplu de adevărat scriitor țaran pe Creangă. În 1909, în ultimul său mare text critic, socotit de Lovinescu un „cântec de lebedă”, și anume în răspunsul dat discursului lui Duiliu Zamfirescu la recepția de la Academie, Maiorescu își înnoiește sentimentul de prețuire pentru folclor. Zamfirescu, la fel Delavrancea, privea folclorul dintr-o perspectivă mai modernă, accentuând pe energia eroică din doine și criticând „mlădierea” lui Alecsandri, vinovat în ochii lor de a-și fi amestecat pana și de a fi „îndulcit” emoțiile. Maiorescu replică: „Cu această «mlădiere» a pătruns poezia populară în sufletele noastre. Eminescu s-a inspirat de-a dreptul din ea. Coșbuc și Goga se dezvoltă pe urma lui [...] și încetul cu încetul rădăcina populară împlântată de Alecsandri crește și

rodește în toate direcțiile”. Aici nu mai este, în mod clar, nicio tactică. Alecsandri murise de mult și Maiorescu își considera încheiată bătălia canonică. Interesantă această tușă națională și țărănească la „cosmopolitul” Maiorescu: după cum vedem, ea este mai apăsată la bătrânețe, dar nu lipsește nici în tinerețe. Nu e mai puțin adevărat că ea marchează o limită ideologică a „criticii generale” maioresciene și un atașament mai mare față de trecut decât ne lăsa să ghicim polemica din anii '60-'70 ai secolului XIX cu pașoptiștii. Cel care dăduse tonul în schimbarea canonului romantic nu părea dispus, patruzeci de ani mai târziu, să meargă atât de departe ca Duiliu Zamfirescu, bunăoară. Corespondența dintre ei este foarte elocventă în această privință. În voința de reformare canonică, la fel ca în toată acțiunea sa, Maiorescu rămâne un cumpătat, neiubitor de radicalisme, preferând calea de mijloc.

Cu *Observări polemice* devine limpede că ținta lui Maiorescu nu e doar literatura, ci și receptarea ei, critica, adică, și istoria literară. Canonul se face și se desface doar pe calea criticii. Magistralul articol din 1869 polemizează cu exagerările de tip protocronist, iată, mai bătrâne cu peste un secol decât cuvântul pus în circulație de Edgar Papu. Maiorescu răsfoiește *Lepturariul*, din care Eminescu va trage ideea *Epigonilor*, și găsește, în deosebire de marele poet, numeroase aprecieri și comparații disproporționate de care beneficiază autori, în majoritatea cazurilor, fără nicio valoare. Mai toți i se par lui Pumnul „spirete universale”, „bărbați geniali”, a căror liră „se aseamănă cântărilor lui Orațiu și Dante”. O poezie a lui Ienăchiță ar fi superioară uneia, similare tematic, a lui Goethe, fiindcă poetul român ar dovedi spirit sublim, iar cel german doar spirit practic. Folosind prilejul, Maiorescu reamintește rolul pe care și l-au arogat cu doi ani înainte junimiștii: „În mijlocul unei tendințe a spiritului critic pe care am văzut-o din exemplele citate, câțiva juni scriitori s-au întâlnit în credința că pentru onoarea bunului-simț și în interesul tinerimii noastre ar fi timp a

se restabili odată măsura lucrurilor; și de aceea la înființarea *Convorbirilor literare* s-au încercat, fie prin explicări teoretice, fie prin schițe umoristice, a răspândi o judecare mai serioasă a literaturii române”. Iată chiar termenii bătăliei canonice! Introducerea spiritului critic în aprecierea operelor literare ale trecutului și prezentului. Faptul de a fi în tranziție (ce obsesie a istoriei noastre, tranziția!) nu numai că nu-l exclude, dar îl pretinde categoric: „De la sine nu se îndreptează nimic”, remarcă, acum pentru prima oară, Maiorescu. Ideea va reveni sub condeiul său de câteva ori. Cauza principală a exagerărilor protocroniste este naționalismul: „Ceea ce este rău pentru alte popoare este rău și pentru noi, și frumoase și adevărate nu pot fi decât acele scrieri române care ar fi frumoase și adevărate pentru orice popor cult”, scrie criticul împotriva lui-se bonusului pe care caracterul național l-ar garanta operei literare. Reprezentantul curentului național era, la Iași, în anii aceia, Simion Bărnuțiu. Om politic ardelean, care a rostit în 1848 un discurs istoric la Blaj, în Catedrală și apoi pe Câmpia Libertății în auzul a 40-50 de mii de români, și-a încheiat cariera la Universitatea ieșeană, unde a și murit în 1863, exact în anul în care junimiștii se înapoiau de la studii din străinătate. Separatismul, ca naționalism moldovenesc, și antisemitismul au caracterizat doctrina bărnățiană, însușită de „fracțiunea liberă și independentă” a lui Nicolae Ionescu (una din victimele filipicei maioresciene din *Oratori, retori și limbuși*), care domina universitatea și cu care Maiorescu a avut de furcă în primii ani. Fondul ideilor lui Bărnuțiu s-a perimat rapid, după moartea tribunului, dar în 1868 lui Maiorescu nu-i venea deloc la îndemână să se răfuiască cu un veritabil idol al locului și al vremii. Ardelean, ca și Cipariu, Bărnuțiu va reprezenta a doua țintă personală a „criticii generale” maioresciene. Bărnuțianismul era o absurditate istorică și logică („dreptul românilor e dreptul roman”). Nu i-a fost greu lui Maiorescu să-l demoleze. Problema era ecoul lui în mentalitatea vremii, intolerantă și plină de ifose. Dincolo de silo-

gistica impecabilă a polemicii sale, Maiorescu se revelă ca un spirit european și modern. El definește naționalitatea ca un mijloc către „progresul civilizației prin toleranță și știință, prin buna stare morală și materială potrivită totdeauna cu gradul culturii unui popor”. Condamnând antisemitismul, cum o va face și în cele două intervenții parlamentare din 1879 pe tema revizuirii articolului 7 din Constituție, el se va arăta uimit că „ceea ce nimeni n-ar fi crezut cu putință în secolul al XIX-lea la noi s-a întâmplat”, adică persecutarea evreilor, exprimându-și totodată optimismul că barbaria va fi învinsă de civilizație.

Studiile care urmează reiau ideile principale, înmulțind și diversificând exemplele. *Beția de cuvinte*, deopotrivă de bine încheiat ca și *Observări polemice*, se vrea un „studiu de patologie literară”, care lovește în pseudocultură, în delirul verbal („frazologia optimistă”, cum zice Vianu) și, din nou, în protocronism, ca și *Răspunsurile „Revistei Contemporane”*, în care, în pofida derizoriului majorității exemplelor și a formalismului logic, pe terenul căruia Maiorescu e stăpânul absolut, al inelelor argumentației, problema centrală, expediată în pagina finală, este combaterea „formelor fără fond” din cultura românească. Singurul comentator care l-a prezentat pe autorul acestui din urmă articol într-o lumină nefavorabilă este Alexandru George, *et pour cause!*, ca editor al scrierilor lui Vasile Alexandrescu-Urechiiă, cel pe care Maiorescu îl desființează. N-o fi fost dreptatea de partea lui Maiorescu în toate detaliile, dar în principiu el nu se înșela, așa încât îi putem întoarce lui Alexandru George (iritat și de lipsa de loialitate arătată de Maiorescu colegului și amicului său) chiar vorba criticului, întrebuintată prima oară în *Răspunsuri* și devenită faimoasă: „nu e (sunt) în chestie!”.

Tot o observație a lui Alexandru George încununează lungul șir de obiecții ridicate de-a lungul timpului contra tezei „formelor fără fond”, enunțată de Maiorescu în articolul din 1868 *În contra direcției de astăzi în cultura română* și adăugită

în *Direcția nouă în poezia și proza română* din 1872 și, cum am văzut, în *Răspunsurile* din 1873. Acestea sunt, de altfel, textele fundamentale pentru bătălia canonică a junimismului în plan cultural. (Ciorna acestor texte poate fi considerată o scrisoare din – *nota bene!* – 1856 către o colegă de la Theresianum în care Maiorescu vorbea deja despre „direpțiunea” greșită a culturii noastre și o pune pe seama influenței franceze: „nici un ram al studiului pertractat sever”, „nici o umanitate adevărată, ci numai o sentimentalitate stricată și utopică, fum, spaimă” etc.). Scrie Alexandru George: „Am combătut încă o dată [...] formula calpă, dar de mare succes, «forme fără fond», manevrată de mulți până în ceasul de față, deși ea a fost infirmată de evoluția problemei în timp (sau de Istorie, dacă vrem să ne exprimăm în termeni marxiști)”. După părerea mea, deși mulți dintre comentatorii, de la Zeletin și Lovinescu la Ornea și Marino, o împărtășesc pe aceea a lui Alexandru George, teza maioresciană a fost din contră confirmată, și nu doar o singură dată, începând cu epoca lui Cuza și Carol I, apoi imediat după 1918 și, din nou, după 1989. Articolul lui Alexandru George are o adresă precisă: studiul lui Ciprian Șiulea din *Retori, simulacre, imposturi* (2003) despre Maiorescu. Autorul studiului ajunsese la o concluzie diferită de aceea comună care consta în aceea că Maiorescu s-ar fi opus formelor europene, mai exact occidentale, împrumutate de generația pașoptistă, în numele unui autarhism reacționar. Cei mai aprigi partizani ai ideii au mers până la a susține că Maiorescu ar fi putut fi revendicat de extrema dreaptă românească dintre războaie. Ciprian Șiulea constată că nu există în textele lui Maiorescu niciun temei pentru această enormitate. Spre a-l învinui de antioccidentalism, ar trebui să-l surprindem refuzând, ca Bărnăuțiu, principiile burghezo-liberale ale secolului său, în numele unui *statu-quo ante* care să îngăduie perpetuarea în Principate a mentalităților și cutumelor orientale. Din contra, în concepția lui Maiorescu civilizația pune la noi capăt barbariei odată

cu (expresia lui Călinescu) „descoperirea Occidentului”. „Pe noi, românii, scrie el în *Direcția nouă*, ne-a scos soarta fără de veste din întunericul Turciei și ne-a pus în fața Europei. Odată cu gurile Dunării ni s-au deschis porțile Carpaților, și prin ele au intrat formele civilizației din Franța și Germania și au năvălit în viața publică a poporului nostru. Din acest moment, am pierdut folosul stării de barbari fără a ne bucura încă de binefacerea stării civilizate”.

Se putea mai limpede și mai subtil spus? De ce totuși împrumutarea formelor occidentale nu a creat la noi civilizația? În ce sens au rămas goale aceste forme? Întrebare legitimă, care merită un răspuns potrivit cu textele lui Maiorescu, nu cu o prejudecată devenită istorică. Din chiar discriminarea din finalul pasajului citat se poate deduce acest răspuns: nu principiile democratice sunt neplăcute lui Maiorescu, ci felul în care ele s-au întrupat în instituțiile românești de după divanurile-ad hoc. Acestea (școala, societatea academică și celelalte „asociațiuni” culturale, la care Maiorescu atașează abia spre sfârșit Constituția și circularele ministeriale) sunt adevăratele forme goale. Maiorescu a mai fost acuzat că vrea să le distrugă, în loc să accepte, ca inevitabilă, umplerea lor de un conținut. Lovinescu, mai ales, a stăruit pe ideea că civilizația românească a parcurs în secolul XIX, drumul de la formă la fond, obiectându-i precursorului său că a ignorat caracterul original și revoluționar al procesului, visând la unul organicist și reformator care se cuvenea să înceapă nu cu forma, ci cu fondul. De visat, Maiorescu o fi visat spencerian. În realitate, el știa că lucrurile nu merg după dorințele noastre. Este uimitor cât de rău a putut fi citit Maiorescu. Vom descoperi imediat că el a spus exact ce vor spune Lovinescu și Zeletin. În articolul din 1868, de la care a pornit totul, și anume *În contra direcției de astăzi*, frazele cele mai răstălmăcite (și aproape exclusiv citate) sunt acelea în care Maiorescu socotește forma fără fond pernicioasă (în definitiv, nu este?) și crede că „este

mai bine să nu facem o școală deloc decât să facem o școală rea” etc. De aici ideea că el ar cere abandonarea formelor goale. Nu numai că remarcile lui nu trebuie luate în acest sens („ar fi mai bine dacă” nu este o soluție, ci o apreciere), care ar contrazice tot ce știm despre Maiorescu, om prea inteligent ca să-și închipuie că roata istoriei poate fi dată înapoi, dar avem exprimată chiar de către el ideea contrară. O dată: în studiul din 1868, când precizează că „primejdioasă [...] nu e atât lipsa de fundament în sine, cât este lipsa de orice simțire a necesității acestui fundament, este suficiența cu care oamenii noștri cred și sunt crezuți că au făcut o faptă atunci când au produs sau au tradus numai o formă goală a stărilor”. E nevoie așadar de o conștiință limpede a insuficienței instituțiilor calchiate. Necesitatea aceasta de natură morală ne întoarce la aspectul cultural determinant în concepția lui Maiorescu. Extrapolarea tezei a făcut din ea apanajul sociologilor. A doua oară: în *Direcția nouă*, când Maiorescu observă că nu trăim pe o insulă, izolați de lume, așteptând „dezlegarea problemelor” de la sine. De aceea conștiința erorii e importantă. Și vine la rând, în continuarea celui de adineaori, pasajul esențial (mult mai rar citat decât altele, ignorat complet de Lovinescu în monografia din 1940), pe care criticii ideii lui Maiorescu l-ar putea iscăli liniștiți: „Așa însă nu este situațiunea noastră. Timpul dezvoltării ne este luat, și tema mare este de a-l înlocui prin îndoită energie. Tot ce este astăzi formă goală în mișcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simțită, și fiindcă am introdus un grad prea înalt din viața din afară a statelor europene, trebuie să înălțăm poporul nostru din toate puterile până la înțelegerea aceluia grad și a unei organizări politice potrivită cu el”. Așadar, umplerea formei, nu renunțarea la ea! În fine, ca să nu mai fie niciun echivoc: „Și fiindcă a da înapoi este cu neputință, nouă nu ne rămâne pentru existența noastră națională altă alternativă decât de a cere de la clasele noastre culte atâta conștiință câtă trebuie să o aibă și atâta

știință câtă o pot avea”. E un mare paradox ca teza culturală cea mai discutată de la noi să fi fost și cea mai prost înțeleasă, cu atât mai mult cu cât confirmarea ei ne-a fost oferită pe tavă și mai târziu, la alte răscruci ale istoriei naționale. Într-un articol din 2005, H.R. Patapievici pune aproape în aceiași termeni valabilitatea și actualitatea tezei maioresciene. „Problema noastră, și astăzi, scrie eseistul, continuă să fie aceea a unei vieți publice în dezacord cu capacitatea noastră de a formula judecăți de adevăr”. Patapievici mai crede că „formele nu pot naște fond decât dacă omul care le practică posedă discernământ”. Oarecum speculativ, argumentul relatează o dispută ce părea definitiv închisă.

„Critica lui Maiorescu a fost exclusiv culturală, normativă, și s-a exercitat numai în cadrele orientărilor generale”, scrie E. Lovinescu, sintetizând opinia cea mai răspândită. Lui Maiorescu i se recunoaște meritul de a fi ctitorit critica literară, fără să fie considerat el însuși critic literar. „Maiorescu a fost un îndrumător cultural – dar nu și un critic literar propriu-zis”, conchide Lovinescu. La acestea, G. Călinescu adaugă observația că Maiorescu „nu avea plăcerea analizei cărților”, „nici măcar bănuiala existenței unei critice analitice”. Nici T. Vianu n-are altă părere, deși atrage atenția asupra justeței mai tuturor judecăților lui Maiorescu. Mai indulgent, Vladimir Streinu găsește acestei situații o explicație destul de curioasă: „...Puținul într-ale criticii strict literare este însuși puținul literaturii noastre până la 1900”. Cum, adică? Heliade, C. Negruzzi, Alexandrescu, Alecsandri, Ghica, Eminescu, Creangă, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Al. Macedonski, Hasdeu, Coșbuc, Delavrancea ar fi „puțin”? Impresia aceasta provine din faptul că Maiorescu și-a consacrat articolele din jurul lui 1870 „criticii generale” menite să schimbe canonul. O știa el însuși prea bine, dovadă *Poeți și critici*, în care va constata scăderea necesității acestui fel de critică în favoarea „aprețierilor izolate”, adică a analizei de opere. S-a conformat el însuși acestei evoluții, toate articolele ulterioare luându-și ca



obiect autori și cărți. Bătălia canonică purtată în primul deceniu și jumătate de activitate este răspunzătoare și de celelalte însușiri ale criticii normative, la carul căreia comentatorii moderni îl vor înhăma definitiv pe Maiorescu: caracterul teoretic și ilustrativ, precum și preponderența polemicii. Ultima nu va lipsi nici în articolele de după 1880, dar va deveni tot mai mult o ironie bine temperată. Dar chiar și în prima perioadă descoperim destule pagini de critică a textului, de lectură cu creionul în mână, fie în jurnal, fie în scrisori, fie pe marginea unor cărți care s-au păstrat din biblioteca criticului, fie, ici-colo, în articolele normative și polemice. Dacă le comparăm cu acelea din „rapoartele academice” de mai târziu, care sunt niște recenzii, nu remarcăm mari diferențe. Maiorescu este ceea ce se cheamă un cititor atent și meticolos, lucru care nu merge dacă n-ai plăcerea analizei. E greșit să proiectăm asupra modului lui de a valorifica aceste observații concrete și de amănunt modul nostru de a o face. Niciun contemporan al său nu avea noțiunea de *close reading*. Critica textului e mai degrabă una *latentă* până la Primul Război. De aceea, dacă ne uităm pe notele lui Maiorescu de pe exemplarul de la Cartea Românească al nuvelor lui Brătescu-Voinești apărute sub titlul *În lumea dreptății* și le comparăm cu raportul citit la Academie, descoperim o mulțime de observații pe care Maiorescu nu le-a folosit („nenatural”, „trivial”, „fad”, „*précieux et stupide*” etc., care, puse cap la cap, ne dau o imagine destul de exactă asupra nuvelor și, evident, defavorabilă, pe care Maiorescu a îndulcit-o ca să poată solicita premiul, dar a și comprimat-o, fiindcă avea o altă idee despre recenzie decât avem noi). Rapoartele îndeosebi sunt bune cronici literare, cu acuratețe a judecății și pline de haz, mai ales când lui Maiorescu îi displace cartea. El descrie amestecul de mitologice autentice și fabricate din *Negriada* lui Aron Densusianu în felul următor: „Anticul Jupiter în olimpica-i frumusețe pus lângă bizantin-înțeleșita Sfânta Vineri și puternicul Vulcan cu urâciunea-i clasică pus lângă un înger creștinesc

cu aripile smerite”. Mărturisesc a mă fi inspirat din formularea criticului când am comentat *Zoosophia* lui Ion Gheorghe, un hibrid asemănător, deși scris cu mult mai mult talent. Laconicele cronici maioresciene, îmbinând rezumatul ironic cu ghilotina sentinței, au făcut școală, deși nu li se recunoaște meritul. Printre ultimii mohicani ai procedului s-a numărat Al. Piru. Uneori și când judecata e favorabilă, cronica e remarcabilă. Nu este niciun adevăr „banal” despre lirica lui Goga care să nu fi fost spus de Maiorescu în 1906. Și ce s-ar putea adăuga la notele pe care, cam tot atunci, Maiorescu le consideră definitive pentru cele dintâi *Povestiri* ale lui Sadoveanu: plăcerea de a povesti, plasticitatea descrierilor de natură, nucleul psihologic-dramatic („este pururea un eveniment sufletesc hotărâtor”).

Dacă toate acestea nu fac încă o critică, să răsfoim și marile articole, indiferent de ce-și propun. Maiorescu este creatorul unui fel de polemică, aceea bazată pe logică și pe superioritate a tonului. Dacă îl citim din acest unghi, nu se poate să nu observăm chiar și în „critica generală” o extraordinară artă critică. Neuitata distincție lovinesciană dintre polemică și pamflet a fost prilejuită de *Poezi și critici*, articolul contra lui Delavrancea și Vlahuță din 1885. G. Călinescu, altfel nu foarte binevoitor cu Maiorescu, își exprimă odată, chiar pe când lucra la *Istorie*, într-un articol ocazional, uimirea că nimeni nu bagă de seamă cât de „artistică în sine” este ironia maioresciană, manualele de școală ignorând „valoarea literară” și meritele de „artist al dialecticii critice” care este Maiorescu. Tot Călinescu l-a caracterizat cel mai bine pe polemist: „Nu din surprinderea ineptiei iese humorul maiorescian, ci din altitudine, din prefăcuta cercetare a cauzelor răului, dintr-o desfășurare savantă de forțe, din tonul părintesc și suficient medical”. Polemica maioresciană e una principală (detaliile doar ilustrează principiile) și impersonală. Ea pierde treptat aparențele unei întreprinderi subiective ca să devină o metodă infailibilă de a ajunge la adevăr. Maiorescu este un aristocrat al duelului polemic: nu se coboară să

ne convingă de dreptatea lui, lasă adevărul să se impună singur. Polemica lui e silogistică, însă nu abstractă, chiar dacă nu se remarcă prin imagini ori metafore, ci prin stringența logică și cadența de metronom a argumentației. Rare insule plastice ori sugestii de portret (mai ales în *Oratori, retori și limburi*), spinarea încovoiată sub hainele largi și fluturânde a lui Blahramberg ori „batista roșie” fluturată de Giorgio Brătianu în momente patetice ale discursului, împingerea până la ultimele consecințe a demonstrației, cum ar fi memorabila frază care încheie pasajul referitor la disponibilitatea deplină a unui vorbitor pentru tot ce-i trece prin minte, indiferent de obiectul vorbirii: „Puțin după acel discurs, a și părăsit țara, s-a așezat în Italia și a trecut la catolicism”. Un mod de a spune că a dus disponibilitatea până la absurd. Chestiunea, ridicată nu de mult de Alexandru George, dacă Maiorescu avea în toate cazurile dreptate, este perimată. E destul că a rămas arta.

Cele două studii în care Maiorescu atinge plenitudinea talentului său critic sunt cele despre Caragiale și Eminescu. *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1885) păstrează încă aspectul exemplificator al textelor din deceniile anterioare, dar e consacrat unui singur autor și nu e deloc zgârcit cu înfățișarea conținutului ori a mijloacelor stilistice ale pieselor. Lumea lui Caragiale este foarte exact descrisă. O va mai face Gherea, dar e de remarcat că Maiorescu nu disprețuiește cătuși de puțin sociologismul. Între el și adversarul său s-a făcut mereu această opoziție: Maiorescu cu esteticul, Gherea cu sociologicul. Lucrurile nu stau deloc așa. Lumea lui Caragiale este, pentru Maiorescu, aceea din *În contra direcției*, care a împrumutat doar „luciu” culturii occidentale, nu și temeiurile sale istorice. Iat-o, în câteva fraze în care lumea românească de după Unire devine sub pana criticului lumea lui Caragiale, populându-se de personaje și trăind în situațiile din comedii:

„Stratul social [...] este luat de jos și ne arată aspectul unor simțăminte omenești, de

altminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adică sub forma unei spoieli de civilizație occidentală [...], transformată într-o adevărată caricatură a culturii moderne. Conul Leonida citește jurnale, explică nevastei sale esența republicei, cum o pricepe el, valoarea lui «Galibardi» și teoria halucinațiilor. Jupân Dumitrache, cherestegiul, caută să înțeleagă în convorbirea cu ipistatul Nae Ipingescu ce este «sufragiul universal», este pătruns de demnitatea «gardei civice» și primește de la Rică Venturiano deslușiri asupra suveranității popoului; iar cocoana Veta își cântă amorul «într-un moment de fericire și printr-o perlă de iubire». Candidatul de la percepție vrea să scape de dureri după sistemul lui Mattei; Mița Baston jură pe statuia Libertății din Ploiești și ipistatul *Carnavalului* pune un «potrabac» cu muzică la «lotărie». Ziaristul Nae Cațavencu și avocatul Farfuridi fac discursuri electorale asupra progresului economic și revizuirii constituționale; Dandanache își susține dreptul la deputăție prin tradiția de la «patrușopt», iar polițistul Ghiță este un element principal în alegerea «curat constituțională». Adevăratul om onest este simplul «Cetățean» alegător, care este totdeauna «turmentab» [...] «Ce lume, ce lumel», zice prefectul Tipătescu și așa zicem și noi când prindem de veste că este în adevăr o parte a lumii reale ce ni se desfășură astfel înaintea ochilor”.

Acest teatru realist corespunde ideii pe care Maiorescu o avea și despre roman, cam tot atunci, în *Literatura română și străinătatea*, după ce deplânsese precaritatea genului la noi, în *Direcția nouă*. „Romanul poporan” al lui Maiorescu este în fond acela realist. Este interesant să remarcăm că Maiorescu anticipează teza călinesciană a permanenței tipurilor sociale din romanul nostru. Există, la sfârșitul secolului XIX și, apoi, în anii '30 ai secolului XX, o opoziție similară între un punct de vedere „conservator” asupra romanului, ținut de realitățile sociale românești să fie obiectiv și realist (Maiorescu, Călinescu), și unul „liberal” (Duiliu Zamfirescu, Camil

Petrescu), în care ficțiunea psihologică și morală e oarecum independentă de nivelul cultural al societății. Revenind la studiul despre Caragiale, nu poate rămâne nesemnlată teoria lui Maiorescu despre moralitatea comicului:

„Autorul își ia personajele sale din societatea contemporană așa cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale, care azi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară [...] Comediile dlui Caragiale, se zice, sunt triviale și imorale; tipurile sunt toate alese dintre oameni sau vițoși, sau proști; situațiile sunt adeseori scabroase; amorul e totdeauna nelegiuit; și încă aceste figuri și situații se prezintă într-un mod firesc, parcă s-ar înțelege de la sine că nu poate fi altfel; nicăieri nu se vede pedepsirea celor răi și răsplătirea celor buni [...]. Ne-am putea mărgini să răspundem: există aceste tipuri în lumea noastră? Sunt adevărate aceste situații? Dacă sunt, atunci de la autorul dramatic trebuie să cerem numai să ni le prezinte în mod artistic, iar valoarea lor morală este afară din chestie”.

Formula, schopenhaueriană, pentru această morală specifică artei este *înălțarea impersonală*. Remarcabil este că Maiorescu o pretinde nu doar scriitorului, ci și cititorului: să se lase pătruns de „lumea ficțiunii ideale”, „fără intenții străine artei”. Doar așa se va înțelege de ce morala nu atârână de teme sau de expresii, ci „de la genul inspirării sale”: „o împărăteasă cu expresii academice, manierate, după gustul trecător al unui public trecător, poate fi cu adevărat trivială, pe când soția chereștegiului Dumitrache nu este”.

*Eminescu și poeziile lui* (1889) a pus în circulație câteva din cele mai faimoase aprecieri cu privire la poet, unele devenite clișee critice. Maiorescu are o viziune metafizică asupra personalității („ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înăscut”), considerând că poetul a trăit „după firea lui și fără nici o silă, în lumea ideilor generale”, ceea ce

înseamnă că „a vorbi despre mizeria materială a lui Eminescu” este fără sens. Poetul ar fi fost pătruns, urmînd exemplul lui Schopenhauer, de un pesimism incurabil ca „formă mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște”. Aceste splendide cuvinte ridică deodată discuția despre marele poet la un nivel greu egalabil. Să notăm, mai întâi, că Maiorescu tratează diferit poezia și teatrul (sau romanul). Gradul de generalitate umană este mai mare în poezie, așa că sociologismul n-are ce căuta aici. Dacă în privința lui Caragiale, Maiorescu se întâlnea cu Gherea (mai puțin atunci când acesta din urmă considera, oarecum trivial, că spectatorul nu-și poate lăsa personalitatea la garderoba teatrului precum șoșonii și paltonul, nepricepînd *înălțarea impersonală*), în privința lui Eminescu se deosebea radical. Referindu-se la „mizeria umană”, Maiorescu polemiza cu Gherea și cu alții care îl transformaseră pe poet într-o victimă a societății. În articolul din 1887, din *Contemporanul*, Gherea îl zugrăvea pe Eminescu drept o fire optimistă din care „influența mijlocului social” (a mediului, cum zicem noi) ar fi făcut un pesimist. Teza va fi actualizată mai cu seamă cu prilejul centenarului nașterii poetului: în 1950 sociologismul vulgar era la modă, așa că nu e de mirare de ce soarta lui Eminescu trebuia deplînsă și optimismul lui, considerat de rigoare. Mai curios e să vedem ideea sub pana unui critic foarte învățat, ca Edgar Papu, și asta în anii '70 ai secolului XX, când dogmatismul se relaxase, iar Al. Paleologu putea să reamintească, după decenii de uitare, că Eminescu s-a bucurat în viață de respect, iar la înmormântarea lui a luat parte aproape întreaga clasă politică românească. Oarecum complementar portretului maioreșcian va fi portretul din biografia pe care i-o consacră poetului G. Călinescu în 1932. Călinescu menține ideea abstragerii lui Eminescu în lumea ideilor generale, a spiritului său filosofic și luminat lăuntric, dar caută să dea personajului o carnație ce nu putea lipsi dintr-o biografie. Acel Eminescu primitiv, ca și Creangă, vital, cu instincte puternice, tolănindu-se în fânul din grajd, unde îl

vede prima oară Caragiale, ori în podul de la Putna, ca să nu mai vorbim de somnul sub cerul liber din tinda bojdeucăi lui Creangă, contrastice doar la suprafață imaginea maioresciană. Ochiul lui Maiorescu nu era încă deprins cu astfel de elemente când privea spre poet. Maioresciană va fi, în pofida faptului că-i reproșează criticului „clasicizarea” operată în ediția din 1883 și, în general vorbind, îndrumarea răbdătoare a poetului către modurile unui romantism *Biedermeier* minor-ironic, interpretarea lui Negoïtescu din micul său studiu scris în 1952 și publicat abia în 1968. Desfacerea imaginației eminesciene din chiar sânul cosmosului, puritatea ei ideatică, văpaia din miezul liric, acestea și altele din cartea lui Negoïtescu nu vin doar, cu ostentație, împotriva curentului realist-socialist din critica anilor '50 ai secolului trecut, când o concepea, dar în continuarea metafizicii critice maioresciene, pusă la index sau respinsă cu severitate. Să mai spunem că nu sunt neapărat depășite, deși sunt elementare, observațiile din studiul lui Maiorescu despre „condițiunea” materială și ideală a poeziei lui Eminescu, mai ales acelea despre limbă și prozodie, în privința cărora, cu excepția lui Vianu și Caracostea, criticii moderni nu-l vor urma. Nici Lovinescu, nici Călinescu (crocean declarat) nu puneau preț pe limbajul poetic și modelul lor a continuat să-și exercite fascinația târziu, după al Doilea Război.

Excepțională este și personalitatea umană a lui Maiorescu. Publicarea jurnalului său intim (sub titlul *Însemnări zilnice*, cu începere din 1936, apoi într-o ediție postbelică neîncheiată până azi) și a scrisorilor a schimbat complet imaginea pe care o găsim în mărturiile contemporanilor. În locul olimpiianului, a ieșit la iveală un om chinuit de vicisitudinile vieții, mereu în căutarea unei oaze de liniște și cel mai adesea nefericit. A fost o surpriză pentru cititorii jurnalului să descopere în paginile lui un Maiorescu obsedat de sinucidere sau procurându-și informații despre o posibilă emigrare în America. Sau care scria: „În fundul sufletului mi-e groază de existența

mea zilnică.” Sau: „mașină de trăit”. Formulă memorabilă și din păcate, potrivită nu doar cu împrejurările anului 1879 care i-au sugerat-o, dar cu altele, multe, de dinainte și de după aceea. Șocul produs de aceste revelații a fost așa de mare, încât al treilea biograf al său (după Simion Mehedinți, care în 1905 doar a semnat o autobiografie redactată cvasiintegral de Maiorescu însuși, și după Lovinescu, în 1940, când jurnalul abia începea să fie publicat), Z. Ornea, se întreba în finalul cărții sale (*Viața lui Titu Maiorescu*, 1986, 1987), în cuvintele lui Sartre, dacă povestea vieții lui Maiorescu este cu adevărat povestea unui eșec. Cum s-a ajuns de la imaginea unui învingător, spirit netulburat și suveran, la aceea a unui învins, nefericit, este o problemă al cărei răspuns ni-l dă tocmai jurnalul. Citind primul volum de *Însemnări zilnice*, tânărul E. Ionescu, viitorul mare dramaturg, constată stupefiat: „... Era un om profund nefericit. Nu devenirea sa culturală, nici inteligența sa critică constituiesc valoarea sa spirituală, ci această dramatică nefericire care-i însoțește, ca a doua conștiință chinuitoare, victoriile”. Aceste victorii sunt destul de relative și, dacă admitem că structura morală a lui Maiorescu este aceea descrisă de E. Ionescu, atunci e probabil că ele n-au contat prea mult în echilibrul personalității sale. Politic, Maiorescu a dat greș în principala sa preocupare, reforma școlii; ca lider al conservatorilor, n-a putut regrupa un partid fărâmițat de orgolii personale și de erori de guvernare. Ce importanță poate avea în aceste condiții faptul de a fi fost, și nu o singură dată, parlamentar, ministru și prim-ministru? Sub raportul vieții personale, Maiorescu n-a avut mai mult noroc. Sociabilitatea lui avea absolută trebuință de o viață de familie normală și de un cerc de prieteni stabili. Nu s-a înțeles mai deloc cu prima lui soție, o nemțoaică nevrotică și autoritară, nici, oarece timp, cu a doua, ipohondră și geloasă (abia târziu cuplul s-a sudat și moartea prematură a Anei l-a bulversat pe Maiorescu definitiv). Relația cu Mite Kremnitz a fost dezastruoasă. Nici cu fiica lui și a Clarei, Livia, nu i-a fost dat să se înțeleagă: fata nu-l

ierta pentru divorțul de mamă, căreia, „cu vechea ei *Rechtaberau* și spirit de contradicție”, îi semăna prea bine, cum notează Maiorescu în jurnal. Prietenii și i-a pierdut aproape pe toți. E limpede că le cerea mai mult decât îi puteau oferi. Iorga a avut o vorbă rea: „Cald și frig nu i-a fost nimănuî lângă el”. Privind lucrurile fără nici un *parti-pris*, Maiorescu a făcut, în limitele firii sale, totul pentru cei din jur: pentru Creangă, Eminescu și Slavici, ca și pentru „școlarii” din a doua generație junimistă (obținându-le burse de studii, slujbe, strângând bani, invitându-i la masă unde își făceau relații dintre cele mai utile, asistându-le debutul literar sau în carieră etc.) Ce a avut, în schimb? Ingratitudinea câtorva (Caragiale, A.D. Xenopol, Gh. Panu, P.P. Negulescu), răcirea de unii (I. Negruzzi, Pogor) sau despărțirea irevocabilă de alții (Carp). În sfârșit, probabil singura victorie de necontestat a lui Maiorescu (dar rămâne de văzut cum i-a cântărit el importanța) este aceea din bătălia canonică. „Junimea” și *Convorbirile literare* au închis o epocă și au deschis alta. În această privință, nu încap loc de îndoială.

G. Călinescu i-a schițat lui Maiorescu, în *Poezia realelor*, un portret foarte expresiv, dar nedrept și pe alocuri inutil malițios. Antecedentele trebuie căutate în *Istoria literaturii* („o mare minte mediocră”), dar și în așa-zicând tradiția unui cult paradoxal care face ca unul dintre cei mai admirați critici români să nu scape de adversități nici după moarte. Până și maiorescienii, de la Lovinescu la Alexandru George, au un dinte contra lui. Greu de înțeles de ce. În viziunea lui Călinescu, Maiorescu a fost structural „țăran” sau, mai exact, un „terian ardelean”, trăsătură pe care i-o identifică în atitudinea față de femeie și în „primatul instinctului de conservare economică individuală”. Misogin însă Maiorescu n-a fost și nici nu rezultă de undeva că prețuia în femeie doar valoarea economică. Mai degrabă e de crezut Z. Ornea, care scria că Maiorescu era deranjat de tendința femeilor din viața lui de a se da în spectacol. Toate erau excesive, făceau în public gesturi pe care Maiorescu nu le putea

trece cu vederea sau îi vorbeau necuviincios (pe Livia o penalizează în jurnal pentru un comportament asemănător față de soțul ei). Așa ceva Maiorescu nu îngăduia. El era un formalist și un ceremonios, care iubea spectacolul numai dacă era regizat perfect, nicidecum spontan și, cu atât mai puțin, scandalos. Cât privește interesul pecuniar, deși în anumite perioade Maiorescu a câștigat foarte mult, el a avut întotdeauna tendința de a cheltui și mai mult. Nu e limpede cum gândea. Pe Iacob Negruzzi îl beștelea pentru avarie, iar într-o scrisoare către un nou junimist se plângea că cei vechi nu mai au înțelegere pentru „neapărata trebuință a idealismului”. Ce e drept, a trăit din adolescență în mediul unor oameni în general avuți și nobili. La Theresianum, colegi îi erau fii de conți ori de baroni. La Iași, după 1860, cei dintâi prieteni, împreună cu care a fondat „Junimea”, erau, fără excepție, boieri. Călinescu îl bănuiește că strângea bani ca să le poată face față. Dar Maiorescu a intrat în lumea lor înainte de a câștiga cine știe ce. Iar din epoca vieneză n-a păstrat amintirea unor umilințe explicabile prin decalajul social. E drept că, mai târziu, se lăuda cu originea lui țărănească. Dar am văzut pe ce se baza această atitudine. A avut de suferit de pe urma aroganței unora dintre conservatori, care nu-l considerau de-al lor (a fost o problemă și cu colegiul electoral la care era candidat). Dar nu pare să fi fost din cale afară de stânjenit. Se comporta ca ei (ținea casă deschisă, călătorea, își petrecea concediile în străinătate, își prezentase soția la palat, unde fiica ajunsese domnișoară de onoare), dar e greu de spus dacă structura lui țărănească era aceea care îl împingea spre imitație și asimilare. Un lucru e sigur: a devenit conservator (spre mirarea lui Călinescu) pentru că-i dispăceau ideologic liberalii epocii, „frază demagogică” și revoluționarismul, dar și pentru că (o spune el însuși într-un loc) s-a numărat printre primii membri ai lojei francmasonice de la Iași care, din 1866, a fost o „pepinieră pentru partidul conservator”. Așadar, nu din snobism, ci din

pricina relațiilor deja stabilite cu Pogor, Carp și ceilalți, toți membri fondatori ai lojei.

O întrebare este de ce a ținut Maiorescu jurnal intim toată viața și aproape neîntrerupt (cu excepția a două intervale: dintre 12 iulie 1859 și 5/17 ianuarie 1866 și dintre 9/21 octombrie 1866 și 18 aprilie 1870, când pur și simplu a renunțat să noteze, ideea pierderii unor caiete trebuind abandonată). În literatura noastră nu există o tradiție prea bogată a genului. Jurnalele sunt puține la număr și, în orice caz, nu au întinderea celui maiorescian. Conform distincției lui M. Zamfir, există jurnale de criză (ceva mai multe) și doar câteva jurnale de existență (Galaction, Lovinescu, Sebastian). Al lui Maiorescu a devenit de mult exemplul tipic la noi pentru cele din urmă. Model îi vor fi fost *Die Tagebücher* ale lui Goethe. Nu știm dacă auzise de al lui Kleist (publicat în 1803) sau de al lui Armiel (1880). Educația de la Theresianum va fi jucat un rol în această formă de disciplină intelectuală care este jurnalul, după cum este răspunzătoare, aproape sigur, de obișnuința lui Maiorescu de a corespunda, păstrând ciornele. *Epistolarul* (numit și *Korespondență*) acoperă, la rândul lui, întreaga viață a lui Maiorescu. Și, lucru interesant, este abundent mai ales în anii din care însemnările din jurnal lipsesc. „Scrisorile-mi sunt ziar”, nota însuși criticul despre perioada cu pricina. Propoziția (ca și întreg contextul) ne îndreptățește să nu mai căutăm caietele dintre '66 și '70 care s-ar fi rătăcit și să reținem ideea legăturii foarte strânse care se stabilea în mintea lui Maiorescu între jurnal și scrisori. Specii ale literaturii subiective, ambele reflectă un anumit nivel de civilizație. Ar fi vulgar să credem că numai paranoicii pot acorda atâta importanță evenimentelor de zi cu zi, încât să le țină contabilitatea întreaga viață. Maiorescu transcria epistolele și păstra ciorna, își recitea jurnalul, îl adnota (rar). Dincolo de nevoia de a rememora unele lucruri (când a scris prefețele la discursurile parlamentare sau când i-a dictat lui Mehedinți autobiografia s-a folosit de notele zilnice), care face din jurnal un instrument, să fi fost el con-

ceput și ca un scop în sine? Ca o operă, așadar? Al. Paleologu vede în jurnal „o excelentă mostră de stil *proces-verbal* și *anticalofil*”. Dacă vorbim de *Agendele* lui Lovinescu, desigur, observația e justă. Dar ce știa Maiorescu despre anticalofilie, despre *Sachlichkeit* în literatură? Trebuie să ne ferim, încă o dată, să ne proiectăm conceptele noastre asupra celor de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Două sunt caracteristicile jurnalului și de ele trebuie să legăm explicația gestului lui Maiorescu de a-l ține. Prima am enunțat-o deja: faptul că jurnalul acoperă aproape întreaga viață a criticului, de la 15 la 77 de ani. A doua este folosirea lui ca instrument autoeducativ. În 1857, Maiorescu îi scrie unui coleg de la Theresianum: „... Am conceput un jurnal, mi-am propus să reflectez *totdeauna, totdeauna*, să nu mă mai las niciodată scos din sărite, să nu mă mai înfurii – și să fiu cât se poate de îndatoritor și amabil față de toți”. Tânăru, care se ține de cuvânt, are așadar în vedere posibilitatea de a se controla cu ajutorul însemnării zilnice a unor întâmplări, stări, gesturi, cuvinte. Notându-le, își lua deja o anumită distanță. Moralmente, se simțea mai în siguranță. Și se putea corecta. Autoscopia nu este niciodată impudică. Nu știm prea multe despre cele mai intime trăiri ale lui Maiorescu, acelea care nu se mărturisesc cu voce tare. E cu puțință și ca Maiorescu, având, ca și Tolstoi, obiceiul de a citi și altora din familie pagini din jurnal (care era așadar accesibil) să se fi cenzurat cu bună știință. Există unele dovezi. De pildă când adnotează mai târziu însemnările din timpul bolii celei de a doua soții: rezultă că nu voise ca ea să știe diagnosticul exact. Z. Ornea a descoperit, după ce a publicat biografia, că Maiorescu avea pentru unele situații un cod. El nota (la bătrânețe): „emoții voluntare”. Lui Z. Ornea formula i se pare a avea un înțeles sexual. Pudoarea se datora și educației lui Maiorescu. Nu era să se dea în spectacol, fie și într-un jurnal intim, el, care detesta să-și vadă soțiile, fiica, prietenii dându-se în spectacol în public. Dar pudoarea nu reduce decât ecourile evenimentelor, care,

materiale sau morale, sunt consemnate cu precizie. Sinceritatea este la Maiorescu o formă de exactitate. Ceea ce ne revelă dimensiunea adevărată a personalității consemnate în jurnal este cealaltă însușire, coincidența dintre însemnările zilnice și existența întreagă a lui Maiorescu. Pentru aceasta nu există nicio explicație simplă și clară. Poate fi disciplina nemțească a unui om învățat cu toate rigorile; poate fi simțul eternității sau măcar al istoriei (Maiorescu îl va fi citit pe Goethe: „Învățăm, scriind jurnalul, să prețuim momentul, dacă îl transformăm într-unul istoric”). Fapt este că, așa cum vechii egipteni îngropau în Piramide tot ce era legat de existența pământeană a faraonului, încât chiar și mumia devenea un document, alături de pietre prețioase, veșminte, inscripții, mostre de cereale, tot astfel Maiorescu a scufundat zilnic în galeeriile jurnalului său evenimente, stări, gesturi, informații felurite, câștiguri, prețuri, liste de meniu, incidente fiziologice și alte mărunțișuri inexplicabile ale vieții lui.

Scrisorile sunt, uneori, extraordinare. Document pentru om și epocă, ele ne revelă un Maiorescu la fel de divers, de contradictoriu, ca și jurnalul, care, în lipsa lor, n-ar fi putut fi nici măcar bănuț. Descoperim, citindu-le, un Maiorescu juvenil, dar teribil de matur, și altul foarte bătrân, aproape mizantrop, „care nu știe nici să ierte, nici să uite”, cum spune cel mai recent biograf al său; un Maiorescu familiar, duios, și altul didactic și distant; un Maiorescu ferm, direct, autoritar, și altul persuasiv, amăgitor, ca un cântec de sireună. E cu mult mai mult decât dacă am fi avut la îndemână numai criticile și discursurile parlamentare, adică pe acel Maiorescu exclusiv public al contemporanilor săi. Maiorescu privat din perspectiva jurnalului și corespondenței coboară din Olimp și din legendă pe pământ.

La aproape un secol și trei sferturi de la nașterea lui Titu Maiorescu, despre cititorul criticii românești se vorbește prea puțin. Ultimele studii care i-au fost consacrate în deceniile din urmă sunt, mai degrabă, contestate (Al. Dobrescu,

M. Ungheanu). Actualitatea lui n-a mai fost simțită cu adevărat vie și necesară din anii '40, când E. Lovinescu și o parte dintre criticii situați de el în cea de a treia generație maioreșciană l-au invocat ca pe o minte luminată, în stare să-i sprijine în propria bătălie contra obscurantismelor la modă. Readucerea lui Maiorescu în librării și programe didactice, după articolul lui Liviu Rusu din 1963, a reprezentat, desigur, o nobilă recuperare, dar nu însoțită neapărat de conștiința clară a unei alternative ideologice la confuzia căreia proletcultismul îi dăduse naștere și pe care o întreținea cu mare grijă. În 1970, când eu însumi am publicat *Contradicția*, nevoia de Maiorescu nu apărea ca obligatorie majorității intelectualilor români. Noul obscurantism din deceniul care urma (protocronismul și celelalte) era greu de prevăzut. Paul Georgescu s-a arătat surprins de *motto*-ul din E. Lovinescu pus de mine în fruntea monografiei, întrebându-se asupra motivelor mele de aprehensiune.

Cât privește contestarea lui Maiorescu, ea a venit din mai multe direcții, în funcție de epocile în care s-a produs. Cea dintâi datează din deceniile finale ale secolului XIX și e rezultatul schimbării criteriilor criticii. Gherismul, cu încărcătura lui social-morală, cu tendențiozitatea și tezismul său, a trecut, o vreme, ca o înnoire firească a repertoriului criticii noastre. Maiorescu începea să fie simțit ca învechit în idealismul lui de sorginte clasică. O contestare de altă natură va fi aceea din perioada interbelică, legată de voga autenticului în literatură și formulată cel mai bine de Camil Petrescu. Tema camilpetresciană va fi energic conotată ideologic în generația '30, când Mircea Eliade, de pildă, redescoperea vigoarea primară și magică a unui Hasdeu, când iraționalismul își reintra în drepturi și când până și G. Călinescu, singur, ce e drept printre marii critici ai momentului, condamna „formalismul” maioreșcian. Patru sau cinci decenii mai târziu, după tezele din 1971, aceeași, în linii generale, va fi tema refuzului, cu precizarea că nu se putea da pe față iraționalismul, mascat de un naționalism de școală nouă,

comunistă. Între timp, în anii '50, Maiorescu trecuse și prin furcile caudine ale propagandei literare comuniste de primă oră, fiind eliminat din conștiința publică din cauza conservatorismului său politic și a estetismului concepției sale critice. O piesă, așadar, cu mai multe acte și cu motivații uneori opuse.

Ce actualitate poate avea Maiorescu astăzi, două decenii după revoluție? Iată o întrebare pe care nu putem s-o ocolim. Greșeala care se face, în astfel de cazuri, constă în a interpreta actualitatea ca o forțare a datelor istorice. Și G. Călinescu și Al. Dobrescu și alții au dreptate să pretindă că, în sens strict, maiorescianismul apare ca depășit. Critica literară n-a rămas, nu putea să rămână, la clasicismul teoretic și la pozițiile practice ale autorului *Cercetării critice*. Ar fi exagerat să vrem a prelua definițiile și reglementările lui Maiorescu, *tale-quala*. Însă problema spiritului critic, pe care s-a întemeiat acțiunea junimistă, mi se pare, în continuare, valabilă. Mai mult, cauzele și efectele acestei acțiuni pot fi privite cu simpatie, în condițiile în care „mahalagismul cultural” și „verbozitatea metisă” identificate de Camil Petrescu în literatura din a doua parte a secolului XIX cunosc o șocantă revitalizare din 1989 încoace. Țintelor de natură literară subliniate de Camil Petrescu li se pot adăuga cele de natură ideologică pe care le-a avut în vedere E. Lovinescu. Apelul la ordine și la rațiune a redevenit actual în confuzia de astăzi a valorilor artistice, morale și ideologice.

Dacă ne întoarcem la esența concepției maioresciene asupra artei, observăm că ea a jucat, la rândul ei, un rol cu mult mai însemnat

decât au fost dispuși să creadă chiar susținătorii ei din secolul XX. În lipsa ei vădită de sofistificare, în simplismul ei câteodată, concepția aceasta are merite majore în evoluția spre modernitate a literaturii noastre. Iată un lucru pierdut din vedere. Maiorescu a pus capăt utilitarismului artistic, militantismelor de tot felul dragi generației romantice. El e cel dintâi care afirmă clar la noi că arta nu e nici morală, nici imorală, ghidându-se după criterii proprii, interne. Concepția lui neutilitaristă deschide drum modernității, mai ales în poezie, pe care o purifică de social, de etic, de național, ca și de tendențiozitatea militantă care-i caracterizase pe pașoptiști. E limpede că Maiorescu nu înțelegea poezia nouă și că naturalismul în proză îl oripila. Paradoxul face ca acest adept al stilului înalt și nobil în artă să fi fost factorul decisiv în eliberarea literaturii de sclavia unor scopuri nespecifice și străine, întorcând-o cu fața la natura ei. Nereceptiv la noile teme și limbaje, Maiorescu pregătește decisiv o modernitate care-i datorează mult mai mult decât au crezut modernii înșiși. În sfârșit, combătând formele fără fond, conservatorul Maiorescu a putut prevesti, în viziunea lui organicistă asupra istoriei, riscul rupturilor și al revoluțiilor de care gândirea secolului XX a fost intoxicată. Proletcultismul anilor '50 avea în junimism un adversar mult mai redutabil, și nu doar literar, decât era capabil să-și dea seama. După cum, logica limpede și nenegociabilă a spiritului maiorescian se cuvine invocată cu tărie astăzi, când domnește confuzia valorilor și a criteriilor, în artă, în politică, în mentalități.



# Marii scriitori

---

## MIHAI EMINESCU

(15 ianuarie 1850 – 15 iunie 1889)



Dacă nu avem încă, de la G. Călinescu încoace, un examen critic propriu-zis al operei lui Eminescu, avem acum cel puțin o istorie a

mitului eminescian, solid pusă în pagină de Ioana Bot (*Eminescu – poet național român*, 2001). Dincolo de datele stricte, două sunt momentele principale ale impunerii mitului: definiția dată lui Eminescu de către N. Iorga, în 1929, „expresie integrală a sufletului românesc”, și aceea din 1975 datorată lui C. Noica, „omul deplin al culturii românești”. Ambele au la bază concepția unui Eminescu paradigmatic și anistoric, neschimbător și pururi exemplar pentru toată suflarea românească. Dacă formula mai veche și curentă, „poetul național”, pe care G. Călinescu însuși o așază în fruntea capitolului din *Istorie* (făcând oarecum pandant celei de la capitolul despre Alecsandri, „poetul oficial”, adică ocazional, nu valabil pentru toate timpurile), își mai poate găsi o justificare în climatul epocii *Biedermeier*, în care lui Petöfi, lui Pușkin, lui Mickiewicz, ori chiar lui Hugo li se încredința de către națiunile lor acest rol simbolic (după cum arată Monica Spiridon în *Eminescu, proza jurnalistică*, 2003, fără a explica totuși perpetuarea formulei dincoace de apusul romantic), definițiile lui Iorga și Noica sunt lipsite de măsură și potrivnice spiritului critic. Și una și alta sunt expresia reînnoirii naționalismului, cea dintâi, la finele deceniului scurs de la Războiul de Întregire,

în plină și viguroasă reacție a autohtonismului la occidentalizare, cea de a doua, profitând de turnura șovină a ideologiei comuniste din deceniul 8 al secolului XX, pe care a alimentat-o moral, ca și protocronismul lui E. Papu. Consecința acestei concepții despre poet este ușor de ghicit și o constatăm până astăzi. De altfel, Noica învinuia pe față critica literară de „alexandrinism” și-i pretindea să nu-l „judece” pe Eminescu, ci să-l „cuprindă”. Orice formă de cult este mortificantă. Un „poet național” intangibil nu mai este cu adevărat citit. Uitat într-o slavă stătătoare, el riscă puternice reacții de contestare. Sigur că destule din aprecierile nefavorabile poetului din faimosul număr din *Dilema*, 1998 (culese apoi în volumul *Cazul Eminescu*, 1999), trebuie luate *cum grano salis*. Dar cel puțin două lucruri se cuvin reținute. Primul este că, fie și din dorința de a șoca, tinerii colaboratori ai revistei i-au negat lui Eminescu orice interes actual, și nu doar publicistului deloc *politically correct*, ce e drept, ci și poetului. Problema nu e atât dacă au dreptate (evident, nu au), cât că au simțit nevoia unei contestații de care Eminescu n-a mai avut parte de pe vremea *Revistei contemporane* a lui Petru Grădișteanu, cu un veac și un sfert înainte. Al doilea lucru este valul de protesta cărui numărul din *Dilema* i-a dat naștere. Violența tonului acestor reacții e întrecută de puține polemici din istoria noastră literară: „atac stupid”, „atentat”, „o mizerie morală colectivă”, „suflete râioase”, „pițifelnici”, „nulițăși și trădători” etc. Un cunoscut prozator acuză echipa de la *Dilema* că face jocul unor complotiști internaționali contra culturii noastre. De mirare să nu fie evrei. Basarabeni sunt cei mai porniți contra junilor contestatari. „Cine dictează tăierea împrejur a literaturii române?”, se întreabă un profesor de la Vicovu de Sus, care mai are și spaima de a nu ști „ce soartă va avea cultura română” dacă „masoneria iudaică îl ucide pe Eminescu”. Iar o poetă cu lungi plete romantice, tot de dincolo de Prut, îi condamnă pe neubitorii de Eminescu de la tribuna Parlamentului României. Mai are rost să răs-

pundem unor asemenea aberații ori măcar întrebării unuia dintre patrioții noștri atât de lezați cum că, de vreme ce întreținem un cult al lui Iisus, al lui Buddha ori al lui Allah, de ce n-am întreține și un cult al lui Eminescu?

Nu e de mirare, în aceste condiții, că zecile de mii de pagini consacrate lui Eminescu în secolul XX țin rareori de critica propriu-zisă și mai mult de exegeza savantă, de erudiție sau de comparatism. Reevaluarea poeziei, a prozei ori a gazetăriei n-a mai fost simțită ca imperios necesară. A avut mai multă căutare completarea corpusului de texte eminesciene (lucru, în sine necesar și admirabil), așa încât aproape orice însemnare manuscrisă, găsită din întâmplare, oricât de anodină, orice bruion sau eboșă, ba chiar o simplă mângăleală cu cernelurile de toate culorile întrebuințate de Eminescu din junețe și până la sfârșit au părut mai importante decât examenul critic al unei opere peste care, trecând, timpul n-a putut să nu lase urme. Paginile de critică despre poet se numără așadar pe degetele de la o mână. Un semn bun este însă acela că despre Eminescu încep să scrie tot mai mulți tineri. Dacă aveau mai multă judecată, revoltații contra colaboratorilor de la *Dilema* ar fi remarcat că majoritatea studiilor serioase de eminescologie aparțin unor oameni aflați la începuturile activității lor. Petru Creția deplângea în *Testamentul unui eminescolog* (1998) faptul că „pe tineri aceste studii nu-i atrag”. Dacă editarea operei nu are încă o generație nouă de devotați, ca Petru Creția însuși ori ca Nicolae Georgescu și D. Vatamaniuc, din generațiile vechi, comentatorii operei se recrutează în ultima vreme mai ales dintre tineri. Când își scria Creția *Testamentul*, Ioana Em. Petrescu publicase deja *Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică* (1978) și Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene* (1982). Le vor urma, îndată după 2000, Ioan Stanomir, Monica Spiridon și Caius Dobrescu, ale căror interpretări devin repede incontornabile de către eminescologi. Ei nu propun deocamdată reevaluări ale operei (deși Monica Spiridon restabilește prestigiul literar al gazetăriei, pe care Stanomir o exami-

nează din unghiul conservatorismului european și românesc, iar Caius Dobrescu, pe urmele lui Virgil Nemoianu, caută ecuația potrivită pentru imaginarul privat și public dintr-o operă concepută la finele epocii *Biedermeier*, dar suferind influența întregului curent ideologic și artistic al romantismului). Într-un articol intitulat *Un Eminescu între două secole* (publicat în *România literară*, 2000, nereluat deocamdată în volum), Mihai Zamfir vine cu câteva sugestii interesante referitoare la cum ar putea să arate o lectură nouă a operei.

În sens strict, nu există în toată istoria decât trei lecturi critice ale lui Eminescu deschizătoare de drumuri: a lui Maiorescu, a lui Călinescu și a lui Negoïtescu. Cea dintâi, a lui Maiorescu, din 1889, fondează eminescologia critică (aceea exegetică va mai aștepta câțiva ani buni) cu un text superior didactic, care se învață astăzi în clasele de liceu. Maiorescu are în vedere exclusiv poezia publicată de poet în reviste și culeasă de criticul însuși în volumul de *Poesii* din 1883. Spre o mai limpede considerare a modului în care Maiorescu l-a citit pe Eminescu, trebuie observat că nu toată lumea e de acord că această dintâi ediție a poeziilor este opera criticului, fără vreo contribuție a poetului, după cum susține Maiorescu însuși în *Prefața la ediția d'întâi* din decembrie 1883, reluată în toate celelalte sub acest titlu care inițial lipsește. Perpessicius n-are la început nicio îndoială, dar mai apoi nu mai pare la fel de sigur. Creția îl ia pe cuvânt pe Maiorescu, socotindu-l nu doar antologatorul culegerii, dar și arhitectul ei. Dubiile cele mai mari le exprimă Nicolae Georgescu (în *Eminescu și editorii săi*, 2000), care, cu tot suportul necondiționat adus tezei că Eminescu n-a fost nebun, ci internat politic la ospiciu, și cu toate fanteziile lui cifrice, sugerând misterioase implicații masonice, care ar exista inclusiv în textul *Prefetei* lui Maiorescu, este un eminescolog competent, știind pe de rost opera și epoca. Georgescu e convins că *Poesiile* exprimă voința poetului și propune un scenariu pe baza succesiunii textelor care ar dovedi o „ordine

inițiativă”. Chestiunea este importantă nu în sine (numai cu greu ne vom lăsa convinși să punem la îndoială cuvântul editorului, pe care nimeni în epocă nu l-a dezmințit, deși este exclus ca printre apropiații celor doi să nu fi fost unii la curent cu situația reală, nici Eminescu însuși, chiar dacă era nemulțumit, firește, de volum, ca de altfel de poeziile pe care le publica și ca de tot), ci pentru că pe soclul acesta s-au clădit interpretări ale operei și nu se poate să lăsăm neverificată tocmai temelie lor. Ion Negoïtescu, în cartea lui astăzi clasică *Poezia lui Eminescu* a exploatat cel mai clar teza că ediția este pe de-a-ntregul opera lui Maiorescu. Premisa cărții este legată de această teză. În termenii lui Blaga, folosiți în altă ordine de idei, dar puși în context de Caius Dobrescu, convingerile estetice și opera poetului ar fi evoluat de la „un fel de legitimism de ordin divin” la „un fel de consimțământ plebiscitar”. Altfel spus, de la *High Romanticism*-ul întemeietorilor curentului la *Biedermeier Romanticism*-ul scriitorilor, nu doar români, din generația de la 1848, de la o convenție înaltă, radicală și impopulară de artă la una adaptată, joasă și „îmblânzită”. Lui Negoïtescu, antumele (*Poesiile* din 1883, plus alte câteva din edițiile următoare) i se par rodul acestei acomodări la normele romantismului târziu, bine temperat clasic, de care făcea caz poetica maioreșciană din *Cercetare critică* și restul. Scrie Negoïtescu: „Criticul *Convorbirilor* a schițat efigia lui Eminescu, fără îndoială poetul însuși s-a recunoscut în această imagine stilizată”. Eminescu cel „genuin” și mare romantic ar fi de găsit însă în postume, adică în cele trei sau patru proiecte de epopee națională sau a umanității, pe care le-a uitat în celebra ladă predată de Maiorescu Bibliotecii Academiei și în care criticul n-a avut curiozitatea să umble. Iată textul care a făcut școală al lui Negoïtescu:

„Fața lui Eminescu e dublă: privește o dată spre noaptea comună, a vegherii, a naturii și a umanității, noaptea fără început a visului, a vârstelor eterne și a geniilor romantice. În timpul

vieții sale și apoi decenii de-a rândul nu s-a cunoscut decât prima lui față: probabil că nici el n-a cutezat s-o destăinuie pe cealaltă. O teamă ciudată s-a înfipt în conștiința lui, încât tezaurul marilor vise a zăcut mereu ascuns în caietele depozitului de manuscrise: poetul fugea de umbrele acestor visuri, Erinii ale metaforei, spre țărmul mai fără primejdii al naturii. În planctariul românesc, singularitatea lui Eminescu prinde figură din această față, cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară și din ape tânjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar [...]. Vom numi neptunică acea parte a operei eminesciene care corespunde în general antumelor și care [...] e poezia formelor legale ale naturii [...]; iar plutonică acea parte care corespunde în general laboratorului și care [...] vine mai din adânc, de unde se frământă văpăile obscure”.

Primul care a obiectat la valabilitatea tezei lui Negoïtescu a fost Petru Creția, bazându-se pe observațiile lui ca editor al poeziilor: „Ce facem cu uriașa cantitate de material postum care constituie redactările succesive care au dus la poeziile antume?” Cu alte cuvinte, teza nu s-ar sprijini nici pe texte, nici pe psihologia poetului. Creția neagă și împărțirea, consacrată de Perpessicius, între antume și postume. Obiecției lui Creția i se poate la rândul ei obiecta că faptul de a le fi conceput și redactat în același timp, dintr-un impuls creator probabil unic, ori de a fi reluat mereu lucrul asupra lor, neconferind niciunui text statut definitiv, nu exclude evidența că, totuși, Eminescu a tipărit în reviste numai o parte din poezii, admitând, de voie ori de nevoie, ca volumul din 1883 să le cuprindă numai pe acestea. Așadar, statutul unora de antume și al altora de postume nu e neapărat rezultatul combătut de Creția al unor viziuni estetice opuse (Negoïtescu exagerează cu siguranță deosebirea dintre ele), dar este, în orice caz, urmarea voinței poetului de a se arăta în lume doar cu o față, nu cu cealaltă. Nu ne lămurește mai bine nici articolul lui Mihai Zamfir,

care propune reconsiderarea operei poetice eminesciene din perspectiva obsesiei marelui poem romantic și a unei nedesăvârșiri ontologice a textelor. În fond, Zamfir repetă opoziția lui Negoïtescu dintre publicat sau *neptunic* și laborator sau *plutonic*. Și reia (chiar dacă la nivel stilistic) deosebirea dintre *High Romanticism*-ul poemelor neduse până la capăt și *Biedermeier*-ul micului lirism, miniatural și sentimental. Rămâne în substrat bănuiala (la Negoïtescu, convingerea) că între unele și altele este o diferență de valoare. Marele Eminescu ar fi „constructorul de epepei neterminate”. Este și motivul pentru care Zamfir acceptă ideea lui Creția de a încerca să pună laolaltă piesele risipite ale construcțiilor (cum proceda Violet le Duc în arhitectura vremii) în așa fel încât să se refacă întregul (posibil, probabil, însă nicidecum cert) poemelor din manuscrise. Teza, atât de originală, a lui Negoïtescu nu e așadar infirmată în mod necesar de căderea distincției dintre antum și postum. Este doar relativizată energia pusă de critic în favoarea ideii că opera eminesciană s-a trădat pe sine, și ca nivel al conștiinței teoretice, și ca artă, prin abandonarea *Panoramei deșertăciunilor* și a celorlalte planete ale sistemului său poetic, și prin tipărirea doar a asteroizilor ori meteoritilor gravitând în jurul marilor planete ca un roi de stele căzătoare.

În mod sigur, Negoïtescu citește poezia eminesciană pe cealaltă față a ei decât aceea vizibilă pentru Maiorescu. E interesant că în *Istorie* el nu mai reia opoziția în mod explicit, ocupându-se exclusiv de Eminescu, poetul plutonic. Despre cel neptunic, niciun rând. Eliminarea opoziției fățișe o face, în mod ciudat, mai tranșantă, în sensul că mare parte a operei lui Eminescu este ignorată și nu mai aflăm părerea criticului despre *Luceafărul* și restul, așa cum se întâmpla în studiul din 1968, analitic ca puține altele. Maiorescu îl așază pe Eminescu în oglinda romanticilor *Biedermeier*, poet al imaginarului privat (ideea viitoare a lui Caius Dobrescu), excluzând cu totul imaginarul public (sau nefiind de acord cu ideile din *Epigonii* ori din *Împărat și proletar*),

poet erotic ori al naturii, delicat și sensibil, prea dedat la reflecție (Caius Dobrescu observa că reflecția asupra spiritului și corpului era în definitiv chiar „modernitatea” lui Eminescu în raport cu *Biedermeier*-ul, inovator și meliorist în arta versului și a cuvântului, asupra cărora se apleca de obicei cu veleități de bijutier). După aproape un secol, toate aceste însușiri nu mai valorează nimic în ochii lui Negoïtescu. La fel cum, probabil, niciuna din observațiile criticului de astăzi nu ar fi fost împărtășită, nici măcar gândită, de criticul de ieri. Între aceste două lecturi se situează aceea a lui Călinescu din studiile din anii '30, cea mai minuțioasă din câte avem. Observații profunde ori originale au făcut tot atunci Tudor Vianu (sensibilitatea și stilistica eminesciană ar sta sub semnul versului din *Odă: „suferință, tu, dureros de dulce ...”*, deopotrivă oximoronice), Edgar Papu, după război, și alții, dar o reevaluare critică a întregii opere ne-a lăsat doar Călinescu. El însuși descoperitor de noi texte, editor, scociorător prin manuscrise și biograf, Călinescu n-a pierdut, în euforia întregirii operei poetului, rațiunea de a fi a criticului literar. El nu numai a descris toată opera, fără separarea antumelor de postume sau a prozei și publicisticii de poezie, și i-a reconstruit filosofia și poetica, le-a reclasificat (ce e drept, criteriile sunt uneori confuze), dar le-a judecat cu toată asprimea. Lucru atât de puțin obișnuit, cum am văzut, din cauza prefacerii lui Eminescu în niște sfinte moaște (nu cerea cineva să fie canonicizat?), încât în studiul introductiv la ediția actuală de *Opere* de la Academia Română, E. Simion se simte obligat să amendeze unele din judecăți. Intuiția lui Călinescu deschide drumul spre o lectură critică nouă a lui Eminescu. Și Mihai Zamfir, și Monica Spiridon s-au întrebat care ar putea fi aceasta. Nu este vorba de aceea a lui Negoïtescu, încununând și radicalizând de fapt efortul de înțelegere a modernismului, al lui Călinescu, în definitiv, după cum autorul recunoaște din capul locului. Pornind de la ideea interesantă că Eminescu a dat în *Epigonii* consistență poezilor noștri de la 1848 (altfel, nici

Călinescu în *Istorie*, nici noi n-am fi vorbit despre ei), Monica Spiridon crede că Eminescu însuși ar trebui citit astăzi cu ochii celor care i-au citit între timp pe Arghezi, pe Blaga și pe ceilalți interbelici, pe Nichita Stănescu și pe Cărtărescu, după război. Într-un fel, nici nu se poate proceda decât așa. Avem totdeauna un standard de lectură. Modernismul care a inventat „actualizarea” căuta în poezii vechi pe aceia contemporani, dacă nu cumva invers. Pillat îl redescoperea pe fabulistul La Fontaine în câteva versuri lirice, iar Negoïtescu pe romanticii Alecsandri ori Bolintineanu în versuri ce păreau scrise de Ion Barbu. Și nu era Goga pentru Călinescu un „poet pur” în spiritul abatelui Bremond, atât de la modă în critica noastră modernistă? O astfel de prezentare a făcut Jan Kott în cazul lui Shakespeare, devenit contemporanul lui Beckett și Ionesco. Postmodernismul a pus capăt acestei actualizări, tematice sau stilistice. Pentru Monica Spiridon, în pofida ideii că poezii de azi țin în mâna lor cheia poezilor de ieri, este evident că romanticul Eminescu este despărțit printr-o „crevasă” de simbolști și de moderni. Cuvântul apare și la Caius Dobrescu. În plus, acesta se desparte și de cei care (Mihai Zamfir, Negoïtescu) văd în Eminescu un *High Romantic* comparabil cu primii romantici europeni. Nici un *Biedermeier* pur n-ar fi (demonstrația e convingătoare), ci un poet care împinge romanticismul spre modernitate, fără a se despărți complet de unul și fără a aparține pe de-a-ntregul celeilalte. Stabilind o listă de poezii străini care au fost, biografic, contemporanii lui Eminescu, Zamfir remarcă uimit că poetul nostru nu are nimic comun cu vreunul (dacă-i exceptăm pe rusul Tiutcev și pe portughezul Antero de Quental, de care însă Eminescu nu auzise), nici cu Hugo, nici cu parnasienii francezi, nici cu prerafaeliții englezi, nici cu neoclasicii italieni, nici, cu atât mai puțin, cu Baudelaire, Rimbaud sau ceilalți reformatori din postromantism. A tradus și prelucrat, dacă-i exceptăm pe Lenau, Schiller și Poe, numai poezii germani de mâna a doua, ca Heine, Bürger, Geibel și alții de tot

**obscuri. Între români, datorează la debut mult lui Alecsandri și Bolintineanu, și se aseamănă, spre sfârșit, cu detestabilul Macedonski, tot așa cum tânărul Macedonski este pașoptist la debut, iar în *Nopți*, eminescian. Despre Novalis, Hölderlin, Coleridge nu pare să fi auzit. Dintre romanticii generațiilor vechi, doar Shelley, Musset ori Vigny îi spun ceva. Această „unicitate”, cum o numește Zamfir, ridică un mare semn de întrebare cu privire la rostul imensului travaliu sursologic care a ținut decenii bune în loc o adevărată reconsiderare critică a operei lui Eminescu. Poate că singurul lui merit e de a fi descoperit acele poezii eminesciene care sunt simple traduceri sau, în cel mai bun caz, prelucrări. Lista, impresionantă, o dă Creția în cartea lui.**

Dacă nu forțăm situarea lui Eminescu într-o epocă, a lui ori a noastră, dar încercăm să-l citim cu ochiul criticului literar de astăzi, a cărui retină e plină de imagini și a cărui ureche răsună de muzici, altele decât cele văzute ori auzite de Maiorescu, de Călinescu sau, de ce nu, de Negoïtescu, va trebui să admitem că poetul continuă să ne placă într-o bună parte a operei sale, să ne displică în alta și să ne lase complet indiferenți în destul de multe cazuri. O a doua observație preliminară este că toleranța noastră a crescut față de aceea a modernilor. Nu mai ținem atât de mult să găsim asemănări la poezii de odinioară, ba chiar suntem tot mai fascinați de ceea ce-i deosebește de noi. Toți doctrinarii postmodernismului au insistat pe această modă *retro*, inexistentă în secolul XX, cel puțin în prima lui jumătate (să ne amintim de cum priveau avangardiștii înapoi cu mânie). Cultul pentru diferență, pentru alteritate, se naște din toleranță și el explică moda *retro*. În fine, am pierdut și gustul pentru ceea ce criticii moderni considerau esențial la orice artist: *la qualité maîtresse*. Nu vrem numaidecât să găsim trăsătura caracteristică și dominantă, cu atât mai puțin unică, a unei opere. Cu Negoïtescu s-a încheiat practic seria criticilor români procedând reducionista, serie inaugurată de Lovinescu și de Ibrăileanu și căreia i-a dat strălucire Streinu. Excepție de la

regulă, doar Călinescu. La capătul acestor considerații și după o lectură care încearcă să fie una fără prejudecăți, cum arată poetul Eminescu?

Să spunem deocamdată că nu există un *singur* Eminescu. Lectura noastră nu mizează numai pe diferență, ci și pe pluralism. Opera lui Eminescu este un *pot-pourri* de viziuni, de motive, de stiluri, din care putem alege, în funcție de sensibilitatea noastră, unul sau mai multe. Nimic nu ne obligă a le considera la fel pe toate. Doar că nimic nu ne îngăduie să ne facem că nu le vedem. Avantajul acestei critici caleidoscopice este că alimentează la nesfârșit, chiar dacă *à tour de rôle*, toate nevoile, gusturile, înclinațiile sau capriciile lecturii. Ne putem plictisi de un singur Eminescu. Deja acela plutonic ni se pare excesiv. Dar nu ne putem plictisi de toți Eminescu. Unul sau altul ne va surprinde mereu. Și ar trebui, în fine, lămurită fără *parti-pris* artistic împărțirea poeziei (în mai mică măsură interesează din acest punct de vedere restul operei) în antumă și postumă. Este evident că generația lui Ibrăileanu nu punea niciun preț pe texte nepublicate de poetul însuși, ba chiar condamna editarea lor. Îndeosebi Călinescu a consumat multă cerneală ca să înlătore această zicea el, prejudecată. A reușit chiar mai bine decât spera, fiindcă de la el încoace a prins rădăcini prejudecata inversă, a superiorității postumelor. Și nu e vorba doar de schimbarea gustului, odată cu poezia modernă. Și altele îi despart pe critici. Negoïtescu crede că Eminescu se înșela în privința „formeii poetice” atunci când scria admirabilul vers: „Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte”. Forma n-ar fi decisivă. Mai târziu se va vorbi chiar de o nedefinitivare ontologică a textelor. Un Eminescu *brut* ar fi preferabil unuia *net*. Lucrând repetat asupra textelor, le-ar fi scurs de seve și de miresme. Toate acestea se pot discuta. Însă e destul să citim cu atenție pasajele aduse în sprijinul comentariilor ca să remarcăm precaritatea *artistică*, în sensul cel mai strâmt, dar și cel mai larg al cuvântului, a postumelor. Ca să-și dovedească ideea, Negoïtescu citează

zeci de versuri, unele admirabile, majoritatea însă pline de improprietăți de lexic (cuvinte inventate ad-hoc, forme greșite) ori de gramatică (foind de dezacorduri), prozodic deficitare și evident lăsate de izbeliște în labirintul manuscriselor. G. Călinescu a comparat stăruitor basmul în versuri *Fata în grădina de aur* cu poemul alegoric *Luceafărul*, presupus a fi forma ultimă a poveștii culese de germanul Kunisch. Oricâtă prospețime ori densitate metaforică ar fi în basm, *Luceafărul* i s-a părut artistic superior, chiar așa descărnat liric cum este pe alocuri. Forma n-are cum fi indiferentă în poezie. Faptul că Eminescu a tipărit doar o parte din texte nu poate fi trecut cu vederea. Parcurgem de la un capăt la altul ce a scris poetul, observăm că puține poezii de valoarea celor publicate au fost uitate în manuscris și că, fără excepție, nu sunt decât în stare de șantier, neisprăvite, cu schelăria pe ele, cum zicea Călinescu, marile poeme de care se face atâta caz. Ideea de finisare ar putea fi o manie clasicistă la critici, dar faptul că Eminescu și-a abandonat proiectele, după ce a extras pasaje din ele și le-a publicat separat, arată că nu le-a considerat opere încheiate. Voința unui autor este suverană. Are prea puțină însemnătate că proiectele conțin versuri, imagini, viziuni excepționale. Fapt e că, dintr-un motiv ori altul, Eminescu le-a părăsit. Și-a schimbat el concepția despre poezie? Dat fiind că majoritatea sunt încercări de tinerețe, se poate crede că la maturitate Eminescu miza pe un alt fel de poezie decât poemul amplu caracteristic celui dintâi romantism. Dar e mai sigur că n-a văzut rostul ducerii lor la capăt: în definitiv, nu le-a reluat cu aceeași stăruință cu care a reluat antumele, lăsând mai puține variante, și acelea rezultate din re folosire. Ar fi să lezăm prestigiul marelui poet dacă am presupune că n-a putut scoate din *Memento mori* tot ce panorama deșertăciunilor conține ca uriașe virtualități? Sau dacă am pune nedefinitivarea *Magului călător în stele* pe incapacitatea de a-i da forma pretinsă de o atât de extraordinară viziune a unui zbor cosmic?

Scrie Călinescu: „Oricare alt poet ar putea fi criticat sintetic, prin sboruri ușoare pe deasupra operei; Eminescu nu. Asupra fiecăruia din stihurile lui prejudecata păzește ca un câine. De aceea trebuie să fim, în privința lui, pedanți și lipsiți de pietate, ca să omorâm în noi plăcerea oarbă, orgoliul românesc, obișnuința, și adevărata poezie eminesciană să poată fi trasă fără drojdii în paginile istoriei literare”. Nimic mai adevărat și, din păcate, mai rar pus în practică. Sboruri ușoare pe deasupra operei, avem numeroase. *Analise*, cum ortografia autorul *Operei lui M. Eminescu* în 1936, puține. E și asta o consecință a cultului eminescian. Mai trebuie lămurită și problema traducerilor și prelucrărilor, de obicei examinate ca texte aparținând lui Eminescu. Unele chiar au acel sunet inefabil al metalului eminescian cel mai pur, dar a le pune sub lupa critică la fel cu originalele este un exces. Petru Creția a numărat 36 de poezii aflate în această situație, între care unele bine cunoscute precum *Făt-Frumos din tei* (cu varianta *Povestea teiului*), *La steaua*, *Privesc orașul furnicar*, ca să nu mai amintesc de *Floare veștedă* sau *Mănușa*, indicate de poetul însuși ca nefiind ale lui. Nu toate edițiile, nici aceea pe jumătate critică de la „Univers Enciclopedic” întocmită de D. Vatamaniuc, menționează sursa. Deși a descoperit el însuși câteva astfel de surse, editorul acesteia din urmă închide ochii la originalitatea unei poezii ca *Privesc orașul furnicar*. Lista lui Creția nu e, pe de altă parte, nici ea completă. D. Vatamaniuc pune textul lui *Călin* (*file din poveste*), celebra formă „definitivă” a lui *Călin Nebunul*, basmul în proză, versificat ulterior de către poet, în paralel cu un poem al obscuri poetese berlineze C. Helm, *Schloss Herberg*, tipărit în 1869, în care, cu un aparat genealogic mai bogat (istoria unei familii princiare), e zugrăvită o nuntă a „tinerei mirese” la care iau parte elemente ale naturii, furnici, păianjeni și țânțari. Măsura versului și ritmul diferă însă, așa că, dincolo de idee avem și de câteva imagini, n-avem nici un motiv să-l socotim pe Eminescu tributar poetei germane, lipsite, ea, de orice

farmec al limbii, ceea ce mărește prăpastia dintre poema ei și *Călin*, admirabil tocmai ca expresivitate verbală.

Oricâtă bunăvoință le-am arăta, poeziile debutului de la *Familia* nu mai prezintă astăzi niciun interes. Deja în studiul lui din 1936 Călinescu le ignora sub raport artistic. Dar cum, vorba marelui critic, scăpăm greu de sub paza prejudecății că tot ce a ieșit din mâna lui Eminescu trebuie să fie genial, poeziile cu pricina continuă nu doar a fi citate festiv, ci apreciate elogios. *Ce-ți doresc eu, ție dulce Românie* ar fi, după părerea conștiinciosului editor D. Vatamaniuc, „oda cea mai frumoasă închinată de Eminescu patriei”. Mai subtilă e tentativa de a le „întineri” a lui Caius Dobrescu: *O călărire în zori* ar transfigura o relație erotică, iar *De-aș avea...* ar mima doar metrica folclorică, fiind în fond o expresie a sentimentelor galante nu ale poporului, ci ale clasei mijlocii de la 1860-1870. Argumentelor criticului li se poate retorca ușor că relația erotică de care vorbește e o banală imagine romantică a cuplului călare și că tot folclorul este, în acea epocă, opera poezilor care-l culeg, exprimându-i așadar pe ei, nu pe țărani. Între aceste poezii, despre care lucrul cel mai înțelept care s-a spus este că provin direct din naiva stilistică a lui Bolintineanu și Alecsandri, sunt și unele de-a binelea compromițătoare artistic, asupra cărora se cade să păstrăm tăcerea. Caracterul ocazional al multora ne întoarce tot la moda de la 1848. Altele fac tranziția cu generația următoare. *Junii corupți* oferă lui Hasdeu un model numai bun de imitat pentru pamfletele lui lirice („La voi cobor acuma, voi suflete-amegite/ Și ca să vă ard fierea, o, spirite-amețeite,/ Blestemul îl invoc;/ Blestemul mizantropic, cu vânăta lui gheară,/ Ca să vă scriu pe frunte, ca vita ce se-nfiară/ Cu visul ars de foc”). Întâmplarea sau nu face ca întâiele versuri curat eminesciene din antume, ca și din postume, să fie acelea din cea dintâi poezie publicată în *Convorbiri literare*, *Venere și Madonă*:

„Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu  
mai este,  
Lume ce vorbea în basme și gândea în  
poezii...”

Aici este și cea mai uimitoare metaforă din toată lirica noastră de până la moderni (pașoptiștii inventează de obicei tropi inferiori, metonimii, sinecdoce), în care imaginația nu merge de la abstract la concret, ca în majoritatea cazurilor, ci invers: „Braț molatec ca gândirea unui împărat poet”. În rest, *Venere și Madonă* nu e decât o „comparare confuză”, vorba lui Maioreșcu. Jumătate din *Epigonii*, scrie Călinescu, „rămâne în afara valorilor trainice”, referindu-se cu siguranță la prima jumătate, deoarece reproduce admirativ („rămân de piatră”) ultimele strofe, acelea pline de banalități („Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate”), retorice și abstracte. Din contra, cu adevărat bune sunt definițiile, în spiritul lui Boileau din *L'Art poétique*, din jumătatea inițială, omologate și de critică, și de școală, și pe drept cuvânt. S-a discutat, de la junimiști începând, mai ales despre ideea poetică (în definiție, curentă la tânărul Eminescu, de vreme ce o regăsim și în *Geniu pustiu* și în ale locuri, ca exprimând decepția postrevoluționară a unei întregi generații) și mai rar despre eminescianismul profund al *Epigonilor*, poate prima izbândă a limbii lui Eminescu, în pofida câtorva epitete moștenite (care făcuseră deliciul romanticilor noștri *Biedermeier*), atât în latură candid entuziastă, când poetul privește spre trecut („Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,/ Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine/ Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,/ Sau văd nopti ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,/ Zile cu trei sorii în frunte, verzi dumbrăvi de filomele,/ Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări”), cât și în latură sarcastic-amară, când privește către prezent („Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,/ Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,/ Măști răsând, puse bine pe-un caracter inimic;/ Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;/ În noi



totul e spoială, totu-i lustru fără bază;/ Voi credeți în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic!*). *Epigonii* anunță marile viziuni poetice din *Memento mori*, dar și din *Scrisori*, adică atât înduioșător-naiva arheologie lirică în care răsar, în toată splendoarea lor fictivă, vechile civilizații, cât și teribilele pamflete lirice, rod al frustrării morale și politice. Putem trece peste *Mortua est!*, simplă reminiscență romantică, deși a primit certificat de valoare de la Călinescu („nici Hugo nu mânua mai bine elementul colosalului”), și peste *Egiptul*, care își află locul în *Memento mori*, fără a fi, chiar dacă e singurul fragment dat la tipar de poet, cel mai reușit din imensa panoramă a deșertăciunilor (în plus, el este o prelucrare după *Nilfabrt* al germanului Theodor Altwasser, relatare versificată a unei călătorii pe Nil, pe care Eminescu și-o însemna într-un caiet), ca să ne oprim la *Noaptea* din care tot Călinescu a făcut un fel de început absolut al liricii curat eminesciene. Ce e drept, nu avem înaintea de Eminescu o imagine mai bună a spațiului privat și închis (aceea de la Alecsandri, din *Serile de la Mîrcești*, este ulterioară). La majoritatea romanticilor noștri *Biedermeier* prevalează spațiile publice, fie și salonul lui Alexandrescu, deschise sau exotice. În debutul poeziei este întreg acel Eminescu postromantic, dincoace de sfera morală a *Biedermeier*-ului, pe care îl surprinde Caius Dobrescu în studiul lui:

„Noaptea potolit și vînat arde focul în  
cămin;  
Dintr-un colț pe-o sofă roșie eu în fața lui  
privesc,  
Pân' ce mintea îmi adoarme, pân' ce  
genele-mi clipesc;  
Lumânarea-i stinsă-n casă... somnu-i  
cald, molatic, lin.”

Ca și în *Singurătate*, de peste câțiva ani, se presimte deja reclusiunea bacoviană, tonul acela al intimității tulburate doar de iluzia apariției iubitei:

„În odaie, prin unghere  
S-a țesut păienjeniș  
Și prin cărțile în vravuri  
Umblă șoarecii furiș.

În această dulce pace  
Îmi ridic privirea-n pod  
Și ascult cum învelișul  
De la cărți ei mi le rod.

Ah! de câte ori voit-am  
Ca să spâzur lira-n cui  
Și un capăt poeziei  
Și pustiului să pui;

Dar atuncea greieri, șoareci,  
Cu ușor-măruntul mers,  
Readuc melancolia-mi,  
Iară ea se face vers.

Câteodată... prea arare...  
A târziu când arde lampa,  
Inima din loc îmi sare  
Când aud că sună clampa...

Este *Ea*. Deșarta casă  
Dintr-o dată-mi pare plină...”

Un mediu burghez, domestic, dar zugrăvit pe un ton de badinaj descoperim în *Cugetările sărmanului Dionis*, unde câteva din temele predilecte cum ar fi aceea a deșertăciunii vieții (poetul scrisese deja *Memento mori*), a morții, a somnului, a poeziei sunt parodiate cu haz, iar altele (bahicul, boema, sărăcia) anticipate, dar tot în acest stil voit frivol, în care alegoria nu duce la satiră ori la fabulă, ci la autocompasiunea cea mai pașnică și la autoironia fără adâncime:

„Ah! garafa pîntecoasă doar de sfeșnic mai  
e bună!  
Și mucoasa lumânare sffrîind săul și-l arde.  
Și-n această sărăcie, te inspiră, cântă barde –  
Bani n-am mai văzut de-un secol, vin n-am  
mai băut de-o lună.

*Cugetările* apar în *Convorbiri* la două luni după *Egipetul*. Nu s-a stăruit niciodată destul pe această disponibilitate a poetului pentru stiluri diferite. Cititorii din 1872 n-aveau, cu siguranță, o imagine fixată despre Eminescu, așa cum avem noi, și îi priveau altfel decât noi avatarurile. E și greu să-l recunoaștem în bahica și glumeața lamentație a lui Dionis pe vizionarul evilor istorici din *Memento mori*. Și mai semnificativ este faptul că din același manuscris 2259, în numărătoarea lui Perpessicius, provin și anti-tetica, rău scrisa *Înger și demon*, și cea dintâi idilă tipic eminesciană, *Floare albastră*. Una încheie un ciclu, cealaltă deschide altul. *Înger și demon* face parte din întâiul capitol al romanului de dragoste eminescian, întins pe treizeci și șase de poezii, începând cu *La o artistă*, din 1868, și sfârșind cu *De ce nu-mi vii* din 1887. Acest dintâi capitol, prea puțin interesant artistic, este al femeii generic adulată sau disprețuită, ca o „cântare întrupată”, „notă rătăcită din cântarea sferelor”, „ființă armonioasă ce-o gândi un serafim”, ori, dimpotrivă, „marmoră”, „piatră”, icoană care „învenină” sufletul. Tot din acest capitol fac parte câteva poezii de aspect naiv-romantic precum *Amorul unei marmore* și celelalte anterioare lui 1870. Cu *Floare albastră* pătrundem în cel de al doilea ciclu erotic eminescian. Femeia devine o ființă oarecare, tangibilă, obiect nu de cult ori de respingere, ci al celui mai omenesc sentiment, al trăirii senzuale și hedoniste. G. Călinescu a vorbit de „nerușinare”, iar Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu*, 1971) a dezvoltat ideea unei poezii a simțurilor, fără înaltă spiritualitate. Scenariul caracteristic există deja în *Floare albastră*: femeia simbolizează ispita, chemarea ei tulbură mințile bărbatului, care se lasă târât în fluxul vital (în altele rezistă și apoi regretă). *Crăiasa din povești* ne-o arată pe femeie ca pe o făptură ivită din sânul naturii înseși, ca pe o vietate a apei sau a trestiiilor, nimfă tânără care pândește apariția masculului. În *Povestea codrului și Dorința*, e rândul bărbatului să-și cheme perechea. *O, rămâi* din 1879 este ultima din ciclu. Femeia este aici de-a

dreptul identificată cu pădurea, care ispitește, întinde un năvod de brațe sau îl sufocă pe bărbat cu părul ei vegetal, iar cel care refuză apelul e bărbatul-copil, nefixat sexual, Narcis, pentru ca la urmă bărbatului adult, care-și amintește de toată această beție a simțurilor, să nu-i mai rămână decât părerea de rău. Mai este o particularitate a *Florii albastre*: e singura din ciclu în care perechea se alcătuiește realmente. În celelalte, fie așteptarea e zadarnică, fie cuplul există doar în imaginația poetului. Inconfundabila și atât de persistenta muzicalitate a idilei erotice a lui Eminescu este, toată, în strofa ultimă din *Dorința*:

„Adormind de armonia  
Codrului bătut de gânduri,  
Flori de tei deasupra noastră  
Or să cadă rânduri-rânduri.”

Călinescu a pus aceste poezii sub titulatura *noua eglogă*. Însă egloga este, în tradiția teocritiană și virgiliană, o poezie arcadică și artificială. Ale lui Eminescu sunt foarte naturale. Singurele elemente comune cu bucolicele lui Virgiliu ar putea fi rusticul și idilicul.

*Împărat și proletar* este, probabil, cea mai manipulată ideologic din toate poeziile lui Eminescu. În mult prea populara *Doină*, cel puțin, mesajul xenofob fiind clar, nu încapă loc de interpretare. Din *Împărat și proletar*, atât socialiștii de la 1900, cât și comuniștii de la 1950 au reținut de obicei discursul proletarului, devenit la fel de celebru ca *Internaționala*. Caius Dobrescu a analizat cel mai bine lunga și greoaia poemă, fără merite literare remarcabile, reinstalând discursul anarhist la locul lui într-un context destul de complicat și, mai ales, nemiatribuindu-i-l poetului însuși. Perspectiva adevărată asupra incitării la revoltă și asupra episodului care a fost prea ușor identificat Comunei din Paris este aceea a monarhului care se preumblă melancolic prin mulțime. Meditația Cezarului conține același sâmbure de pesimism asupra deșertăciunii istorice care stă la temelia lui *Memento mori*: „Căci vis al morții-

eterne e viața lumii-ntregi”. Ca să nu fie obligată să așeze poemul în această perspectivă, critica anilor '50 se oprea de obicei la cea dintâi parte, ignorând restul. Lecturi germane de mâna a doua se află la originea atât a încântătorului, luminosului *Călin* (*file din poveste*), cât și la originea goticei istorii din *Strigoii*. Prea bine știute spre a le mai reproduce, versurile din *Călin* s-au banalizat aproape cu totul, fiind astăzi mai pe gustul școlii decât al criticii. *Strigoii* e o legendă bürgeriană plină deja de clișeele romantice din toată poezia de acest tip: castele de marmoră săpate în stânca munților, domuri, magi centenari care citesc în cărți de zodii, iubite moarte care revin ca moroi, cavalcade nocturne, îmbrățișări fatale, tot tacâmul. Fondul istoric e apocrif și amestecat: Arald, regele avarilor, e reținut pe Nistru din drumul său spre Roma de pasiunea pentru Maria, blonda „regină dunăreană”, ca Antoniu de Cleopatra pe Nil. Magul din munți aprinde creștinește o candelă ca să-l evoce la lumina ei pe păgânul Zamolxe, ce e drept nu încă din paginile unei cărți „cu semnele strâmbe întoarse-arăbește” precum aceea a magului călător în stele din altă poezie. Din epoca ieșeană sunt câteva poezii foarte deosebite una de alta: *Melancolie*, *Departate sunt de tine*, pe tema bătrâneții morale și a intimității oboșite, dar și *Pajul Cupidon*, ludică și echivocă, la fel ca mult mai târziu *Kamadeva*. Versul este în cele dintâi fastuos, căzând în falduri grele ca de catifea („Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/ Prin care trece albă regina nopții moartă”), iar în celelalte, dacă nu din cale-afară de șmirgheluit ca în *Kamadeva*, pe muchie de cuțit în *Pajul Cupidon* („Gât și umere frumoase,/ Sânnuri albe și rotunde/ El le ține-mbrățișate/ Și cu mâinile le-ascunde.// De te rogi frumos de dânsul,/ Îndestul e de hain/ Vălul alb de peste toate să-l înlătore puțin”). Niciuna din aceste poezii nu e o capodoperă, dar faptul de a regăsi ambele registre în *Luceafărul* este semnificativ. Urmează câteva erotice dintr-un ciclu pe care l-am putea socoti al romanțelor. Specia a mai fost legată de *Atât de fragedă* și de celelalte de la sfârșitul epocii

ieșene. Sunt poezii ale iubirii pierdute, femeia e, în general, absentă fizic, nostalgic evocată. Divinizată și regretată. Tonul este al sincerității neprefăcute, sentimentalismul ia locul hedonismului. O notă de dulcegărie nu lipsește. Oricâtă „urzeală intelectuală”, cum zice G. Călinescu urmând pe Ibrăileanu, ar exista în *Pe lângă plopii fără soț*, poezia nu se mai poate citi astăzi fără oarecare jenă. Capodopera indubitabilă a ciclului este cel de al treilea *Sonet*:

„Când însuși glasul gândurilor tace,  
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –  
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?  
Din neguri reci plutind te vei desface?”

Puterea nopții blând însenina-vei  
Cu ochii mari și purtători de pace?  
Răsari din umbra vremilor încoace,  
Ca să te văd venind – ca-n vis, așa viil

Cobori încet... aproape, mai aproape,  
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față,  
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,  
Să simt fiorii strângerii în brațe –  
Pe veci pierduto, vecinic adorato!”

Un alt accent au poeziile (nu doar eroticele) epocii bucureștene: iubirea e misogină (unele sunt curate satire), femeia nu mai e nici sălbăticiunea din idile, nici ființa de care se leagă chinuitoare nostalgii din romanțe, ci mincinoasa, fățarnica, netrebnică Dalila. Atitudinea poetului e aceea a lui Hyperion din finalul *Luceafărului*, unde *norocul* e considerat o valoare negativă. Capriciile femeii și-au scuturat farmecele. Mai demult, în *Despărțire*, poetul le aprecia: „Ci tu rămâi în floare ca luna lui April”. În *Scrisoarea IV* comparația și-a schimbat înțelesul: „Când ea-i rece și cu toane ca și luna lui April”. Iubirea nu mai are sens. Amorul e un lung prilej pentru durere. Femeia se scufundă în anonim („Căci azi le semeni tuturor/ La umbrel și la port”).

Amintirile sunt „nimicuri”. Dacă nu punem la socoteală maniheistele poeme de până la 1870, putem reface șirul așa: după idile și romanețe, vin la rând satirele. Morale și filosofice, acestea trebuie analizate mai puțin în conceptualele, abstractele *Ce e amorul?* și restul și mai ales în *Scrisori* și în *Glossă*. Același G. Călinescu găsește *Scrisorii I* vina de a ne da mult timp doar o plăcere pur acustică. Ideea poeziei superioare ar începe cu fragmentul cosmogonic. Dar această a patra strofă rămâne prea curgătoare ca să fie cu adevărat expresivă. Perfecțiunea retorică stânjenește lectura. Combustia lirică e redusă. Abia portretul cugetătorului este de reținut, din capul căruia (e ideea din mai multe) iau naștere cosmosul, istoria, totul, dar asta fiindcă Eminescu își dovedește tot mai mult vocația satirică. Reluând portretul, o dată încheiată reflecția filosofică asupra deșertăciunii celor lumești, spre a deplânge sărăcia și ignorarea de care mințile luminate au parte, Eminescu intră în turația poetică maximă a pamfletului. Sărind la *Scrisoarea III*, observăm același lucru: după școlăreasca evocare a întâl-nirii și bătăliei dintre Mircea și Baiazid, în versuri superioare celor din *Legendele istorice* ale lui Bolintineanu, dar în fond în spiritul acelora, Eminescu își dă măsura geniului în partea cea mai discutabilă și netraductibilă pe înțelesul altor nații din lungă poemă, aceea de pamflet politic. E o neșansă imensă aici: verbul lui Eminescu nu mai seamănă cu al niciunui alt poet, întrecând în plasticitate și sonoritate a sarcasmului chiar și *Les Châtiments* ale lui Hugo. Tocmai în pasajele pe care trecerea timpului și caracterul așa-zis local istoric al obiectului polemicii le fac indescifrabile pentru alții. Structural, cele două *Scrisori* sunt mai degrabă dramatice decât lirice. Remarca lui G. Călinescu e justă. Să adăugăm că nefixarea genului conduce la curiozitatea ca textele dramatice rămase în manuscris să conțină ample porțiuni lirice, valorificate separat de poet, iar *Scrisorile* să fie dramatizări și dialoguri mai potrivite cu recitarea pe scenă. Debutul *Scrisorii II* este greu de uitat și nota foarte personală a confesiunii o transformă într-o

artă poetică neprețuită, scrisă într-o limbă mai nouă decât aceea „veche și înțeleaptă” al cărei elogiu poetul îl face:

„De ce pana mea rămâne în cerneală,  
mă întrebi?  
De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la  
trebi?  
De ce dorm, îngrămădite între galbenele  
file,  
Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile?  
Dacă tu știai problema astei vieți cu care  
lupt,  
Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi  
rupt,  
Căci întreb, la ce-am începe să-ncercăm  
în luptă dreaptă  
A turna în formă nouă limba veche  
și-nțeleaptă?”

În locul selenarelor peisaje romantice, avem aici un stil burghez și direct, cu elemente de biografie aproape postmoderne în simpatica lor ironie:

„Amețiți de limbe moarte, de planeți, de  
colbul școlii,  
Confundam pe bietul dascăl cu un crai  
mâncat de molii  
Și privind păinjeniișul din tavan, de pe  
pilaștri,  
Ascultam pe craiul Ramses și visam la  
ochi albaștri  
Și pe margini de caiete scriam versuri  
dulci, de pildă  
Către vreo trandafirie și sălbatică Clotildă.  
Îmi plutea pe dinainte cu al timpului  
amestic  
Ba un soare, ba un rege, ba alt animal  
domestic.  
Scârțâirea de condeie dădea farmec astei  
liniști,  
Vedeam valuri verzi de grâne, undoierea  
unei iniști,

Capul greu cădea pe bancă, păreau  
toate-n infinit,  
Când suna, știam că Ramses trebuia să fi  
murit.”

*Scrisoarea IV* ne întoarce la mitologia romantică, la lună, castele, lacuri, cavaleri și serenade. Plimbarea cuplului de îndrăgostiți cu barca pe lac reia idilele, în versuri însă aproape solemne, de 15-16 silabe. Doar că, la urmă, într-un contrapunct un pic prea marcat, aflăm că toate acestea nu mai există în lumea noastră burgheză (aceeași din *Scrisoarea II*), dominată de convenții și care a prefăcut iubirea în acel „instinct atât de van/ Ce le-abate și la pasări de vreo două ori pe an”. Finalul este extraordinar, în aceeași linie modernă, orală, biografică și onestă:

„Da... visam odinioară pe acea ce m-ar  
iubi,  
Când aş sta pierdut pe gânduri, peste  
umăr mi-ar privi,  
Aş simţi-o că-i aproape şi ar şti c-o  
înţeleg...  
Din sărmana noastră viaţă, am dura  
roman întreg...  
N-o mai caut... Ce să caut? E acelaşi  
cântec vechi,  
Setea liniştei eterne care-mi sună în  
urechi;  
Dar organele-s sfărmate şi-n strigări  
iregulare  
Vechiul cântec mai străbate cum în nopţi  
izvorul sare.  
P-ici, pe colo mai străbate câte-o rază mai  
curată  
Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai şi eu  
odată.  
Altfel şuieră şi strigă, scapără şi rupt  
răsună,  
Se împing tumultuoase şi sălbatece pe  
strună,  
Şi în gându-mi trece vântul, capul arde  
pustiit,

Aspru, rece sună cântul cel etern  
neisprăvit...  
Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le  
spun?  
Ahl organele-s sfărmate şi maestrul e  
nebul!”

Aici este și tema transformării poeziei. Eminescu trebuie socotit un postromantic în măsura în care se desparte de coerența structurală a romantismului, fie în lirică, fie în epică, spre a vesti dislocările sufletești ale modernilor, când muzicalitatea lasă locul zgomotelor, armonia pe al stridențelor, și nimic nu se mai poate exprima limpede, deoarece coardele instrumentului poetic s-au rupt. E ciudat că încercările criticii din secolul XX de a face din Eminescu un contemporan al modernilor au condus mai degrabă la revalorizarea poemului *High Romantic*, congruent în viziunile și în stilistica lui, decât la semnalarea despărțirii poetului de spiritul romantic în general. Avem un motiv în plus de a nu-i reproșa lui Eminescu abandonarea în manuscrise a marilor sale tentative de poem romantic, acelea enumerate de Ion Negoïtescu și readuse în discuție de Mihai Zamfir, și anume că el a simțit la un moment dat caducitatea formulei și a renunțat să-și ducă la capăt încercările. Între tânărul și maturul Eminescu nu e așadar deloc distanța de la un *High Romantic* convertit la *Biedermeier* de către Maiorescu, ci aceea de la un epigon euforic al primului romantism, aproape fără circulație la noi, la un premodern lucid, care trage epoca propriilor începuturi romantice spre țărmlul poetic al secolului XX. Dacă versurile pe care le-am citat din *Scrisoarea IV* ar fi luate ca definiție morală și stilistică a unei anumite poezii, aceea n-ar fi poezia lui Eminescu însuși, dar cu siguranță a lui Bacovia sau Arghezi. *Scrisoarea V* desăvârșește misoginismul anilor '80-'83. Eminescu însuși n-a publicat-o. *Et pour cause!* Discursivitatea tuturor *Scrisorilor* nu se mai regăsește decât norocos în cea din urmă. Sunt și versuri rele de tot, pe care Eminescu nu le-ar fi lăsat în această formă brută, dacă pregătea

poezia pentru tipar („O femeie între flori zi-i și o floare-ntre femei –/ Ș-o să-i placă. Dar o pune să aleagă între trei/ Ce-o-nconjoară toți zicând că o iubesc – cât de naivă –/ Vei vedea că de odată ea devine pozitivă” etc.). S-a dat de obicei *Lucefărului* mai multă importanță decât merita, poate, din rațiuni mai degrabă de ideologie literară decât propriu vorbind poetice. Poemul ilustrează câteva din temele principale ale gândirii lui Eminescu și este, în plus, unul din textele cel mai bine lucrate artistic. El este și o sinteză a vocilor lirice eminesciene. Versul iambic de 7-8 silabe nu-l slujește decât în parte pe poet și anume în chemările iubirii (care, luate separat, seamănă cu idilele), în episodul cu Cătălin, dar deloc în viziunile cosmologice, în reflecțiile lui Hyperion, adică în partea de simboluri romantice majore. Seducerea Cătălinei de către Cătălin „copil de casă”, sună mai potrivit decât rugăciunea adresată de Hyperion lui Dumnezeu. Cadența este prea bruscă, suflul prea scurt. *Glossa* în schimb are exact suflul sentențios necesar. G. Călinescu a vrut să explice efectul poetic al rostogolirii de concepte prin sonoritatea solemnă. Dar liturghia nu trebuie desprinsă de conținut, chiar dacă obișnuința ne face în astfel de cazuri să nu mai auzim ideile, plecând urechea doar la muzica lor. În *Glossă* filosofia schopenhaueriană se liricizează și sentințele devin memorabile prin forma eminesciană în care au fost turnate:

„Vreme trece, vreme vine,  
Toate-s vechi și nouă toate;  
Ce e rău și ce e bine  
Tu te-ntreabă și socoate;  
Nu spera și nu ai teamă,  
Ce e val ca valul trece;  
De te-ndeamnă, de te cheamă,  
Tu rămâi la toate rece.”

*Oda* (în metru antic) reprezintă un caz interesant. A fost socotită emblematică pentru Eminescu, deși nu e, stilistic, deloc specifică. Nu s-a observat niciodată că, în lipsa rimei, aici sau în alte câteva poezii, Eminescu nu este

Eminescu. Cu toată frumusețea abstractă a confesiunii, versurile par traduse:

„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată;  
Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,  
Ochii mei nălțam visători la steaua  
Singurătății.”

Abia aceasta este poezia de concepte goale, în felul sonetelor michelangiolești, în care autenticitatea lirismului poate fi pusă la îndoială. De altfel, la origine, *Oda* era consacrată lui Napoleon. Evoluția ei până la atât de personala, în intenție, mărturisire din forma definitivă nu se explică nicidecum. Internalizarea motivului morții nu izbuțește să alunge impresia de impersonalitate. O capodoperă este în schimb *Mai am un singur dor*, în cea dintâi din cele patru variante publicate de Maiorescu în ediția din 1883. În aceasta, împăcarea cu ideea morții, nepăsarea ataractică nu mai par, ca în *Oda*, nici emfatică, nici contrafăcute. Izbitor este acel ton pe deplin firesc al dorului de recontopire cu natura:

„Mai am un singur dor:  
În liniștea serii  
Să mă lăsați să mor  
La marginea mării;  
Să-mi fie somnul lin  
Și codrul aproape,  
Pe-ntinsele ape  
Să am un cer senin.  
Nu-mi trebuie flamuri,  
Nu voi sicriu bogat,  
Ci-mi împlețiți un pat  
Din tinere ramuri.”

În puține cazuri nu este clar de ce poetul n-a tipărit unele poezii din anii 1866-1869. Cele mai multe nu sunt nici mai bune, dar nici mai rele decât cele de la *Familia*. Ce e drept, doar una este ocazională, așa cum, printre cele publicate, sunt în schimb atâtea. Duhul lui Alecsandri se face simțit și prin acest detaliu, poezia lui, aceea pașoptistă, în general, fiind prin excelență

ocazională. Poetul încearcă mai multe forme gramaticale ori lexicale inuzuale decât în poeziile tipărite: *auree, argintos, marătră*. Clișeele micului romantism sentimental sunt uneori abandonate în favoarea unei note biografice directe, cum nu vom întâlni mai târziu: „Copii eram noi amândoi,/ Frate-meu și cu mine./ Din coji de nucă car cu boi/ Făceam și înhămam la el/ Culbeci bătrâni cu coarne.” Fără nicio explicație rămâne în schimb uitarea printre manuscrise a câtorva poezii târzii, din epoca ieșeană și de după aceea, care nu sunt cu nimic inferioare idilelor sau elegiilor publicate în *Convorbiri* și apoi în volumul din 1883: *Ea-și urma cărarea-n codru, Dormi, În fereastra despre mare, De vorbiți mă fac că n-aud, Ce șopești atât de tainic... Cu gândiri și cu imagini, Stelele-n cer, Dintre sute de catarge, Cristalografie*. Toate sunt antologabile.

Cel dintâi proiect mare, neîncheiat și neîncredințat tiparului, este *Demonism* (probabil din 1871-1872). Poemul n-are rimă și este, evident, o formă primară. Doar apariția în el a Titanului i-ar putea reține pe cei care, ca Matei Călinescu la debutul său, au fost preocupați de figura cu pricina. Nici *Miradonix* nu are rime. Numele este al unui eden vegetal, ca acela din *Cezara*, și totodată al unei zâne care dă la iveală „prin haina albă membrii-angelici”. Totul este iremediabil naiv. *Memento mori* are două variante, care diferă prin numărul versurilor (cu aproape o mie mai mult în 1871-1872 decât în 1870). Nu și prin calitatea lor. Este destul de limpede de ce n-a tipărit poetul decât fragmentul intitulat *Egiptul*. N-avem însă nicio explicație pentru abandonarea proiectului, asupra căruia n-a revenit, ca în alte cazuri, niciodată. În molozul șantierului părăsit stau totuși în picioare câteva construcții fără egal în tot restul poeziei eminesciene. Chiar dacă nu justifică pe de-a-ntregul entuziasmul unora pentru postume, *Memento mori* conține strofe citabile pentru originalitatea metaforelor, cum ar fi aceea a întoarcerii roții timpului:

„Cînd posomorātu basmu – vechea  
secolelor strajă –  
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a  
vorbilor lui vrajă  
Poarta naltă de la templul unde secolii se  
torc –  
Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalți suiți  
în stele,  
Ascultând cu adâncime glasul gândurilor  
mele,  
Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc.”

Prea multele repetări și improprietăți fac poemul dificil la lectură. *Egiptul* este evident capitolul cel mai lucrat, deși inegal și el. Toată critica a citat, pentru idilica ei dulceață, scena fecioarelor Libanului:

„Și în Libanon văzut-am rătăcite  
căprioare  
Și pe lanuri secerate am văzut mândre  
fecioare,  
Purtând pe-umerele albe auritul snop de  
grâu;  
Alte vrînd să treacă apa cu picioarele lor  
goale  
Ridică ră rușinoase și zâmbind albele  
poale,  
Turburînd cu pulpe netezi fața  
limpedelui râu.”

Evocarea psalmiștilor David și Solomon n-are nici pe departe farmecul evocării poezilor români din *Epigonii*. Cele mai multe strofe sunt consacrate Greciei vechi, cu nimfele ei, asemănătoare fecioarelor libaneze:

„Mai albastră decât cerul, purtând soarele  
pe față,  
Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia  
măreață.  
Câteodată se-ncreștește și-și întunec-al ei  
vis –  
Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră,  
caldă,

Se împrășcă-n joacă dulce, mlădiindu-se  
se scaldă,  
Scuturându-și părul negru, înecându-se de  
râs.”

Nu e deocamdată nimic plutonic. Nu va fi nici mai departe. Teza lui Negoïtescu nu se sprijină pe nici un text. Eminescu este poetul sudului însorit. Civilizațiile pe care le cântă imnic sunt luminoase. Barbu și Pillat sunt prevestiți de acest apus de soare peste Grecia nimfelor și a faunilor, zugrăvit în versuri dintre cele mai frumoase din poezia românească:

„Înserează și apune greul soare-n văi de  
mîite.  
Cu un roș fir de jeratic culmi de munte  
sunt tivite.  
Lunga lor fulgerătură în senin a-ncremenit.  
Marea aerului caldă, stelele ce-ntârzii line,  
Limba râurilor blândă, ale codrilor  
suspine,  
Glasul lumii, glasul mării se-mpreună-n  
infinet.”

Superbe sunt versurile despre Orfeu, din a cărui harpă curge, ca dintr-un corn al abundenței, întregul uniuers:

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de  
cântări îmflată,  
Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet  
atârnată,  
Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi  
căzut...  
Caravane de sori regii, cârduri lungi de  
blonde lune  
Și popoarele de stele, universu-n  
rugăciune,  
În migrație eternă de demult s-ar fi  
pierdut.”

Un eden meridional, cu „dumbrăvi de aur” și „codri de argint” sclipind în soare este Dacia, ca o Palestină deopotrivă de armonioasă, stă-

pânită de o vară eternă și plină de palate, domuri, temple și hale gigantice. Nu doar urieșenia, pe ideea căreia a stăruit Călinescu, e caracteristică, fluturii cât navele și iarba ca o pădure, dar toate aceste construcții ieșite din mâna unor oameni-zei. Istoricește, bătălia dacilor cu romanii, după modelul din *Iliada*, este grosolană în falsitate și n-are dinamismul scenelor similare de război din *Dumbrava roșie*. Borealul nu concurează meridionalul, cum ne-am aștepta. Palatele de sub apă ale zeilor Valhalei sunt mai puțin atrăgătoare decât domele din Egipt sau Palestina.

Poetul ar fi trebuit să lucreze mult la definitivarea acestei panorame a deșertăciunilor ca să scoată din ea o capodoperă. Tema căderii, apocalipsa istorică se ivesc într-un târziu, dar poemul nu se încheie pur și simplu pe această notă. Reflecția finală explică, poate, și de ce imensul proiect a fost părăsit în stadiul acesta de șantier. Pesimismul eminescian se întinde de la universul născut din gândire, de la gândire la poezia însăși. Zădărnice este nu doar lumea, dar și să tragi în versuri soarta ei caducă:

„Din agheazima din lacul, ce te-nchină  
nemurirei,  
E o picătură vinul poeziei și-a gândirei,  
*Dar o picătură numai*. Decât altele, ce mor,  
Ele țin mai mult. *Umane*, vor pieri și ele  
toate.  
În zădar le scrii în piatră și le crezi  
eternizate,  
Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i  
trecător.  
Și de-aceea beau paharul poeziei înfocate.  
Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări  
nedelegate.  
Să citesc din cartea lumii semne, ce mai  
nu le-am scris.  
La nimic reduce moartea cifra vieții cea  
obscură –  
În zădar o măsurăm noi cu-a gândirilor  
măsură,



Căci gândirile-s fantome, când viața este vis.”

Se pare că Eminescu ar fi pregătit pentru tipar în 1872 *Povestea magului călător în stele* (titlul îl va da Călinescu peste exact șaizeci de ani). Nu știm de ce a renunțat, după ce l-a transcris într-un caiet. I se va fi părut nu îndeajuns de lucrat. În plus, poemul nu e isprăvit. Identificarea de la urmă a ascetului cu prințul trimis de părintele său la bătrânul mag lasă deschisă o perspectivă pesimistă asupra rostului puterii, al împărățirii peste oameni. Tema Cezarului există și în *Împărat și proletar*, și în *Scrisori*, și în *Memento mori*. Nici de data aceasta n-are artistic vreo justificare prețuirea dată de critică. Versurile sunt greoaie, deseori șchioape, imaginația neslujită de metafore, o proză deasă copleșind mai peste tot poezia. Nici *Gemenii* nu e o reușită. Partea întâi are aspect dramatic, fiind, poate, cel mai bun lucru scris de Eminescu în teatru. Scena cea mai interesantă, aceea a convorbirii dintre Brigbelu și Tomiris, după uciderea bărbatului acesteia de către geamănul său frate, arată că Eminescu citise *Richard al III-lea* de Shakespeare. Se mai reține blestemul pe care ucisul Sarmis îl rostește contra lui Brigbelu, nu știu dacă cunoscut lui Arghezi, deși tipărit deja în 1902:

„Ș-acum la tine, frate, cuvântul o  
să-ndrept,  
Căci voi să-ngălbenească și sufletu-ți din  
piept  
Și ochii-n cap să-ți sece, pe tron să te  
usuci,  
Să sameni unei slabe și străvezii năluci,  
Cuvântul gurii proprii, auzi-l tu pe dos  
Și spaima morții între-ți în fiecare os.  
În orice om un dușman să știți că și se  
naște,  
S-ajungi pe tine însuși a nu te mai  
cunoaște,  
De propria ta față, rebel, să-ți fie teamă  
Și somnul – vameș vieții – să nu-ți mai  
ieie vamă,

Te miră de gândirea-ți, răsai la al tău glas,  
Încremenește galben la propriul tău pas,  
Și propria ta umbră urmând prin ziduri  
vechi,

Cu mâinile astupă-ți sperioasele urechi,  
Și strigă după dânsa plângând, mușcând  
din unghii  
Și când vei vrea s-o-njunghii, pe tine să  
te-njunghii!...”

*Mureșanu* este ultimul din marile proiecte. Valoarea dramatică a tabloului este nulă, dar unele versuri, din versiunea din 1870, au fost publicate separat de poet și sunt cunoscute. Mergând mai departe, există printre postume, mai ales între cele târziu concepute, câteva demne de atenție, deși pe acestea se poate construi încă și mai puțin imaginea lui Eminescu plutonic la care visa Negoitescu. Este în unele o modernitate șocantă, departe de vizionarismul flamboaiant al *High Romanticism*-ului, și care ne duce cu gândul mai degrabă la Stefan George sau la Rilke decât la Hölderlin ori Novalis:

„Și sună-n noaptea tristă  
Un cântec de copilă  
Și vântu-ntoarce-o filă  
Din cartea ce-am deschis.

De ce mi-a-ntors el foaia  
Unde-nvățatul zice  
Că-n lume nu-i ferice,  
Că viața este vis?”

Tot din epoca berlineză, ca și *Stam în fereastra susă*, este și poemul *Mitologicele*, care e de-a binelea o parodie a stilului romantic. Bătrânul (uraganul) se conversează amuzant cu Tânărul (Pepelea). Tot ce rămâne din romantism aici este *witzul*. Cea mai interesantă artă poetică eminesciană este *Cum negustorii din Constantinopol*, de asemenea din epoca berlineză, în aceeași manieră inventiv-ironică, pe nedrept uitată pentru banala *Criticilor mei*:

„Cum negustorii din Constantinopol  
Întind în piață diferite mărfuri,  
Să ieie ochii la efenzi și popul,

Astfel la clăi de vorbe eu fac vârfuri  
De rime splendizi, să le dau de trampe,  
Sumut o lume, ș-astfel ochii lor fur.

Dactilu-i cit, trocheele sunt stambe,  
Și-i diamant peonul, îndrăznețul.  
Dar astăzi, cititori, eu vă vând iambe,

Și mare n-o să vi se pară prețul:  
Nu bani vă cer, ci vremea și auzul.  
Aprinde-ți pipa și așază-ți jețul

La gura sobei, cum o cere uzul;  
Cîtește cartea ce îți cade-n mână  
Și vezi de nu-i mărgăritar hurmuzul

Ce-n mână-l ai de-acum o săptămână.”

Din 1876 este și poezia *Cărțile*, tot o artă poetică, închinată lui Shakespeare (nu atât de surprinzător, dacă ne gândim că, un an mai târziu, Eminescu preluca *Sonetul XXVII*, dovedind familiarizarea cu opera marelui brit):

„Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,  
Prieten blând al sufletului meu;  
Izvorul plin al cânturilor tale  
Îmi sare-n gând și le repet mereu.  
Atât de crud ești tu, ș-atât de moale,  
Furtună-i azi și linu-i glasul tău;  
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe  
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.”

Surprinzător cu adevărat, în raport cu imaginea consacrată, va fi Eminescu în câteva poeme ludic-echoice, din care vor învăța multe lucruri Șerban Foarță sau Emil Brumaru, o sută bună de ani mai apoi, cum ar fi *Din Berlin la Potsdam*, *Umbra lui Istrate Dabija-Voievod* și altele:

„Zice Darwin, tata Darwin,  
Cum că omul e-o maimuță –  
Am umăr de maimuței,  
Milly-nsă de pisicuță.

Și mă urc în tren cu grabă  
Cu o foame de balaur.  
Între dinți o pipă lungă,  
Subsuori pe Schopenhauer.

Și-acum șuieră mașina.  
Fumul pipei lin miroasă,  
Sticla Kümmel mă invită,  
Milly-m râde.– Ce-mi mai pasă!”

Este de mult relevat curajul artistic din *Antropomorfism*, unde ludicul e pus în slujba câtorva foarte tari imagini ale sexualității:

„Când o-acopăr a lui aripi, când îl simte  
pe-a ei șele,  
Inocența-i sângerează, i  
se-ntunecă-mprejur.  
Ține mult această dulce, amoroasă  
nerozie.  
Al ei suflet se topește de-ntunericul  
molatec,  
Simte pare c-o pătrunde un piron roș de  
jeratec,  
Ce-o omoară ș-o turbează, o-ndeliră ș-o  
sfâșie.”

Întârzierea citării totuși a acestui tip de texte vădește o anumită pudoare a criticilor și edito-rilor. Eminescu a fost multă vreme apărat de el însuși. Nu doar de dragul ideii de unitate a operei, dar și pentru că poetul național trebuia să arate generațiilor următoare același obraz neclintit, ca o mască, de seriozitate și pasiune. Călinescu a fost întâiul care a vorbit de un Eminescu echivoc, obscen sau nerușinat. Alții au trecut sub tăcere această latură a poeziei lui. Îl surprindem uneori chiar pe judicios-grijuliu Perpessicius recurgând la mici trucuri acoperitoare. Mai mult, lecțiunile lui din manuscrise

menite a proteja imaginea arhicunoscută a poetului vor fi preluate tacit de toți editorii care au urmat. O excepție este Petru Creția. Într-o antologie din 1994, acesta a restabilit după un manuscris știut și lui Perpessicius ordinea versurilor din *Stau în cerdacul tău...*, un sonet din 1879, tipărit postum, în 1902. Creția n-a oferit nicio explicație preferinței înaintașului său pentru o variantă infidelă manuscrisului, cu multe ștersături, însă perfect lizibil. Deosebirea poate părea, la prima vedere, neînsemnată. Îndrăgostitul privește prin fereastra cerdacului cum iubita i se pregătește de culcare. În versiunea de la Perpessicius, fata își despletește părul care cade pe umerii goi. În versiunea lui Creția, care e cea corectă, iubita își aruncă pieptarul *de pe umeri*, rămânând cu bustul gol. Inversarea de către Perpessicius a versurilor 9 și 10 din sonet a făcut ca poezia să nu fie ce este, adică o scenă de *voyeurisme*, care i se va fi părut inacceptabilă criticului și editorului monumentalei ediții de toată lumea admirată.

Proza lui Eminescu este, în general, supraapreciată. Postumă, în bună parte, n-a fost totuși de la publicarea ei după 1900 judecată totdeauna favorabil. „Improvizație de multe ori”, scria Ovid Densusianu în 1908. G. Ibrăileanu considera cam tot atunci scoaterea la iveală a *Geniului pustiu* „o impietate”. O dată însă fixat cultul eminescian, atât marile nuvele, cât și ciornele descoperite în manuscrise au fost tratate cu infinită considerație. Ca și poeziile, piesele de teatru ori simplele însemnări de prin caiete care-l fascinau pe C. Noica, prozele au intrat în malaxorul unei exegeze pe cât de erudite, pe atât de lipsite de spirit critic. S-au dibuit surse, înrâuriri, afinități, s-a dezvoltat o întreagă știință comparatistă, care a plimbat curiozitatea scriitorului prin aproape toate literaturile lumii, în fine, cum Eminescu avea o bună cultură filosofică, textele i-au fost scotocite în căutarea ideilor și simbolurilor celor mai diverse și mai ascunse, provenite din toate zările cugetării, de la marea filosofie germană la esoterismele asiatice, de la raționalismul secolului al XVIII-lea occi-

dental la magia vechilor egipteni. Toată această strădanie, necesară în anumite limite, și operă a unor cercetători învățați (alături de care, ce e drept, a înflorit o înspăimântătoare impostură), a stins cu încetul orice interes pentru valoarea la lectură a prozelor ori pentru așezarea lor firească într-o ordine istorică. Toate au căpătat același statut artistic. Și e semnificativ că de la E. Lovinescu la Caius Dobrescu (în temeinica lui monografie din 2004) revine de exemplu observația că *Geniu pustiu* ori *Sărmanul Dionis* n-ar conține personaje valabile realistic și psihologic, ca și cum comentatorilor le-ar fi rămas necunoscute standardele prozei vremii și faptul că Eminescu avea școala romantismului. Debutul, prozatorul și-l face cu *Făt-Frumos din lacrimă*, tipărit în *Convorbiri literare* în noiembrie 1870, după *Venere și Madonă* și *Epigonii*, poeziile cu care pătrunsese în același an în paginile revistei. Este și singurul basm în proză tipărit de Eminescu, dar nu neapărat, din acest motiv, și cel mai bun. *Călin Nebunul*, conceput cam în aceeași epocă vieneză, dar rămas între hârtiile autorului, e mai consistent, deși în stare brută, așa cum l-a transcris Eminescu. Celelalte patru sunt doar schițate, „simple notări neprelucrate de basme populare”, cum spune Petru Creția. *Făt-Frumos din lacrimă* îi atrage luarea aminte lui Tudor Vianu (care-l examinează stilistic în *Arta prozatorilor*) prin „atitudinea descriptivă”, care nu e a creatorului popular. E adevărat că Eminescu insistă pe această latură în portretul tinerei împărăteasă, de la început, ori în prezentarea straielor lui Făt-Frumos la plecarea în călătoria lui fără întoarcere. Scenariul fabulos este sofisticat. Unele imixtiuni de mitologie creștină îl fac pe jumătate absurd, Făt-Frumos nu se luptă din capul locului cu Genarul din cauză că acesta, creștin fiind, avea puteri de la Dumnezeu, nu de la duhurile întunericului. Prefăcut în cenușă și apoi în izvor. Făt-Frumos își recapătă făptura omenească grație Sfântului Petru care, auzindu-i plânsul, se roagă de Dumnezeu să-l scape de soarta rea. Făt-Frumos are viziuni poetice macabre. La urmă, însurân-

du-se, uită să se întoarcă în împărăția tatălui său, petrecând la curtea dușmanului acestuia, cu care se făcuse frate de cruce. Întâmplările sunt lipsite de logică, naive, fantasticul, hibrid, combinând clișee folclorice cu motive de pură invenție. Stilistic, basmul e prea lustruit. În fond, etica vitejiilor lui Făt-Frumos este indescifrabilă. M. Dragomirescu (1908) găsea că „basmul conține elemente streine de geniul poporului român”, iar Iorga îl considera o „legendă cultă”.

Romanul *Geniu pustiu* începe să fie redactat tot în epoca vieneză sau chiar mai devreme, dacă avem în vedere manuscrisul atribuit lui Toma Nour, a cărui sugestie autorul o primise în anii trecerii lui prin Blaj de la Filimon Ilea, „amicul” din poezia publicată în *Familia*. Textul memorialistic al lui Nour acoperă părțile a doua și a treia din cele patru ale romanului și se referă la anul 1848. Întâlnirea dintre narator și Nour din partea întâi are loc după douăzeci de ani, dacă admitem că Eminescu însuși aparține generației postrevoluționare. Situația acțiunii în timp creează o dificultate: Nour nu mai putea fi, când face cunoștință cu naratorul, tânărul portretizat cu care începe povestea, el trebuind să aibă în jur de patruzeci de ani. Nici ideile exprimate în acea ocazie nu pot fi ale lui, ci mai curând ale tânărului său interlocutor. Nour, ca și Ioan, sunt pașoptiști, revoluționari, ca Rosetti, Bolliac și ceilalți, pe care Eminescu îi detesta. Ei nu pot aparține în același timp generației plini de resentimente și frustrări. Psihologia lui Nour e confuză, rod al încrucișării spiritului pașoptist, revoluționar, dar constructiv, cu acela nihilist și steril de mai târziu. Împrejurarea că moare într-o închisoare din Copenhaga în timp ce congenerii săi erau oameni politici la putere în Principate dovedește clar acest lucru. Nici în *Sărmanul Dionis*, nici în teatrul istoric, Eminescu nu va acorda atenție unor astfel de amănunte. Romanul are de altfel o latură pur senzațională. Evenimentele de la 1848, din Apuseni, unde Nour și Ioan se regăsesc, sunt toate privite prin această prismă. În această parte se află și singurul pasaj epic interesant, acela al morii pluti-

toare (ca biserica pe roate a lui Bănulescul), pe care românii se refugiaseră din fața honvezilor, fiind însă trădați de proprietar, un sas ahtiat după bani, așa că dau foc morii cu sas cu tot, ca să se răzbune. Episodul are ceva din forța narativă și morală a prozei viitoare a lui Slavici:

„Coborâram muntele și apucaram prin câmpie până ajunserăm la moară. Moara era închisă, do(a)r cânele deslănțuit urla la lună a pustiu. Vocea lui morție și somnoroasă răsună departe în aerul nopții. Niță făcu un semn și toți ne tupilarăm la pământ. El merse-ncet înspre câne și-aruncă de departe gloanțele de mămăligă, pe care cânele le prindea din aer și le înghițea cu aviditate. Dar în curând efectul lăptucei începu a influența și el se zvârcolea gemând încet în nisipul de pe marginea râului. Niță ne făcu semn și înaintarăm. Pânțelele cânelui se înflase ca o tobă și el suferea cumplit. Unui fecior i se făcu milă și-i înfipse lancea în inimă. Ne apropiarăm de moară. Începurăm a pocni în ușă și auzirăm vocea speriată a morarului:

— Care-i acolo?

— Eu mi-s, baciule, răspuse Niță cu vocea lui țigănită.

— Da ce vrei tu acu noaptea? zise el.

— Am să-ți [dau] vestea rea, baciule; vin mocanii... i văzui d-ici și-am venit să-ți spun, ca să fugi.

Auzirăm cum sasul urcă scările tușind și greoi, apoi veni lângă ușă. În momentul când deschise, Niță îi înfipse mâna în gât, astfel încât sasul, pierzându-și prezența de spirit, scăpase felinarul și cheia din mână și ochii începură a i se învârti în cap și fața să-i învinețească. L-ar fi gătit desigur, dacă bătrânul n-ar fi oprit. Ordonă să-i puie căluși în gură și să-l lege. Totul se făcu în tăcere, căci n-avuse timp nici să strige [...] Argații morii, cari dormeau, nevasta morarului – toți fură legați.

— Dați drumul roților! strigă acum bătrânul.

Roțile începură a se-nvârti și pietrele morii se-nvârteau durduind și măcinându-se în ele însele. Vuietul cel cumplit al pietrelor goale, vâjâi-

torul zgomot al roților, ce făceau să spumege apa ce le mișca, moara, ce începuse a se legăna și trosni din toate încheieturile, întreceau țipetele cele slabe și înfundate ale celor legați. Vro câțiva voinici se suiră pe acoperământul morii și începură a da cu topoarele în el, zvârlind bucățile de șindrilitură în ap(ă), în care s-acufundau ș-apoi, ieșind, înotau negre ca sufletele înecaților. În pod era o butie cu păcură, care fu vărsat(ă) pe întreagă întinderea podului. Apoi se aduseră cei legați și se legară țapăn de grinzile groase cari rămăsese din acoperământul devastat. Atunci li se descăluși la fiecare din cei legați gura.

— De ce ne-ați vândut? strigă bătrânul, rece și teribil, uitându-se cu fața unei furii de marmură în ochii morarului.

Sasul încremenise și amuțise de spaimă. Gura lui [nu] mai putea să zică o vorbă ... neci de grație, neci de ură, fălcile i se-nfundase și tremura, ochii tulburi ca (a) unui nebun, limba bâlbâia fără să poată modula. Spaima-l amuțise. Femeia plângea amar, feciorii aruncau priviri rugătoare și sincere pe înfricoșatul demon al răzbunării.

— Deslegați-i pe toți ceilalți și pe femeie și duceți-i la țărni, afară de morar – el rămâne-aici.

Într-un moment fură cărați la țărni.

Ne scoborârăm cu toții din pod și ne dusem la țărni. Un mare foc fu aprins pe moment.

— Cine ne-a vândut? zise bătrânul crunt către femeie.

— El! zise ea, văitându-se... bărbatu-meu. Spusu-i-am eu să nu s-amestece neci în rău, neci în bine. Nu... nu s-a putut. Ungurii i-au dat 200 de zloți buni, și pentru aceea el v-a vândut.

— Femeie, zise bătrânul, cu tine noi n-avem nimica, neci cu voi, feciori, zise el către argați. Deslegați pe muiere, să-și (ia) bani și lucruri și ce mai are prin moară.

— Încărcați puștile, măi! să dăm în sașii ăștia, zise Niță râzând.

— Fără gloanțe, șopti unul altuia.

Argații fură deslegați.

— Fugiți, mă! le zise Niță. Foc, copiii zise feciorilor noștri.

Sașii fugeau de le-ajungeau picioarele la ceafă – puștile trăsneră dar, fără gloanțe cum erau, nu făcură decât a înmulți spaima celor ce fugeau. Femeia ieșise, cu bani și cu lucruri ce avea mai scumpe, din moară și plecă plângând. Morarul începu a boci, legat de grinzile morii.

Bătrânul suci o funie de paie și împlând-o cu păcură, o azvârli aprinsă de jos pe acoperișul morii. Într-un moment podul cel uns cu păcură se aprinsese, morarul țipa teribil, de întrecea urletul roților și durduitul pietrelor neferecate. Aci bătrânul tribun râse cu sălbăticie – ideea satanică se-implinea. Luă toporul și tăie funiile ce legau moara de mal.

Moara începu a se mișca, a pluti aprinsă pe valuri”.

Celelalte două părți formează un fel de ramă și țin de romanul sentimental. Iubita lui Nour e întreținută de un conte ungar, pe care Nour îl ucide în castelul lui, în timpul revoluției. După ce ororile trec, el descoperă o scrisoare de la Poesis (așa o chema pe fată), care-i explica totul și-l determina să-și piardă definitiv iluziunile. În inconsistentul personaj, Petru Culianu a văzut un „revoluționar de profesie” (*Studii românești*, 2000), ceea ce n-are nicio legătură cu realitatea. Caius Dobrescu exagetează și el, ignorând specificul romantic și melodramatic al romanului, când afirmă că „sub aparențele ideologiilor progresiste și ale idilei domestice *Biedermeier* mocnesc, s-ar spune, focarele «sălbăticiei» și «nebuliei».” Distincția între privat și public nu e pertinentă pentru secolul romantic. Credincios codului realist al romanului modern, G. Călinescu găsește și el că *Geniu pustiu* e un „poem în proză”. Formula, greșită, revine sub condeiful multor comentatori. Toată proza romantică e poemă, melodramatică, sentimentală ori senzațională, fără psihologie ori sociologie plauzibilă. Eminescu urmează întocmai modelul lui Sue, Dumas-fils și, în general, pe al romanului așa-zis de mistere din prima parte a secolului XIX. *Geniu pustiu* nu

e nici mai bun, nici mai rău decât prozele sentimentale ale lui Alecsandri și Bolintineanu ori decât cele senzaționale ale lui Bujoreanu ori, ceva mai târziu, Sion. Eminescu n-are' în latura documentară, talentul lui Ghica, așa că manuscrisul lui Nour e greu de acceptat ca tabloul cel mai valid al revoluției lui Iancu, după cum s-a spus. Ce e mai atractiv, în afara scenei reproduse mai sus, e, în partea de început, un anumit aspect biografic, camera lui Nour, de exemplu, dar și ideile din dialogul cu naratorul, de care Călinescu și biografii de mai târziu se vor sluji.

Ar fi de știut și de ce n-a considerat Eminescu potrivit să expedieze *Geniu pustiu* la *Familia*, cum îi promisese lui Iosif Vulcan. În fond, romanul pare încheiat. O explicație ar fi că autorului nu i-a mai plăcut ce a scris. În capul lui se înghesuiau acum alte proiecte, mai ambițioase și mai puțin tributare pașoptismului înflăcărat care se vede și în tabloul dramatic *Andrei Mureșanu* ori în dramele istorice concepute la Viena. Unul dintre proiecte este nuvela *Sărmanul Dionis*, care, lucru neremarcant de obicei, debutează cu lungi pasaje asemănătoare și, pe alocuri, identice cu cele din primul capitol al *Geniului pustiu*. Rătăcirea lui Dionis pe străzile din București, pe o ploaie mocănească, și atmosfera din cafeneaua sordidă în care intră sunt aceleași din peregrinările naratorului din roman. Camera lui Dionis, înaltă, goală, cu teancuri de cărți pe podea și păianjeni prin colțuri (consacrată de Călinescu drept camera poetului însuși), o repetă pe aceea a lui Nour. Până și bustul (descries ulterior ca un portret în ramă) al frumosului tânăr cu plete negre și ochi albaștri este același. Nu s-a pus întrebarea de ce Eminescu a reluat aceste pagini în *Sărmanul Dionis*, deși personajele și acțiunea nuvelei nu au nimic în comun cu *Geniu pustiu*. S-a dat în general prea multă importanță speculațiilor cu privire la timp și spațiu de la începutul nuvelei, raportate la manuscrisele eminesciene din epocă. În definitiv, ele pregătesc terenul pentru transmutarea personajului dintr-o epocă în alta. Oricâtă atenție ar acorda Eminescu aspectului științific al fenomenelor,

nuvela nu e în spiritul *S.F.* de astăzi, ci mai curând în acela al prozei lui Borges ori Mircea Eliade. Tema, foarte veche, a vieții ca vis și a visului ca viață (care e și la Borges) lămurește cam totul cu privire la filosofia eminesciană: „Dacă lumea este un vis – de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan”. În alt loc, explicația pentru iluzia șirului cauzal de întâmplări e mai plastică: „Închipuiește-ți că pe o roată mișcată-n loc s-ar lipi un fir de colb. Acest fir va trece prin toate locurile prin care trece roata învârtindu-se, dar numai în șir, pe când roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinse de ea”. Că Eminescu invoca pe Kant și pe alții, asta nu creează obligația criticilor de a-l combate cu argumente filosofice pline de morgă. G. Călinescu a stăruit cel mai mult pe eroarea lui Eminescu de a interpreta subiectiv legile kantiene ale spațiului și timpului. Încă junele autor nu se complica în speculații filosofice. Se mulțumea cu cele câteva remarci, mai sus citate, absolut lămuritoare pentru fantasticele întâmplări din nuvela lui. Nu doar sub raport ideatic, Eminescu cerea de la el însuși mai mult decât putea da la vârsta aceea. Rătăciosul Panu pretindea a-i fi obiectat, la lectura în *Junimea* a nuvelei, în 1872, că zugrăvește Iașul din vremea lui Alexandru cel Bun, ca având arhitectură turcească înainte de venirea turcilor ori că-l trimite pe călugărul Dan să studieze la Academia de la Socola, creată câteva secole mai târziu. Nici *Kabbala*, în care Ruben îl inițiază pe Dan, nu e probabil să fi fost cunoscută în Moldova în 1400, *Zoharul* fiind scris în 1296. Judecată ca povestire fantastică, *Sărmanul Dionis* e cea mai bună din prozele lui Eminescu și nu va lipsi din nicio antologie a genului. Autorul dovedește abilitate în sugerarea confuziei de planuri (tocmai ceea ce nouă ne place i-a nemulțumit pe junimiști, care i-au cerut o încheiere nouă și Eminescu s-a conformat, citând pe

Theophile Gautier cu o celebră frază despre posibilitatea de a trăi o „nostalgie inversă” după locuri și timpuri ulterioare), de exemplu atunci când îl înfățișează pe călugărul Dan trezindu-se din visul în care fusese Dionis și nu, contrar așteptărilor cititorului, pe Dionis visându-se călugăr în veacul cel vechi. Un episod interesant este prefacerea lui Ruben, kabbalistul, într-un mic diavol care țopăie de bucurie că l-a prins în năvod pe naivul călugăr. Dacă visul conviețuirii celeste cu Maria e plin de toate clișeele poetice ale romantismului, trezirea și retrezirea lui Dan în vremea noastră, confuzia dintre Ruben, kabbalistul, și Riven, anticarul, acestea și altele denotă o oarecare măiestrie în conducerea acțiunii. „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări, Dan ori Dionis?” se întreabă autorul la sfârșit, în pasajul introdus la sugestia lui Maiorescu. Tocmai lipsa răspunsului face valoarea primei noastre proze fantastice.

Continuă a i se da o mai mare însemnătate literară decât are nuvelei *Cezara*, pe care unii comentatori actuali o socotesc capodopera prozei eminesciene. În realitate, nuvela din 1876 are ca singur merit un anume curaj în scenele erotice ori de pură sexualitate. Înainte de Macedonski, nimeni nu mai abordase atât de liber sexualitatea. Caius Dobrescu citează în sprijin o remarcă a unui istoric al perioadei victoriene, care este de părere că epoca nu era atât de intolerantă pe cât i s-a dus buhul, ci mai degrabă juca norocos pe contrastul dintre interzis și admisibil. Așa s-ar explica libertățile în materie de sexualitate de la Eminescu, Creangă ori Macedonski în plin victorianism junimist, ba chiar îndrăzneala lui Eminescu de a publica nuvela în conformistul *Curier de Iași*. Și în legătură cu *Cezara* s-a pus problema unei înrâuriri filosofice. Ar fi proza cea mai îmbibată de schopenhauerianism a lui Eminescu. Însă Eminescu îl interpretează aici pe Schopenhauer ca pe Kant în *Geniu pustiu*, adică în manieră proprie. Sunt desigur unele idei ale filosofului în scrisoarea lui Ieronim către Cezara ori mai ales în aceea a lui Euthanasius către Ieronim.

Problema însă a călugăririi și a euthanasierii, a anulării adică a instinctelor, e inversată de poet, care face elogiul instinctualității depline într-o natură care nu cunoaște îngrădirile, rămânând în stadiul unei inocențe primordiale, nealterate de conștiință. Felul în care Cezara îl silește pe Francesco să i-l aducă pe Ieronim n-are nicio legătură cu manierele unei contese, dar are una cu interpretarea „naturalului” ca inocență și amoralitate. Nu doar Ieronim se va dovedi adeptul acestui statut natural absolut (adică al voinței schopenhaueriene lăsate în voia ei), dar chiar Euthanasius, bătrânul sihastru libidinos. Dincolo de unul sau două episoade (de pildă acela în care privind bustul gol al lui Ieronim, Cezara se sufocă de dorință și-și desface pieptarul și cordonul), nuvela e la nivelul *Buchetierei de la Florența* și al prozei sentimentale, nelipsind duelurile și intrigile de tip renascentist.

Neglijabil artistic este aproape tot restul prozei eminesciene. O mențiune ar merita *La aniversară*, care i-a plăcut nu fără motiv personal autorului *Adelei*, deloc caracteristică însă pentru Eminescu, descriind o relație erotică timidă și contradictorie între doi adolescenți, nu fără finețe, dar în gamă minoră. *Avatarii faraonului Tlă*, pe care Călinescu și-a făcut doctoratul, *Archaeus* și celelalte n-au consistența care să le impună memoriei noastre.

Același lucru îl putem spune și despre numeroasele proiecte dramatice (niciunul finalizat) ale lui Eminescu. Comediile sunt fără interes și oarecum vulgare. Tragediile istorice au lăsat unele urme în poezie. Aparțin, cam toate, epocii vieneze, când pașoptismul lui Eminescu era viu, iar lecția lui Maiorescu, încă necunoscută. Cele mai multe sunt în versuri greoaie și plictisitoare. *Bogdan Dragoș* (cu cele două părți ale ei, separate în manuscrise) și tablourile dramatice, trei la număr, avându-l în centru pe *Andrei Mureșanu* conțin cele mai numeroase versuri pe care poetul a încercat să le valorifice separat mai târziu. Neterminate și neînchegate, piesele n-au o structură dramatică limpede, fiind inferioare celor ale lui Bolintineanu și chiar Asachi.

Toată lumea a înțeles publicistica politică a lui Eminescu așa cum a vrut. Z. Ornea îi enumera, într-un articol din numărul revistei *Dilema* consacrat în 1998 scriitorului pe principalii beneficiari ai ideologiei eminesciene: „Toate curentele noastre de idei romantic-agrariene (sămănătorismul, gândirismul, naeionescianismul, legionarismul), care au condamnat procesul ivirii României moderne, de la 1848 încoace, socotind că ea trebuie să rămână ca în vechime, autohtonistă și tradiționalistă, s-au folosit de gazetăria lui Eminescu ca de un stindard de mare preț”. La aceste curente trebuie adăugat șovinismul de după 1989, ca și orientările în general naționaliste din Basarabia devenită stat independent, care l-au exasperat, probabil, pe Ion Negoițescu, hotărât brusc să califice unele dintre articolele poetului ca „protolegionare”. E, desigur, o exagerare care ignoră standardele epocii în care Eminescu își publica, îndeosebi în *Curierul de Iași* și în *Timpu*, prozele lui politice și când xenofobia nu avea teme rasist, iar antisemitismul provenea din cauze economice. Mai există un motiv al relei interpretări a ideologiei eminesciene și anume alinierea majorității exegeților serioși din prima jumătate a secolului XX la ideea că liberalismul a fost factorul principal în dezvoltarea rapidă a României din timpul lui Carol I. Toate istoriile civilizației au fost la noi de stânga, de la Gherea la Zeletin (Lovinescu însuși nu respingea marxismul), orientare îndrituită tocmai de progresul economic și social pe care l-a generat politica liberal-democrată a Brătienilor. Eminescu, Maiorescu, junimiștii și conservatorii au fost automat situați în tabăra reacționară. Volumul al doilea din studiul lui Lovinescu se intitulează *Forțele reacționare*. Conform viziunii sociologice a vremii, aceasta este tabăra perdanților și nimeni n-a mai stat să le examineze ideile altfel decât ca pe o opunere la progres. Mai mult, dezvoltarea după 1900 a unui curent de extremă dreaptă, care a preluat tezele autohtoniste și agrariene ale lui Eminescu, în condițiile intrării României în circuitul occidental, a condus la o nouă con-

damnare a lor de către gânditorii proeuropeni. Comunismul a definitivat acest oprobriu. Publicistica lui Eminescu n-a putut fi retipărită decât foarte târziu și chiar și atunci înfruntând o puternică rezistență. Însuși rabinul-șef al României a intervenit pentru oprirea volumului XVI din marea ediție cuprinzând textele cele mai discutabile. Naționalismul ceaușist n-a schimbat cu mult lucrurile, silit fiind să-și ascundă înclinațiile reale, care contraveneau doctrinei comuniste. Chiar dacă Ceaușescu a citat într-un discurs cel mai xenofob pasaj din *Doina* (retipărită integral înainte de 1989 doar în ediția anastatică a *Poesiilor* din 1883 datorată lui Petru Creția), articolele au văzut lumina tiparului în culegeri cu un număr infim de exemplare, și acelea dirijate către specialiști. După 1989 au fost reluate mai ales punctele de vedere extreme. În loc să fie așezate în contextul epocii, articolele lui Eminescu au fost utilizate propagandistic, adică actualizate stupid. Chiar și cei care nu le vedeau cu ochi buni au căzut în această eroare. Un politolog liberal, Cristian Preda, a respins în același număr cu bucluc din *Dilema* filosofia politică eminesciană pentru că ar fi retardată până și în raport cu aceea din epocă, așa cum ar rezulta din compararea lui Eminescu cu gânditori politici precum Tocqueville și Stuart-Mill. Doar că nu de la acești liberali se revendica Eminescu (deși îi citise și îi cita), ci de la reacționari ca Hegel, Joseph de Maistre, E. Dühring, Schopenhauer și de la organiciști ca Buckle. Mai potrivit ar fi să vedem în ce măsură conservatorismul eminescian și junimist nu e defazat față de conservatorismul european de la 1880, cum susține Ioan Stanomir în *Reacțiune și conservatorism*. Altfel, riscăm să cădem împreună cu Preda în erezia contrară celei iorghiste și anume că nu există la Eminescu decât „rudimente de gândire politică”. În fine, trebuie menționată raportarea foarte originală a lui Eminescu la junimism pe care o face Sorin Alexandrescu în *Privind înapoi, modernitatea*. „Ideologia sa rurală și naționalistă este o variantă a junimismului cu care «Junimea» nu prea are ce să facă. De fapt, Eminescu este un intelectual



tocmai pentru că nu acceptă statutul desemnat de Maiorescu, acela de tehnocrat admirat pentru meseria sa, dar exclus din circuitul oficial.”

O relectură atentă și fără prejudecăți (inclusiv ale epocii noastre) devine obligatorie dacă dorim să ne facem o idee limpede despre publicistica politică eminesciană (publicistica pe alte teme a poetului e meritorie, dar neglijabilă). Înainte de a o aprecia literar, perspectivă amânată până de curând, cum vom vedea, nu putem să nu reexaminăm publicistica politică în conținutul ei de idei. Primele articole cu adevărat demne de reținut apar în *Federațiunea* de la Pesta în 1870 (anul debutului la *Convorbiri literare*, și cu poezie, și cu proză) și se ocupă de dualismul austro-ungar. *Echilibrul*, cel mai interesant dintre articole, este un atac fățiș la adresa ungarilor pe ideea că fiecare popor din imperiu ar trebui să se bucure de aceleași drepturi. Pretențiile hegemonice ale ungarilor sunt combătute violent: „Au ei ce noi nu avem? Au ei limbă? Au științe? Au arte? Au legislațiune? Au industrie? Au comerț? – Ce au? Limba? ar trebui să le fie rușine de ea. Sunetele îngrozesc piatra; construcțiunea, modul de a înșira cugetările, de a abstrage noțiunile, tropii, cu un cuvânt spiritul acestui material grunzuos, sterp, hodorogit, e o copie a spiritului limbei germane”. Sigur, mai târziu, filologul înnăscut care era Eminescu (a se vedea remarcile cu privire la dicționarul lui Hasdeu, *Cuvente den betrani*) nu se va mai lăsa purtat de asemenea impulsuri și nu va mai repeta stupida caracterizare de mai sus. De pe acum inevitabilului accent pamfletar i se adaugă unele idei ce nu vor lipsi până la sfârșit, de pildă aceea că „drepturile și legile ce au a ne governa pe noi ni-s imanente nouă, căci sunt imanente trebuințelor noastre, vieții noastre, noi nu avem a le cere decât de la noi înșine”. Sancționarea de către suveran „nu e condițiunea de existență a unei legi, ci numai formalitatea prin care aceasta se inaugură”. Altfel spus, „sancționarea e un simbol”. În Austro-Ungaria sancționarea e abuzivă chiar prin aceea că încalcă dreptul popoarelor în favoarea a două dintre ele. „Toate aceste

popoare, socoate Eminescu, sunt setoase de viață proprie și numai din egala îndreptățire a tuturor se naște echilibrul”. Nu se poate spune că, în condițiile date, Eminescu nu pune corect problema națională. Primul articol din *Convorbiri literare* este tot din 1870 și se referă la serbarea programată să aibă loc la Putna în anul următor. Pentru naționalismul paseist, considerat îndeobște caracteristic lui Eminescu, ar fi de remarcat că poetul nu privește sărbătoarea ca pe un simplu gest de pietate față de trecut: „Am putea să ne gândim mai serios asupra problemelor ce viitorul ne le impune cu atâta necesitate”. Și, în orice caz, cu „toate calitățile acestuia”, ale trecutului adică, nu e bine să privim viitorul doar ca pe o „continuare a trecutului”. Urmează, după o pauză de șase ani, epoca *Curierului de Iași*, 1876, când, conform opiniei unanime, gazetarul Eminescu poate fi considerat un profesionist al scrisului cotidian. În paralel cu gazeta la care lucra ca redactor la „partea neoficială”, Eminescu publică și în *Convorbiri literare*, de exemplu, unul din cele mai puternice articole ale sale, *Influența austriacă asupra românilor din Principate*. Pe lângă un documentar istoric bine informat, articolul conține un număr de idei probabil originale. Prima formulare a teoriei organiciste aici este: „Popoarele nu sunt produse ale inteligenței, ci ale naturii [...]. În începutul dezvoltării lor ele au nevoie de un punct stabil împrejurul căruia să se cristalizeze lucrarea lor comună, statul lor, precum roiul are nevoie de o matcă. Dacă albințele ar avea jurnale, acestea ar fi foarte legitimize”. „Ideea armoniei intereselor” este cea care-i leagă pe indivizi în bresle, clase, caste, pe care statul trebuie să le trateze în mod egal, ca pe o „națiune”. O singură clasă se cuvine să fie privilegiată, aceea care „exploatează de-a dreptul natura” și anume țărâ-nimea, „hamalii omenirei”. Singure monarhiile pot garanta această armonie, așadar stabilitatea. Republicile sunt silite la partizanat: „De aceea se vor vedea în toată omenirea două mari serii de idei, două tabere, aceea a individualismului, sistemul liberal, și aceea a armoniei intereselor,

a statului ca unitate absolută, a monarhiei juridice” (care nu trebuie confundată cu despotismul). Iată temeiul prim al tuturor polemicilor cu liberalii de la *Românul*. Punctul de vedere al lui Eminescu este conservator, adică organicist, monarhist, elitist și tradiționalist. Puțini l-au exprimat așa de bine în epocă. Autorul avea 27 de ani și nu-și dăduse încă măsura geniului poetic. Tot aici se explică simpatia lui Eminescu pentru Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrân și Ștefan cel Mare: în epoca lor s-a fi dezvoltat cele trei, și unicele, perioade de stabilitate din istoria noastră. E de notat că atunci când găsește că tema e potrivită pentru un studiu amplu, și nu pentru un articol ocazional, Eminescu își reține pornirea pamfletară și se aplică materialului cu științifică seriozitate. Comentează de exemplu o carte despre *Rusia și Europa* a celebrului N.I. Danilevski, acela care i-a trădat pe Dostoievski și pe tovarășii săi, intrând în grațiile țarului, și în care erau justificate pretențiile rusești de hegemonie. Nu numai că nu-și dă drumul la limbă, dar admite oarece măreție visurilor europene ale puterii de la răsărit. Informația e peste tot corectă, cu mici scăpări, relevate de editori, așa că unele din aceste articole pot fi considerate adevărate cercetări de pionierat în domeniu, cum ar fi acela despre *Basarabia* din *Timpul*, 1878, la fel de solid ca articolele lui Slavici despre Transilvania. Din noiembrie 1877, Eminescu își începe lungă și aproape exclusivă colaborare la *Timpul* conservatorilor, ca redactor, apoi ca redactor-șef. Se poate observa de la început că Eminescu e, în ciuda opiniilor sale conservatoare, un disident. Rareori ideile lui se potrivesc cu cele ale partidului al cărui organ oficial *Timpul* este din 1880 înainte. Disidența e clară de la primul text, *Dorobanții*, în care poetul, ca și Slavici, deplânge proasta dotare a armatei trimise la sudul Dunării spre a obține independența. Conservatorii înțelegeau să menajeze guvernul liberal, probabil pentru că doreau ca independența să fie considerată opera ambelor partide. Dar Eminescu, știind că soldații desculți și dezbrăcați sunt în majoritate țărani, nu ierta acest trata-

ment aplicat singurei clase sociale pozitive în concepția lui. Cu acest prilej declanșa campania contra grecilor. După unguri, uitați acum, grecii devin ținta preferată a pamfletelor sale. Nici chiar evreii n-au parte de contestații așa de violente, pe ei Eminescu crezându-i asimilabili, spre deosebire de greci care ar trebui, ei, huliți până la capăt. Greci erau și în partidul conservator, ba chiar unii fruntași. De ce Rosetti și ziarul *Românul* atrag toate fulgerele xenofobe ale lui Eminescu e destul de greu de spus. Oricât ar fi poetul de ostil doctrinei liberale, motivul nu pare pur ideologic. Sau, dacă este, trebuie căutat în nevoia poetului de a explica de ce se degradase statul românesc, de ce decăzuse clasa politică, după ce sub Grigore Ghica, o dată reinstalate domniile pământene, se puseseră atâtea speranțe într-o redresare. Această degradare venea de la importul de instituții. Teza lui Maioreșcu e incontestabilă pentru poet. Dar oare nu cumva faptul că familiile boierești de la 1821 și de la 1848 au origine străină (grecească, în marea majoritate) a determinat acest import necritic și la o părăsire a unor tradiții politice proprii și care își arătaseră în trecut roadele? Așa pare să gândească Eminescu. Antigrecismul lui, care nu e străin nici de amintirea secolului fanariot care a pus capăt instituțiilor pământene, seamănă cu un alibi pentru acuza de incapacitate adusă clasei politice românești de a fi exploatat corect situația. Și el îi folosește și la implicarea indirectă a conservatorilor în eșecul politic, cu atâția greci în rândurile lor, deși, evident, n-o poate spune fățiș. Ca totdeauna când țăranul român este, în ochii lui Eminescu, victimă, pamfletul lui spumegă de furie. Nedreaptă, această pagină a intrat în istoria genului:

„Nu sunt în toate limbile omenești la un loc epitete îndestul de tari pentru a înfiera ușurința și nelegiuirea cu care stârpiturile ce stăpânesc această țară tratează cea din urmă, unica clasă pozitivă a României, pe acel țăran care muncind dă o valoare pământului, plătind dări hrănește pe acești mizerabili, vărsându-și sângele

onorează această țară. Și pe când acești cumularzi netrebnici, această neagră masă de grecotei ignoranți, această plebe franțuzită, aceste lepădături ale pământului, această lepră a lumii și culmea a tot ce e mai rău, mai mincinos și mai laș pe fața întregului univers face politică și fanfaronadă prin gazete și se gerează de reprezentanții unei nații ai cărei fii aceste stârpituri nu sunt și nu pot fi, tot pe atunci soldatul nostru umblă gol și desculț, flămând și bolnav pe câmpiile Bulgariei, îi degeră mâini și picioare, de cad putrede de pe trupul viu al omului și, veniți înapoi în țară, cad pe drumuri în țara lor proprie de frig și de hrană rea”.

Nu scapă de biciuirea poetului nici rușii:

„Răsărită din rase mongolice, de natura lor cuceritoare, așezate pe stepe întinse a căror mon(o)tonie are înrăurire asupra inteligenței omenesti, lipsind-o de mlădioșenie și dându-i instincte fanatiche pentru idei de-o vagă măreție, Rusia e în mod egal muma mândriei și a lipsei de cultură, a fanatismului și a despotiei. Frumosul e înlocuit prin măreț, precum colinele undoiate și munții cu dumbrăvi a țărilor apusene sunt acolo înlocuite prin șesuri fără de capăt. În tendințele lor de cucerire, în așa-numitele misiuni istorice care-și caută marginile naturale nu e nimic dedesupt decât pur și simplu neștiința și gustul de spoliere. În zadar caută un popor în întinderi teritoriale, în cuceriri, în războaie, ceea ce-i lipsește în chiar sufletul lui”.

Eminescu scrie aceste cuvinte când rușii îi învinseseră pe turci, cu ajutorul românilor, e drept, aducându-ne independența. Nu oportunismul caracteriza, s-ar zice, vigilența națională a gazetarului. Se va putea constata acest lucru și cu prilejul celor cinci articole intitulate *Studii asupra situațiunii*. Eminescu fusese instalat redactor-șef al *Timbului* în decembrie 1880. Manolache Costache Epureanu alcătuisese Clubul Politic care să lanseze programul partidului conservator. Acest *Program* îl comentează Eminescu, dar în

termeni personali, încercând în definitiv să dea viață unor vagi propoziții, nemulțumindu-i și pe aliații politici și pe adversari. Toată ideologia pusă de poet la bătaie e maioreșciană, deși, ca o ciudățenie, tocmai Maiorescu refuzase să participe la Club. După *Influența austriacă*, aceste *Studii* reprezintă textul doctrinar cel mai de seamă al lui Eminescu. Viziunea organicistă este aici centrală. Statul e un organism viu, care crește treptat asemenea stejarului din ghindă. Ca și natura, statul nu face salturi. Progresul e o „legătură între trecut și viitor”. Ideea este aceea, a formelor fără fond. Descoperirea Occidentului s-ar fi făcut la noi în spiritul raționalist al secolului XVIII și fără reală cunoaștere a tradițiilor autohtone. La baza oricărui progres trebuie să stea munca. Fără muncă nu există nici libertate, nici cultură. Conservatorul Eminescu gândește aici în felul protestantului Max Weber, care pune etica muncii la baza capitalismului. Altă idee supărătoare pentru conservatori și liberali deopotrivă era aceea că independența statului român este anterioară anului 1877: „Independența, precum o numim astăzi, nu este un «copil găsit» fără căpătâi și fără antecedente, ci un prinț care dormea cu sceptrul și coroana alături”. Domnitorii trebuie să fie ereditari, nu electivi. Principatele au nevoie de o monarhie *luminată* (Eminescu zice *juridică*, la fel ca în *Influența austriacă*). Situația economică e prezentată în date statistice. Ce se citește în ele? Slăbiciune cronică a finanțelor și producției. Eminescu adaugă la toate acestea lipsa de educație civică a alegătorului român. Concluzia e maioreșciană, minus vehemența tonului, și privește, în fond, toate guvernările din ultimele decenii:

„Am văzut cu înlesnire ce unitate e în caracterul civilizației noastre de azi, cum ea consistă curat în păzirea formelor exterioare ale culturii apusene, lipsită de orice cuprins real. S-ar putea zice că aluatul din care se frământă guvernării noastre e aceea categorie de ființe fără avere, știință de carte și consistență de caracter,

acei proletari ai condeiului din cari mulți abia știu scrie și citi, acei paraziti cărora nestabilitatea dezvoltării noastre interne, defectele instrucției publice și golurile create în ramurile administrației publice prin introducerea nesocotită a tuturor formelor civilizației străine, le-au dat existență și teren de înmulțire; aluatul e o populație flotantă a cărei patrie întâmplătoare e România și care, repetând fraze cosmopolite din gazete străine, susține, cu o caracteristică lipsă de respect pentru tot ce e într-adevăr românesc, că aceste clișeeuri stereotipe egalitare, liber-schimbiste, liberale și umanitare, acest bagaj al literaților lucrativi de mâna a treia, aceste sforăitoare minciuni sunt cultură națională sau civilizație adevărată”.

Ca și Maiorescu, Eminescu nu găsea totuși că soluția constă în abandonarea goalelor forme împrumutate, ci în umplerea lor de conținut real. Cum prea deseori li s-a imputat amândurora ideea nefericită cu pricina, finalul *Studiilor* se cuvine reproduș:

„E prea adevărat că ideile noastre sunt adeseori escamotate și anticipate de către acești adversari *generis nullius* și că, pentru a se putea gera ei în adevărați proprietari ai ideilor noastre, ne taxează de reacționari cu instincte medievale [...] Cuvintele «conservator» și «liberal» au însă la noi cu totul alt înțeles, și, față cu raționalismul frazelor, gol, insipid, inexact al așa-numiților liberali, noi reprezentăm realismul naturii înnăscute a statului și pretindem ca formele introduse să nu rămână forme goale, coji pentru a se juca partizile cu ele, ci să aibă cuprins real. Voim a *conserva* libertăți și instituțiuni prin realizarea lor, prin aplicarea lor sinceră față cu un curent care le discreditează prin abuz și prin ducerea la absurd”.

Angajarea ziarului *Timpul* în problemele suveranității naționale ni-l arată pe Eminescu prudent și în idei, și în limbaj. El reproduce, vreme de aproape trei ani, articole din presa

străină, fie austriacă, fie franceză, ba chiar și maghiară. La moartea neașteptată a lui Epureanu, care-l numise în capul *Timpului*, scrie un elogiu emoționant. Înroată și contra curentului, fie acesta maioreșcian, fie nu. Știe să fie, la nevoie, caustic: „Limba latină, notează el pe marginea unui *lapsus calami* din *Scrisorile* publicate în ziarul liberal *Presa*, e ca o femeie frumoasă, dar cam crudă, onorabili confrăți, față cu lasciva bătrânețe care-ar voi să abuzeze de ea. Prin simple injurii adresate ardelenilor genul substantivelor latinești nu se schimbă, nici prepoziția *cum* nu-netează a cere ablativul ...” Știe să fie obiectiv, când cu atentatul contra lui Brătianu, deplorându-l fără echivoc ca pe o manevră inspirată de nihilității ruși, contra cărora se va pronunța și în alte ocazii, ca și contra socialiștilor și revoluționarilor români care-i lua drept model. Cel dintâi articol în calitate de redactor-șef la *Timpul* este *Patologia societății noastre*. Vina pentru bolile noastre politice și sociale ar aparține atât liberalilor, care se mai credeau „în stadiul revoluționar”, cât și conservatorilor, care au întârziat să reacționeze. „În locul sentimentului public dezinteresat, scrie Eminescu, avem pasiuni politice, în loc de opinii, avem rivalități de ambiții”. Rămâne independent în păreri, susținând de exemplu că o teză a lui Maiorescu din *Deutsche Revue*, despre apropierea de Austro-Ungaria, reluată favorabil în toată presa, indiferent de culoarea politică, se bazează pe „niște ipoteze viitoare și problematice”. Politica germană a lui Carol, cu sprijin și conservator, și liberal, displace de pe acum lui Eminescu, care crede, pe bună dreptate, că ea nu-și are temeiul moral câtă vreme românii din Ardeal nu vor primi drepturile cuvenite. Dar suntem departe de a putea lua în serios tragi-comica opinie, răspândită mai ales după 1989, că Eminescu va fi pedepsit în 1883 cu închiderea la ospiciu pentru a se fi rostit contra tratatului cu Germania și Austria. Opinia care face din el întâiul deținut politic român, în disprețul oricăror dovezi materiale sau morale, este o elucubrație cu atât mai mare, cu cât importanța articolelor lui politice,

fie și din oficiosul conservator, nu era, în ultimele decenii ale secolului XIX, aceea închipuită de unii astăzi. Când le atribuim lui Eminescu, unii vor fi având sentimentul că toată lumea le va fi citit la apariție cu ochii noștri și că opinia publică românească a vremii se plia pe argumentele ori pe vehemențele poetului-gazetar. În realitate, ecoul era mult mai puțin însemnat, nu numai fiindcă tirajul ziarului pleca de la 300 de exemplare și ajungea foarte târziu la 800, dar și fiindcă, pentru contemporani, Eminescu de la începutul deceniului nouă al secolului XIX nu era Eminescu din secolul XX ori de acum. Ca să nu spun că multe articole nu le semna, conform obiceiului vremii. „A scris fără convingere spre a putea trăi”, va zice Morțun despre gazetar, înlocuit de la *Timpul* în 1883. Observația nu vine de la un neprieten, ci de la un admirator (e drept socialist, și apoi liberal), care îi va și tipări în 1890 o ediție de *Proză și versuri*, cea dintâi după aceea a lui Maiorescu de *Poesii*. Multe din ideile lui Eminescu erau destul de bine adaptate spiritului vremii. Altele erau simple prejudecăți. Dintre acestea din urmă, să menționăm împotrivirea la reforma școlii propusă de Conta, Eminescu socotind, ca cei mai mulți, că învățământul se cade să rămână la umanoare, neîncercând să fie pragmatic. Tot așa, poetul era contra dreptului femeilor de a urma școli ca să devină apoi medici ori avocați. La sfârșitul secolului XIX majoritatea gândea ca Eminescu, nu ca Vasile Conta. Pe de altă parte, cu toată bibliografia bogată, în mai multe limbi, care le stă la bază, articolele economice ale poetului denotă destule păreri comune și greșite. Ca să respingă crearea Creditului Mobiliar, poetul îl arată cu degetul ca sursă posibilă de speculă, mai ales în Muntenia, unde oamenii ar fi mai puțin serioși. Deși pretinde, în polemică cu *Românul*, a nu fi discriminat niciodată între românii de dincolo și cei de dincoace de Milcov, Eminescu o face în câteva rânduri, una dintre tezele lui principale, aceea a *păturii superpuse*, clădindu-se pe această prejudecată. În sudul țării, socoate bucovineanul din el, s-ar fi ivit,

„un element etnic cu totul nou și hibrid”, „rămășițe ale haimanalelor lui Pasvanoglu și Ipsilant și resturi numeroase ale cavalerilor din industrie din Fanar”. Și încă: „Toată spuma asta de fanarioți novisimi, cari s-au pripășit în țară de 50-60 de ani încoace, formează naturalmente elementul de disoluțiune, demagogia României”. În același articol din iulie 1881 găsim prima referire limpede la evrei: „Ceea ce sunt pentru Moldova evreii sunt pentru Țara Românească aceste venituri cari, prin identitatea religiei, au știut să se strecoare printre români, să-i amăgească și să ajungă a-i stăpâni”. Concluzia: „Avem de-o parte rasa română, cu trecutul ei, identic în toate țările pe cari le locuiește, popor cinstit, inimos, capabil de adevăr și de patriotism. Avem apoi deasupra acestui popor o *pătură superpusă*, un fel de sediment de pungăși și de cocote, răsărită din amestecul scursăturilor orientale și occidentale, incapabilă de adevăr și de patriotism”. Pătura ar fi rezultatul victoriei elementului imigrant de după 1821, cu toată împotrivirea unui Grigore Ghica, și după 1866, când a fost alungat de pe tron de către aceiași căuzași, a lui Cuza cel plin de iubire de neam. Așa s-ar explica de ce „în România predominarea a scăpat din mâinile elementelor istorice și a încăput pe mâna celor neistorice”. Atitudinea aceasta este xenofobă, dar încă nu rasistă. Conform vederilor lui, Eminescu pune pe seama înlăturării de la putere ori a oprimării claselor istorice, boierii și respectiv țăranii, încetarea creșterii firești a societății și a statului românesc. Alogeni care au parazitat un proces organic și l-au deturnat în folos propriu nu sunt numai-decât vinovați că țin de altă religie (grecii nici nu țin, cum zice Eminescu însuși mai sus) ori de altă rasă, nici că și-ar fi amestecat sângele lor tulbure cu al urmașilor vechilor daci, dar fiindcă au perturbat naturala dezvoltare istorică a popoului nostru. Abia acum face Eminescu pasul către rasism și antisemitism. El nu vrea ca România să devină, asemenea SUA ori Belgiei, o țară fără „caracter național propriu”. „Tocmai cerința – scrie el într-unul din articolele contra

ziarului *Românul* din vara lui 1881 – de a lăsa România să se prefacă într-o Americă sau Belgie a Orientului este aceea căreia ne opunem din toate puterile. Nouă nu ne e deloc indiferent elementul ce are a determina caracterul țării de la 1200-1700 și de la 1821-1866”. Comentând astfel de aserțiuni, G. Călinescu va fi de opinia că interpretarea dată tezei *păturii superpuse* ca xenofobă denotă exagerare. „Folosind un stil polemic violent și plastic, poetul nu ieșea din pozițiile sale economice”. Până la articolele dinainte de 1881, observația lui Călinescu poate fi justă. Dar care urmează în anii de luciditate pe care Eminescu îi mai are de trăit, trei la număr, nu ne mai permit să reducem xenofobia poetului la pricini economice ori strict politice. E din ce în ce mai limpede că ideologia eminesciană devine una rasistă. Argumentele lui contra alogenilor sunt tot mai sofisticate. Romanii care au cucerit Galia ori normanzii care au cucerit Anglia s-au impus ca rase dominante, de nimeni contestate ulterior, doar românii, ca urmași ai romanilor, în nordul Dunării, rasă dominantă și ei, s-ar fi văzut înlăturați din poziția conducătoare de evrei și de greci (în Ardeal, de unguri): „Ne e scârbă de ei, ne e rușine c-au uzurpat numele etnic al rasei noastre, al unei rase oneste și iubitoare de adevăr...”. Teoria formelor fără fond și a statului natural este reluată pe această nouă temelie rasistă:

„Dacă pe acest pământ va exista vreodată o civilizație adevărată, va fi aceea ce va răsări din elementele civilizatorii vechi. Nu de greco-bulgarimea subțire și nazalizată a secolului fanarioșilor se va lega progresul limbei noastre, ci de începuturile sănătoase ale unui Urechii sau Miron Costin; nu de traducerea de legi străine atârnă civilizația juridică, ci de perfecționarea și completarea vechilor și propriilor începuturi de legislațiune și viață juridică. Din rădăcini proprii, în adâncime proprii, răsare civilizația adevărată a unui popor barbar; nu din maimuțăreala obicciilor streine, limbelor streine, instituțiilor streine”.

O explicație nouă dă „furiei” lui Eminescu (luând, cum s-a văzut, înfățișarea xenofobiei și chiar a rasismului) Caius Dobrescu. El pleacă de la ideea că educația austriacă primită de poet în adolescență a făcut ca poetul să devină sensibil la expansiunea și diversificarea existenței private în Europa Centrală postpașoptistă. Contrar opiniei socialiștilor noștri de la 1890 (vulgar reconfirmată de comuniștii de la 1950), în acea parte a operei lui Eminescu în care „se construiește o imagine a spațiului privat, creația sa se află într-o reacție (e adevărat, foarte complexă) de afinitate cu sensibilitatea care caracteriza în ultimele decenii ale secolului XIX clasele educate, atât în societatea europeană, cât și în cea românească”. După campaniile napoleoniene și după revoluțiile succesive, retragerea în spațiul privat devine filosofia de viață dominantă în Europa. Flaubert și alții o acuzau de filistinism. Este epoca *Biedermeier*. Spațiul privat nu este unul alienat, ci unul în care se regăsește bună parte din valorile și problemele sociale. Caius Dobrescu notează la Eminescu o autoculpabilizare și încercarea de a se desprinde de stilul de viață incubat de educația lui la Cernăuți și Viena. Această autoculpabilizare se traduce printr-un violent refuz. Așa s-ar explica vehemența tonului din articole sau din poezii, spiritul pamfletar, nostalgia purității etnice, antisemitismul, toate, frecvente la tinerii central-europeni din anii '60 ai secolului XIX. Tot de aici ar proveni iritarea lui constantă pe care i-o pricinuiesc „bătrânii” liberali din Revoluția de la 1848. Am remarcat această confuzie între cele două generații la protagonistul romanului *Geniu pustiu*. Toma Nour întruchipează, în același timp, ambele atitudini, atât revolta și nihilismul tinerilor postpașoptiști, cât și suflul liberal și idealist al adepților lui Iancu și în general al pașoptiștilor.

Nu încapă îndoială că Eminescu a fost naționalist, xenofob, cu pulsuni rasiste și antisemite tot mai vii spre sfârșitul vieții, un conservator radical, ca Burke, dacă putem spune așa, filosof evoluționist al istoriei, adept al dezvoltării firești a

statului natural și adversar al celui contractual al lui Rousseau, un ideolog care detesta individualismul liberal și socotea nefast pentru sănătatea nației rolul economic și politic al păturii superpuse (pătură, în realitate, formată nu numai din alojeni și care era cea dintâi clasă de mijloc din istoria noastră). Istoricii (și literații) au identificat imediat curentul ideologic pe care Eminescu l-a ilustrat ca fiind acela început de M. Kogălniceanu și de Simion Bărnuțiu (ce curioase sunt alianțele acestea, dacă ne gândim că împotriva celui din urmă cuvântul definitiv, care l-a scos din scenă, l-a avut Maiorescu, în atâtea privințe modelul ideilor eminesciene) și continuat în secolul XX de Iorga, Pârvan sau Motru. Petre Pandrea îi adaugă pe listă și pe Brâncuși și Arghezi, cu prea puțin teme pentru poetul *Florilor de mușgăi*, iar Z. Ornea, cum am văzut, pe Nae Ionescu și pe legionari. Au fost uitați Mircea Eliade, C. Noica, și nu doar cel tânăr, ca și E. Cioran de la debut. O mișcare conservatoare în secolul XX, după războiul dintâi, nemaexistând, ideologia lui Eminescu a fost confiscată de extrema dreaptă. Acest lucru a făcut ca judecarea ei de către istoricii moderați să fie deseori strâmbă, la o prejudecată răspunzându-se cu alta. Problema care se pune astăzi nu e de a-l absolvi pe gazetarul politic de erorile sale de gândire, nici, cu atât mai puțin, de a le privi prin prisma înțelegerii actuale a lucrurilor. Un Eminescu examinat *politically correct* ar fi ultima măciucă la carul cu oale. Problema este de a-i raporta ideile la acelea ale epocii sale și de a le judeca cu onestitate intelectuală.

Și, desigur, fiind vorba de unul dintre cei mai talentați gazetari din toată istoria noastră, comparabil, poate, doar cu Arghezi sub raport literar, problema ar fi să nu ocolim această latură a publicisticii lui politice. Cu puține excepții, între care incontornabilul Călinescu, caracteristicile și valoarea literară a articolelor n-au făcut obiect de studiu. Excepția cea mai remarcabilă este cartea Monicăi Spiridon intitulată *Eminescu, proza jurnalistică*. Autoarea e convinsă că ignorarea prozei gazetarelui îl are la origine pe

N. Iorga. Spre deosebire de poet, canonizat de spiritul critic al lui Maiorescu, gazetarul „a fost canonizat emfatic de un istoric căzuș și militant care a inaugurat triumfător suita manipulărilor sale”. Acesta nu e altul decât Iorga. Gestul lui Iorga l-ar fi scos pe gazetar din literatură ca să-l așeze, până azi, în ideologie. Cei mai mulți comentatori i-au tratat gazetăria exclusiv din acest unghi. Nici măcar totdeauna în avantajul ideologiei politice, transformată în ctitoria ori în locomotiva tuturor extremismelor. Scrupulul științific al poetului, informația lui excepțională au fost lăsate deoparte, ca și imensul lui talent de pamfletar din care s-au scos în față doar răbufnirile rasiste. Monica Spiridon face observația capitală că întreaga publicistică eminesciană e călăuzită de o dublă retorică: aceea de *forum* (tribună, parlament, catedră) și aceea de *amvon* (predică). Macazul e schimbat deseori în articole de la linia informativă, științifică etc. la aceea hagiografică, părtinitoare. Criticul vorbește de „mezalianță între două registre retorice”, unul laic, altul religios, care poate fi identificat și la alți scriitori din trecut, la Ivireanu, îndeosebi, dar și la Bălcescu ori Bolliac în epoca pașoptistă. Polemica împotriva lui Rosetti are, după părerea Monicăi Spiridon, o miză mai mare decât adversitatea politică, angajând două concepții opuse despre retorica gazetărească. E interesant că toate reproșurile pe care Eminescu i le face lui Rosetti pot fi descoperite ca o caracteristică proprie: stilul apocaliptic, lame-naisian este la amândoi, ca și utopismul (chiar dacă milenarist la Rosetti, organicist la Eminescu), în fine, retorica, deși Eminescu se declară pentru adevăr și contra oricărei sofistici. Ceea ce trebuie adăugat la aceste subtile remarci este talentul incomparabil al lui Eminescu, la care Rosetti nu poate nici pe departe spera. Nu e deloc sigur că retorismul excesiv de la Rosetti, ca de altminteri și de la Bălcescu și Hasdeu, este la Eminescu mai mult decât un procedeu epidermic și anume rodul unui simbolism moral, sfâșiat între Infern și Paradis. Dar e foarte sigur că nimeni n-a folosit cu o mai mare claritate

decât Eminescu până și cele mai ambigue metafore, dotând speculația abstractă cu o plastică nemaîntâlnită până la el. Prozator retoric în publicistica sa, după cum a remarcat deja Vianu în *Arta*, Eminescu excelează în frazarea muzicală, bazată pe repetiții și simetrii, care ne duc cu gândul la clasicul Odobescu:

„Și dacă s-au stricat rîndul și tocmeala țării, dacă am pierdut provinciile, dac-am înlăturat cu ușurință obiceiuri bune și vechi, dac-au intrat corupția și lașitatea în clasele vechii societăți românești, totdeauna izvorul acestor rele se va găsi c-au fost un grec, sau o mână de greci.

Și această nație, care prin îmbătrânire au pierdut toate calitățile, păstrând numai viștile antice, care în decursul evului mediu au corupt arhitectura, muzica, pictura, această nație, care au înveninat viața popoarelor învecinate, care le-au trădat la turci numai ca să poată păstra ea ierarhia, care furase a cincea parte din pământul României, această nație cu înnăscut instinct de violență și tâlhărașug, aceasta să fie conducătoarea Orientului?”

Iar unde acest ritm e pus în slujba unui examen critic de o scripitoare inteligentă, fără tendința rasială din frazele despre violenții greci, chiar dacă, poate, nu în totul verificabil în opinii, articolul eminescian de atinge un nivel, și literar, rar întrecut până astăzi. Iată o pagină, prea rareori citată, din *Influența austriacă*.

„Austria există prin discordia popoarelor sale. Pentru a le ține vecinic lipite și vecinic în discordie, are nevoie de un *element internațional*, fără patrie proprie, fără naționalitate, fără limbă, de un element care să fie acasă în Tirol ca și în Boemia, în Galiția ca și-n Transilvania. Acest om pur cosmopolit *per excellentiam* a fost pentru această ambițioasă Casă preotul catolic. Neavând familie, căci nu era însurat; neavând limbă, căci limba sa era o limbă moartă (cea latină); neavând rege, căci regele său era Pontifex Maximus, acest element încerca să unifice Austria prin religie.

Pe lângă acest element s-a mai format încă unul, hibrid și stângaci, cu o fizionomie fatală: *beamterul austriecesc*. Acesta are o limbă, dar ea consistă în câteva formulare nemțești de concepte, numite Schimmel, adică rable. Dacă i-ai lua unui beamter aceste câteva rable învechite și rău stilizate, el nu mai știe nici o limbă și iată de ce: în casa părintească a vorbit rusește, a studiat într-un gimnaziu unguresc, a trecut la universitatea nemțească și, când își sfârșește învățătura, nu știe nici o limbă cum se cade! C-un cuvânt, Austria pentru a domni are nevoie de un soi ciudat de indivizi *generis nullius* și în secolul al XVI-lea clerul catolic se potrivea cu acest rol, încât austriacul cel mai bun era pe atunci și catolicul cel mai bun. Astăzi însă nu se mai potrivește. Libertatea religioasă, răspândită peste toată Europa, au slăbit mult biserica, iar acești beamteri fiind cu totul netrebniți pentru o sarcină atât de grea, Austria au trebuit să-și caute un alt aliat pentru politica sa, tot fără patrie, tot fără limbă, fără naționalitate, un element cosmopolit și egoistic, ceea ce drept vorbind este unul și același lucru, căci cosmopolitismul este pretextul de a nu face nimic pentru dezvoltarea unei părți a omenirii, pentru că individul respectiv s-au însărcinat de a nu lucra nimic decât pentru universul întreg. Afară de aceasta, acest element e și mai cosmopolit decât cel catolic, de vreme ce e comercial, și chiar și chinezul nu va face mare deosebire între mărcile imperiului germanic și lirele sterline, pe când el va privi cu un simțământ de superioritate religia creștină, ce i se va părea o palidă exegeză a moralei lui Lau-tse sau a eticei Vedelor”.

Obiceiul de a tipări tot ce a rămas de la Eminescu a sporit cu câteva mii de pagini volumul operelor poetului. Academia Română a întreprins editarea *caietelor* asupra cărora atrăgea atenția C. Noica. Literar, niciun rînd din acestea nu prezintă vreun interes. Nici corespondența poetului nu privește literatura, deși biograficele cele aproape o sută de scrisori editate în 2000 de către Christina Zarifopol-Illias, de unde înainte

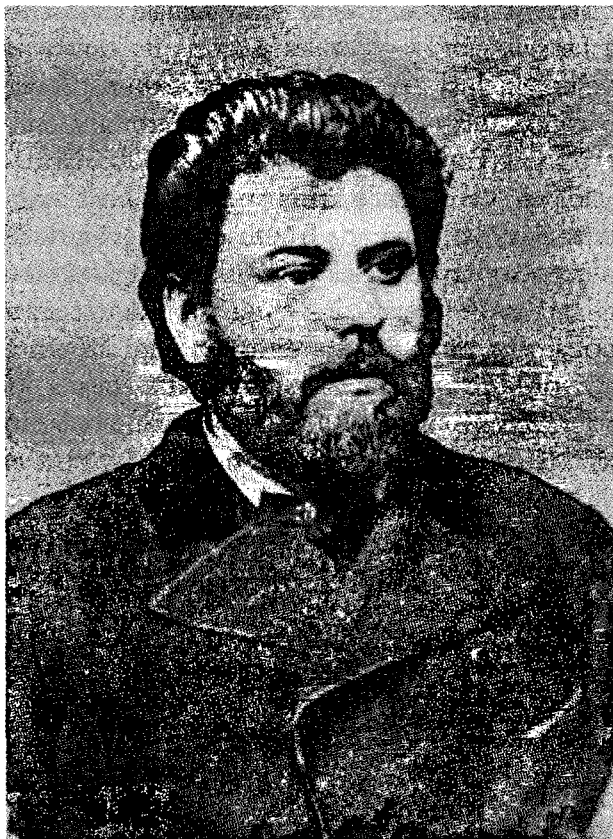


se știa de mai puțin de douăzeci, din care un sfert contestate de mai toți specialiștii, reprezentă o revelație. Romanul de dragoste dintre Eminescu și Veronica nu numai că se dovedește dramatic, dar contrazice o idee aproape generală, la sugestia misoginismului călinescian, despre relația dintre cei doi. Accentul pus de Călinescu, dar și de Lovinescu, pe infidelitățile reciproce a făcut să nu se vadă că între Eminescu și Veronica a existat o mare, sfișietoare și, până la urmă, tragică iubire. Faptul că Veronica l-a urmat atât de repede în mormânt pe poet, sinucigându-se probabil, ca și Simonne Boué după dispariția lui Cioran, ori Irinel Liciu după aceea a lui Doinaș, vorbește de la sine despre legătura lor de viață și de moarte. Prestigiul *Vieții lui Eminescu* a întunecat acest roman. Citind cele 93 de scrisori adresate Veronicăi descoperite în arhivele de familie ale urmașilor acesteia, și cele 15 adresate de Veronica poetului, ne dăm seama cât de meschină este interpretarea celui mai celebru biograf al poetului. O

imagine complet nouă și despre Veronica ne dau aceste scrisori: departe de a fi Dalila din *Viața*, ea se dovedește o femeie de lume, inteligentă și prudentă. Oare ce aștepta Călinescu de la soția lui Ștefan Micle, personalitate cunoscută a Iașului, când îi reproșează că nu l-a urmat cu ochii închiși pe Eminescu, expunându-se bârfelor, într-o societate atât de victoriană cum era aceea românească de la 1870-1890? Urmașelor ei, Veronica le-a transmis, pe lângă naturala ei deșteptăciune, frumusețea și vocea de mezzo-soprană, fiica ei, Valérie, ajungând cântăreață profesionistă de operă. Un roman senzațional s-ar putea scoate din felul cum au căzut scrisorile în mâinile strănepoatei de frate a lui Paul Zarifopol, care le-a tipărit, după ce au circulat prin mai multe familii moldovenești dintre cele mai faimoase. La întrebarea, acum, dacă Eminescu a avut talent epistolar, răspunsul e simplu: n-a avut. De altfel, nici nu ni s-au păstrat de la el alte scrisori.

## ION CREANGĂ

(1 martie 1837 – 31 decembrie 1889)



Receptarea critică a operei lui Ion Creangă este, s-a mai spus, un spectacol. Aproape la fel de captivant cum este spectacolul pe care-l oferă opera însăși. Istoria receptării, înfățișată de câteva ori, îndeosebi de Mircea Scarlat în *Posteritatea lui Creangă* și de Constantin Trandafir în *Spectacolul lumii*, dezvăluie de la sine complexitatea unei proze în care contemporanii au văzut mai ales „poporanitatea” necioplită, dar care a dat mare bătaie de cap comentatorilor de mai târziu. Cele dintâi observații capitale le fac, imediat după 1900, N. Iorga și G. Ibrăileanu, unul aducând în discuție realismul poveștilor, atât de necaracteristic folclorului, și comparându-l pe humuleștean cu François Rabelais, celălalt numindu-l „Homer al nostru” și remarcând paradoxul, cu viață lungă, că deși „sunt bucăți rupte din viața poporului moldovenesc”, poveștile și

amintirile nu sunt pe placul țăranilor. Un examen comparat al motivelor va întreprinde ceva mai târziu Jean Boutière, care însă va pleca de la ideea greșită a folclorismului lui Creangă, rămas în ochii francezului un simplu „culegător”, ca Petre Ispirescu, I.C. Fundescu, N.D. Popescu (idolul tânărului Sadoveanu) ori alții dintre postpașoptiști. Momentul esențial în evoluția critică a imaginii lui Creangă îl reprezintă cartea lui G. Călinescu din 1938, și nu atât pentru că dezvoltă ideea rabelaisianismului cărturăresc, în stare a ne da „un tablou antropologic și etnografic desăvârșit”, cât pentru a împăca, urmare a câtorva superbe intuiții, cel puțin două dintre dihotomiile care divizaseră interpretarea operei, și anume „poporalul” și „cultul”, „exponențialul” și „originalitatea”. Celelalte contribuții ale lui Călinescu, nici ele depășite, se referă la înțelegerea umorului ca jovialitate (*la joyeuseté* a lui Rabelais) și, în sfârșit, la aspectul dramatic, „jucat”, al epicului. Multă vreme lucruri de o asemenea valoare nu s-au mai observat după Călinescu. Cele demne de reținut au privit detalii ori nuanțe. Tudor Vianu a fost de părere că „omul Creangă a rămas un rural” și că artistul din el a procedat, ca pictorii bizantini, pe modele date, individualizând însă gesturile și vorbirea (e realismul de la Iorga și Călinescu). În *Amintirile din copilărie*, când n-a mai avut un model folcloric, dar nici unul cult nemijlocit, cum ar fi memoriile și autobiografiile la modă din Renaștere încoace, Creangă ar fi făcut saltul de la popular la cult pe „cale spontană”: „Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă”. Anticălinescianismul lui Vladimir Streinu (preocupat îndelungă vreme de Creangă) nu e decât o întoarcere pe dos a sintezei acestuia: nici popular, nici erudit, ci un Homer al țăranimii românești (ideea lui Ibrăileanu), Creangă ar aparține „tipului popular și rapsodic” de artist, dar cu o conștiință literară flaubertiană. El ne-ar fi dat prima „versiune

adultă a basmului” popular și, dacă nu este înțeles de țărani, este pentru că la sat „folclorul este o modalitate de viață, nu una de artă”. La *Junimea*, Creangă făcea pe miratul de succesul de care avea parte, dar e limpede că-și concepea poveștile și memoriile în așa fel încât să trezească interesul auditoriului. Junimiștii admirau folclorul din respect pentru Alecsandri și Maiorescu. Creangă a știut să profite de ocazie, dar nu ca să le servească naive producții populare: și-a conceput poveștile ca niște variațiuni personale pe o temă dată, cum le va numi Valeriu Cristea, slujindu-se de o artă rafinată și înșelătoare. Studiile consacrate lui Creangă după al Doilea Război, numeroase, n-au schimbat numaidecât paradigma critică. Interpretarea călinesciană a continuat să facă legea. Nu lipsesc, desigur, contribuțiile remarcabile. Valeriu Cristea a scos la iveală „cruzimea” lui Creangă, în câteva articole și într-un *Dicționar al personajelor* care este, probabil, cea mai minuțioasă descriere a operei. Exemple de „cruzime” găsim, neîndoielnic, în toate prozele. Cele mai izbitoare i s-au părut lui Valeriu Cristea acelea din *Soacra cu trei nurori* și din *Capra cu trei iezi*. Personajele cele mai crude ar fi Spânul și Împăratul Roș din *Povestea lui Harap-Alb*. Unele din analogiile propuse de Valeriu Cristea sunt extraordinare. A revenit de câteva ori asupra lui Creangă și Cornel Regman. Ceea ce i-a atras atenția a fost mai ales influența mutuală dintre autorul *Poveștilor* și acela al *Novelilor din popor*, apărute deopotrivă în *Convorbiri literare*. Opera lor ar reprezenta o răscruce semnificativă în proza postpașoptistă. *Amintirile* ar fi fost rodul emulației unei nuvele ca *Budulea Taichii*, chiar dacă nu relatează o formare a eroului („Și dacă e vorba, așa prost cum sunt, vi-l dau mai bine gata”, ar fi spus Creangă comentând prea „spelcuită” nuvelă a lui Slavici), și ar reprezenta o jumătate de pas mai departe decât memorialistica lui Alecsandri, Russo, Ghica, Sion sau Odobescu pe calea profesionalizării prozei cu subiect biografic.

Două încheieri are acest excurs prin opiniile despre Creangă. Una este că receptarea a

fost dominată, vreme de un secol, de câteva dihotomii care mai par și după Călinescu ireconciliabile. Ele sunt în număr de trei. Cea mai veche îl opune pe scriitorul „cult” celui „poporal”. Indiferent de straiile pe care le îmbracă, ea vede în Creangă fie un culegător de folclor (G. Panu, Jean Boutière), fie un cărturar și un erudit (Iorga, Călinescu, Vianu și, în pragul caricaturalului, G. Munteanu, care, în mica lui monografie din 1976, îl compară pe Creangă cu Kant și Schopenhauer!). A doua opoziție este aceea dintre *exponențial* și *original*. Iorga, Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, Vianu, Streinu au rămas la convingerea că *Poveștile* și *Amintirile* sunt o expresie a sufletului moldovenesc. Originalitatea, necontestată, în fond, de nimeni, nu e limpede definită, ca să nu spun că moldovenismului (limbă, obiceiuri etc.) îi face pandant de la o vreme ideea de universalitate a operei. În fine, o dihotomie care a făcut să curgă multă cerneală este aceea privitoare la artă: „talent necioplit”, cum îl considera Iacob Negruzzi, sau artist neîntrecut în finețe (Ibrăileanu), „de șapte ori lămurit în foc și ciocănit cu răbdare” (Sadoveanu). Și această opoziție are excesul ei: în 1922, B. Fundoianu îl socotea în *Sburătorul literar* al lui Lovinescu un artist pur, mallarméean. Ideea n-a displicut lui I. Negoșescu (*Istoria*), convins și el de fidelitatea lui Creangă față de modelul folcloric. Alții i-au comparat memoria cu aceea a lui Proust.

O încercare, din păcate ignorată, de a arunca în calea acestor dihotomii agresive păduri ori ape de netrecut a făcut Constantin Trandafir în studiul lui din 1996. Criticul a plecat de la tezele lui M. Bahtin despre „cultura populară a râsului”, nimerind imediat familia lărgită de spirite de care aparține Creangă, și anume pe Chaucer, Boccaccio sau Rabelais, măștrii carnavalescului, ai ludicului ca sărbătoare populară, care le dublează pe cele oficiale, oferind spectacolul enorm și parodic al lumii pe dos. Îți vine să spui: da, acesta este Creangă! În povești, ca și în proza memorialistică. De altfel, clasificarea de către editori a operei a împărțit prejudecata

falselor opoziții de care am vorbit. Începând cu E. Gruber, în 1890 (Ion Creangă a fost editat în volum postum), și sfârșind cu Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, a căror ediție este aceea standard până azi, editorii au distins poveștile (sau basmele) de povestiri, pe acestea de povestirile didactice ori câteodată de anecdote. *Amintirile din copilărie* au făcut mereu figură separată. Dacă renunțăm la aceste discriminări, în definitiv, oțioase, este neîndoielnic că Ion Creangă a scris doar *Povești și Amintiri din copilărie*. Poveștile i-au determinat pe Ibrăileanu, pe Călinescu și pe alții să vorbească de caracterul lor aproape nuvelistic, în spiritul povestirii de tip vechi, dat fiind realismul și individualizarea detaliilor necunoscute basmelor folclorice. Prozele nefantastice, la rândul lor, alunecă atât de des în neverosimil, încât distincția dintre unele și altele se dovedește nefolositoare. Mai ales că, peste toate, chiar și peste *Amintiri*, se întinde un spirit de farsă enorm, o jovialitate atât de nestăpânită, încât aproape nu ne mai interesează deosebiriile dintre realitate și fabulos, dintre exactitate etnografică și invenție, dintre limbajul curat moldovenesc și prelucrarea proprie, savantă, a oralității și paremiologiei țaranului român în general. Comparația, devenită de rigoare, cu I.L. Caragiale arată puțina importanță a provenienței lexicului. Artiști mari ai cuvântului, amândoi sunt literar inteligibili dincolo de idiomurile localizate și istorice pe care s-au întemeiat, unul țărănesc și moldovenesc, altul suburban și muntenesc balcanic. Toată lungă și remarcabila, ca proză, incursiune introductivă a lui Călinescu din biografie, ca și din *Istorie*, pe valea Bistriței nemțene, în lumea humuleșteanului, conține o contradicție flagrantă cu ideea, devenită aproape un clișeu, a universalității operei lui Creangă. Dacă dorim să-l așezăm în familia acelor mari creatori de carnavaluri morale și verbale pe care Bahtin a reunit-o scriind despre Rabelais, se cuvine să lăsăm la o parte orgoliul specificității moldovenești sau chiar românești. Ținutul Neamțului (pe care-l vor străbate și Hogaș, și Sadoveanu) a devenit de mult o parte a lumii precum

Canterbury al lui Chaucer sau Florența lui Boccaccio.

Francesco de Sanctis spune despre lumea *Decameronului* că este „teatrul faptelor omeneste, în voia liberului arbitru și călăuzite în rezultatele lor de întâmplare”. Și adaugă: „Întrucât mecanismul acestei lumi este miraculosul, neprevăzutul, fortuitul și extraordinarul, interesul povestirii nu stă în moralitatea acțiunilor, ci în caracterul neobișnuit al cauzelor și efectelor. Aceasta nu înseamnă că Boccaccio nu ar cunoaște lumea morală și religioasă și că ar altera noțiunile noastre obișnuite cu privire la bine și la rău; dar lucrul acesta nu-l preocupă și nu-l pasionează. Prea puțin înseamnă pentru el că o faptă este virtuoză sau vicioasă; ceea ce îl interesează este să poată ațâța curiozitatea prin felul neobișnuit al împrejurărilor și al caracterelor”. În fine: „O lume al cărei stăpânitor divin este întâmplarea și al cărei principiu conducător este natura nu e numai ușuratică și veselă, ci și comică [...] O veselie lipsită de intenție și de semnificație este ceva lipsit de farmec: râsetele izbucnesc din belșug în gura celor proști. Pentru ca râsul să cuprindă ironie, inteligență, el trebuie să aibă o intenție și un înțeles, trebuie să fie comic. Comicul îi dă acestei lumi fizionomia și seriozitatea ei.” Nu se poate să nu se bage de seamă că aceste constatări îi vin ca o mănășă lui Creangă. Fizionomia și seriosul lumii lui Creangă se datorează, într-o oarecare măsură, unui proces comun de laicizare. Necesități de ordin religios îi ia locul acțiunea fortuită a unor factori pur umani. Comicul este, într-un fel, la antipodul fatalității. Cel puțin în *Ivan Turbincă*, în care Valeriu Cristea a identificat o satiră anticlericală, această metamorfoză este izbitoare. Moartea arestată în turbincă duce la oprirea procesului firesc prin care oamenii și animalele pier. Nu doar Ivan e beneficiarul blocării fatalității, dar și generații întregi de bătrâni și de tineri care scapă cu viață în timp ce Moartea roade fără spor copacii din pădure. I-a fost dat diaconului răspopit să inaugureze în literatura noastră nu atât comicul laicității, amoralismul rezultat din

suspendarea respectului pentru ordinea hotărâtă de Dumnezeu care existau deja în *Occisio Gregorii*, farsa de la finele secolului XVIII, cât întreg arsenalul de sarcasme, batjocuri, glume ori parodii grotești pe seama normalului și cuviinciosului din societate. Cultura râsului chiar aceasta este: de aceea ea întreține o imagine a lumii pe dos, în care faptele bune nu-și primesc numaidecât răsplata, nici cele rele pedeapsa. Iar cele sfinte sunt tratate ireverențios. Cel mai bun exemplu este rareori editata *Poveste a poveștilor*, în care se relatează ce iese dintr-o vorbă urâtă aruncată de un țăran lui Hristos care se plimba însoțit de Sfântul Petru prin preajma ogorului. Întrebat ce seamănă, țăranul a răspuns cu vorba aceea. Așa că a recoltat exact ce semănase. Dar în loc ca lipsa lui de respect să fie sancționată, țăranul își vinde foarte bine insolitul produs care face fericirea unei cucoane și nefericirea unui popă. Prezența în poveste a divinității și a reprezentantului ei pe pământ nu e deloc întâmplătoare.

Cea dintâi poveste publicată în *Convorbiri literare* este *Soacra cu trei nurori*. S-a insistat de la început pe precizia indicațiilor referitoare la gospodăria soacrei și la felul calculat în care își instruește nurorile, cu alte cuvinte pe realismul etnografic și pedagogic. Finalul a rămas oarecum în umbră, chiar dacă n-avea cum să fie evitat, până când Valeriu Cristea a remarcat nenumăratele exemple de cruzime din tratamentul aplicat soacrei de către nurori. Dar mai degrabă decât spre fioros ori fantastic, povestea o apucă în acest punct spre enorm și ilar. Oricât de crude ar fi împrejurările maltratării bieteii femei, n-avem nicio clipă impresia că asistăm la o tortură. În spirit boccaccian, povestea se sfârșește pe tonul unei comedii bufe. Crima seamănă cu o farsă de teatru, după care te aștepți ca soacra să se ridice și să salute publicul. Se poate obiecta tezei lui Valeriu Cristea prin cuvintele lui Călinescu: „Creangă râde gros, fără a fi totuși un autor vesel prin materie”. În loc să accepte diminuarea prin comic a atrocității, Valeriu Cristea consideră că râsul o potențează. Asta ar fi adevărat, dacă lumea lui Creangă n-ar fi

o lume pe dos. Morala este și ea pe dos. La Rabelais, gestul prin care Panurge stropește cu urină de cățea în călduri picioarele unei fete care-i refuzase avansurile, așa încât o haită de câini dă năvală asupra ei, *nota bene*, la ieșirea din biserică, nu trezește nici compătimire, nici revoltă, ci, din contra, hohote de râs fără număr, după cum a observat Milan Kundera într-un eseu. Valeriu Cristea adună exemple de cruzime și din *Capra cu trei iezi*. În capră, vede o „aprigă eroină” din familia (care lui i se pare lamentabilă) a Vitoriei Lipan. Răzbușirea caprei n-ar fi cu nimic mai puțin odioasă decât ferocitatea lupului. Deși lupul, bulimic, îi sfâșie pe cei doi iezi mai mari, alura poveștii e de vodevil, nu de tragedie. Iedul mijlociu s-a ascuns sub covata pentru aluat. Îndoindu-se de șele, „cam cu greu”, lupul tocmai pe covată se găsește să se așeze: „...Nu știu cum s-a făcut, că ori chersinul a crăpat, ori cumătrul a strănutat... Atunci iedul de sub chersin, să nu tacă? – îl păștea păcatul și-l mânca spinarea, sărăcuțul! – Să-ți fie de bine, nănașule! – Al... ghidil ghidil! ghiduși ce ești! Aici mi-ai fost?” Și cum altfel decât în registru comic poate fi interpretat scăunelul de ceară pregătit pentru lup deasupra gropii cu jar? După ce cumătrul își dă duhul, caprele, toate, se veselesc, așternându-se pe mâncat și pe băut. De iezii din burta lupului nu-și mai aduce nimeni aminte. Nu așa se sfârșesc tragediile: „Și eram și eu acolo de față, și îndată după aceea am încălecat pe-o șea [...] și unde n-am mai încălecat și pe-o căpșună și v-am spus, oameni buni, o mare și gogonată minciună!” Din ludic decurge în poveștile lui Creangă o anume înclinație spre gratuitate. Chiar când este expresia celei mai firești morale (de exemplu în *Punguța cu doi bani* sau în *Fata babei și fata moșneagului*), narațiunea nu ne cruță imaginația cu isprăvi absolut incredibile ale personajelor. Cocoșul moșului, alungat de acasă fiindcă, auziți vorbăl, nu se oua, soarbe apa din fântână, stinge dita-mai cuptorul, înghite cirezi de vite și așa mai departe. Aici nu e vorba de clișeu de basm, ci de o pură lăudăroșenie, care face din cocoș un

fanfaron. Cum s-ar zice, povestitorul tot partea rea a lucrurilor o scoate în față. Isprăvile cocosuului nu sunt motivate atât de dorința de a-l pedepsi pe boierul cel cărpănos, cât de un soi de tenacitate împinsă până la absurd: nu vrea, pur și simplu, să se lase mai prejos. Nu e o concluzie etic foarte inspirată. Absolut gratuită este povestea lui *Dănilă Prepeleac*. În ea nu mai găsim nicio urmă de logică a întâmplărilor sau caracterelor. Al. Piru a remarcat cum, din Tândală, Dănilă devine Păcală. Prostul păgubos din prima parte care se alege cu o pungă goală în schimbul a doi boi voinici îl înșală în a doua pe însuși dracul și se alege cu o avere. Dacă „până acum toți râdeau de Prepeleac, acum a ajuns să râdă și el de dracul”, zice naratorul ca unică lămurire în privința întoarcerii norocului lui Prepeleac cu o sută optzeci de grade. Comparată cu povestea despre cei doi Klaus a lui Andersen, a lui Creangă pare întrucâtva facilă. Întrevedem aici și o altă explicație decât aceea a limbii fără circulație ori a greutății traducerii pentru faptul că poveștile lui Creangă nu s-au bucurat de celebritatea acelor ale lui Andersen, Perrault sau Frații Grimm. Lasă că daneza lui Andersen nu era mai răspândită, dar miza poveștilor lui Creangă e câteodată mică, iar comicul împins până la desăvârșita gratuitate. O parte din vină o poartă împrejurările în care ele au fost concepute: ca să câștige simpatia jurnaliștilor. Între strategiile folosite de Creangă (cum ar fi aceea de a face pe prostul, scuzându-se pentru țărăniile lui) a fost și cea de a descărca poveștile de lestul moralității folclorice. Râsul n-a mai produs acel comic superior pe care De Sanctis îl lăuda la Boccaccio. Nicio intenție ori semnificație mai înaltă n-are bunăoară *Povestea unui om leneș*. Ca să nu-l scoată curat nebun pe leneșul care preferă să fie spânzurat decât să-și dea silința să moaie posmagii, comentatorii l-au declarat sublim. În realitate povestea lui Creangă e o anecdotă fără alt merit decât acela de a fi pus în circulație o expresie: „Mueți-s posmagii?” Tot așa cum faima și-o datorează și altele din poveștile lui Creangă câte unei asemenea

norocoase ori paradigmatic formule: „Cucurigu! boieri mari,/ Dați punguța cu doi bani!” sau: „Bun, zise Prepeleac. Ia, pe ist cu capra știu încaltea că l-am boit!” sau „Să faceți cum v-oi învăța eu, și habar să n-aveți!” (nora mezină către celelalte) sau „Pașol na turbinca!” (porunca lui Ivan care își trece de urât și cu alta): „Guleaiu peste guleaiu, Ivane”.

O problemă delicată se ridică în legătură cu *Povestea lui Harap-Alb*. E singurul basm al lui Creangă care poate fi socotit pe de-a-ntregul cult. Pe lângă inexplicabile lungimi, la un om atât de strâns la gură cum e Creangă, datorate unor repetări cam fără rost, basmul suferă de o anume lipsă de spontaneitate și e prea stufos. Creangă face apel la o mulțime de motive, care rareori merg împreună: punerea la încercare (multiplă!) a inteligenței, puterii ori abilității eroului; tema mezinului curajos și a fraților săi nevolnici; calul care mănâncă jar, zboară și vorbește omenește; Sfânta Duminică și minunile ei; tema animalelor, păsărilor și insectelor care vin în ajutorul omului bun; fata-pasăre ascunsă după Lună; omul rău în diferite ipostaze și acțiuni etc. Și încă: dacă în *Făt Frumos, fiul iepei* avem zâne ori pe Strâmbă-Lemne și Sfarmă-Piatră (putând veni din Rabelais ori din epopei, tot așa cum aruncarea eroului în fântână de către „frații” săi, de cruce ori de drum, ne întoarce la pățania lui Iosif din Vechiul Testament), aici Creangă adaugă galeriei de ființe ori de corcitură supranaturale câțiva monștri proprii, cum ar fi Păsări-Lăți-Lungilă, Ochilă sau Gerilă. Acest exces de situații și personaje, cu totul ne în firea clasică a lui Creangă, a dat naștere unui exces al comentariilor. Niciun alt basm românesc, nici chiar acela al lui Eminescu, poate cu excepția *Tineretii fără bătrânețe* al lui Ispirescu (dar acesta cu o idee incomparabil superioară), n-a stimulat un delir hermeneutic comparabil. Toată frumusețea, câtă este, a *Poveștii lui Harap-Alb* s-a ofilit la umbra atâtor interpretări pretențioase ori pseudoștiințifice.

Adevăratele capodopere sunt *Povestea lui Stan Pățitul* și *Moș Nichifor Coțariul*, destul de diferite

una de cealaltă, nu însă de spiritul general al poveștilor lui Creangă. *Povestea lui Stan Pățitul* n-are un model folcloric identificat. Asta nu înseamnă că nu-i găsim familia tematică. *Moș Nichifor Coțcariul* e lipsită cu totul de elementul fantastic. Cum însă fantasticul și realul se amestecă în grade diferite la Creangă, uneori fiind vorba doar de neverosimil, de extraordinar sau de neprevăzut, nu e cazul să rezervăm fiecăreia dintre cele două povești un regim propriu. *Povestea lui Stan Pățitul* anticipează *Kir Ianulea*, deși Caragiale își va lua motivul principal din altă sursă, cum se știe. Aspectul realist, antropologic și etnografic e la fel de bine slujit în amândouă de o intrigă fantastică. Poate nicăieri cele două planuri nu se echilibrează mai bine. Cumpăna stă dreaptă și neclintită între relațiile umane din satul unde trăiește Ipate și acelea fabuloase din proiectul diavolesc al lui Chirică. Acesta e „dracul gol”, dacă ne luăm după iuțeala cu care transformă viața stăpânului său, om de treabă, dar cam moale și lipsit de inițiativă. Impecabil construită, povestea e foarte grijulie cu sensurile și echivocurile cuvintelor, cam ca peste tot la Creangă, dar parcă aici mai mult decât oriunde. Ipate nu cunoaște originea „băietului” ivit ca din senin în poarta sa, după ce a mâncat bucata de mămăligă lăsată de țăran pe câmp, dar îl gratulează cu expresii în care cel de pe comoară e mereu prezent. Aceste metafore ale dracului ne silesc să vedem și cea mai importantă asemănare dintre povestea lui Ipate și aceea a moșului coțcar și anume întreținerea, de la un capăt la altul, de către narator a unor delicioase echivocuri lingvistice. „Îi plăcea moșului să aibă tot iepe tinere și curățele”: întreaga patimă a harabagiului (care, harabagiu fiind, nu căraș, ducea în căruța lui numai „carne vie”) este rezumată, chiar de la început, în aprecierea citată. *Moș Nichifor Coțcariul* trăiește aproape exclusiv prin limbaj. Acțiunea e fără importanță. Ca și personajele, cu excepția, firește, a harabagiului însuși. Din subînțelesuri, aluzii și echivocuri se naște aventura tinerei Malca, purtată în căruța de la Târg la Peatră. În nici o altă

proză a lui Creangă nu e mai vădită apropierea de Caragiale. *Inspecțiune*, de pildă, a fost citită și răscită în speranța de a se descoperi, în vreun ungher al textului, cheia sinuciderii lui nenea Anghelache. Arta de a întreține în acest fel misterul o va învăța de la tatăl său Mateiu Caragiale. Creangă a stăpânit-o primul. Moș Nichifor e un bărbat în putere, bătrân doar după standardele vremii sale, care le cucerește pe tinerele lui clientele: știința lui de a le seduce, incluzând farmecul, sperieturile sau amenințările cu primejdii închipuite, ține de un discurs amoros pe cât de perfid, pe atât de eficient. Moș Nichifor își vrăjește clientela feminină vorbind. Tot așa se prezintă în fața celor care îi încredințează fragila marfă, dând ocol ori luând-o de-a dreptul prin păpușoiul vorbelor, lăudăros și modest, simulând inocența tocmai când i se vede cu ochiul liber viclenia și pitindu-și rutina de cuceritor sub cea mai sfântă naivitate:

„Dacă doar nu-s harabagiu de ieri de alaltăieri, jupâne Ștrull! Am mai umblat eu cu cucoane, cu maice boieroaiice și cu alte fețe cinstite, și, slavă Domnului! nu s-au plâns de mine... Ia, numai cu maica Evlampia, desăgărița de la Varatic, am avut și eu odată oleacă de clenciu: că, oriunde mergea, avea obicei să-și lege vaca dinapoia căruței, pentru schivirnisală, ca să aibă lăptișor la drum; și cu asta-mi aducea mare supărare, pentru că vaca, ca vaca, îmi irosea ogrinji din căruță, ba uneori rupea leuca, ba la deal se smucea, de era, într-un rând, cât pe ce să-mi gătuiască iepușoarele. Și eu, cum îi omul la necaz, îndrăzneam să zic: «Măicuță, de ce ești scumpă la tărăță și ieftină la făină?» Ea atunci se uita galiș la mine și-mi zicea cu glas duios: «Ia taci și d-ta, moș Nichifor, taci, nu mai striga atâta pe biata văcușoară, pentru că ea, mititica, nu-i vinovată cu nimic. Părinții pusnici din sfânta Agură mi-au dat canon să mănânc lapte numai de la o vacă, ca să nu îmbătrânesc degrabă; și dă, ce să fac? trebuie să-i ascultăm, că sfinții lor știu mai multe decât noi, păcătoasele!» Dacă am auzit așa, am zis și eu, în

gândul meu, că are întrucâtva dreptate maica desăgăriță și am lăsat-o în plata lui Dumnezeu, pentru că am văzut-o că este pidosnică și voiește cu orice chip să se adape de la un izvor. D-ta, jupâne Ștrul, cred că nu mi-i face necaz la drum și cu vaci. Și apoi, giupâneșica Malca, unde-a fi vale mare ori deal mare, s-a mai da și pe jos câte-oleacă; mai ales că acum e o frumusețe afară la câmp, de turbă haita! Da' ia să nu ne trecem vremea cu vorbele. Hai sus, giupâneșică Malca, să te duc la bărbățul acasă; știu eu cum îi treaba nevestelor celor tinere, când nu-s băbrații cu dânsule: fac zâmbre și trag acasă, cum trage calul la traista cu orz”.

Sunt și două povești licențioase, acelea tipărite de Kirileanu în tiraj redus, odată cu ediția de *Opere* din 1939, și reluate abia după revoluție. *Povestea poveștilor* n-are mare haz, dacă exceptăm valoarea ei ca exemplu de laicizare. (Replica pe care a scris-o Mircea Nedelciu rămâne un experiment nu tocmai amuzant). Bucata e o dovadă că atunci când aluzia, echivocul, mersul pe sârma cuvintelor sunt părăsite pentru o exprimare franc licențioasă, Creangă nu mai e Creangă. Mai interesantă este *Povestea lui Ionică cel prost* care va fi având un model renascentist cine știe pe ce cale cunoscut lui Creangă (așa cum încercarea virtuții nevestei lui Ipate poate veni din *Curiosul nestăpânit* al lui Cervantes, cum a presupus Valeriu Cristea). Spre deosebire de *Povestea poveștilor*, aceasta nu doar continuă a prefera echivocul expresiei directe și lubrice, dar nu e străină nici de o altă trăsătură definitorie a prozei majore a lui Creangă și anume farsa enormă. Relația dintre Ionică și Catrina, fata popii Cioric, e înfățișată în stilul din *Moș Nichifor Coțcariul*, fără trivialitate, doar prin sugestii: „Cu Catrina scărmanase Ionică lână și făcuse caere; cu Catrina scosese cânipa din topitoare [...] Cu Catrina depănase Ionică fuse și-i ajutase a lua călepe de pe rășchitoriu. Cu Catrina la nevedit, cu Catrina la ghilit, cu Catrina la cules fragi și căpșune din pădure, cu Catrina în toate părțile...” Moldovenismele care ne trimit aici la munci casnice, legate

îndeosebi de tors și țesut, se citesc în dublu registru. Pornografică, în sens strict, cu toată exprimarea verde, nu e nici *Povestea poveștilor*. Cu atât mai puțin *Povestea lui Ionică cel prost*, în care sexualitatea este o farsă, în felul celor din *Decameron* ori din libertinii secolului XVIII francez, știuți lui Hasdeu din *Duduca Mamuca*, dar, puțin probabil, lui Creangă. Ionică pariază cu flăcăii că o va poseda pe Catrina, măritată între timp, cu încuviințarea și chiar sub nasul bărbatului ei. Făcând pe prostul, Ionică obține de la acesta din urmă o lecție de sex, însă continuând a nu înțelege („Doamne, băică, taie-mi capul, dacă știu eu ce ați făcut D-voastră”), e lăsat să treacă la fapte. Estimp, flăcăii care ținuseră pariul, adastă pe la ferestre. Ar fi la fel de exagerat să așezăm *Povestea lui Ionică cel prost* în rândul întâi al prozei lui Creangă, cum ar fi să continuăm a o refuza din pudoare.

Noi nu mai citim de mult *Amintirile din copilărie* cum citim de obicei operele literare. Textul lor îl știm pe dinafară; nu-l putem neapărat reproduce, dar îl recunoaștem; e destul să citim primele cuvinte, pentru ca restul să vină de la sine. O astfel de lectură liturgică ne mai solicită, dintre operele în proză, doar ale lui Caragiale. Cel mai memorabil *început* din întreaga noastră literatură este acela al părții a doua a *Amintirilor*. Cine nu l-a auzit încă din clasele primare? Acest caracter memorabil al unor sintagme, expresii ori bucăți mari de text face din Creangă cel mai popular scriitor român. De fiecare dată când auzim numele apei care trece pe sub Cetatea Neamțului, textul *Amintirilor* ne sună în urechi: „Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul”. Clasicismul lui Creangă e legat și de felul în care face de neuitat exprimările cele mai banale. Ne gândim la învățătorul pe care l-am avut ca la Bădița Vasile, „cel cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare”. Și oare nu începem a crede că prima noastră iubire a fost, ca Smărăndița popei, „o zgâtie de copilă ageră la minte”? Sau că a fost, fiecare dintre noi, la vârsta aceea, „un băiet prizărit, rușinos și fricos și de umbra mea”? În piatra dură a lexicului lui Creangă până



și proverbele par sculptate pentru eternitate: „Din partea tatei, care adesea îmi zicea în bătaie de joc: «Logofete, brânză-n cui, lapte acru-n călămări, chiu și vai prin buzunării!», puteam să rămân cum era mai bine, «Nic-a lui Ștefan a Petrei», om de treabă și gospodar în Humulești”. Doar cu greu am putea fi convinși că zicala cu logofătul și călimările nu-i aparține lui Creangă, de la care a pătruns în vorbirea populară, ca *Miorița* lui Alecsandri în folclor. Unele dintre aceste sintagme norocoase s-au despărțit de contextul lor și circulă prin lume ca potrivite cu alte împrejurări de viață. Le recunoaștem ca fiind ale lui Creangă, dar le folosim pentru trebuințe proprii: „Și eu eram vesel ca vremea cea bună și sturlubatic și copilăros ca vântul în turburarea sa” sau: „Știa, vezi bine, soarele cu cine are de-a face, căci eram feciorul mamei, care și ea cu adevărat că știa a face multe și mari minunății...” Despre aproape orice găsim în Creangă vorba nimerită. Cu toată marea ei culoare locală, limba lui Creangă a devenit pe deplin inteligibilă pentru noi, o înțelegem spontan, chiar dacă sensul multor cuvinte ne scapă, așa cum a devenit și limba lui Caragiale, înfiptă adânc în particularismele expresiei morale și sociale ale mahalalei muntenești, la fel ca aceea a lui Creangă în humusul moldovenesc de la apus de Siret.

Paradigmatic sunt și întâmplările povestite. Sunt mai puține la număr decât pare dispusă să ne ofere memoria: un efect curios al familiarizării noastre cu spațiul și timpul *Amintirilor* este că ele ni se prezintă în minte ca mult mai vaste decât în realitatea a nici o sută de pagini câte reușesc să strângă cele patru capitole (ultimul, neterminat). La relectură, vinul s-a prefăcut într-o licoare densă și tare. Puține, dar, dacă acceptăm vestita definiție călinesciană – „Creangă povestește copilăria copilului universal” – trebuie să convenim că întâmplările din *Amintiri* le simțim valabile și fermecătoare și astăzi, în pofida metamorfozei pe care copilăria a suferit-o, în veacul și jumătate petrecut de când le povestește Creangă. Copiii nu se mai

joacă neapărat la fel, mai ales aceia de la oraș, nici școala nu mai seamănă cu acelea de la Humulești sau de la Broșteni, nici gazde ca Irinuca nu vor mai fi fiind, dar n-avem nicio greutate în a ne regăsi în năzdrăvaniile lui Nică. În definitiv, în partea a doua, a copilăriei mici, peripețiile sunt în număr de patru: colindatul fără spor de Sfântul Vasile, furtul cireșelor, apoi acela al pupezei, în fine, scăldatul fără încuviințarea mamei. Nici în partea întâi, la școală, nu se întâmplă prea multe: fuga de frica Sfântului Nicolai, prinderea cu arcanul a Bădiței Vasile, călătoria la Pipirig cu David Creangă, bunicul, în fine, episodul cu caprele răioase ale Irinucăi. Asta e cam tot. În prima parte, povestea urmează cronologia întâmplărilor. În partea a doua, autorul ne întoarce la anii de dinaintea școlarității și procedează așa-zicând prin exemplificări, fără a mai fixa în timp episoadele („Odată, la Sfântul Vasile, ne prindem noi vro câțiva băieți din sat să ne ducem cu plugul...” sau: „D’apoi cu moș Chiorpec ciubotarul, megieșul nostru, ce necaz aveam!”). Luate în sine, întâmplările n-au nimic extraordinar. Într-o bună și documentată monografie din 2002 (la fel de rar citată, din păcate, cum este și aceea a lui Constantin Trandafir), Dan Grădinaru vede în Nică un „copil teribil” asemenea lui Goe sau Ionel. Dar Nică e năzdrăvan în chipul cel mai firesc. Nu e niciun răsfăț în educația pe care a primit-o și nicio răutate. Când Smaranda îl pedepsește confiscându-i hainele și-l obligă să se întoarcă de la râu în pielea goală, Nică e cuprins de remușcări și se face băiat de treabă. Nu ni-l închipuim pe Goe spășit. Și apoi, la Caragiale nu e nicio simpatie pentru copii, care nu sunt doar prost crescuți, dar, în ochii lui, insuportabili. Ca și cruzimile din *Povești*, isprăvile copilului din *Amintiri* sunt mai degrabă hazlii, normale și tolerabile, fără nocivitate, dacă exceptăm prăvălirea bolovanului peste casa Irinucăi, dar care ține deja de o altă vârstă, cum vom vedea. Când cu încurcatul cănepii din grădina mătușii Marioara, nu pe Nică ne supărăm, deși pozna nu-i dintre cele laudabile, ci pe cărpănosul de unchi-său care

reclamă ispașă. Furtul pupezei din tei, dusă spre vânzare la târg, și minciunile acoperitoare fac de multă vreme obiect de lectură pentru clasele mici, ceea ce înseamnă că e socotit benign și educativ. O dovadă că acesta e spiritul esențial al operei lui Creangă, care râde cu gura până la urechi, și odată cu el râdem și noi, de poznele lui Nică ori de aventurile eroilor din *Povești*, este chiar faptul că, în părțile a treia și a patra, *Amintirile* își schimbă caracterul și devin mai puțin atrăgătoare. Bolovanul rostogolit peste casa Irinucăi este preluatul unor jocuri și farse de băieți mari, pe cât de puerile, pe atât de grosolane, și care nu mai găsesc în noi același ecou de simpatie și de veselie inocentă. Călușarii de la Fălticeni se joacă golănește, se bat ca chiorii ori se îmbată. Evoluția acestora ne ia oarecum prin surprindere. *Amintirile* nu sunt un Bildungsroman, cum au considerat unii, și pentru motivul că schimbarea la față a lui Nică și a tovarășilor săi e bruscă. Este o ruptură între copilul sfios ca un ied, din primele două capitole și „gliganul” ori „coblizanul” căruia începe a-i mirosi a catrință și care nu mai merge la cireșe, ci, ditamai berbecul, la bureți, după cum spune povestitorul cu o expresie ambiguă demnă de *Moș Nichifor Coșcariul*. Eroul crește în dimensiuni și are preocupări noi, fără să ne dăm seama când și cum se petrece modificarea vieții lui sufletești. Farmecul *Amintirilor* se risipește când Nică se apropie de vârsta adultă. Creangă are, s-ar zice, o problemă. Nu întâmplător, în partea a treia a *Amintirilor*, el scoate capul, ca autor, și vorbește despre operă cu acel amestec obișnuit la el de modestie și orgoliu: „asurzești lumea cu țărâniile tale”, declară el, pentru ca, după un larg ocol dat locurilor nașterii sale, să-și

reproșeze în chip foarte serios faptul: „Dar ce-mi bat eu capul cu craii și împărații, și nu-mi caut de copilăria petrecută în Humulești?” Problema lui tocmai asta este: de a părăsi o vârstă în evocarea căreia se dovedise inegalabil și de a nu mai găsi tonul potrivit pentru isprăvile golănești ale adolescenților care beau cu moș Bodrângă la cârciumă, glumind gros cu crâșmărița, ori își pun poște între degetele de la picioare când dorm. Nici conflictele preoțești nu au cine știe ce haz, oricât părintele Oșlobanu „cel hursuz și pâclișit” i-ar lua la goană pe călugări, zvârlind după ei cu pravila cea mare și cu un sfeșnic de aramă și numindu-i (expresia a rămas!) „boaite fățarnice”. O adiere din atmosfera de altădată abia dacă simțim în episodul călătoriei la Iași, în căruța lui Moș Luca, harabagiul, dar care e pe lângă Moș Nichifor ce sunt „mârtoagele lui de cai” pe lângă „iepușoarele” celuilalt. Dacă n-a sfârșit *Amintirile* și, cu atât mai puțin, n-a scris urmarea pe care i-o solicitau junimiștii, este, probabil, și pentru că geniul lui Creangă a funcționat doar în registrul naiv și vesel al copilăriei mici. De felul în care ar fi relatat el învățătura de la Socola ori de la Trei Ierarhi, unde l-a cunoscut pe Maiorescu, sau viața seminariștilor și normalienilor din Iași de după mijlocul secolului XIX, avem un indiciu în lungul și nesăratul episod cu Trăsnea învățând după gramatica lui Măcărescu, din care, din nou, doar o expresie rămâne de neuitat („cumplit meșteșug de tâmpenie”). Sfârșim lectura cu gustul amar că genialul humuleștean nu s-a ținut de recomandarea pe care singur și-a făcut-o și anume să scrie despre ce știa el mai bine decât oricine: „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată”.

## I.L. CARAGIALE

(30 ianuarie 1852 – 9 iunie, stil nou, 1912)



Lui G. Călinescu i s-a părut că opera lui I.L. Caragiale nu este într-atât de copioasă încât să fie necesară o periodizare, așa că a examinat-o în *Istorie* fără criteriu cronologic. Și, totuși, chiar dacă volumele în care scriitorul însuși și-a strâns prozele și publicistica sunt, cum zice Alexandru George (1996), unul dintre comentarii săi cei mai exacti, „un talmeș-balmeș”, anumite schimbări de preferințe pentru genuri și formule literare, ba chiar de mijloace, sunt perfect sesizabile de la o epocă la alta. Asta, în ciuda câtorva trăsături constante în toată opera: destinația publicistică a majorității textelor (mai puțin, desigur, a teatrului), amestecul de stiluri (voit sau nu, asta-i, vorba pocovnicului Iordache, altă căciulă) și interesul pentru traduceri, imitații și prelucrări. Caragiale începe cu proza umoristică de la *Ghimpele*, *Claponul* și celelalte din anii 1873-1877, identificată adesea târziu de către

editori și nu totdeauna cu argumente suficiente. Anii 1878-1885 aparțin teatrului. Cu o excepție, *Năpasta*, toate piesele sunt scrise acum și, tot cu o excepție, *Din carnetul unui vechi suflor*, Caragiale nu publică încă nicio proză. Este perioada colaborării la *Convorbiri literare*, a lecturilor la *Junimea* și a premierelor pe scena Naționalului. După trei ani de pauză, neexplicată în mod clar de către biografi, Caragiale se consacră între 1889 și 1904 scrierilor naturaliste (marile nuvele, *Năpasta*), memorialisticii legate de Eminescu, aceea care a provocat ruptura de Maiorescu, și schițelor cunoscute sub numele de *Momente*. Este perioada *Moftului român*. În sfârșit, anii berlinezi (1904-1912) aduc cu ei poveștile și parabolele orientale, adunate în *Schițe nouă* (ca de obicei, titlul ne induce în eroare prin imprecizia, cronică la Caragiale, a termenilor referitori la genuri și specii, atât în proză cât și în teatru), multe fiind imitații și adaptări asemănătoare cu cele de la debut. Iată chiar capitolele oricărui studiu cronologic asupra operei lui Caragiale, cum se cade să fie acela dintr-o *Istorie a literaturii*.

Debutul propriu-zis al lui Caragiale interesează exclusiv ca „materie brută” pentru opera ulterioară. Mircea Tomuș, care a pus în circulație expresia, a și sistematizat anticipațiile: motive, personaje, expresii (*Jegea cu murături* a lui Leonida sau *onoarea de familist* a lui Jupân Dumitrache), procedee stilistice (oximoronul, antifraza, calamburul) sau tipare gazetărești, administrative și publicitare (reportajul, notița, cronică, depeșă, telegramă, în fine, *gogoșile* devenite *mofturi*, prin care Caragiale însuși traduce franțuzescul *canards*). Ceea ce urmează nu este deloc concludent și pune istoricilor literari o problemă. Caragiale traduce o tragedie corneliană în versuri, *Roma învinsă*, a unui dramaturg francez minor. Piesa lui Alexandre Parodi este de factură clasică, deși scrisă în plin romantism, cum sunt și dramele ale lui Alecsandri la noi. Să nu uităm că

P.P. Carp traduce, cam tot atunci, *Macbeth*. Ne vine greu să-l legăm pe Caragiale de o piesă patetică, abundentă în declarații (comandantul roman cu inima pătrunsă de o săgeată continuă a-și îmbărbăta soldații), hugoliană sau schilleriană, în definitiv. O idee despre tiradele versificate ne facem reproducând-o pe aceea a vestalei Iunia, în rolul căreia a debutat cu succes Aristizza Romanescu. E vorba de un vis:

„Pierdută-l ascultasem, că mult vorbea

cu dor

Și dulci avea cuvinte și grai fermecător

Pe valurile mării, o harfă-n depărtare

Nu dă mai tainic sunet, mai molcomă

cântare.

Adânc, pe nesimțite, în ochi-mi pătrunde

Din ochii lui văpaia, și-n suflet mă ardea.

Privirea mi se stinse cu-ncet. Când simț

deodată

Suflarea lui fierbinte pe gura-mi

înghețată,

Mă ia fior de moarte, din brațe-i mă

smucesc,

Mă-ntorc să fug, și-n umbra desigurului

zăresc

Pe zeul cu săgeata țintindu-mă...”

Dacă *Roma învinsă* este din anul *Noaptea furtunoasă*, *Hatmanul Baltag* (în colaborare cu Iacob Negruzzi și după o nuvelă de N. Gane) este din anul *Scrisorii pierdute* și e la fel de necaragialiană. Este libretul unei opere bufe, muzică de Eduard Caudella, alternând versuri săltărețe („Sculați! Sculați! Ciraci vă deșteptați! / Colo-n zare, iată, / Lumina se arată etc.”) cu altele din cale afară de romanțioase („Amoră mândră, ah, spune-mi și mie / Dacă viteazul ce am zărit / Cunoaște dorul ce mă sfâșie, / Cunoaște, ah, cât m-a rănit?”), care arată că stilul postpașoptist căzuse la nivelul consumului popular. Mai greu de explicat sunt pasajele în proză, în care parcă vorbește factorul poștal din Cetățeanul turmentat: „Poșta rivală: serviciul zilnic... Scrisorile *loco* se ridică dimineața până-n ziuă ș.a.m.d.” Tot așa, scriso-

rile dintre Baltag și Zulnia (numele iubitei lui Conachi!) par a fi opera unui Rică Venturiano. Doar că intenția parodică nu pare să existe, cum nu există nici în cântecele bahic-frivole de felul celor pe care le auzeau personajele *Noaptea furtunoasă* la grădina Iunion: „Crudo! ingrato! N-am ofuscat-o, / Nu sunt berbant / Sunt prea galant. / Un sărutat / Nu-i vreun păcat.” Și mai uimitor este să-l vedem pe Caragiale (și încă în 1899!) „aranjând” spectacolul alegoric *100 de ani. Revistă istorică națională a secolului XIX, în 10 ilustrațiuni*, ce ar fi putut deveni adevăratul model al *Cântării României* de pe vremea lui Ceaușescu în locul poemei în proză cu acest titlu atribuite lui Alecu Russo. Cele zece tablouri ne poartă din bezna fanariotă la apoteoza lui Carol I, devenit rege în 1881, după ce ne-au trecut pe sub ochi 1848, 1859 și 1877. Textul e un montaj din Alecsandri, Alexandrescu, Bălcescu, Heliade, Faccà (o întreașă piesă), folclor (din colecția G. Dem. Teodorescu) și cuvântul rostit de domnitor la intrarea în țară. Personajele sunt Moldova și Muntenia (la început, în lanțuri), Tudor Vladimirescu, Gh. Lazăr etc.

În *Caragiale și Caragiale* (1983), Florin Manolescu a încercat să lămurească lucrurile considerând că există la autorul acestor ciudate producții un joc cu mai multe strategii, care constă în alternarea registrului „înalt”, serios, tragic, acela din *Roma învinsă* și restul, cu un registru „jos”, comic și parodic, acela din *O soacră*. Mai mult, criticul este de părere că această mișcare dublă îi va caracteriza și opera de mai târziu, disputată între nostalgia după modelul consacrat și apelul la specii și forme necanonice. Florin Manolescu analizează, prin această prismă, chiar „farsa fantazistă” *O soacră* din 1894 (pe care Caragiale pretindea a o fi scris în 1876), considerând-o o parodie a romanelor-foleton și a reportajelor senzaționale, adică a „literaturii sentimentale și de consum din a doua jumătate a secolului XIX”. Tot de acolo se inspiră, în declarațiile lui, Rică Venturiano. Doar că elementul intențional nu e la fel de evident în *O soacră*, chiar dacă personajele par a vorbi din

„cărți” (Victor se referă la *Romanțierul ilustrat*, Fifina colaborează la ziarul *Cimpoiul*, Peruzeanu l-a citit pe Dumas și adoră nuvele de felul celor din *Calendarul Progresului*). Toate clișeele romanului sentimental și ale vodevilului (Caragiale a tradus din Scribe și Deroulède) sunt aici, dar nu într-o acțiune adevărată, îmbrăcând relații complexe între protagoniști, ci într-o parodiere mecanică a situațiilor și personajelor clasice ale genului. Singura operă de oarecare valoare din această categorie rămâne monologul *1 Aprilie*, rostit prima oară pe scenă de actorul Ion Manolescu. E o farsă încheiată tragic. Singura de acest fel din opera lui Caragiale. Mortul e Mitică, după nume, acela portretizat în schița din 1902, fără însă nicio altă asemănare. Lucian Pintilie se va folosi de monolog în filmul lui atât de discutabil. Cel mai ciudat text caragialian nu ne convinge totuși că avem de-a face cu o procedură deliberată. Alexandru George a combătut vehement teza cărții lui Florin Manolescu „...Nu-i mai simplu, scrie Alexandru George, să credem că scriitorul, la debutul său (ca mulți confrăți ai săi, de altminteri), tatona, fără a-și fi putut preciza vocația pe care avea s-o illustreze mai târziu?” Nu-i mai simplu, fiindcă nu putem vorbi de tatonări în cazul unor opere apărute în plină maturitate a scriitorului. Nici în alcătuirea așa de eterogenelor sale volume nu se vede vreun plan. Obsedat de aleatoriu, cum era în toate, de ce să nu-i facem lui Caragiale credit și în privința felului în care se lăsa purtat de capriciu atunci când alegea o formulă sau când își strângea între două coperte creațiile literare? Cât privește valorificarea literaturii de *bas-étage* (termenul este al unei cititoare a *Moftului român*, căreia Caragiale îi răspunde într-o scrisoare), aceasta este reală, iar demonstrația lui Alexandru Călinescu din *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, impecabilă, însă procedeul aparține epocii *Momentelor*, prozele din *Ghimpele* sau *Claponul*. fiind exact ce sunt: articole de gazetă satirică. Nu par să învedereze o conștiință artistică sau o tehnică superioară în stare a le transforma în literatură adevărată. Și mai este

ceva: din scrierile anilor '70-'80, niciuna, nici comedii, nu valorifică o formulă literară marginală, cum va fi cazul schițelor din jurul lui 1900. Din contra, comedii preiau maniera *en vogue* a teatrului francez postromantic, a vodevilului spumos, bazat pe *qui-pro-quo*, fără vreo ambiție novatoare. Capacitatea lui Caragiale de a crea tipuri și situații universal valabile nu trebuie confundată cu spiritul de avangardă, care-i lipsea. În comedii avem parodie de limbaj, nu și parodiare a speciei literare ca atare. Caragiale începea să exploateze comicul vocabularului postromantic. Dar nu se grăbea să-și șocheze un public încă îndrăgostit de tragediile istorice în versuri ori de farsele, bine construite, dar conservatoare în spirit, ale vremii. Scria în ambele registre cu multă ușurință, fără să facă, bănuiesc, între ele, o distincție estetică. Norocul și evidenta lui vocație pentru comic l-au împins să renunțe la teatrul în versuri din *Roma învinsă* și să scrie *Noaptea furtunoasă*, prima lui capodoperă și una din comedii nelipsite din repertoriul românesc de mai bine de un secol.

În chiar prima scenă a *Noapții furtunoase* sunt deja toate datele materiale și morale ale conflictului. Cel care introduce tema este jupân Dumitrache, relatându-i lui Ipingescu despre „un acela... un prăpădit de angajat” care s-a ținut după (crede jupânul) Veta, pe când se întorceau de la grădina Iunion. Gafeur („Nu se ia după toate, jupân Dumitrache; după cum e și femeia...”), Ipingescu nu e deloc „redus la minte”, cum susține G. Călinescu. El îi pune lui jupân Dumitrache o întrebare cât se poate de logică: „Apoi, dacă nu-l cunoști, de unde știi că-i bagabont?” Replica lui stereotipă – „Rezon!” – nu trebuie socotită o ironie a autorului. Toate sunt la locul lor, din capul locului, inclusiv „pușca de gardist cu șpanga atârnată lângă ea”. În definitiv, Caragiale era contemporanul lui Cehov. Dialogul dintre jupân Dumitrache și Ipingescu pe tema articolului din gazetă este extraordinar, inaugurând o tradiție a comedii caragialiene. Deși nu știe nici el ce înseamnă *a manca* și *sufrașiu* (el pronunță *mânca* și *sufrașiu*), Ipingescu

o aduce binișor cu explicația la ideea principală. Zița are replicile rapide și pasionate ale Zoei din *Scrisoare*: „Ei! l-ai găsit? i-ai vorbit? i-ai dat? i-ai spus?” Scena a IX-a din primul act arată că dramaturgul nu-și privește personajele ca pe unele doar comice. Veta (care vorbește mai bine decât toți, abia un *levorver* pe ici-pe colo, dar și mai școlitul Rică îi spune la fel) îl iubește cu adevărat pe Chiriac și este iubită de acesta. Nota melo trebuie legată de nivelul cultural al personajelor, nu de calitatea simțirii lor. Amenințarea lui Chiriac că se împușcă se cuvine luată în serios: „Nu mai voiu să știu de nimic, nu mai știu cine sunt! Am vrut să mă omor adineaori în curte, dar ți-am văzut umbra peste perdeaua de la fereastră ș-am vrut să te mai văz o dată. Incai să mor, cum am trăit”. Iar Veta, care, de grija lui, nu se putuse concentra la spectacolul de la Iunion, se mărturisește în replică: „Răsturnasem candela; și pe urmă ochiul drept mi se bătea întruna de vreo trei zile. Pe tine te lăsasem acasă ștergându-ți pușca [...] Nu puteam să-mi iau gândul de la pușcă. Mă gândeam: dacă s-o descărca, Doamne ferește! pușca în mâna lui, ce mă fac eu când l-oi găsi mort întins acasă? Da de ce nu i-am spus să bage de seamă! de ce nu l-am rugat să o lase la pustia de pușcă! la ce am plecat de acasă?! iac-așa m-au bătut gândurile toată seara. N-am văzut, zău! n-am văzut nimic, n-am auzit nimic!” Sinceritatea și adâncimea trăirii sunt incontestabile. A trata în registru comic, forțând melodrama, acest schimb de replici e o prostie. Acțiunea piesei se precipită în aceeași noapte. Veta se pregătește de culcare, fredonând o strofă din Sion. (Ar trebui comparată cu poezia pe care Rică i-o dedică Ziței ca să se vadă cum pașoptismul celei dintâi se metamorfozează, în cea de a doua, într-un minulescianism *avant-la-lettre*. Și încă, în aceeași ordine de idei: Rică și Zița vorbesc cu greșeli fiindcă țin cu tot dinadinsul să folosească un jargon pretențios și neologistic. Spre deosebire de Veta, ei se cred culți. Caraghioslăcul este al abuzului de franțuzisme neasimilate, unele luate din scris – „m-am transportat în localitate” –, excesiv literare. Jupân

Dumitrache și Ipingescu greșesc, la rândul lor, reproducându-l pe Rică din gazetă, altminteri limbajul lor e popular, colorat și pitoresc. Ce de sinonime în gura lui Jupân Dumitrache: papugi, bagabont, mațe-fripte, coate-goale!). Își face apariția Rică, după ce a confundat casele. Restul se știe.

Are ce are cu Reacțiunea și conul Leonida din farsa care urmează, nu doar Rică, republican, liberal și revoluționar *à la française*, amândoi oameni „din popor”. Abia în *Scrisoarea pierdută* această obsesie a revenirii trecutului, de care își râdea Caragiale într-un articol, nu mai bântuie personajele. Și în *Conul Leonida față cu Reacțiunea* se citește ziarul, care se cheamă *Aurora democratică*. Leonida e, moralmente, prizonierul amintirilor proprii din timpul republicii de la Ploiești, așa cum credea Ș. Cioculescu a fi fost Caragiale însuși. Dar tonalitatea acestor amintiri nu este în piesă aceea din *Boborul*. Leonida a rămas cu ideile liberalismului lui „roșu” din tinerețe. A fost cu „fosta” (Mița) la revoluție ca la carnaval. Îi povestește „actualei” (Efimița) profunde emoțiuni care l-au stăpânit. Efimița nu e doar ecoul admirativ al vorbelor lui Leonida („ca dumneata, bobocule, mai rar cineva”), după cum are oarece rațiuni „rezon”-ul lui Ipingescu și oarece impurități „curat”-ul lui Pristanda, în pofida părerii contrare cvasi-unanime (O demonstrație foarte riguroasă, dar greșită în premisa ei, face Alexandru Dragomir în *Interpretarea platoniciană* pe care o dă *Scrisorii pierdute* în volumul postum de la Humanitas, din 2004). Efimița, spre a reveni la ea, ascultă atent, întrebă și nu-și ascunde nedumeririle: „Adică, zău, bobocule, del eu, cu mintea mea ca de femeie, pardon să te întreb și eu un lucru: ce procopseală ar fi și cu republica?” Leonida vede în republică un regim egalitarist, unde toți iau leafă de la stat și nimeni nu plătește impozite. Asta fiind „legea cu murături”, Efimița are din nou o nedumerire plină de bun-simț, exprimată fără toată acea retorică a modestiei din prima parte a discuției: „Dacă n-o mai plăti nimenea bir, soro, de unde or să aibă cetățenii leafă?” Și Leonida, sec, în

etatismul lui: „Treaba statului”. El are mentalitate de asistat. Sau, pur și simplu, n-are chef să-și bată capul. Bineînțeles că după o asemenea discuție, zgomotele nocturne care o trezesc pe Efimița o fac să creadă că e revoluție. Leonida, legalist, o ține pe a lui: cum o să se tragă focuri de armă fără voie de la poliție? Pentru el e clar că Efimița a „intrat la idee” și „din fandacsie cade în ipohondrie”. Când împușcăturile se repetă, Efimița îl ia peste picior: „E fandacsie, bobocule? E ipohondrie, soro?” Leonida are și el logica lui: „Câtă vreme sunt ai noștri la putere, cine să stea să facă revoluție?” Așa că se uită la *Ultimele știri* din gazetă și se dumirește: „Nu e revoluție, e reacțiune...” Nu-i mai rămâne decât fuga la Ploiești, la republicanii lui. Spre deosebire de *Noaptea*, aici nu există contrapunct dramatic. Piesa a fost preferată de regizorii moderni pentru extrema simplitate a mecanismelor psihologice și, în consecință, a gesturilor și replicilor. Dintr-un defect, în teatrul realist, această reducere devine, în teatrul modern, o calitate.

Să ne oprim o clipă asupra acestui aspect. Actualitatea lui Caragiale fiind una, „actualizarea” este altceva. Actualitatea este o replică târzie dată celor care au pariat pe perimarea fondului comediilor și *Momentelor*: lui Pompiliu Eliade sau Lovinescu, criticilor epocii lui Paul Zarifopol de mai târziu sau lui Ion Negoitescu în zilele noastre. Actualizarea, la rândul ei, izvorăște din convingerea unor oameni de teatru contemporani, și mai puțin a criticilor, deși putem numi câteva excepții, că există o posibilă lectură, așa-zicând esopică și polemică, a comediilor prin prisma experienței noastre istorice din comunism. După 1960, această din urmă tendință s-a văzut foarte clar. Un pionier în materie a fost Eugène Ionesco. Revendicându-se din Caragiale, a crezut că-l poate face, la rândul lui, pe Caragiale să se revendice, paradoxal, din propriul său teatru absurd. Aproape toate montările din deceniile care au urmat au mers pe mâna lui Ionesco, acela care a descris personajele caragialiene ca pe niște oribile păpuși de

ceară, măști grotești puse bine pe obrazuri inimice, făpturi rigide, imbecile și feroce. Mai mult: postpsihologismul dramelor ionesciene a devenit perspectiva în care comedile lui Caragiale au fost mai mereu citite de către regizori. Critica n-a lipsit nici ea de la acest spectacol al metamorfozei lui Caragiale. Într-un studiu al lui B. Elvin, Caragiale era scos din seria Labiche-Scribe spre a fi introdus în seria Max Frisch-Friedrich Dürrenmatt. În *Marea trănăneală* a lui Mircea Iorgulescu, paiateria caragialiană capătă conotații politice. Lumea lui Caragiale împrumută chipul totalitarismului, e stăpânită de frică și aflată sub permanentă supraveghere polițienească, o lume în care bietul Pristanda întrupa ideea cea mai pură de represiune, amărâțul de Spiridon lua înfățișarea unui securist, îmbrăcat în haină de piele și purtând ochelari negri, iar farsa carnavalescă din piesa cu subiect erotic de mahala își găsea finalul potrivit în crima din *1 Aprilie* ca să devină, într-un film faimos, o veritabilă apocalipsă morală și socială. Toată această tencuială stridentă trebuie înlăturată, dacă vrem să regăsim zidăria originală. Acest Caragiale de „serie neagră” trebuie curățat precum au fost clădirile pariziene în urma deciziei lui Malraux. Vom avea surpriza să constatăm că, neactualizat forțat, Caragiale nu pierde din actualitate. Socotit ca un clasic, ni se va părea cu atât mai reconfortant. N-are absolut nicio nevoie de o falsă modernitate, pe care el, cel dintâi, a refuzat-o, dorindu-se „vechi”. Ancorarea pieselor și schițelor în *epoca frumoasă* la care se referă prin toată atmosfera lor, redescoperirea artei clasice a naratorului sau a dramaturgului, distanța inevitabilă pusă de timp între cititorii secolului XXI și o literatură care aparține secolului XIX vor arunca o lumină mai bună asupra unuia din cei mai mari scriitori ai noștri.

*Scrisoarea pierdută* rămâne capodopera teatrului comic (și nu numai) românesc. Personajele sunt politicieni liberali, trăitori într-un oraș de munte în primii ani ai deceniului 9 din secolul XIX. În pofida obișnuinței noastre de lectură, nu toate sunt ridicole, nu toate suferă de imbecilitate, nu

toate vorbesc incorect. Intriga se declanșează în scena a patra, când Trahanache vine cu vestea pretenției lui Cașavencu de a fi descoperit o scrisoare pierdută de Zoe. Trahanache o menajează pe Zoe, ca și jupân Dumitrache pe Veta, considerând-o însă nu „rușinoasă”, ci „simțitoare”. Față cu presupusa pudoare a nevastei cherestegiului, sensibilitatea nevastei prezidentului de „comitete și comiții” indică o treaptă mai sus nu doar în ierarhia socială, dar și în aceea morală. Când Tipătescu se tulbură, Trahanache îl potolește cu o remarcabilă pricepere în ale vieții: „Ce te aprinzi așa? Așa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi”. În ciuda faptului că se află în postura de încornorat, personaj clasic în comedii, Trahanache n-are mare lucru dintr-un personaj comic. Este decis și eficient, capabil să-și stăpânească emoțiile și să aducă liniște celorlalți. Are un puternic ascendent asupra lui Farfuridi și Brânzovenescu, intrați la bănuială politică în urma repetatelor contacte ale liderilor partidului lor cu Nae Cașavencu, acesta fiind singurul personaj principal care nu-și face apariția pe scenă de la început. Trahanache e factorul de stabilitate. Tratamentul la care critica l-a supus de obicei este prostesc. E meritul unui recent comentator al *Scrisorii* (Gelu Negrea, *Anti-Caragiale*) de a fi relevat însușirile remarcabile ale acestui încornorat, viclean și naiv totodată, ramolit și bornat, dacă e să ne luăm după tradiția critică. Bazat pe plastografia lui Cașavencu pe care tot el a descoperit-o, este evident că Trahanache nu găsește în sine niciun motiv destul de puternic spre a o suspecta pe Zoe. Acest detaliu a fost omis de cei care s-au întrebat dacă Trahanache știe sau nu că Zoe și Tipătescu sunt amanți. Întrebare rău pusă: lui Trahanache ipoteza îi este complet străină. Nu indiferentă, străină. El prețuiește în chip absolut dragostea nevastei și prietenia lui Tipătescu. Nimic nu le poate altera. S-a accentuat prea des pe credulitatea omului. Nu destul pe noblețea lui sufletească. Admirabil în toate împrejurările, neica Zaharia e tactician, diplomat și iute în decizii. Are dreptate Brânzovenescu: „E tare...

tare de tot! Solid bărbat!” Un cuplu extraordinar formează Tipătescu și Zoe. El e „turbat” din pricina pierderii scrisorii. Ea are mintea mult mai limpede. Deși se teme de compromitere, mirările ei sunt adorabile, amestecând personalul cu politicul: „Ce o să zică la București guvernul?” Tipătescu o ceartă pentru pierderea scrisorii: „Atâta neglijență nu se pomenește nici într-o piesă de teatru” (Referința intertextuală e pretutindeni la Caragiale, chiar și în mediocra *O soacră*). Însă Zoe îi explică foarte femeiește plauzibil cum a pierdut scrisoarea. Suntem obligați s-o credem. Iar dacă nu adoptăm aerul unor moralști intransigenți, s-o înțelegem când spune: „Scapă-mă de rușine!” S-a văzut în frica ei de compromitere un joc de a salva aparențele, ca și cum fondul imoral n-ar conta. E adevărat că problema ei este să nu cadă victimă bărfei (cum zice Alexandru Dragomir, bărfa este compusă din acele *istorii* care țin loc în micile comunități de *istorie*) mai degrabă decât să fie considerată cinstită. Dar Zoe e o „damă bine” într-o lume unde conveniențele, așadar aparența, joacă rolul principal. Psihologia eroinei lui Caragiale nu trebuie privită prin prisma contemporaneității noastre, în care totul se face pe față și se spune de-a dreptul, V.I.P.-urile hrănindu-și din asta celebritatea. În lumea ei, Zoe se comportă normal și nu e de acuzat. Când Tipătescu, rătăcit cu totul, îi sugerează să fugă împreună, Zoe se opune cu argumente foarte puternice: „Ești nebun? dar Zaharia? dar poziția ta? dar scandalul și mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre?” Și tot ea vine cu ideea salvatoare: „Să sprijini candidatura lui Cașavencu!” „Odată cu capul”, refuză Tipătescu. Și replica Zoei, din nou foarte logică în suferința ei: „Atunci... lasă-mă, lasă-mă în nenorocire [...] Dacă ambiția ta, dacă nimicurile tale politice le pui mai presus de rușinea mea, de viața mea, lasă-mă! Să mor...” Femeie adevărată, Zoe nu e și o politiciană, de aceea și disprețuiește „nimicurile politice” ale bărbaților, dar asta n-o împiedică să fie o trăgătoare de sfori redutabilă: „Am făcut ce am crezut că trebuie să fac. Dacă tu nu vrei să spri-



jini pe Cațavencu [...], atunci eu, care voi să scap, îl sprijin eu, îl aleg eu. Eu sunt pentru Cațavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Cațavencu. În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu, luptă cu mine... 'Aide, Fănică, luptă, zdrobește-mă, tu care ziceai că mă iubești!' În fond, nimic rizibil, comic în această declarație hotărâtă și patetică. Caragiale cunoaște perfect psihologia personajelor sale. Și nu recurge, de dragul efectelor, la nicio simplificare împotriva firii lor. Alexandru Dragomir a interpretat „curat” al lui Pristanda ca pe un ecou prin care subalternul amplifică statura șefului, dar, ca orice ecou, vocabula n-ar avea un sunet autentic, propriu. Nu e adevărat. Nici Ipingescu, nici Efimița nu-i dau replici mecanice lui Jupân Dumitrache sau lui Leonida. Cu atât mai puțin Pristanda. Își știe așazicând pe dinafară interesul. Se pune în slujba cui trebuie, neezitând să-l expedieze pe Tipătescu degeaba la telegraf ori să se dea bine pe lângă Cațavencu. Nici un singur personaj din piesă nu e reductibil la o stare. Stereotipia limbajului nu trebuie să ne inducă în eroare. Până și Cetățeanul turmentat, căruia nimeni nu-i dă atenție decât în măsura în care a găsit, a pierdut și iarăși a găsit scrisoarea, se dovedește nu doar capabil de replici „tari” („Votează pentru cine poștești!”, îi strigă excedat Tipătescu. Replica: „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă ...”), dar și o prezență direct legată de principalele momente de suspans din piesă, la finalele primelor trei acte, toate încheiate cu un eveniment surprinzător.

Actele al treilea și al patrulea sunt aproape pe de-a-ntregul politice. Acțiunea propriu-zisă nici nu avansează cine știe ce în actul al treilea. Abia când, în ultima scenă, se anunță candidatura de la București și se sparge adunarea electorală, se urnește din nou mașinăria dramatică. Însă actul nu e inutil în economia piesei și poate fi folosit (n-a fost decât rareori) ca argument pentru ideea că politicul are universalitatea lui și nu pretinde gloze de subsol ca să fie inteligibil după decenii. Acesta a fost mai mereu reproșul făcut lui Caragiale: și anume că, sati-

rizând o epocă, n-ar fi atins decât „stratul superficial” al introducerii la noi a instituțiilor europene și nu sufletul național. Am citat din Gherea, cel dintâi care a exprimat dubii cu privire la perenitatea comediilor, sub cuvânt că orice „satiră socială” are viață scurtă, mai ales dacă lipsesc „adâncimea psihologică” și „idealul înalt”. Într-o formă sau alta, obiecția apare la Ibrăileanu, când insistă pe „terfelirea revoluționarismului român”, dar niciodată a „reacționarismului”, dar și la alții, oarecum în legătură cu maioreșcianismul viziunii sale politice. Caragiale ar avea o greșită apreciere a evoluției României sub Carol I, eroii lui ar suferi (din nou Ibrăileanu, ca și mai jos) de „imoralitate căptușită cu prostie”, iar dramaturgul s-ar lăsa inspirat în opera sa exclusiv de rău. Chiar dacă admite că râsul și caricatura pot fi morale în ele însele, Zarifopol are și el impresia că scriitorul „s-a învechit grozav”. Să notăm că progresul evident sub raportul judecării estetice a comediilor nu s-a însoțit automat și de un progres într-o apreciere mai potrivită a subiectelor lor politice. O sechelă clasicistă (comical ar fi inferior tragicului) stăruie până târziu în comentariile moderne. Într-un fel, aceasta este și explicația actualizării forțate pe care am demonstrat-o. A părut singurul mod de a face din Caragiale contemporanul nostru. Opoziția lui Al. Paleologu la această viguroasă prejudecată a rămas o constatare neurmată de o analiză care să convingă. Paleologu a spus că autorul *Scrisorii* nu are în vedere un oarecare moment din istoria Parlamentului nostru (revizuirea din 1883 a Constituției), ci parlamentarismul dintotdeauna și de pretutindeni. Actul al treilea din *Scrisoare* ar conține paradigma dezbatărilor parlamentare din regimurile democratice. Observația lui Paleologu mută evident accentul de pe ceea ce este perisabil în orice acțiune sau discurs politic pe ceea ce este valabil universal. Că el are dreptate, ne-o arată succesul enorm al expresiilor puse de Caragiale în circulație în actele al treilea și al patrulea din *Scrisoare*, la care apelăm cu toții, în chip ironic, firește, deși distanța pe care o luăm nu e uneori decât un mod

de a sugera ghilimelele, într-atât expresiile, legate de oratoria politică și de cadrul ei instituțional, ne-au devenit familiare. Iată-le pe cele mai celebre: „sunt cestiuni arzătoare la ordinea zilei”; „fiindcă orele sunt înaintate”; „rog nu întrerupeți pe orator”; „nu mă tem de întreruperi”; „suntem în anul de grație...”, „exemplul surorilor noastre de gînte latină”; „din două una, dați-mi voie, ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica, ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele esențiale”; „din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!”; „nu voi, stimabile, să știu de Europa dumitate”; „să-și vază de trebile ei Europa”; „eu sunt candidatul grupului tânăr, inteligent și independent”; „am tăria opiniunilor mele”; „ca România să fie bine și tot românul să prospere”; „până când să n-avem și noi faliții noștri”; „și eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca tot românul imparțial”; „după lupte seculare, care au durat aproape 30 de ani...” etc. În conținutul lor, aceste discursuri nu sunt neapărat lipsite de idei. O eroare curentă, când îl citim pe Caragiale sau când îi auzim pe actori rostindu-i replicile, este de a nu acorda atenție conținutului acestora. Expresivitatea e așa de puternică încât asurzește mesajul. Chiar dacă, să zicem, Farfuridi nu spune mare lucru (nici n-avem decât partea ultimă a discursului său), *dilema* din final este remarcabilă pentru orice dispută pe tema unor amendamente și, cu adevărat, nu putem ieși din ea. Cațavencu a devenit un simbol al demagogiei, dar discursul lui are miez: vorbitorul e favorabil progresului, liberului schimb, descentralizării, încurajării industriei naționale („e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire”; unde și când am mai auzit asta?), sistemului constituțional, gândirii libere, fără bigotism ș.a.m.d. Încununarea viziunii caragieliene asupra parlamentarismului o găsim în actul al patrulea, sub forma principalului efect al dezbaterilor, discursurilor și bătăliilor electorale din democrații: compromisul. N. Steinhardt a interpretat finalul în spirit creștin, ca pe unul al iertării păcatelor și

al împăcării. I s-a retorcat, pe drept cuvânt, că în lumea politicului împăcarea se numește compromis. Tocmai despre compromis e vorba la finele *Scrisorii* și, fapt remarcabil, Caragiale are inteligența să nu-l pună într-o lumină de tot nefavorabilă, lăsându-și spectatorii să înțeleagă mai degrabă că el e inevitabil și inerent. L-am citat pe Trahanache: „Așa e lumea, n-ai ce-i face...” Ura este până la urmă eliminată din raporturile dintre personaje. Dandanache e doar ridicol în ramolimentul lui, și odată trecută primejdia scrisorii pierdute, nimeni nu mai dă atenție șantajului său repetat. Tipătescu și-a regăsit stăpânirea de sine. Zoe l-a iertat pe Cațavencu (deși, chiar și fără scrisoare, acesta putea s-o compromită). Cațavencu e convins că vor mai fi alegeri. Cetățeanul turmentat e satisfăcut că știe cu cine să voteze. Pristanda e maestru de ceremonii. Trahanache e tot cel dinainte, mai ales că a trecut cu bine hopul cel mare, candidatura pe placul șefilor din Capitală. Unde să fie ticăloșii fără simț moral? „politicienii cretini”, „de o nemaipomenită ferocitate” (Ionesco), „criticismul până la absurd și ironia iresponsabilă” (Petre Pandrea) „imbecilii” (Ionesco) și restul? Trebuie să recunoaștem că nu l-am citit totdeauna cu atenție pe Caragiale. Sau l-am citit tendențios.

Singura piesă (dacă uităm de *O soacră*) subintitulată *farsă* fiind *Conul Leonida*, singura farsă cu adevărat este *D'ale carnavalului*, bazată pe încurcături în lanț cu înșelătoare dezlegare fericită, în maniera vodevilului franțuzesc. Nimic politic în ea, unde mahalaua bucureșteană, în apucături, ca și în limbaj, este la ea acasă. Totul se spune, cu voce tare și oricui e dispus să asculte. Colportajul e de rigoare. Mița i se plînge lui Pampon, pe care-l vede prima oară, că la ea e „chestiune de traducere”. „Ca și la mine”, recunoaște Pampon. Iordache, calfa, știe de Mița și de Nae. Nu există secrete, doar confuzii. Nici pudori. Există și aici o scrisoare pierdută (confirmând teza lui Gelu Negrea despre înscrisurile de toate felurile care pun în mișcare acțiunea pieselor și a unor proze), mai exact, un bilet de

amor de la Mița rățâcit de Nae în camera Didinei. Există și un inoportun, cum e Cetățeanul turmentat în *Scrisoarea pierdută*, și anume Catindatul, doar că el n-are alt rol decât acela de victimă, pierzând o măsea bună și încasând în plin obraz „vitrioul”, de fapt, cerneala destinată lui Nae. Actul întâi se încheie cu o încurcătură generală, în care nevinovații trec de vinovați și până și măseaua extrasă de Iordache din gura Catindatului se dovedește a nu fi cea bolnavă. În actul al doilea, avem o nouă scrisoare, a lui Nae către Didina, în stilul parodic-intertextual din *O soacră*: „Ca să-ți spui cum curge în defavor toată intriga romanțului nostru”. Pampon și Crăcănel se pun de acord („va să zică este un Bibicul”), numai că bănuiesc pe cine nu trebuie, și încă în două rânduri. Nu mai sunt replicile inubliabile din *Noaptea furtunoasă* și din *Scrisoarea pierdută* (ba chiar unele sunt reluări palide: „Nu da brânci, domnule!”). Nae le desparte pe Mița și Didina, care se încăieraseră, exclamând: „Asta e curat ca la «Norma!»”. Și tot el, când lucrurile se lămuiesc (vorba vine), trage concluzia așa-zicând morală a conflictului: „Se înțelege că a fost o încurcătură, cum se-ntâmplă totdeauna în carnaval... Eil d'ale carnavalului”. Și-i pofteste pe toți la masă. Ultimul cuvânt îl are totuși Catindatul: „Care va să zică ne-ncurcăm iar?” Farsa e oarecum gratuită, cu miză mică, deși abil construită, cu puține nepotrivelii, remarcate de acribia unor comentatori (Caragiale n-a dus niciodată lipsă de cititori foarte atenți, ceea ce nu înseamnă numaidecât și foarte buni). Finalul e tot de împăcare, dar nu e pur și simplu ca în *Noaptea furtunoasă*, unul în care ițele se dezleagă și adevărul iese la lumină, nici unul de compromis acceptat unanim, ca în *Scrisoarea pierdută*, nici, în fine, o revelație a naturii exacte a evenimentelor care alungă spaimile, ca în *Conul Leonida*; în *D'ale carnavalului*, împăcarea este o altă minciună a lui Nae (știe Catindatul ce știe!), în definitiv, un scenariu prezentat ca realitate din care toată lumea să creadă că a ieșit cu bine. Dacă e vorba de imoralitate, ea poate fi găsită în starea cea mai pură în această farsă în care

toți trag foloase de pe urma unei înșelăciuni. *D'ale carnavalului* ne poate da o anume idee de ceea ce ar fi fost în general comedia caragialiană dacă și în celelalte piese am fi avut de-a face cu intrigi și personaje curat imorale. Norocul literaturii noastre a fost că doar o singură dată s-a lăsat Caragiale în voia unui joc fără miză al dragostei și întâmplării.

Ca și cum ar fi vrut să arate că poate fi și serios, Caragiale scrie *Năpasta*, o tragedie, anticipând naturalismul din marile nuvele. *Năpasta* a dat cea mai multă apă la moară acelor care, l-au bănuțit, vorba lui N. Davidescu, de a fi „inaderent la spiritul românesc”. Demonstrația lui Davidescu din 1935 (bine demontată de Ș. Cioculescu în *Detractorii lui Caragiale*), care ducea la ultimele consecințe opinia unor Hasdeu și Sturdza, aceia care au blocat premiera de către Academie în 1891 a unui volum de teatru și a *Năpastei*, nu pune totuși accentul pe drama (așa o numește Caragiale) din urmă, deși i-ar fi servit de minune prejudecata pe care și-a clădit articolul. Însușită chiar și de admiratori ai scriitorului, prejudecata este că el nu posedă o bună cunoaștere a psihologiei țaranului român. De unde falsitatea *Năpastei*, care i se părea lui Davidescu o piesă mai degrabă „rusească” decât românească. Înviniuirea se referă la două lucruri distincte, deși deseori confundate de exegeți. Întâiul este o confuzie, pe care o fac uneori și criticii lui Sadoveanu sau Slavici, când consideră că este țărănesc tot ce se petrece la sat. S-a observat relativ târziu, de exemplu, că Sadoveanu a scris rareori despre țărani, personajele lui predilecte nefiind lucrătorii pământului, ci crescătorii de oi, pădurarii sau boiernașii. Tot așa, probabil prin extrapolarea tematicii din *Novela din popor* la *Mara*, destui, inclusiv G. Călinescu, au văzut în acesta din urmă un roman țărănesc, deși acțiunea are loc într-un târg, *Mara* e precupețată, iar despre viața la țară vine vorba doar când i se caută Persidei un soț, nici măcar acesta țaran, ci învățător. Anca și Dragomir din *Năpasta* nu sunt nici ei țărani, căci țin cârciumă, ca și Leiba Zibal sau

Stavrache din nuvelele cunoscute. Gheorghe e învățător, iar Ion a fost pădurar. Inutil, așadar, a specula pe tema caracterului neromânesc al acestor personaje asimilate greșit cu țărănimea. Neînțelegerea psihologiei Ancăi mai are o sursă, de data aceasta pur literară. Anca s-a căsătorit cu Dragomir, deși îl bănuia a-i fi ucis bărbatul dintâi, pe Dumitru, tocmai ca să-l silească, de-a lungul conviețuirii lor, să se dea de gol și să-l poată pedepsi. Au trecut nouă ani de la crima în urma căreia pădurarul a fost condamnat pe nedrept la ocnă. Ion, care și-a pierdut mințile din cauza bătăilor din timpul anchetei, evadează cu un an înainte de împlinirea termenului (care este și unul de prescriere a faptei), ascultând de îndemnul Maicii Domnului, și se întoarce la crâșmă, fără să recunoască nici locul, nici oamenii. Anca e curtată de învățător, dar ea nu mai poate iubi pe nimeni, orbită de dorința răzbunării. Văzând că nu scoate nimic de la Dragomir, nu se dă în lături să-l împingă pe Gheorghe să-i omoare bărbatul. Femeia îi manipulează pe cei doi, ca și pe Ion, când își face apariția, combinând tot soiul de scenarii menite a-i satisface setea de răzbunare. Până la urmă reușește: Dragomir va merge totuși la ocnă, dar pentru o crimă pe care n-a săvârșit-o. Om slab, deși cuprins de remușcări, nu e în stare să-și mărturisească vina, așteptând prescrierea. Anca, în schimb, e teribilă. După ce se vede răzbunată (cu prețul morții lui Ion, aproape împins la sinucidere!), îi strigă lui Dragomir care se rugase de iertare, declarându-i că din iubire pentru ea îi ucisese bărbatul: „Să te iert! De-abia te-am răbdat lângă mine, de-aia am umblat eu atâta vreme să te aduc aici, ca să te iert? (râde)”. Și, când Dragomir e pe cale să fie scos din casă, le cere oamenilor din sat s-o lase o clipă singură cu el: „Dragomire, îi spune ea, uită-te la mine: pentru faptă răsplată și năpastă pentru năpastă!” În acest uluitor personaj n-a putut fi identificat nimic din psihologia țaranului român, fiindcă se pune de-a curmezișul o întregă tradiție. Literatura noastră nu cunoaște astfel de personaje, nici psihologia extremă nu e

obișnuită. Mai târziu, chiar și Vitoria Lipan, mult mai blândă în tenacitatea cu care își urmărește scopul, a fost interpretată mai degrabă ca un personaj mitic, acceptându-se cu greu ideea că este unul realist, adică pur și simplu o femeie rea și neiertătoare. Anca, personaj de tragedie antică, a părut neverosimilă într-o literatură care nu dăduse nici o Medee și nici o Fedră. Al. Ivasiuc (1972) a caracterizat bine tendința de „împăcare în pitoresc” din literatura noastră, în care conflictele cad de obicei înainte de a se radicaliza, iar finalurile sunt rareori tragice, deși *Ion*, *Baltagul* și, iată, *Năpasta* îl contrazic. Francezii n-au respins piesa *Malentendu* a lui Camus, în care multe lucruri ne evocă *Năpasta*, ei având o tradiție corneliană care la noi lipsește. Dacă se poate reproșa ceva *Năpastei* nu este însă caracterul teribilei femei și metoda cu care a urmărit să se răzbune, ci zolismul pe care piesa îl are în comun cu nuvelele de după ea: psihologiei îi este preferată fiziologia (e drept, mai puțin în piesă), pasiunile se reduc la fixații, personajele acționând dincolo de bine și de rău, așadar în afara unui imbold al conștiinței morale, faptele lor fiind mai curând rodul unei fatalități decât al simțului de dreptate. Defectul Ancăi este de a semăna cu un robot pus în slujba ideii de răzbunare. Tot restul este subordonat acestei obsesii. Ea admite ca Dragomir să fie dus la ocnă pentru o crimă pe care n-a comis-o: ultimele vorbe pe care i le adresează arată că știe bine ce face, distingând între răsplată și năpastă. Nu numai că nu este nimic etic în Anca, dar în patima ei răzbunătoare este mai degrabă obsesie decât suferință. Nu poate fi compătimită. E un caz patologic, nu unul tragic, în sens nobil. Caragiale e o victimă a zolismului, care a mai făcut cel puțin una, în literatura din jurul lui 1900, și anume Delavrancea.

Ca și în teatru, Caragiale este la început în proză fidel modelelor canonice. Nuvelele naturaliste sunt dovada cea mai bună. G. Călinescu a insistat primul, dacă nu greșesc, pe zolismul lui Caragiale („după Delavrancea, scriitorul nostru cel mai zolist”). *Păcat* este în spiritul prozei

naturaliste a lui Delavrancea. Un caz de conștiință: rezolvat prin autoscopie destul de rudimentară, multe nevricale (ținând loc de psihologie), sentimentalism și, compozițional, prin *flash-back*-uri naive. Fraza e sacadată, fără a izbuti să sugereze fluxul interior al gândurilor ori emoțiilor, lucru care-i reușește mult mai bine lui Slavici, întâiul nostru realist psihologic. În plus, nu e umbră de ironie în acest stil găfâit, sincopat și patetic. E tot atât de greu de recunoscut Caragiale din aproape contemporanele *Momente* pe cât era autorul *Noapții furtunoase* în *Roma învinsă*. Subiectul e melodramatic. Analiza e fiziologică, nu psihologică: „Trupul tânăr se simți furnicat din creștet până-n tălpi de un fior fierbinte...” (Caragiale își va dovedi geniul în astfel de radiografii ale fiziologicului în scrisoarea către Zarifopol în care-și descrie simptomele unei „maladii serioase”.) Emoția erotică îi provoacă lui Niță „friguri și bătaii de inimă”. Galaction nu va proceda diferit în *De la noi, la Cladova*, nici Agârbiceanu în *Legea trupului*. Curioasă companie! După ce preotul își împușcă odraslele incestuoase, îi desface pe unul din brațele celuilalt cu o exclamație oripilată și totodată etic-creștină: „Nu așa, cățea!... Nu așa, că-i păcat!”. Distanța de *Năpasta* este enormă. Dacă în drama din 1890 lui Caragiale i se pare normală amoralitatea răzbunării, în nuvela din 1892 el implică în relația incestuoasă păcatul creștinesc. Simplul fapt că Niță e preot nu explică pe de-a-ntregul deosebirea. Naturalismul, în rest, este același, glasul sângelui jucând rolul destinului tragic. Are dreptate G. Călinescu: „Pe zolist nu-l interesează trupul, ci legătura causală între fapte, seriile. Preferința lui e pentru patologie și sociologie [...]. Problema eredității îl obsedează [...]. Crima nu mai e acum faptul epic, palpitant, romantic, e un caz unde se verifică determinismul”. Nimic din tot ce a scris Caragiale nu verifică mai bine această observație decât slaba nuvelă *Păcat*.

*O făclie de Paște* este mai izbutită, deși, dacă le căutăm cu tot dinadinsul, defectele sunt aceleași. Adolescent fiind, Leiba Zibal a leșinat

de groaza violenței și a sângelui, când doi hamali s-au luat la bătaie. Ca și preotul Niță, ca și fiul acestuia, Mitu, a zăcut de friguri luni bune după o atare întâmplare. La toți, sensibilitatea e boală curată. Leiba Zibal se alege însă și cu o spaimă care nu-l va mai părăsi niciodată. Determinismul biologic este în cazul lui foarte strict. Gonind de la han o slugă leneșă și rea, este amenințat de către aceasta cu moartea. Și nu oricând, ci în noaptea Învierii, Gheorghe, sluga, fiind creștin, iar Zibal evreu. Acțiunea propriu-zisă începe chiar în noaptea cu pricina. Leiba Zibal e atât de înfricoșat, încât visează scene de violență. Doi călători, în trecere pe la han, vorbesc între ei despre o crimă oribilă în al cărei autor hangiu crede a-l recunoaște pe Gheorghe. Explicația dată de cei doi criminalități – atavism, alcoolism, paludism, darwinism, Haeckel și Lombroso – este în cel mai pur stil naturalist și, deși Leiba Zibal nu pricepe o iotă, sluga alungată îi apare în fața ochilor sub un chip lombrosian. Când, după plecarea călătorilor, se aud pași, voci și cineva taie lemnul ușii, în înfricoșatul Leiba Zibal se petrece o metamorfoză bruscă: „Tremurătura lui se opri, abateră dispăru și figura-i, descompusă de îndelungă criză, luă o bizară seninătate”. Să notăm detaliile de fiziologie și fizionomie. Cuprins de un curaj nebunesc, Leiba Zibal prinde într-un laț mâna care voia să tragă zăvorul ușii și o aprinde ca pe o făclie. Când țărani din satul vecin năvălesc la han, după slujba Învierii, cu lumânări aprinse, îl găsesc pe hangiu cu mințile rătăcite, convins că aprinderea făcliei a făcut din evreu un *goi*. Gradația transformării fricii, ajunsă la paroxism, în curaj este lucrul cel mai remarcabil din *O făclie de Paște*. Interesant este și că autorul s-a autoparodiat, în nuvela *Noaptea învierii*, dar, fapt neremarcat de comentatori, parodia nu vizează naturalismul esențial al prozei, ci un anumit lirism descriptiv de care Caragiale nu s-a făcut niciodată vinovat.

Cea mai reușită dintre nuvelele naturaliste, *În vreme de război*, din 1898, n-a fost niciodată republicată de Caragiale în volum. Nuvela debu-

tează în manieră senzațională, cu povestea bandei de hoși care dă lovitură după lovitură, ultima, la popa Iancu, fratele lui Stavrache, hangiul, după care cade în lațul întins de jandarmi. E cea mai slaviciană dintre marile nuvele ale lui Caragiale. Popa Iancu, șeful bandei, e un Lică Sămădăul. De teamă să nu fie pârât de vreunul dintre complici, popa se spovedește lui Stavrache, îi lasă toată averea și pleacă, sub un nume fals, la război, cu un pluton de voluntari aflați întâmplător în trecere pe la han. Războiul e cel din 1877. În fond, nuvela stă pe procesul de conștiință al lui Stavrache, declanșat abia după ce toate aceste evenimente s-au consumat: hangiul suportă greu incertitudinea cu privire la soarta lui Iancu. Se întoarce sau nu se întoarce oaia răătăcită de turmă? Problema e a averii, bineînțeles, de care Stavrache n-are inimă să se bucure. Două reparații ale lui Iancu la han pot fi rodul imaginației bolnave a lui Stavrache. („Gândeai c-am murit, neică?”). Hangiul face crize vecine cu isteria, minuțios descrise de Caragiale. Aici e sechela naturalistă. Mai curios e să o vedem dublată de registrul romantic al participării naturii la zbuciumul personajului, mai degrabă trupesc decât sufletesc. Firește, Stavrache înnebunește, spre disperarea lui Iancu, de data asta în carne și oase, întors la han ca să ceară bani pentru o uriașă datorie la cărți. Finalul este realist, banal, plat, dovadă a marii științe literare a lui Caragiale, care-l concepe ca pe un contrapunct la zvârcolirile (la propriu!) de până atunci ale oamenilor și ale naturii.

Dificil de clasificat sunt câteva proze care n-au în comun cu nuvelele naturaliste decât, poate, ideea norocului, a sorții, a fatalității, dar care nici cu *Momentele* nu pot sta laolaltă. Ele mai au o particularitate: au dat bătaie de cap comentatorilor. Cea dintâi este *Cănuță, om sucit*, care e un portret biografic. Dacă episodul cu școala ne duce cu gândul la *Amintirile* lui Creangă sau la *Domnul Vucea* a lui Delavrancea, restul portretului n-are un înțeles foarte clar. Suceala lui Cănuță e probă de originalitate, nu de încetineală de minte. Cănuță se află în perma-

nent contratimp cu lumea. Putem spune că n-are noroc în viață. Chiar și după moarte, se răsucește în sicriu, ceea ce înseamnă că a fost îngropat de viu. Nu-i el de vină, ci lumea cu ale ei moravuri și năravuri. Cănuță este cel mai metafizic dintre inadaptații din proza noastră de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Titlul, ca atâtea altele din opera lui Caragiale, a devenit paradigmatic. Îi numim așa pe toți cei al căror comportament nu-l înțelegem. Cum nu-l înțelegem nici pe Cănuță.

*Două loturi* este, pe aceeași temă a nenorocului în viață, mai complexă și, stilistic, mai „jucată” decât liniara biografie a lui Cănuță. Stilistica e chiar primul lucru care atrage atenția în nuvelă. Nu ne așteptăm deloc la variațiile de registru. Abia au fost regăsite buclucașele bilete de loterie și naratorul se lansează (oarecum în numele protagonistului) într-o tiradă retoric-savantă fără legătură imediată în context: „Toți zeii! toți au murit! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca și el!”. Nu e greu de bănuț ce stil de proză parodiază Caragiale, întrebarea este de ce o face. Mai clară, din acest punct de vedere, este rațiunea procedurii în pasajul în care, aflând că i-au ieșit câștigătoare la o loterie numerele de la cealaltă, Lefter Popescu își transformă uluitoarea neșansă într-un discurs pur politic, un fel de protest al cetățeanului călcat în picioare de autoritate, în care clișeu de gândire și de vocabular capătă o mare forță emoțională:

„— Viceversa! Nu se poate, domnule! peste poate! Viceversa! Asta-i șarlatanie, mă-nțelegi! Vă-nvăț eu minte pe dv. să umblați d-acu-ncolo cu infamii, și să vă bateți joc de oameni, fiindcă este o exploatare și nu vă mai săturați ca vampirii, pierzând toată sudoarea unui om onest, deoarece se-ncrede orbește în mofturile dv. și cu tripotajuri ovreiești de bursă, când suntem noi proști și nu ne-nvățăm odată minte ca să venim, mă-nțelegi, și să ne revoltăm..., da! să ne revoltăm! Așa să știți: proști! proști! proști!”

Finalul este metaliterar. Dat fiind subiectul, și acest procedeu era greu de prevăzut. Protagonistii de până acum ai nuvelor își pierd, toți, mințile în conflictul cu soarta, cu nenorocul. În *Doună loturi* Caragiale alege o soluție surprinzătoare. După ce ne avertizează că ar putea încheia povestirea sa asemenea acelor autori „care se respectă și sunt foarte respectați”, relatând adică nebunia în care a sombrat personajul său după conversația cu bancherul, când a aflat că nenorocul a inversat câștigurile, Caragiale propune un al doilea final: „Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori, să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu”. Acest al doilea final, și care este cel veritabil, indică un moment important în biografia operei caragialiene și anume acela în care autorul pare să-și piardă respectul față de formele canonice. Nuvelele de până acum, ca și comediiile, intrau destul de bine în canonul vremii. Încet-încet, Caragiale se distanțează de o anumită înțelegere a literaturii (epic, psihologie, conflicte extreme, construcție amplă și grijulie, personaje serioase, cu biografii dramatice, stil „înalt” și literar) prin parodie și pastişă (exemple sunt chiar în *Doună loturi*), îndreptându-se spre o proză (căci piese de teatru nu va mai scrie) mult mai liberă de tipare, de un avangardism bătător la ochi, în stil „jos” și care revalorifică forme neuzitate, îndeosebi gazetărești, „deșeuiri”, specii marginale.

Afectarea ignoranței cu privirea la soarta eroului său ne întâmpină și în *Inspecțiune*, cu siguranță cel mai discutat text al lui Caragiale. În legătură cu motivele sinuciderii lui Anghelache avem vreo zece ipoteze, de la unele realist-psihologice la altele de-a dreptul metafizice, ba chiar și una metaliterară, care susține că Anghelache a citit nuvela lui Caragiale care i-a inspirat ideea finalului. În ce mă privește, o împărtășesc pe aceea a lui Alexandru George. Totul pleacă de la vestea despre bancherul care a fugit cu banii. Anghelache îl socotește, spre surprinderea amicilor de la cafenea, o „victimă a neglijenței celorlalți”, a celor care nu i-au controlat niciodată

gestiunea. Anghelache n-are în vedere Controlul, cu majusculă, adică Birocrația gogoliano-kafkiană pe care Ion Vartic (1988) și-a clădit explicația, ci controlul de rutină și, în fapt, absența lui, vreme de ani buni, ceea ce îl scoate pe orice casier din priză și nu-i mai dă posibilitatea să acopere la timp golurile inevitabile dintr-o gestiune a unor sume mari. Anghelache e iritat că amicii îl țin de om corect, mai presus de îndoielă, câtă vreme, necontrolat de peste un deceniu, s-ar putea să se afle și el în culpă. Amicii interpretează iritarea ca pe o frică de control și aleargă să-i dea de veste că inspectorul îl va călca a doua zi. Valeriu Cristea a obiectat că Anghelache n-avea în realitate de ce se teme, la controlul postum gășindu-se un plus în casă. Dreptatea e de partea lui Alexandru George: „...Nu contează situația din realitate, ci doar ce-și închipuia prea anxiosul funcționar”. Ideea anxietății era deja la G. Călinescu și la Ș. Cioculescu la fel cum era aceea de personalitate scindată pe care o propune Valeriu Cristea. Anghelache nu e foarte departe de Leiba Zibal, de Stavrance („nenea”), de Nițu sau de Lefter Popescu, personaje cu nervii fragili, care înnebunesc de frică. Sinuciderea lui Anghelache se explică prin frica lui, care a luat forme paroxistice, o frică nu de ce a făcut, ci de ce i s-ar putea întâmpla oricărui casier dacă nu e controlat. De frica de ceva doar posibil, nu numaidecât real, suferă și cei doi hangii din nuvele.

Indiscutabil, schițele, „momentele”, majoritatea culese în volumul din 1901, reprezintă partea cea mai originală a prozei lui Caragiale, cea mai *caragialiană*, în definitiv. Ni se pare normal să aplicăm adjectivul situațiilor ori limbajului din comedii și din *Momente*. O fidelitate prea mare față de canonul literar ne împiedică să-l gășim potrivit pentru marile nuvele ori pentru *Năpasta*. Poate să fie la mijloc și prejudecata comicului: unde nu e comic, Caragiale nu e Caragiale. Dar astfel de lucruri nu pot fi schimbate. Întâiul text din seria *Momentelor* este îndeobște socotit acela din 1889 intitulat *25 de minute*. Multe dintre *topoi* se află deja aici: micul oraș de provincie cu

notabilitățile împărțite pe tabere politice; gazetele puterii și ale opoziției; soții, nevestele și amicii lor; copiii, mai bine sau mai prost crescuți, care se scobesc în nas în toiuul festivităților prilejuite de vizita suveranului (admonestați de mămici cu „te vede madam Carol”, vorbe care l-au scandalizat pe Maiorescu); împăcarea de la urmă a taberelor (de altfel, primele doamne, de la putere și respectiv din opoziție, sunt surori) ș.a. Lumea nu e neapărat pe o treaptă socială inferioară celei din comedii. (Și, în definitiv, despre care comedie vorbim? Precizare pe care uită s-o facă aceia care, de la T. Vianu la Alexandru George, au stabilit această ierarhie). În fond, lumea *Momentelor*, ca și a comedurilor, este amestecată, dar coloana ei vertebrală o alcătuiesc notabilitățile politice (de obicei locale: prefecti, primari, directori de prefecturi, revizori de școală etc.), amployații, dăscălimea, gazetarii, ofițerii, magistrații, din Capitală și din provincie, cu familiile lor cu mulți copii, cu bone, feciori și vizitii. Mahalaua nu lipsește (*Moșii*, de exemplu), nici urmașii din generația a doua (*Lanțul slăbiciunilor*, *Tren de plăcere*). Stratificarea se vede în familiile orășenizate recent, în care gramamă, în pofida numelui alintat franțuzește, merge cu tramvaiul, în timp ce restul, cu trăsura, are bilet de clasa a III-a și pensiune modestă la Sinaia. În general, numele indică o burghezie mijlocie, cu origini grecești, franțuzită. În *Urgent...*, profesoarele care solicită lemne pentru școală se numesc Aglae Poppesco și Areti Ionesco, pe secretarul primăriei îl cheamă Athanasiu Eleutherescu, iar pe deputatul locului Lingopolu. Altundeva avem o Esméralde Piscopesco sau o Athénaisa. Tatăl lui Ionel din *Vizită* este „mare agricultor”, iar Iordăchel Gudurău din *Telegrame* „mari proprietar, aleg. col. I fost senator”. Toată această lume este surprinsă mai des în *oțium* decât în *negotium*. Doamnele își cresc copiii, merg la baluri sau fac opere de caritate. Bărbații au timp berechet pentru cafenea. Duminicile și sărbătorile și le petrec la Sinaia, la iarbă verde, punând de un *pic-nic*, fără a evita aventurile pasagere. Copiii nu sunt nici pe departe atât de prost educați cum li

s-a dus buhul mai ales din cauza lui Goe și Ionel. Năzdrăvăniile sunt în general ale vârstei. Sunt alintați, dar benigni. Dacă nu s-ar vedea cu ochiul liber că naratorul nu-i iubește (în *Grand Hotel* „*Victoria Română*” e gata-gata să fie deochiat de unul, iar în *Bubico*, bietul cățel e o metaforă pentru copil plină de cruzime!), ar fi avut cu siguranță o reputație mai bună. Nici imoralitățile adulților nu trec peste medie. „Amicul” soției este deseori doar decorativ, un fel de cicisbeu în uniformă militară. Nici vorbă că ocuparea unui post, fie și inferior, într-un minister se face prin intervenții, dar până la urmă perdantul, cel cu adevărat dotat, care are și el pe cineva care pune o vorbă, își găsește o slujbă la fel de bună. În *Five o'clock* sau *High-life* este *le meilleur monde*, saloanele, pianul, jurnalele mondene. Fardul de onorabilitate e destul de subțire și bârfa, certurile, micile mizerii pe care personajele și le fac unele altora se văd cu ușurință. Îmbrăcate cu gust sunt mai ales doamnele, dar și domni, care nu se despart de pălărie, mănuși și baston. Berăria lui Mitică nu e, cum s-ar putea crede, o speluncă, este un local corect, unde se găsesc tot soiul de bunătați exotice, mezeluri fine, trufandale, ca și în micile băcării, unde, în timp ce li se pregătește pachetul de cumpărături, domni gustă ceva și se conversează. Tabloul întreg este pictat de cel mai de seamă impresionist român și în el se vede bine *la belle époque* a lui Carol I, când civilizația a cuprins straturi largi din populație și a dat României o față europeană. Ideea unora că lumea aceasta e stăpânită de frica zilei de mâine ori de nesiguranta slujbei este exagerată. În realitate, eroii *Momentelor* trăiesc incomparabil mai bine decât generația care-i precede, au descoperit plăceri ignorate de aceasta, posedă arta conversației, petrec, se distrează, călătoresc, se tratează la băi, merg în excursii, profită de *week-end* și de sărbători, sunt mai degrabă nepăsători decât neliniștiți, sunt veseli, frivoli, bârfitori și puși pe farse. Față cu perspectiva tot mai întunecată pe care critica a adoptat-o referindu-se la lumea lui Caragiale, părerea mai veche a lui Mihai Ralea este de



două ori demnă a fi reținută: o dată, pentru că afirmă categoric, exagerând prea puțin, că este vorba de o „lume minunată”, „absolut paradiziacă”, și a doua oară pentru că ne avertizează asupra pericolului de a ne vedea în ea, ca într-o oglindă, pe noi: „Verigopolu stă și acum în fața hotelului Continental. Dar privirea sa e abătută și distrată. L-au năpădit și pe el grijile oare? Bodega Tripcovici există și azi; dar e numai un *rendez-vous* pentru bătrâni pensionari care povestesc nostalgic întâmplări din *le vieux beau temps*.”

România interbelică a ieșit, după părerea lui Ralea, din epoca lui Caragiale ca să intre în aceea a lui Balzac. Cu atât mai greu ne vine să acceptăm că România de după Războiul al Doilea s-ar fi putut recunoaște cu adevărat în Caragiale, dacă n-ar fi plătit prețul actualizării forțate despre care am vorbit referindu-ne la comedii. În fond, dorința de a face din Caragiale un contemporan a fost una tipic modernistă, prelungită până târziu, de a citi trecutul cu ochii prezentului. Mi se pare că, punând capăt acestei bizare nevoi de identificare, postmodernitatea, cu viziunea ei *retro*, cu toleranța ei pentru *diferență*, ne permite să ne bucurăm de lumea lui Caragiale așa cum este ea, fără a o transforma după chipul și asemănarea fantasmelor sau coșmarurilor noastre. Un mare capitol al interpretării scriitorului s-a închis. Ne despărțim de el râzând.

Aceasta nu înseamnă a ignora ceea ce a reprezentat noutatea literară și stilistică a schițelor de moravuri care sunt *Momentele*. Ea a fost cel mai exact înfățișată într-o carte care, judecând chiar după titlu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, avea drept premisă *actualitatea* artei prozatorului. Punctul de vedere al lui Alexandru Călinescu despre Caragiale era, în 1976, acela modernist al lui Jan Kott din *Shakespeare, contemporanul nostru*. Lucru curios, nimic din ceea ce definea această modernitate nu se regăsește în proza modernă, aceea interbelică. Alexandru Călinescu a considerat drept principală dovadă că autorul *Momentelor* ține de o vârstă modernă a literaturii noastre întrepătrunderea unor genuri canonice, „înalte”, nobile, serioase, cu altele, necanonice, „joase”,

vulgare, umoristice. Mai bine zis, valorificarea în premieră a celor din urmă. Acestea sunt produsul nemijlocit al gazetăriei și se regăsesc în schimb în întreg *Biedermeier*-ul, față de care autorul *Momentelor* este atât de ostil. Cotidianul jurnalistic trece în literatură pe două căi: o cale este a tematicii, motivelor, personajelor, în fond a evenimentului „imediat” banal sau senzational; a doua este aceea a „tiparelor” de expresie, care nu mai sunt nuvela, povestirea ori schița canonică, „veche”, dar una sau alta dintre modalitățile jurnalistic neomologate înainte de marea proză (reportajul, cronica, petiția etc.). Stilul este adesea acela publicitar sau administrativ, nici el utilizat în literatură (depeșa, procesul-verbal, telegrama, petiția etc.). Schimbarea canonului și a paradigmei literare după 1918 a condus la noi spre o literatură descrisă cel mai bine de Lovinescu: romanul obiectiv și urban, poezia eminentemente lirică, căderea în desuetudine a multor genuri (proza scurtă, poezia epică sau didactică). Modernismul nostru, acesta a fost. Abia în anii '80 ai secolului trecut, poate chiar sub influența remarcabilei cărți a lui Alexandru Călinescu, proza românească a avut revelația lui Caragiale, autor de *Trivialliteratur* sau de literatură *de bas-étage*, melanj de procedee stilistice neortodoxe. Chiar și interesul pentru pastişă și parodie, vădit la Caragiale încă de la debutul său, este valorificat abia acum cu adevărat. La prozatorii interbelici intertextualitatea nu este de găsit, dacă exceptăm câteva din scrierile lui Sadoveanu de după 1930, nici la neomoderniștii de după 1965. Optzeciștii sunt cei care fac din intertextualitate, ca și din genurile necanonice, o metodă curentă, descoperindu-și în Mircea Horia Simionescu și în alții puțin, anticipatori, dar ignorând complet proza *Biedermeier* a lui Negruzzi și compania. Ei sunt și primii conștienți că bat *La ușa domnului Caragiale*, cum sună titlul, interzis de cenzură, al unui volum de proze al lui Ioan Lăcustă. Până la această generație, Caragiale n-a avut decât imitatori, niciunul neînțelegând în definitiv în ce constă originalitatea stilistică a

*Momentelor*. I.A. Bassarabescu, Gh. Brăescu și alții respiră în atmosfera comică a lui Caragiale, dar nu recurg aproape deloc la stilistica lui. Doar avangardiștii ca Urmuz și mai ales ca Arghezi, cel din *Tablete din Țara de Kutu*, au intuit valoarea formulei caragialiene.

După ce s-a stabilit la Berlin, Caragiale a scris o cu totul altfel de proză decât aceasta. Literarul canonic își ia la rândul lui revanșa asupra genurilor necanonice. E greu de spus de ce Caragiale face această jumătate de pas înapoi. Dacă ne gândim la ezitarea lui dintotdeauna între „vechi” și „nou”, cea mai simplă explicație ar fi aceea că scriitorul n-a fost niciodată pe deplin conștient de sensul opțiunilor sale. Cele mai multe dintre prozele berlineze sunt imitații și prelucrări (cel puțin în această privință Caragiale a dovedit o constanță remarcabilă, de la debut la final), cu origini în folclorul românesc și în literaturi străine, având caracter de anecdotă, povestire fantastică, basm sau parabolă. Imaginația prevalează asupra realismului și virtuțile lingvistice, asupra subiectului sau psihologiei. Unele dintre aceste „fantezii răsăritene” sunt adevărate bijuterii de artă a povestirii, de exemplu, *Calul dracului* (Zarifopol o apropia, fără dovezi, de *Vii* a lui Gogol), *Abu-Hassan* (un episod din *Halima*) sau *Pastramă trufanda*, o istorie comic-macabră cu original nastratinesc pe filieră franceză, îmbogățită de Caragiale cu inestimabile amănunte de comportament și de limbaj. Două sunt capodoperele acestei ultime serii. Cea dintâi, care este și cea mai veche, anterioară stabilirii scriitorului la Berlin, este *La hanul lui Mânjoală*, care n-avea ce căuta între *Momentele* din 1901 (unde n-avea ce căuta nici *La conac*, o variantă în culori mai șterse a celeilalte). Este una dintre cele mai bine scrise povestiri ale lui Caragiale, în sensul acurateții literare, într-un stil cam *recherché* pe alocuri. În tabloul de natură, citat adesea, când un viscol diavolesc îl reîntoarce pe erou la han, este deja tot descriptivismul muzical și toată vraja limbii lui Sadoveanu. Povestirea a fost mereu culeasă în antologiile de proză fantastică. În ciuda frumuseții acestui element,

el este totuși secundar. Esențial este elementul erotic. Coana Marghioala știe că Fănică se duce să se logodească cu fata pocovnicului Iordache. Îl și ironizează pe această temă. Se joacă însă cu el ca pisica cu șoarecele. La avansurile tânărului, care nu stă nici el degeaba, coana Marghioala „mai nu vrea și mai se lasă”. Îl reține doar atât cât trebuie, împungându-l chiar: „Ți-a pus ulcica la pocovnicul!” Și, apoi, mai direct, apucându-l de mână: „Ești prost? să pleci pe vremea asta! Mâi la noapte aici; pleci mâine pe lumină”. Când se înapoiază, nevoit de împrejurări, Fănică devine ostatele femeii. Cade în mrejele ei. Degeaba vine pocovnicul cu tărăboi să-l ia: „De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă și m-am întors la han...” Până când e legat fedeleș și dus la un schit: „...Patruzeci de zile, post, mătănu și molitve. Am venit de-acolo pocăit: m-am logodit și m-am însurat”. *La hanul lui Mânjoală* este povestea unei inițieri erotice. Deloc licențioasă, boccacescă, nici în spiritul libertinilor din secolul XVIII francez care ne-a dat mai devreme *Duduca Mamuca* a lui Hasdeu. Dar jocul, ispitirea, vraja, echivocurile sunt conduse cu o artă admirabilă.

Cealaltă capodoperă târzie este *Kir Ianulea*. O aflăm la capătul unui lanț de prelucrări, a cărui verigă vecină este *Belphegor* a lui Machiavelli, știută lui Caragiale din versiunea franceză, prelucrare, la rândul ei, după *Belphegor*, o narațiune din același secol XVI italian, din care se va inspira *La Fontaine* după o sută și mai bine de ani. Foarte prețuită, mai ales de Ș. Cioculescu (acela care a remarcat că negustorul albanez în care s-a metamorfozat Aghiuță îi oferă lui Caragiale singurul prilej din toată opera de a pretinde că știe „destule limbi străine – încai despre a rumânească, pot zice, fără să mă laud, că o știu cu temei; măcar că de viță sunt arvanit și nu prea am învățat buche...”), povestirea nu se ridică la nivelul celei dinainte, prea lungă, repetitivă și într-o limbă care ne șochează mai mult prin varietate lexicală (grecisme, turcisme) decât prin rafinament literar, cum era cazul în *La hanul lui Mânjoală*. Semnificativ este că, încerc-

când să citez un pasaj comparabil cu acela al rătăcirii prin negură a eroului *Hanului*, n-am găsit nimic în afara unor expresii remarcabile, ca mărgelele dintr-un lăntug. Cum subiectul, înrudit cu acela din *Povestea lui Stan Pătitul*, incontestabil superioară artistic, nu are nicio importanță, *Kîr Ianulea* rămâne interesantă filologic și pentru filologi în mai mare măsură decât pentru cititorii de literatură.

Publicistica lui Caragiale n-a fost totdeauna bine înțeleasă, mai cu seamă aceea politică. Publicistica literară se bucură de o prețuire mai mare decât merită. Faptul se datorează mai degrabă felului în care Caragiale s-a autodefinit, decât valorii ideilor sale despre literatură în general. Și, încă, dacă e vorba de autodefinire, aceea cu adevărat extraordinară și norocoasă ca expresie, nu se află în articole, ci în scrisoarea către Mihail Dragomirescu din 1907: „...Cred că n-oi fi având, din toate astea, prea, foarte mult sau mult, dar cred că am destul; și mai cred că, peste *destul*, în artă nu mai trebuie deloc”. Și tot acolo: „Eu sunt cărpaci bătrân, eu cos de dragul pingelii, nu al cusăturii”. În *Câteva păreri*, Caragiale e convins că, pentru a face „o operă viabilă, trebuie talent, talent și iar talent” și că singurul stil, din cele recomandate de faimosul *Cours français de Rhétorique*, este „stilul potrivit”. Tiradele romantice exasperându-l, ca și ocolurile, el vrea să audă, în confruntarea dintre Petru cu Paul, „pocnetul paharului spart în capul lui Paul...” Păreri de bun-simț, firește, dar nu mai mult, ale unui clasicist. Cele trei articole despre Eminescu ilustrează scăzuta vocație pentru memorialistică a lui Caragiale. Probabil singurul text de mare valoare din această categorie este *Grand Hôtel „Victoria Română”*, deghizat însă în proză de ficțiune. Ce surprinde în primul dintre articolele despre Eminescu este stilul emfatic. Portretul făcut junelui poet, deseori citat de biografii acestuia, nu e deloc caragialian (ci „mai degrabă o bucată literară decât depoziția unui martor”, cum va zice Vianu): „Tânărul sosi. Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete negre; o frunte înaltă și senină –

niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zâmbet larg și adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt tânăr coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare”. Școala a consacrat acest portret romantic și convențional, care pune în circulație câteva dintre cele mai durabile clișee din care s-a născut mitul eminescian. Finalul din necrologul *În Nirvana* îi va inspira lui G. Călinescu fraza apoteotică de încheiere a biografiei sale: „Generații întregi or să suie cu pompă dealul care duce la Șerban Vodă, după ce vor fi umplut cu nimicul lor o vreme, și o bucată din care să scoți un alt Eminescu nu se va mai găsi poate...” Bucata de marmoră din care artistul scoate statuia e un mic exemplu de falsă memorie: ea se găsește în *Direcția nouă* a lui Maiorescu, pe care-l vizează polemic Caragiale. În *Două note*, articolul este direct: „Sărăcia lui [Eminescu] nu este o legendă”, notează Caragiale, deși știe că va irita „niște autorități în materie literară” a căror supărare se poate dovedi „primejdioasă”. Lui Maiorescu i se reproșează că și-a construit articolul din 1883, *Eminescu și poeziile lui*, pe ideea desprinderii poetului de cele lumești ca să se justifice pe sine că l-a lăsat să trăiască în „lipsă”. Polemica e nedreaptă și urâtă. Portretul, redus la *Două note*, al lui Eminescu e trivial: „vecinic înamorat și vecinic având nevoie de bani”.

Mult mai valoroasă este publicistica politică. Poate n-ar trebui să ne mire că gazetarul politic a avut parte de o întâmpinare foarte asemănătoare cu prozatorul și comediograful. La zece ani de la moartea lui Caragiale, C. Bacalbașa va scrie: „Ce deosebire între el și Delavrancea! Cu cât era de român Delavrancea, cu atât nu era Caragiale. Adică nu era entuziast de nimic din ce era românesc. Era un admirator a tot ce era străin...” C. Bacalbașa nu se referea numai la publicistică, dar observația lui rezuma o opinie comună printre adversarii scriitorului, care trecuse pe la mai multe gazete (multe, de partid) și-și schimbase simpatii politice. Reci-

tită *sine ira et studio*, publicistica politică ne arată un Caragiale mai consecvent în ideile sale decât s-a spus și având o judecată cumpănită a lucrurilor. Nu trebuie să facem eroarea, destul de răspândită, de a lega mecanic atitudinea din articolele lui de aceea a jurnalelor în care le-a publicat. Caragiale era un ziarist impenitent și n-a devenit liberal doar fiindcă a publicat la *Voința națională*, și nici anticonservator fiindcă s-a despărțit de *Timpu*. La multe dintre gazete, Caragiale n-a dat nimic politic. În amintirile sale, D. Teleor evocă de pildă colaborarea la *Constituționalul* junimist, unde Caragiale, certat cu Maiorescu, nu mai avea cum fi în apele sale politice: „Nu scriam articole politice ca să nu ne stricăm buna dispoziție”. Este tot așa de fals să punem schimbările de partid ale lui Caragiale (eu le-aș zice de *partidă*) ca pe o schimbare a ideilor sale. Deosebiriile dintre partide nu mai erau, ideologic, foarte marcate în jurul lui 1900. Liberalismul, „roșu” și revoluționar cândva, se îmburghezise, dând ocazie lui Caragiale (*Energie și sațiu*) să-l compare cu un piton care după ce și-a înghițit imensa pradă zace amorțit la soare, cu burta umflată de greutatea mistuirii, pradă lesnicioasă pentru cine l-ar vâna. Conservatorii admiteau reforme democratice până deunăzi de neconceput. Mai târziu, Caragiale însuși va afirma că noi nici n-avem propriu-vorbind partide, ci facțiuni, ciondănindu-se și împăcându-se după cum cerea „jocul de cacialmale” dintre ele. În fine, nu s-a pus bine problema antiliberalismului său, despre care Ibrăileanu a scris câteva lucruri neadevărate, iar Ș. Cioculescu le-a întărit, și nu după 1948, când a adoptat temporar limba de lemn a epocii, ci într-un foarte documentat articol din 1938, în care, enumerând publicațiile pe la care a trecut Caragiale, a crezut a vedea în junele colaborator de la *Alegătorul liber*, *Unirea democratică* sau *România liberă* „un patriot liberal”. Expresia e a lui Caragiale însuși, doar că e autoironică. „Caragiale a trecut printr-o criză de liberalism acut”, scria Cioculescu. Unde? Când? N-am descoperit nimic de acest fel. Iar dacă e vorba de mărturisirile lui Caragiale însuși din *Decadență* sau *Reacțiunea*, trebuie spus că nos-

talgia după „vremurile clasice ale liberalismului” este una din marile performanțe antifrastice din opera unui scriitor care a mânuit totdeauna ironia ca pe o floretă. Este absolut uimitor să constăți că până și Cioculescu ia în serios evocarea întâlnirilor înălțătoare de la sala Slătineanu, de la Bossel sau de la Circul de la Constantin-Vodă, pe când oratorii nu vorbeau, precum astăzi, „ca toți oamenii”, ci „se băteau cu pumnul în piept”, răsturnând sfeșnicele ori spărgând tribuna. Nu numai retorica este aici suspectă, dar chiar conținutul unor declarații: „Acolo am cules eu cele mai bune inspirațiuni pentru operele mele patriotice, acele opere menite să ajungă peste puțin uitare cu desăvârșire.” Și, dacă atâta nu e de ajuns, să recitim cele două mostre de discurs inflamant de odinioară oferite de autor: ambele par rostite de Cașavencu, iar combaterea Reacțiunii ni-l amintește pe conul Leonida, singurul care mai credea în această ficțiune politică „tot atât de reală cât sunt de reali grifonul, sfinxul, zmeii și căpcăunii din basme”. Ș. Cioculescu susținea că, în frica de Reacțiune a lui Leonida, Caragiale și-a zugrăvit propriul „cauchemar cronic”, „de care s-a lecutit târziu”. Dar cele două articole din 1896 nu sunt mai redutabile în privința regretului după timpurile trecute decât sunt schițele *Boborul* și *O zi solemnă*, în care se evocă republica de la Ploiești, sau decât *Baioneta inteligentă*, care reamintește de „garda civică” a lui Jupân Dumitrache, atât de mândru în exercitarea atribuțiilor sale de căpitan, și a lui Maiorescu, acela care n-a uitat toată viața hărțuiala la care l-a supus instituția înființată de Cuza. Neînțelegerea felului de a exprima ce gândește al lui Caragiale l-a împins, în sfârșit, pe Florin Manolescu (singurul totuși care și-a dat seama că oratoria din *Decadență* ține de tipul cașavencian) să tragă o concluzie pe care niciun text al lui Caragiale n-o sprijină, și anume să vadă în publicist un caz de „scindare a personalității” ilustrat de scriitorul rus, contemporan al românului, V. Rozanov, care-și publica simultan și sub nume diferite în reviste cu ideologie opusă articolele conservatoare sau progresiste.

Antiliberalismul este atitudinea constantă a lui Caragiale în toată publicistica lui politică. Notele anticonservatoare sau antijunimiste sunt, fără excepție, expresia accidentală a unor umori personale, vizându-i mai ales pe Maiorescu și Carp. Liberalismul împotriva căruia își îndreaptă mereu săgețile Caragiale nu este neapărat acela al reformelor burghezo-naționale din secolul XIX, ci versiunea lui „roșie”, „revoluționară” și demagogică pe care a reprezentat-o cel mai bine la noi rosettismul. Caragiale e un moderat, ca și Maiorescu, și avem temeiuri să credem că era deranjat mai ales de retorica emfatică a liberalilor radicali decât de ideile lor. Caragiale detesta tiradele, fie că le găsea în *Hernani* de Hugo, fie în ziaristica de la *Românul*. Antiliberalismul lui era și un antiromantism. Nicio exagerare, nici mai ales aceea naționalistă, nu-l lăsa nepăsător. *Românii verzi* este o bună dovadă. În primul lui mare articol politic, *Politică și cultură*, din 1896, maiorescianismul este cu atât mai bătător la ochi cu cât despărțirea de junimiști se consumase și era definitivă. Caragiale nu respinge principiul liberal al naționalităților, marea achiziție ideologică a secolului aflat pe sfârșite, care transformase lumea și propagase civilizația, dar observă că procesul similar care a avut loc la noi a fost unul paradoxal. Dacă pretutindeni statul a fost o rezultată necesară a societății, la noi lucrurile s-au petrecut pe dos: „Statul improvizat, în loc de a fi forma de echilibru a forțelor sociale la un moment dat, caută să fie fond și izvorul născător al acestor forțe. Statul improvizat, simțind că pășește în gol, are nevoie numaidecât de un rezim pe ce să-și pună piciorul, îi trebuie neapărat o societate [...]. Neavând, așadar, pe cine să-i impună lui reforme, se gândește el mereu la dânsule; neavând o societate care să-i ceară ceva după nevoile ei, închipuiește el aceste nevoi sociale cărora le decretează pe dibuite satisfacerea”. Teoria „formelor fără fond” primește aici una dintre cele mai clare justificări. Ca și Maiorescu, autorul articolului nu crede că formele goale mai pot fi distruse; din contră, de la ele trebuie să se

pornească pe calea unor schimbări folositoare. Această sarcină „titanică”, însă „nu chiar imposibilă” în planul instituțiilor, devine dificilă, „de-a dreptul absurdă”, „pe terenul moral și intelectual”. Caragiale, a cărui critică l-a vizat mai ales pe acesta din urmă, scrie: „O imitare metodică a modelelor și formulelor existente în lumea civilizată [...], o contrafacere mai mult sau mai puțin dibace a aparatului material poate da rezultate similare, dacă nu egale...” Când însă dorim să măsurăm efectele acestui proces în domeniul spiritului, descoperim o lume – aceea din comedii și „momente”! – „care se aseamănă cu un vast bâlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înfiunțat de-a binelea, nimic durabil”. Și în cele din urmă: „În bâlciuri se ridică barace șubrede, pentru timp foarte mărginit, nu monumente durabile, cari să rămână și să folosească și altora decât celor care le-au ridicat”. Cam așa gândea și Maiorescu. Mai trebuie oare spus că România va avea exact aceeași problemă și după Primul Război Mondial, și după decembrie 1989?

De cu totul altă factură este cel de al doilea mare articol politic al lui Caragiale, 1907. *Din primăvară până în toamnă*, o admirabilă analiză a cauzelor de tot felul ale răscoalelor țărănești. Pe de o parte, Caragiale își documentează examenul cu statistici și date precise; pe de alta, caută să interpreteze evenimentele cât mai obiectiv cu putință. Revoltei oarbe de jos trebuie să i se răspundă cu reforme luminate de sus, crede Caragiale, într-un moment în care nu pierduse orice speranță că s-ar putea evita răul cel mare. Primul capitol al articolului a fost scris în martie și publicat în *Die Zeit*, de unde l-a preluat presa din țară, al doilea, în septembrie, iar ultimul, în octombrie 1907. Niciun om cu mintea întreagă „nu poate da dreptate deplină țăranilor răsculați”, notează cu mult curaj Caragiale, care, mergând până la capăt, se întreabă: „Trebuia stins focul? Mai încape vorbă? Numai nebunii se joacă cu focul”. Sarcastic la adresa „scenelor înălțătoare” din parlamentul împăcării, dintre conservatorii la putere și liberalii în opoziție

„care nu erau atât de ignoranți în privința evenimentelor” – sugestie la posibilă susținere de către aceștia din urmă a unor agitatori –, toți pretinzând a satisface revendicări niciodată formulate de către răsculați, Caragiale nu iartă pe nimeni: odată cu calmarea situației, oligarhiei „i-a venit sufletul la loc” și ea „și-a reluat bunele clasice năravuri”. Aceste pagini, ceva mai virulente decât altele, nu îndreptățesc totuși aprecierea articolului ca un *pamflet*. Termenul e nepotrivit și cu litera și cu spiritul lui și s-a lăsat în practica editorială din perioada comunistă. Caragiale și-a intitulat, el, modest articolul, *Câteva note*. Despre pamflet n-a vorbit niciunul dintre editorii vremii, nemți sau români. *Die Zeit*, într-o succintă prezentare, se referă la „ein ungeschminktes Bild” („un tablou necosmetizat”) sau pur și simplu la „Kritik” („critică”). Nici M. Dragomirescu, reporterii *Monitorului* de la Craiova, nici editorii broșurii, nici Zarifopol în volumul din 1932 nu foloseau cuvântul, nici chiar redactorul socialist al *României muncitoare* din 1912, care reproduce fragmente, sub titlul tendențios *Caragiale revoluționar*. Cumpătarea argumentației și a concluziilor nu l-au scutit pe Caragiale nici de alte neplăceri. În *Neamul românesc*, N. Iorga îl ceartă că a „buciumat” suferințele poporului nostru peste hotare. Logica naționalistă a prezentat totdeauna lucrurile în această lumină. Alții l-au bănuț pe autor de nihilism. O publicație a cultului mozaic l-a taxat de „antisemit”. Reluând în anii de după al Doilea Război discuția despre articol, G. Călinescu îi reproșează „concluzii de aspect obscur și sentențios”, ceea ce e cu desăvârșire fals.

Caragiale este și un genial epistolier. Corpusul corespondenței sale este, probabil, una dintre cele mai de seamă opere ale genului la noi. Sunt în scrisori pagini care nu se regăsesc în proza propriu-zisă. Fără vocație de memorialist, singura pagină cu adevărat remarcabilă de acest fel pe care a scris-o este aceea din epistola către Delavrancea din 1907: „Am părăsit amândoi de mici umilul acoperământ părintesc, și care dincotro – tu din prăfăria

Delei-vechi, eu din mocirlele Ploieștilor – am pornit sub pavăza Unuia de sus”. Niciodată, ca în scrisoarea din februarie 1908 către același, Caragiale n-a fost mai explicit cu privire la interesul său pentru politica de partid, într-o manieră de o sinceritate pe jumătate reală, pe jumătate jucată, care este și un autopoortret transparent al disprețuitorului de boieri, preferând retoric plebeianismul: „Eu ce forță am? Proprietate, nu; bogăție, nu; relațiuni de familie puternică, nu; talent, trecut politic, nu – Atunci? Atunci, m-am gândit să mă duc la Take, să mă cufund în grămadă – în tramcar, acolo unde și cum i se cade unei valori absolut negliabile ca ... – și m-am dus cu dragă inimă. [...] Nu crede că-mi fac iluziune că voi găsi acolo unde mă duc vreo strălucită compensare la adversitatea ce m-a bătut până-acuma. Mă voi mulțumi cu foarte puțin. Acolo cea mai mică atențiune, o privire binevoitoare, o strângere de mână, dată nu în silă cu un singur deget fricos de mânjire la contactul plebeian, mă vor plăti de extrema nesocotire sub apăsarea căreia am îmbătrânit [...] Când intru într-o casă, nu pretind să mi se dea la masă un anume loc de vază; mă mulțumesc și la coada mesei să stau; căci, oriunde m-or pune, mai mic decât sunt n-am să fiu; ba, pot zice că mi-a plăcut oricând să stau mai departe de frunte și să las pe alții a trece înainte; nepotrivirea cu un loc mi s-a părut totdeauna mai onorabilă când este în paguba persoanei decât când este în paguba locului. Dar dacă nu mi-a plăcut deloc să mă vâr spre partea de sus a mesei, iarăși nu pot să fiu trimis la bucătărie a linge talerele ca un nepotit, numai ca să pot spune a doua zi celor de teapa mea că am avut cinstea să intru sub acoperământ de casă boierească”. Neînțelegerea cu Carp și Maiorescu va fi pornit și din complexul recunoscut aici. Și dacă în textele publicate, Caragiale i-a cruțat pe liderii junimiști, într-o scrisoare către M. Dragomirescu din 1906 ura se dă pe față, într-un stil vitriolant: „Te mai felicit apoi că ai divorțat. Eu eram sigur că așa o să se isprăvească dragostea. Trebuia odată onestul june ageamiu

să-și deschidă ochii și să vadă câte o falsă bătrână proxenetă sulemenită, cănită și magiunită și să se hotărască odată a-i da un categoric adio oriental, precum merită o așa paceaură lipsită de cea mai elementară omenie, și precum i s-a mai întâmplat de atâtea ori”. Dacă junele ageamiu e Dragomirescu, să mai spun cine e paceaura? Uneori Caragiale adoptă stilul propriilor personaje. Unui oarecare Iuliu Brezoianu îi scrie aceste trei rânduri: „Apoi, mă rog de iertare la doamna și la domnul, mă rog frumos, nici că mere să nu fim consecvenți, *fixum fix!* la doisprezece, mă rog, pentru pertractarea cauzei. Cu toată dragostea, stimatoriu, Caragiale”. Stilul glumeț, parodic, e vădit de exemplu într-o scrisoare către Zarifopol: „Stimate dle Doktor, ce vreme-i pe

la Dv.? că pe-aici este ceva care nu pot pentru ca să mai spun. De 24 de ceasuri ninge-ntruna, ninsoare deasă, ninsoare repede, ninsoare grea, ninsoare bogată, stăruitoare, neîntreruptă, din plin, din destul! iar barometrul s-a-ntors pe dos, aproape să nu mai aibă unde merge d-a-ndăratele: dacă mai coboară două milimetre, plesnește – se rupe ața! și pe urmă, ustură”. Fără discuție, capodopera corespondenței este scrisoarea către Alceu Urechia din 1905 despre vizita lui Delavrancea la Berlin. Ireproductibilă, din cauza lungimii, de necitat pe pasaje, scrisoarea este de un umor nebun, în filigranul istorisirii – pitorești, amuzante, picante, – desenându-se cel mai extraordinar portret al autorului *Sultănicăi* din câte avem.

## IOAN SLAVICI

(18 ianuarie 1848 – 17 august 1925)



„Moartea izbăvi în 1925 opera de om”, va scrie G. Călinescu despre Ioan Slavici în *Istoria literaturii*, perpetuând o imagine negativă, bine consolidată, a omului din spatele operei. Și nu e vorba desigur de faptul că „omul era un sucit”, care în tinerețe lua asupra-și mai mult decât putea duce, iar la bătrânețe cultiva zarzavat sub ferestrele celulei de la închisoarea Văcărești și se ruga de director, în clipa eliberării, să-l mai îngăduie o noapte ca să-și încheie nu știu ce nuvelă. E vorba despre publicistul și ideologul național care avusese neșansa să se situeze în opoziție cu *mainstream*-ul de idei politice din România de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Ioan Slavici s-a numărat printre acei intelectuali români, de dincolo și de dincoace de munți, care au văzut interesul național în alt fel decât majoritatea din epocă.

I-a avut alături, dintre liderii conservatori, pe Carp și pe Marghiloman, pe însuși regele Carol, care încheiase în 1883 tratatul secret cu Austria și Germania (sprijinit în acțiunea lui de atunci, ce ironie!, de guvernul liberal al lui Brătianu), pe C. Stere, convins că România, care avea de recuperat Basarabia de la ruși, nu poate să fie aliatul lor în război, în fine, pe prietenul lui, Aurel C. Popovici, autorul unei foarte contestate cărți, tipărită în nemțește în 1906, *Die vereinigten Staaten von Grossösterreich*. Ca un blând supus ce se afla al împăratului de la Viena, în mintea lui Slavici va mai fi fost și amintirea anilor copilăriei și adolescenței sale, când, după patenta din 1860 a împăratului Francisc Iosif I, românii ardeleni s-au bucurat o vreme de drepturi egale cu ale tuturor națiunilor. Întregirea țării după Trianon a întors definitiv opinia publică românească împotriva disidenților. Regele murise în 1914, partidul conservator dispărea imediat după război, Stere e lovit din toate părțile. Lui Slavici, internat la Văcărești în 1919 ca filogerman, nu i se va ierta nici după moarte poziția adoptată. Dovadă lespede pe care o așază pe omul Slavici chiar acela care-i va reabilita opera, G. Călinescu, și încă într-un moment în care filogermanismul era din nou actual. Ca să nu spunem că și astăzi ideea lui Călinescu e de mulți împărtășită. În cel mai recent studiu despre Slavici (prefața la ediția academică din 2001), E. Simion o repetă („opera trebuie eliberată de biografie”), considerându-l pe autorul *Marei* lipsit de „simț istoric” și „culpabil moral” de colaborarea „sub ocupație străină, la o gazetă antiromânească”. Sigur, toată lumea deplânge arestarea bătrânului de 71 de ani, începând cu Iorga care, deși îl detesta, l-a scos din închisoare. Istoria n-a mers pe calea gândită de Slavici. Perdanții sunt totdeauna judecați aspru. Și nu mai contează dacă n-au avut și ei dreptatea lor. Însă această regulă generală nu ne obligă să-l socotim în veșnicie pe Slavici



„vânzător de neam”, „trădător”, în care „s-a stins candela conștiinței”, cum scria Goga în 1910. După aproape un veac, discuția trebuie purtată în alți termeni.

Cenzura morală aplicată și în posteritate lui Slavici are prea puțin temei, dacă examinăm atitudinea omului, care n-a fost niciodată indemn ori profitor de pe urma simpatiilor sale. În 1871, după serbarea de la Putna, naționaliștii radicali l-au învinuit că a căutat înțelegere la autoritățile kesaro-krăiești. Faptul că și alți români din Țară, de pildă V. Alecsandri ori M. Kogălniceanu, au arătat aceeași prudență nu i-a impresionat pe membrii „României june”. Nici chiar faptul că serbarea s-a dovedit un mare succes grație tocmai abilității lui Slavici. În 1887, cu puțin înainte de a veni la putere conservatorii, Maiorescu îl cheamă la București pe Slavici, oferindu-i (se pare, la sugestia Reginei) un post de profesor la Azilul „Elena Doamna”, într-un fel poate ca să-l silească să renunțe la criticile din *Tribuna* sibiană contra statului bicefal. Îi explică într-o scrisoare zădărnicia efortului. Slavici declină oferta. El consideră că ar fi fost o „dezertjune” să lase lupta pentru drepturile românilor din Ardeal și să plece. Două decenii mai târziu, aflat în Capitala ocupată, Slavici s-ar fi putut prevala de raporturile sale cu comunitatea germană. Fusesse în definitiv *Oberlehrer* la Școala Evanghelică și colaborator la ziarul *Zina* al comunității. Nu numai că nu colaborează cu ocupantul, cum i se va reproșa după război, dar când sosește la București fratele Mitei Kremnitz, pe care îl învățase cu ani în urmă românește, Slavici refuză să-l întâlnească, știind că lucrează la cenzura militară. La *Bukarester Tageblatt*, rechiziționat de germani, e doar corector. Când *Gazeta Bucureștilor* se desprinde de oficiosul german, Slavici are un contract de colaborare, dar prea puține dintre articole apar neciopârțite, așa că preferă să treacă la un ziar al lui Stere. La proces, este invocat împotriva autorului un singur articol, acela despre *Dezorganizarea armatei române*. Era greu să fie descoperite altele. Sunt câteva anti-britanice (la fel ca Arghezi, Slavici nu credea în

onestitatea englezilor, popor de negustori), dar niciunul filogerman. Întru apărarea sa, Slavici declară că n-a scris la *Gazetă* decât ce scrisese toată viața. D. Vatamaniuc a studiat pe îndelete lucrurile în *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut* (1968). Nu încapă îndoială că Slavici a fost tratat abuziv, atât la arestare, când i s-au confiscat manuscrise, unele până azi pierdute, cât și la proces, unde, înaintea unui ziarist ca el, ar fi trebuit să compară politicienii colaboraționiști. Literații înșiși l-au judecat sever pe Slavici în ultimii lui ani de viață. Nu s-au străduit însă să-i citească articolele de la *Gazeta Bucureștilor*. Și nici să înțeleagă în ce consta conflictul politic mai vechi din sânul comunității intelectualilor ardeleni din care, până la urmă, Slavici a ieșit cel mai rău.

Etichete precum aceea de filogerman nu doar că erau nedrepte, dar ascundeau lucruri ceva mai complicate. Procesul din 1919 s-a mărginit la pretinsa colaborare cu ocupantul. Obștea literară de dincoace de munți i-a vârat și ea în aceeași oală pe Slavici, Arghezi, Galaction, Bogdan Pitești, Karnabatt și ceilalți. Dintre ei, doar Slavici era ardelen. Avea și contenciosul cel mai bogat. Ardelenii l-au privit de la început ca pe un fidel al monarhiei austriece. Deja în jurul rolului său în organizarea serbării de la Putna se țesuse istoria acestei fidelități. E drept că Slavici a crezut toată viața că interesul românilor este de a se regăsi în imperiu ca o națiune egală în drepturi cu toate celelalte. Dualismul l-a făcut circumspect, fiindcă noua *Lege a naționalităților* era defavorabilă tuturor națiunilor, cu două excepții. El a criticat în dese rânduri abuzurile autorităților ungurești. A avut cinci procese pentru „delictul de agitațiune”, ultimul lăsându-se cu un an de închisoare la Vaș, unde vor fi depuși mai târziu memorandiștii. Nu se poate în aceste condiții susține că a fost filomaghiar, deși prima lui soție era ungueroaică. Slavici a fost ceea ce se cheamă un naționalist moderat. Iubirea bine cumpănită față de națiunea română o moștenise de la tatăl său, membru al Asociațiunii Naționale pentru Cultură și abonat la gazetele românești, deși nu militant propriu-vorbind pentru cauză,

cum va fi Slavici însuși încă din vremea studenției vieneze. Să nu uităm, apoi, că în programul de la Putna, redactat de el și de Eminescu, unirea românilor, după modelul aceleia a italienilor și germanilor abia înfăptuite, se afla la loc de cinste. La începutul cărții *Închisorile mele*, acest deziderat este reamintit cu limpezime. Ca și eroii *Marei*, Slavici se formase însă într-un mediu cosmopolit. El însuși, comparându-se cu Eminescu, spune, pe jumătate în glumă, în *Amintiri*: „el, naționalist..., eu, mai mult sau mai puțin cosmopolit”. Naționalismul lui Slavici a fost mai puțin radical decât acela al lui Eminescu. Nu se putea cere elevului de la Liceul Piarist din Timișoara și voluntarului în armata imperială să vadă neapărat cu ochi răi coabitarea între granițele aceluiași stat a tuturor națiilor alături de care el trăia de copil. În *Lumea prin care am trecut*, acestea toate sunt foarte frumos spuse. Romanul *Mara*, a cărui acțiune se petrece în jurul lui 1848, ne dă cheia pentru felul cum interpreta Slavici coabitarea. S-au întors contra lui conflictele cu ceilalți ardeleni care, ca și Partidul Național Român, s-au rupt în două în funcție de modul de a concepe acțiunea politică. Slavici și *tribuniștii* au fost la început *pasiviști*, voiau adică să se bată pe plan cultural. „Cultura e puterea popoarelor”, scrisese el într-un apel din 1871. *Șaguniștii* brașoveni erau pentru ideea de a intra în politică și a se alege în Dietă. Mai târziu, Slavici a luat apărarea lui Mangra, schimbându-și atitudinea, ceea ce i-a atras „necrologul” lui Goga din 1910. Multă vreme însă Slavici s-a mărginit să afirme că nu e bine ca ungerii să le impună românilor cultura lor. Articolele din *Tribuna* anilor '80 care i-au atras procesele și arestarea nu merg mai departe. Au fost socotite abuziv anti-maghiare. Slavici n-a scăpat nici de acuza inversă, că ar fi fost filomaghiar. El seamănă mai degrabă cu dascălul Clăiță din *Budulea Taichii*, care vrea cărți și școli românești, dar care, când Huțu îi explică faptul că româna e un fel de latină, acceptă ca elevul lui să meargă la școala papistășească, tot așa cum Mara nu se dă în lături s-o trimită pe fiica ei la Minorități. Se poate afirma

că, paradoxal, toleranța este aceea care l-a pierdut pe Slavici. Nu inconsecvența, ci o gândire care se adapta după împrejurări ce nu puteau rămâne aceleași vreme atât de îndelungată. Articolul lui Goga, într-un moment de despărțire a apelurilor, a căzut ca o ghilotină. Ecourile lui vor răsună încă în urechile lui G. Călinescu peste patru decenii și în ale lui E. Simion peste opt. După al Doilea Război, Slavici este din nou în contra curentului. Opera literară nemaifiindu-i contestată de nimeni, publicistica nu este retipărită, în primele decenii de comunism, din pricina suspiciunii de antimaghiarism, iar după Tezele din iulie 1971, pentru că național-comunismul oficial îl avea în vedere pe cel bănuțat că nu fusese fericit de Marea Unire. Trebuie lămurită o dată pentru totdeauna părerea lui Slavici în privința asta. Ea este exprimată în *Închisorile mele*, într-un pasaj în care Slavici afirmă că nu Marea Unire în sine este problema, ci greutățile pe care le va întâmpina guvernul Brătianu după lărgirea teritoriului spre toate punctele cardinale: „România Mare, zic unii, s-a înființat, ce-i drept, dar e desființat statul românesc, iar statul poliglot, în care se pierde, are hotarele deschise și spre Bulgaria, și spre Serbia, și spre Ungaria, și spre cehoslovaci, și românii au să-și mistuie puterile vii c-o iredentă bulgară, cu alta sârbească, cu iar alta maghiară, ba chiar și cu una ucrainiană, ca să nu mai vorbim de cea germană ori de milionul de evrei, acum toți cetățeni cu reazem puternic mai ales în Anglia și în America”. Sigur, argumentul e falacios, mai ales la un adept al statului poliglot austro-ungar. Și mai curios este că aceasta va fi și poziția istoriografiei comuniste, inspirată de sovietici, care atrăsese condamnarea PCR la ilegalitate în 1924. Lui Slavici nu i s-a iertat când una, când alta. Abia în 1984 și 1987 publicistica a intrat în atenția editorilor, dar numai unul sau două studii critice mai importante s-a ocupat de ea, și asta după 1989. Nemiloasă soartă! Nu există în epocă publicist mai tolerant decât Slavici în problema națională, nici un mai bun cunoscător al istoriei și culturii românilor, ungerilor ori sașilor din

Ardeal. Cel puțin patru broșuri foarte informate a dat el în privința aceasta. Lectura lor risipește atât ideea naționalistului intransigent, cât și pe aceea a „vândutului” pentru interese străine. „Eu n-am fost niciodată nici germanofil, nici maghiarofil, ba nici chiar românofil. Este iubirea de oameni și de pace ceea ce a hotărât faptele mele”, mărturisește el însuși la bătrânețe.

Ar mai fi de relevat un aspect al publicisticii. În 1878, în plină dezbatere pe tema anulării articolului 7 din Constituția care interzicea împământinirea evreilor, ca urmare a presiunilor Congresului de la Berlin, Slavici tipărește o broșură intitulată *Soll și Haben. Chestiunea evreiască în România*. Broșura a fost uitată de toți comentarii și, chiar când este menționată (de exemplu în *Evreii din România*, 1996, a lui Carol Litman), tot ce ni se spune este că „un examen al textului ar fi necesar”. L-a făcut, cu oarece pudoare, Cornel Ungureanu în postfața, reluată ulterior într-un volum, a ediției de restituiri slaviciene *Primele și ultimele*, 2000 (singura retipărire integrală a broșurii), din care nu desprindem însă o opinie clară a antologatorului. Ideea lui Slavici este că orice popor suveran are dreptul să decidă în privința acordării cetățeniei și a altor drepturi. Era o critică indirectă a pretențiilor marilor puteri, cărora Slavici le atrăgea atenția că România va proceda ca ele, când va avea nivelul lor de stabilitate. Scoaterea articolului cu pricina din Constituție ar fi așadar o eroare. Evreii, informați și inteligenți („nu există în Europa un singur popor cu individualități atât de pronunțate”), vor profita de slăbiciunea noastră spre a deveni o „pătură superpusă” (expresia nu e la Slavici, dar e la Eminescu) primejdioasă pentru națiunea noastră. Problema este că „pe mâna evreilor” au intrat deja băncile, industria, comerțul, arende etc. Nu-i putem îndepărta cu niciun chip. Dar nici nu trebuie să le acordăm mai multe drepturi decât acelea de care se bucură prin îngăduința noastră. Scrie Slavici: „În vreme ce evreii nu au dreptul de a înrâuri asupra vieții noastre publice și cu toate aceste înrâuiesc foarte mult [...], patru milioane

de oameni au dreptul deplinei înrâuriri [...] și nu pot lua parte la o viață civilă după niște legi străine de firea lor”. Ecoul tezei maioresciene e clar. De altfel, întreaga atitudine a lui Slavici e apropiată de a lui Eminescu și de a altora din epocă. Nu e propriu-zis antisemitism, căci criteriul nu e rasial ori religios. Slavici are grijă să precizeze că statul român ar greși dacă și-ar întemeia, cum părea ispitit, rezervele față de presiunea externă pe considerente de religie. El trebuie să mizeze pe „forme admise de popoarele civilizate, în rândul cărora ne-am pus și voim să rămânem.” Adică să-și afirme cinstit interesul național. Poziția e pragmatică, dacă nu și puțin cinică. Astăzi nu mai este acceptabilă. La sfârșitul secolului XIX era foarte răspândită. Faptul că tolerantul Slavici nu s-a mai referit niciodată la broșura din 1878, necuprinzând-o în niciun sumar al operelor sale, spune multe.

E greu de afirmat că această tendențioasă apreciere poate fi socotită vinovată pentru întârzierea așezării la locul cuvenit a nuvelilor și a romanului *Mara*. Dacă ne gândim că unul dintre denigratorii opțiunilor politice ale lui Slavici, și anume N. Iorga, a fost cel dintâi care a semnalat valoarea scrierilor sale literare, suntem înclinați să nu facem neapărat o legătură. Un argument ar fi și că tocmai critica estetică din interbelic a fost refractară autorului *Marei*, adică aceea care ar fi avut în principiu cele mai puține motive să-i anexeze de coadă tînicheaua publicisticii politice. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, T. Vianu sunt deopotrivă de iritați de reputația prozatorului care, stabilită de junimiști, chiar de la debutul său, părea să fi făcut din el un clasic al manualelor școlare. Exact de la manuale („în care Liviu Rebreanu nu și-a găsit încă un loc”) pornește mirarea lui Pompiliu Constantinescu, în două recenzii prilejuite de volumele de *Nuvele* tipărite în 1926 și 1927, unde capetele de acuzare sunt: „poporanism” (ideea o avea și Duiliu Zamfirescu cu două decenii mai devreme), „valoarea creatoare submediocră”, „pâcla abstractelor conflicte etice”, pe scurt „opera unui literat minor” care

n-ar trebui considerată mai mult decât „un document al istoriei literare”. Nici din perspectivă stilistică Slavici nu pare recuperabil. În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu vorbește de o „limbă mai degrabă săracă”, de „un ochi care nu vede bine nici oamenii, nici peisajele” și de o „imaginație cenușie”. Ca și în alte cazuri, G. Călinescu răstoarnă această imagine. În *Istoria* lui, Slavici apare ca autorul unei „opere remarcabile” în totul, ce putea deveni o „comedie umană a satului”, dând în *Moara cu noroc* „o nuvelă solidă” și făcând „un mare pas în istoria genului” odată cu *Mara*, roman care este „aproape o capodoperă”. Cu aceste aprecieri Slavici intră definitiv în canon, așa că nu mai era de așteptat nicio contestare majoră după al Doilea Război. Deplin consacratului nuvelist și romancier, criticii contemporani îi aplică grile de lectură sofisticate, dar nu totdeauna convingătoare. Lui George Munteanu (1968) modernitatea i se pare a veni în *Moara cu noroc* din caracterul de „studiu de psihologie abisală, de psihologie a refulării”. Acestei psihanalize sui-generis, Magdalena Popescu (1977) îi adaugă un psihologism sartrian al autoexprimării, iar Mircea Zăciu (1974) ideea că Slavici ar avea o „obsesie torturantă” și anume a „forței”. Cu astfel de remarci, critica n-a avut cum să producă revelații. Cele câteva studii mai aplicate, pe urmele lui Ion Breazu, conțin sugestii utile, cum vom vedea, dar trec și ele pe lângă adevărata originalitate a scriitorului.

Pe cât de bogată și de diversă este proza lui Slavici (basmе, povestiri, nuvele, romane, memorii), pe atât este de inegală. În definitiv, din zecile de titluri, se rețin șapte sau opt nuvele și un singur roman. Memorialistica (*Închisorile mele*, 1921, *Amintiri*, 1924, *Lumea prin care am trecut*, postum, 1930) în care Slavici se dovedește un lamentabil psiholog, mai ales atunci când vorbește de cei „sufletește apropiați”, ca Eminescu, nu are decât un interes documentar, și acela tăgăduit de unii. Teatrul (comediile *Fata de birău*, 1871, și *Toane sau vorbe de clacă*, tragedia istorică *Gaspar Vodă Grașani*, 1888) a fost de mult dat uitării. Cu excepția alcătuirilor de ediții, nimeni

nu mai citește această parte a operei lui Slavici, întinsă totuși pe mai bine de treizeci de ani. Puținul rămas în sита istoriei literare este însă excepțional. Se poate spune că Slavici creează la noi proza realistă, dându-ne întâile capodopere, între care primul nostru mare roman. Epoca fastă pentru creația literară a lui Slavici este aceea dintre 1875 și 1884, din jurul „Convorbirilor literare”, când îi apare și culegerea de *Novele din popor* (1881), prelungită până în 1894, când se tipărește în revista *Vatra* romanul (socotit la început de autor tot o nuvelă) *Mara*. Debutul la *Convorbiri literare* Slavici îl face cu *Popa Tanda*, în care vocea naratorului se identifică de la primele cuvinte cu „gura satului”. Această instanță o vom reîntâlni și în alte nuvele, și în romanul *Mara*. N-a scăpat comentatorilor mai ales împetrișarea cu zicale a acestei vorbiri populare, care l-a trimis pe Vianu cu gândul la Creangă, nici moralismul, care nu este însă exterior, ci interior, ca o drojdie care face să crească aluatul considerațiilor de tot felul. Nu este însă doar atât. „Gura satului” nu e bârfa muntenească de la Caragiale. E o formă de judecată morală, o observare a regulilor de viață din comunitate. Lucrul dintre toate cel mai interesant este că ea nu se dovedește valabilă în general pentru satul românesc, cum au lăsat a se înțelege majoritatea comentatorilor, ci exclusiv pentru acela ardelenesc. Și G. Călinescu, și, mai insistent, Magdalena Popescu au atras atenția asupra caracterului „ritualizat” al existenței satului de la Slavici, însă nu l-au legat de influența pe care a avut-o de-a lungul timpului asupra acestui sat exemplul comunităților maghiare și germane. O nuvelă cum este aceea intitulată chiar *Gura satului* a impresionat-o pe Carmen Sylva, care a transmis autorului prin Maiorescu dorința de a o avea în manuscris. Țăranul român și satul românesc n-ar fi avut de ce s-o intereseze pe regină, dacă ea nu recunoștea acest caracter diferit al așezării rurale de dincolo de munți. Țăranii lui Slavici sunt oameni sănătoși la trup și la minte, feciorii le sunt harnici și arătoși, iar fetele frumoase. Aceste dintâi nuvele au părut a

ilustra idilicul coșbucian și Ion Breazu, urmat de D. Vatamaniuc și de alții, le-a descoperit repede sursa în proza germană, plină de *Bauernromane* și de povestiri precum *Der goldmachende Dorf* a lui H. Zschokke din 1819 (tradusă și la noi în 1884, dar posibil cunoscută lui Slavici dinainte), în care un învățător transformă prin exemplul său un sat întreg, întocmai ca popa Tanda Sărăcenii săi. Însă nu numai că rolul acestor *Aufklärer* ori aspectul pedagogic (și el datorat prozei germane de după Goethe, adică *Bildungsromanului* – lista unor autori germani pe care Slavici îi citise de la Keller la contemporanii de mâna a doua ca Anzengruber, Rosegger sau Ganghofer o dă Negoșescu în *Istorie*) justifică asemănarea nuvelor lui Slavici cu acelea nemțești, ci felul în care și unele și altele înfățișează civilizația rurală. Sunt în *Gura satului* două scene extraordinare care sugerează valabilitatea în comunitate a unor vechi rosturi cavaleresti. Ritualizarea gesturilor și a vorbirii, a cărei intuiție a avut-o Călinescu, este una încărcată de respect și eleganță, aproape ceremonială, cu totul nespecifică vieții populare din exteriorul arcului carpatic. Întâia scenă îi pune întâmplător față-n față pe viitorii cuscri, în chiar ziua logodnei, ceea ce cutuma socotește nepotrivit:

„Nu se putea lucru mai neplăcut. Astăzi era bine să nu se întâlnească viitorii cuscri și chiar întâlnindu-se să fie destul de departe, pentru ca, dându-și binețele cuvenite, fiecare să poată merge mai departe, ca și când nu ar ști nimic despre cele ce aveau să se petreacă înspre seară. Aici, la punte, ei trebuiau să treacă unul pe lângă altul, ei trebuiau să-și dea mâna, trebuiau să stea de vorbă.

Mihu își încreți sprâncenele.

Sus, înaintea casei, stau femeile și priveau în urma lui; jos era puntea îngustă, pe care nu puteau să treacă doi oameni alăturați, și vorba era care căruia să-și dea cinstea întâietății [...].

Mihu stete puțin la îndoială, apoi se îndărrătnici și, auzind femeile în dosul său, puse piciorul pe scândură.

Tot atunci Cosma călca puntea, ce se încovoia sub pasul lui.

Cam pe la mijlocul punții ei își ajunseră pept în pept și se opriră turburați și posomorâți față în față.

— Noroc bun! grăi Cosma necăjit.

— Să dea Dumnezeu! răspunse Mihu cu amărăciune.

Ei își strânseseră mâna și steteră câțva timp turburați și căutând să meargă fiecare mai departe, iară femeile de dinaintea casei începură a-și astupa gurile.

— Prost e făcută puntea asta, grăi Cosma.

— Îmi pare rău, îi răspunse Mihu supărat, căci eu am făcut-o.

— Apoi rău ai făcut-o, îi zise celălalt nerăbdător, încât nici nu pot să treacă doi oameni cinstiți pe ea.

— Poftește și treci! grăi acum Mihu, și sări la dreapta de pe punte.

— A, nu! ferească Dumnezeu! A d-tale e puntea, îi răspunse Cosma, și sări la stânga în apa pârâului.

Femeile nu se mai putură opri și începură să bufnească”.

A doua scenă se petrece după ruperea logodnei, între trimișii lui Cosma și Mihu, la acesta din urmă acasă. Gura satului e prezentă de-a lungul întregii conversații, iar ceremonialul, maxim:

„Stăpânul casei îi primi după cum se cuvenea, îi duse în casă, apoi, după ce-i pofti să șadă, îi întrebă ce gând bun i-a adus în casa lui.

— Pentru ca să nu facem multe cotituri la dreapta și la stânga, răspunse Mătreia, am venit pentru vorbele slabe pe care le-ați avut cu Cosma.

— Nu are pricină, grăi Mihu rece.

— Adecă da! urmă Mătreia. Cearta a fost din pricina copiilor, și vina, pe drept vorbind, nu este nici a unuia, nici a altuia. Și fiindcă se vorbește prin sat că nu ai fi voit să-ți dai fata din casă ...

— Așa-i! – zise Mihu – ne vine greu să ne despărțim de dânsa.

— Tocmai fiindcă îți vine greu, urmă Mihu, și, pe drept vorbind, știm că ai putea să faci cum vrei în casa d-voastre! dar, fiindcă se vorbește prin sat că nici fata nu ar cam vrea și nu ai fi tocmai voitor să nu-i faci pe dorință, deoarece e singura pe care o ai ...

— Așa-il zise Mihu mulțumit. Țineam să o vedem fericită.

— Și fiindcă se vorbește prin sat, urmă Mitrea, că ai fi hotărât să-ți iei ginere în casă, adecă să zidești de alături o casă pentru Marta, și ai fi zis că nu râvnești la bogăția nimănu, căci ai de unde să dai ...

— Așa-il zise Mihu, începând a se mândri. Mult, puțin, ne-a dat Dumnezeu, numai noroc să fie...

— L-a dat Dumnezeu! grăi Simion.

— Și fiind astfel, încheiă Mitrea, Cosma s-a gândit că nu ți-ar fi cu supărare dacă ți-ar înapoia vorba, te-ar ruga să fii bun iertător și să rămâneți cu cinste ca mai înainte”.

Astfel de raporturi nu mai există nicăieri în proza noastră rurală, nici măcar în aceea a lui Rebreanu, unde acțiunea se petrece tot în Ardeal, o generație sau două mai târziu (știm cum o seduce Ion pe Ana), ca să nu mai vorbim de aceea a lui Preda, unde flăcăul care o vrea pe fată o ia fără multă ceremonie, certându-se ori bătându-se cu familia ei, iar fata, la nevoie, pune foc din răzbunare gospodăriei părintești. Aceste nuvele ale lui Slavici au părut idilice în primul rând pentru că zugrăveau o lume cuminte și ordonată, după modelul „birocrației” austro-ungare, în care intra și o anumită ipocrizie, dar din care nu lipsea cinstea. Negoitescu atrage atenția asupra ideilor lui Slavici însuși care observa odată că „timpul de la 1850 la 1868 a fost binecuvântat pentru românii din împărăția austriacă”, iobăgia fiind desființată, drepturile națiunilor recunoscute, ca și limba în biserică, școală și administrație. Abia dualismul austro-ungar, criticat chiar de Slavici, pune capăt acestei stări de lucruri. Aceasta fiind părerea autorului *Novelilor din popor*, și care le explică

idilismul ori împăcarea finală din *Mara*, nu mai e cazul să ne întrebăm dacă ea era justificată sau se încărca de o nostalgie fără temeii real. Idilismul e totodată ca o coajă care, o dată înlăturată, permite accesul la un sat zugrăvit cât se poate de realist și chiar etnografic. În *Popa Tanda*, care ar putea avea drept motto puterea exemplului personal, G. Călinescu a văzut „o intenție de economie politică”. În *Scormon*, care prevestește proza duioasă a lui Al. Brătescu-Voinești, vedem cum se urzește manual pânza, după ce în *Popa Tanda* fusese observată de aproape întocmirea leșelor pentru căruțe, iar în *Gura satului* descris în amănunțime obiceiul peștelui. Meșteșuguri și meșteșugari sunt peste tot. Satul slavician este pe jumătate capitalist în înfățișarea lui economică. Țăranii își meșteresc singuri cele de trebuință, vând și cumpără ca niște negustori. Bujor are mâini de aur, iar Busuioc (din *Pădureanca*) este de-a binelea cămătar. Cu peste o jumătate de secol mai târziu, satul dunărean al lui Preda va fi încă în stadiul precapitalist. Realismul este la Slavici și psihologic. Deja în *La Crucea din sat* avem pecetea slaviciană pe comportarea îndrăgostiților, acea năuceală care dă naștere la neînțelegeri și pe care o regăsim în alte nuvele și în *Mara*. Subtilitatea sugestiilor face credibilă o societate care pare naivă, crezând în fericire, și în care până la urmă toate se dezleagă după cuviință. Dacă poporaniștii vor lua din *Popa Tanda* doar ideea datoriei intelectualului, sămănătoriștii nu vor avea niciodată acces la firescul întâmplărilor și raporturilor de la Slavici, fiindcă, orice s-ar spune, niciodată satul de dincoace de munți n-a arătat ca acela de dincolo. E șocant să-i auzi pe comentatori, de la Eminescu și Iorga citire, vorbind despre buna cunoaștere de către Slavici a poporului român de la țară în general și ignorând că satul slavician este cu desăvârșire altul decât acela al urmașilor săi, fie ei și ardeleni, ca Agârbiceanu sau Rebreanu. Poate că dacă s-ar fi înțeles specificul unic al acestui sat, o parte din „rătăcirile” politice ale scriitorului ar fi fost privite cu mai multă înțelegere.

Întâia adevărată capodoperă este *Budulea Taichii*. Cine ar putea să uite prima pagină a nuvelei, care l-a determinat pe Creangă să scrie *Amintirile din copilărie* și al căror ton este atât de asemănător cu acela care se face auzit în *Budulea Taichii*:

„De-mi părea bine?

Dar se-nțelege că-mi părea bine.

Când mi-l aduc aminte pe dânsul, mi se desfășoară înaintea ochilor întreaga lume a tineretelor, cu toate farmecele ei, acum pierdute pentru totdeauna; și nici unul dintre noi toți, care împreună am trecut prin acea lume, nu poate să se gândească la tineretele sale fără să-i treacă, așezat, retras și întotdeauna înțelept, *Budulea Taichii* pe dinaintea ochilor, pentru că *Budulea* nu era numai al *Taichii*, ci și al nostru, al tuturor.

Mie, îndeosebi, mi se cuvenea oarecare înțâietate la împărțeala părerilor de bine, pentru că eu îl știam încă din copilărie și eram prieten chiar și cu *Budulea* cel bătrân”.

Cine i-ar putea nega lui Slavici stilul după o astfel de pagină? Doar cine nu l-a citit cum trebuie. Lui Creangă eroul nuvelei, dar probabil și stilul, i s-a părut „cam spelcuit”. O știm din *Amintirile* lui Slavici însuși. Pentru asta există o explicație, care ne întoarce la satul lui Slavici, deloc acela al lui Creangă, în care un tânăr dornic de învățătură ca Huțu nu și-ar fi găsit locul. De altfel, Huțu, ca întâiul nostru personaj realist integral izbutit, care îl învață pe tatăl lui slovele, e un erou de roman pedagogic cum numai ardeleni pot concepe. Cipariu are în amintirile sale o splendidă pagină despre cum a învățat să citească. În schimb, când Negruzzi, Alecsandri ori Heliade-Rădulescu își amintesc cum au învățat românește, povestirea lor ia o turnură amuzantă și dascălii, una comică. Pedagogul ardelean s-a bucurat de un portret batjocoritor la Caragiale, care totuși, în *Păcat boieresc*, are un personaj care, ca și Huțu, ar dori să se călugărească, încheindu-și studiile ca ierarh al bisericii, nu ca simplu

popă. De altfel, școala, care amenință să nu se mai termine, a lui Huțu, stă în centrul narațiunii. Admirabil, primul capitol ne întoarce la înscrierea lui Huțu la școala papistășească de către chiar dascălul său din sat, după ce ne-a purtat prin anii copilăriei. Lenca Liuchici, la care elevii stau în gazdă, e o Irinuca austro-ungară, așadar fără capre râioase, sârboaică, de fapt, care trezește nostalgia povestitorului după timpurile de altădată. Din nou fraza sună ca la Creangă, înainte însă ca moldoveanul să fi scris el însuși: „Așa se petreceau lucrurile pe vremea aceea, și vremile erau atunci minunate”. Nuvela nu e doar nostalgică, dar și plină de umor. Huțu e la fel de nehotărât, ca atâția dintre eroii lui Slavici, și când trebuie să aleagă între a învăța mai departe și a se însura cu una din fetele dascălului Clăiță (cinci la număr, așa că până ia Huțu decizia de a reveni în sat, rămâne disponibilă doar cea mai mică). Cocoloșirea hârtiei de scrisori, expresie a acestei indecizii, este de o mare finețe psihologică și, iarăși, cu mult umor e descris amestecul de năuceală și de calcul rece de care dau mereu dovadă bărbaiții tineri ai lui Slavici:

„Opt zile înainte de Sfânta Marie, *Budulea Taichii*, dus pe gânduri precum era, a rupt în patru o jumătate de coală de hârtie, apoi a cocoloșit cele patru bucăți în palmă și, ridicându-se de la masă, le-a băgat în buzunar.

Nu era nici o pagubă, deoarece el, mai înainte de a fi rupt hârtia, s-a uitat bine la ea, dacă e în adevăr maculatură scrisă pe amândouă părțile și dacă n-a mai rămas pe o parte ori pe alta vreun mic locșor ce-ar mai putea fi întrebuițat la calcule de ocazie: vorba e, însă, că această rupere și cocoloșire a bucăților de hârtie era un semn rău și că în ziua următoare el a rupt în patru o jumătate de coală care nu era scrisă decât pe o parte, și cocoloșind cele patru bucăți nu le-a băgat în buzunar, ci le-a aruncat una câte una afară pe fereastra deschisă, ceea ce era un semn și mai rău”.

*Pădureanca* s-a bucurat de cel mai mare succes, după *Moara cu noroc*, dintre toate nuvelele lui Slavici, după ea făcându-se și un film destul de bun. Nuvela conține fără îndoială una dintre cele mai tragice povești de dragoste din literatura noastră, chiar dacă autorul o lungește peste măsură (Maioreescu a observat imediat acest cusur) și dacă, mai ales, nu-și motivează cum trebuie personajul principal, pe Iorgovan, flăcău indecis a o lua de nevastă pe Simina, pădureanca, pe care totuși o iubește. Motivul nu apare niciodată clar în nuvelă. El nu poate fi sărăcia fetei. Niciodată la Slavici un astfel de motiv n-a împiedicat căsătoria. Hărnicia și curățenia sufletească au compensat de obicei deosebirea de avere. În niciuna din nuvelele anterioare nu s-a pus problema mezalianței, chiar dacă Busuioc, tatăl lui Iorgovan, ca și Mișu, tatăl Martei, din *Gura satului*, nu pare bucuros să-și vadă fiul însurat cu Simina. Totuși nu se opune cu adevărat și, dacă Iorgovan ar fi vrut, căsătoria se făcea. Un personaj extraordinar e Simina, deșteaptă și frumoasă, iubindu-l pe Iorgovan, foarte tranșantă în relația ei, ca puține fete de 18 ani de la țară din proza românească. Problema lui Slavici, aici ca și în precedentele nuvele, este aceea a pasiunii care pune în primejdie ordinea lumii sale de oameni cuminți și cinstiți, în care tatăl e cel care hotărăște pentru întregul clan, iar angajamentele luate trebuie cu orice preț ținute. Singurul element capabil să tulbure această civilizație ceremonioasă până la birocrație este iubirea oarbă. În nuvelele de până acum acesta este elementul comun: toate descriu iubiri pe viață și pe moarte. Diferența este că în *Pădureanca* lipsește *happy-end*-ul din *Scormon*, *La Crucea din sat* sau *Gura satului*. Iorgovan nu e capabil nici să o ceară pe Simina, nici s-o știe a altuia. La urmă se sinucide din slăbiciune. Ceea ce face din *Pădureanca* o poveste tragică, din nou spre deosebire de celelalte, este că nu există ca acolo două cupluri în stare să se acomodeze: când Marta îl refuză pe Toderică, ea se știe iubită de Miron, pe care-l iubește la rândul ei, în vreme ce Toderică se consolează cu Anica Podaru,

după cum îi predestinase gura satului. În *Pădureanca* avem un trio: iubită de Șofron cel de treabă și care știe ce vrea, Simina îl iubește pe Iorgovan, care nu știe niciodată ce vrea și nici de treabă nu este. Astfel de situații n-au soluție fericită. În ciuda nelimpezirii psihologice, nuvela e puternică și multe pagini memorabile, începând chiar cu drumul la munte al lui Iorgovan în căutare de oameni pentru seceriș, în fond din dorința, care nici lui nu-i este clară, de a o vedea pe frumoasa pădureancă, ori sfârșind cu sinuciderea protagonistului, de o extraordinară ambiguitate a gesturilor și vorbelor menite să mascheze intenția. Doar în *Moara cu noroc* Slavici a mai încercat acest tip de inducere în eroare a cititorului, nuvelele lui fiind de obicei liniare sub raportul acțiunii și cu psihologia așa-zicând la vedere.

Capodopera nuvelisticii lui Slavici rămâne *Moara cu noroc*, în care s-a văzut de obicei și prima mare nuvelă realistă din literatura română. Până și Ion Breazu, foarte atent la detalii, crede că în *Moara cu noroc* Slavici „se impune ca un maestru al nuvelei realiste”, care s-ar fi născut ca gen cu *Alexandru Lăpușneanul* de Negruzzi, de la început întregă, ca Minerva din țeasta lui Jupiter. Observația nu e greșită, doar că ambele nuvele sunt mai degrabă romantice decât realiste. Totul în *Moara cu noroc*, intrigă, personaje, conflicte este supradimensionat după model romantic. Pe alocuri, narațiunea seamănă cu viitoarele *western*-uri americane, inspirate și acelea din Fenimore Cooper. Numai grundul este cu adevărat realist sub vopseaua romantică. În *Moara cu noroc*, hanul este acela de la răscrucea tuturor primejdiilor, călcat deopotrivă de negustori cinstiți, dar și de hoți, cum ar fi Lică și porcarii lui, care par crescătorii de cai din America. Pusta ardeleană e la fel de vastă ca preeria, iar Pinteș, jandarmul, un șerif adevărat. Nici Ghiță nu iese din acest tipar, sfâșiat între dragostea pentru Ana și pentru familia lui, și teama că Lică Sămădăul i-ar putea lua cheagul averii și chiar viața, dacă s-ar pune cu el. Nu e deloc adevărat că Ghiță este „omul slab din fire și



sentimental, legat de dragostea pentru bani și de dragostea pentru femeie”, cum va zice Iorga în 1893 și, după el, atâția. Cel puțin la început, Ghiță e un bărbat hotărât și cinstit, care nu vrea să-i facă pe plac lui Lică. Prima lor confruntare este excepțională. Ghiță nu arată nicio slăbiciune, iar Lică intuiește cu cine are de a face:

„Câtva timp steteră tăcuți, față în față, hotărâți amândoi și sâmțind fiecare că și-a găsit omul.

— Iacă, grăi Lică în cele din urmă, luând de la brâu un teanc de bucăți de piele înșirate pe o verigă de sârmă. Aceste sunt semnele turmelor mele. Eu pun semn la urechea din dreapta, 80, pentru fiecare turmă altul, așa cum îl vezi tăiat în aceste bucățele, pe care ți le las aici. Dacă trec porci pe drum, să te uiți la semnul lor, să ții bine minte pe omul care-i mână și taci.

Ghiță privi lung la el, dar nu răspunse nimic.

— Cred că ne-am înțeles? adause Lică.

— Eu cred că nu!

— Cum așa?

— Apoi vezi – grăi Ghiță răspicat și aspru –, dacă mă uit în toate părțile, nu văd pe nimeni și stau singur aici în pustietate. Am doi câni minunați, cum ziceai, și tot ați venit trei inși fără de știrea nimănu. Puteți să ne omorâți pe toți câți suntem aici, și nimeni n-are să știe că voi ne-ați omorât; puteți să luați ce vă place, și dacă suntem oameni cu minte, n-avem să ne plângem nimănu, fiindcă voi sunteți totdeauna mulți și tari, iar noi suntem totdeauna puțini și slabi... Îmi ziceai să fac așa: e oare cu putință să zic ba?!

— Care va să zică, ne-am înțeles.

— Înțelegerea cu de-a sila nu se poate. Dacă voi ai să te înțelegi cu mine, trebuia să vii pe drum, iară nu pe potecă. Eu pot zice că fac pe dorința ta și tot nu fac decât așa cum îmi vine mie la socoteală.

— Asta-i treaba mea! zice Lică hotărât. Ori îmi vei face pe plac, ori îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc.

— Lică, – grăi cârciumarul – nu crede că poți să mă ții de frică. Dacă ești om cu minte, caută să te pui la bună înțelegere cu mine [...]

Lică se întoarse și rânji la el.

— Așa-i că te-ai făcut blând ca un mieluşel?! îi zise apoi.

Ghiță se cutremură. Toate ca toate, dar bătaia de joc îl scotea din minți. El făcu, oarecum fără de voie, un pas spre Lică, îl apucă de amândouă brațele, îl ținu strâns înaintea sa și grăi cu glasul înăbușit:

— Nu te mișca, dacă nu vrei să fie moarte de om!

Simțind că Ghiță e mai tare, Lică privi îngrijorat spre ușă și grăi iute:

— Ce vrei cu mine? [...]

— Ți-e frică, urmă Ghiță, trecându-și cu amândouă mâinile printre peri în sus. Ți-e frică și nu-ți e rușine să-ți chemi oamenii într-ajutor.

— Se înțelege că nu, răspunse Lică zâmbind. Mi-ar fi rușine dac-aș fi venit fără dâșii la tine.

Ghiță își pierduse bunul cumpăt și tocmai pentru aceea se sâmțea în strâmtoare față de Lică, pe care nimic nu putea să-l scoată din sărite.

— Voiesc și eu să între, ca să vadă că ți-e frică, zise el. Săriți, măi oameni bunil! strigă apoi și se opri neclintit în mijlocul casei.

Unul din porcari intră iute în casă, iar celălalt se ivi pe prag, unde rămase privind pe Lică.

— I-a venit poftă să se prindă la harță cu noi, grăi Lică.

— Ba să mă ferească Dumnezeu, răspunse Ghiță. Sunt om cuminte. Voiesc numai să vă arăt că nu mi-e frică de voi”.

După aceea Ghiță își cumpără pistoale și-și aduce slugă un unгур voinic, dar care se vedește a fi omul lui Pinte, dacă nu și al lui Lică. Firea cârciumarului se schimbă. Devine ursuz, nu se mai înțelege cu nevasta, nu mai e sigur pe el. A câștigat prima rundă cu Lică, dar aceea va fi și ultima. După ce Sămădăul îi joacă nevasta, fără voia ei, Ghiță adună destulă nemulțumire ca să ia o decizie. L-ar căuta pe Pinte, dar se

teme de răzbunarea lui Lică. Măcar atâta a băgat la cap după disputa lor, că Lică n-are niciun Dumnezeu și nu e bine să ți-l faci vrăjmaș. Lucrurile încep să i se lămurească după ce Lică și ai săi îl calcă pe jidov și o ucid pe complicea lor. Ghiță nu-i spune lui Pinteza tot ce știe (și anume că Lică n-a stat la Moara cu noroc toată noaptea), e arestat, eliberat pe cheazășie, apoi judecat, laolaltă cu Lică, dar scapă amândoi basma curată spre ciuda jandarmului. Această parte a nuvelei e poate prea plină de evenimente tulburi, nu toate justificate. Ce nevoie era de copilul ucis ori de împușcarea unuia dintre jandarmi? Slavici pierde măsura, acumulând grozăvie după grozăvie. Mai departe însă, nuvela revine pe drumul cel bun. Legătura lui Ghiță cu Lică se consolidează împotriva tuturor conflictelor care-i despart. Lică este acum la Moara cu noroc ca la el acasă. Se împacă bine cu Ana și cu copiii. Ghiță pune ban pe ban și abia acum cade cu adevărat în patima averii. Dar pe Lică tot l-ar da pe mâna lui Pinteza dacă ar putea. Finalul este plin de neprevăzut. Ghiță se înțelege cu Pinteza, oferindu-i-o lui Lică drept momeală pe Ana. Sufletul întunecat al cârciumarului acum se vede cu adevărat. Își va ucide nevasta fiind ucis la rândul lui de omul lui Lică. După ce aprinde hanul, Sămădul se omoară și el, izbindu-se cu capul de un stejar uscat, ca să nu fie prins de jandarm. Iar Pinteza îi aruncă trupul într-o vâltoare ca să nu se zică pe urmă că Sămădul i-a scăpat încă o dată. Acțiunea și tipologia deopotrivă de romantice din *Moara cu noroc* stau pe o observație foarte exactă a comportării și a sufletului oamenilor. Slavici nu face greșeala din *Pădureanca* de a-și motiva insuficient personajele. Și dacă Lică e oarecum în linia dreaptă a eroilor romantici, capabil de orice, uneori parcă în joacă, de o cruzime copilărească, simpatic ca un haiduc, deși ucigaș de meserie, Ghiță e mult mai complicat pe dinăuntru, unul din personajele cele mai puternice și contradictorii din toată proza noastră, pătimaș și calculat, cinstit și ticăloșit, puternic și slab, hotărât și îndoit. Și Ana este un personaj interesant, cum

sunt multe dintre femeile lui Slavici, de la Simina la Mara. Slavici cel didactic și naiv este unul dintre cei mai buni cunoscători ai psihologiei feminine.

Acest lucru devine și mai evident în *Mara*, ca de altfel toate însușirile prozei lui Slavici, de la felul inconfundabil de a nara la observarea sociologică a unei lumi care e tot mai puțin țărănească, dacă o raportăm la satul românesc de la sud de munți, și tot mai aproape de târgul central-european, burghez și cosmopolit. Iată celebra frază cu care începe romanul:

„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a lăsat să mai aibă și noroc”.

G. Călinescu a făcut remarcă, exemplificând prin *Popa Tanda*, deși faptul este mult mai clar în *Mara*, că „împrumutând graiul eroilor, scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic”. Cine vorbește totuși în roman? Vorbitorul necunoscut, care o căinează pe *săraca* văduvă cu doi copii, *sărăcuții de ei*, folosește înseși cuvintele Marei, lucru de care ne dăm seama ceva mai departe când o auzim vorbind pe vajnica femeie. Dar ar fi prea simplu să tragem de aici concluzia că naratorul este Mara însăși, cum ne-ar putea îndritui și stilul indirect liber al cărui adevărat creator la noi este Slavici. Naratorul nu este totuși Mara, dovadă că foarte curând el ia distanță față de văicărelile femeii, dezvăluindu-i adevărata situație materială, și încă pe un ton ironic. Acest joc între identificare și distanță conduce la o caracterizare a protagonistei de o complexitate și finețe nemaîntâlnite în proza noastră. O dată o vedem pe Mara așa cum își apare sieși, altă dată, așa cum le apare celorlalți. Perspectiva exterioară, obștească este etică, perspectiva interioară, individuală, este psihologică. Aceeași „gură a satului” din nuvele apreciază ceea ce insul face ca urmare a impulsurilor sale subiective. Romanul dragostei cu năbădăi dintre Persida și Națl este el însuși prins, ca într-o ramă, între patima, obișnuită la tineri în toată

proza lui Slavici, și presiunea comunității. Tinerele fete sunt mereu variante de Simina (Persida, în plus, ia cu vârsta apucăturile Marei), iar bărbații variante de Iorgovan (și Națl e fiu de oameni cu stare, nesigur pe dorințele lui). Cunoștința dintre Persida și Națl, când cu geamul spart de la mănăstire, întâlnirile lor, până se hotărăsc să fugă, sunt printre cele mai frumoase tablouri ale iubirii incipiente. În fond, romanul poate fi socotit un studiu pe viu al mecanismelor care reglează comportamentul indivizilor în colectivități restrânse, deși foarte compozite etnic, și, la origine, țărănești, care au început să se deschidă spre forme burgheze de economie, rămânând însă cu mentalități conservatoare. Deosebirea de satul din nuvele nu este atât de mare precum pare. În 1848, când se petrece acțiunea din *Mara*, Zlatna, Lipova și celelalte așezări din câmpia Mureșului nu mai erau de mult locuite exclusiv de agricultori. Și în nuvele meșteșugurile își făceau apariția, ca și negustoria. Avea dreptate Iorga, nu Călinescu nu e vorba, cum zice acesta din urmă, de zugrăvirea „sufletului țărănesc de peste munți”, ci de acea lume pestriță de târg transilvănean pe care cel dintâi a intuit-o chiar de la apariția *Marei*. Părerea lui Călinescu s-a impus totuși, dovadă că D. Vatamaniuc, care s-a ocupat temeinic de sociologia slaviciană, va include *Mara* printre *Bauernroman*-ele de tipul celor ale unui K. Immermann. Nuanța obligatorie în astfel de considerații este că satul central-european ori acela nordic din proza germană, suedeză ori norvegiană de la sfârșitul secolului XIX este cu desăvârșire altul decât satul românesc din Moldova ori din Țara Românească, având în mult mai mare măsură înfățișarea unui burg. Tânărul Kogălniceanu simțise asta de pe la 1838, când se întorcea din Occident de la studii, și-i comunica în scris „babacăi” impresiile sale. Concetățenii Marei, româncă și ortodoxă, sunt nemți protestanți de la Viena ca Hubăr, șvabi de la Buda ca Hubăroaia, catolici precum maicile de la Minoriți unde învață Persida, unguroaice precum Reghina, mama nefericitului Bambi. Ceea ce-i unește este o organizare pe bresle a vieții

tuturor, cu obiceiuri care ne întorc la Wilhelm Meister al lui Goethe: Națl trebuie să treacă mai multe probe, inclusiv o călătorie de doi ani în lume, ca din calfă să ajungă patron. Prietenii săi de drum sunt trei calfe, un unгур, un neamț și un slovac. Deși mulți dintre eroii lui Slavici sunt preocupați de avere, doar în *Moara cu noroc* și în *Mara* averea se materializează în bani. În *Comoara* banul era încă ochiul dracului, ceea ce explică poate artificialitatea psihologică a nuvelei. Chiar și în *Moara cu noroc* banul e valorizat negativ, autorul înclinând să dea dreptate mai degrabă soacrei lui Ghiță decât cârciumarului pus pe căpătuială. Pentru prima oară în *Mara*, Slavici vede în ban o valoare pozitivă. Mara, pe care Călinescu o portretizează cam ca pe Vitoria Lipan („tipul comun al femeii mature... și în general al văduvei, întreprinzătoare și aprige”, la care apare cu desăvârșită artă „proporția aceea de zgârcenie și de afecțiune maternă”), nu mai este însă țărancă umblând să recupereze oile. Ea este prima femeie capitalist din literatura noastră, o *businesswoman* care strânge bani, din arenda podului, din vânzarea de lemne sau pur și simplu din camătă. Și nu e Hagî Tudose, ci Goriot, zgârcenia ei aparentă fiind un calcul în vederea căpătuirii copiilor. Priceperea Marei de a scoate bani din orice este remarcabilă. Felul în care obține de la maica Aegidia gratuitate pentru șederea Persidei la mănăstire, după ce fata fugise o dată ca să-l ajute pe Trică, este o probă de negociere inteligentă fără precedent și fără urmare imediată în proza românească. Și, apoi, banul o așază definitiv pe Mara în rândul lumii. Banul aduce și împăcare, după ce, prin cununia lor neîngăduită de legea obștii, Națl și Persida se rupseseră de familiile lor. Dacă n-ar fi uciderea lui Hubăr la sfârșit de către fiul său natural, cu totul în afara ideii principale (o reminiscență zolistă care nu era singulară în epocă, Delavrancea și Caragiale fiind și ei sensibili la vocea sângelui, adică la tarații genetic), am putea spune că romanul închide perfect cercul dobândirii onorabilității prin puterea banului. Persida e o Mara pe o treaptă mai înaltă, lumea ei fiind

în progres, fără stridențe, cu drame absolut naturale, resorbite de un curs liniștit al istoriei. Chiar dacă ne aflăm în vremea revoluțiilor și războaielor europene de la mijlocul secolului XIX, societatea nu se sfârâmă, conflictele etnice sau religioase nu dau pe dinafară, istoria urmându-și destinul ei organic.

Dacă celelalte romane ale lui Slavici sunt fără valoare (*Cel din urmă armaș* transferă unele probleme din *Mara* în clasa boierească din vechiul Regat, însă fără priceperea psihologiei specifice, iar *Din bătrâni* ne trimite, înainte de Sadoveanu, pe care Slavici l-a anticipat, ca și pe Brătescu-Voinești, la sămănătoriști și poporaniști, evocând episoade din viața de demult a populațiilor locale retrase în munți din pricina năvălirilor barbare, într-o narațiune stângace, cu ecouri romantice din *Atala*), *Mara* trebuie considerată întâia capodoperă a genului la noi. Își

merită pe deplin titlul (deși, de la Iorga la Magdalena Popescu, unii critici au crezut că mai potrivit era *Copiii Mării* ori chiar *Persida*), căci este romanul extraordinarei femei cu acest nume, prima și ultima din categoria ei morală în toată literatura română care e privită cu simpatie, fără prejudecata că banul înjosește pe om ori că teaurizarea înseamnă avariție patologică. E curios cum nu s-a remarcat că îndeobște beștelitul pentru ispite moralizatoare Slavici este singurul scriitor român care consideră capitalismul în latură pozitivă. Educația lui într-un Ardeal aparținând de *Mitteleuropa* nu e fără legătură cu această filosofie socială pe care n-o găsim la niciun alt scriitor român, nici chiar la Rebreanu ori Agârbiceanu, proveniți din notabilitățile rurale ale aceleiași provincii centrale europene ca și Ion Slavici.

# Secolul XX



# Modernismul

---

## 1889-1947

În cazul modernismului, sub umbrela conceptuală a marelui curent literar și cultural, își găsesc locul și simbolismul, și parnasianismul, și instrumentalismul, și preraphaelismul, și decadentismul [...], și poezia pură, și avangardele, ca și porțiunile nonreziduale ale sămănătorismului, poporanismului și mai ales ale ortodoxismului, ale criterionismului și ale tradiționalismului mai neutru.

**Ion Bogdan Lefter**





# Sfârșit de secol, început de secol

---

## Reacții la Junimism. Naționalismul

C. DOBROGEANU-GHEREA

(21 mai 1855 – 7 mai 1920)



Critica primului adversar serios al junimismului literar s-a bucurat de un succes explicabil

în epocă și de o bunăvoință mai puțin explicabilă după aceea. Nu e vorba doar de G. Ibrăileanu sau Ionescu-Raicu Rion, ci și de M. Ralea, după Primul Război sau de Z. Ornea, după al Doilea. Chiar și maioreșcianul E. Lovinescu mărturisea a se fi format în zăngănitul de spade al polemicii Gherea-Maioreșcu. După 1948 criticul de la *Contemporanul* a fost considerat un șef de școală cu mult mai important decât o vreme ignoratul Maioreșcu. Ceva mai târziu Gherea a avut șansa unei ample biografii, în vecinătatea celei a lui Maioreșcu, și a câtorva studii monografice. Binevoitoare sunt și articolele lui I. Negoiteșcu din *Istoria* lui, respectiv al lui Leon Volovici din *Dicționarul general* de la Academie, lucru de-a dreptul curios, dacă ne gândim că au fost scrise după 1989. Acela care a încercat fără succes să pună capăt prestigiului critic al lui Gherea a fost Călinescu în *Istoria sa*, care, pe lângă formulări negative memorabile („Priceperea literară a lui Gherea este nulă și importanța lui câtă e trebuie căutată în vivacitatea dialectică” sau „Adevărul, pentru cine judecă fără sentimentalisme, este că Gherea nu consti-

tuie decât o figură minoră pentru care compara-rea cu șeful Junimei rămâne sdrobitoare”), are o premisă falsă și cât se poate de gheristă în determinismul ei: „În activitatea lui intelectuală Dobrogeanu-Gherea aduce însușirile și cusurile evreului.” Gherea însuși și-a strâns lungile și nu foarte numeroasele articole critice în trei volume, în ultimul deceniu al secolului XIX, după ce le-a publicat pe cele mai multe în *Contemporanul* și în *Literatură și știință*, sau pe altele direct în volume, plângându-se adesea de a nu avea o tribună proprie. Cu puține excepții, articolele sunt polemice. Gherea i-a înfruntat de unul singur pe junimiștii tineri, asmuțiți ori nu împotriva lui de către Maiorescu însuși, care personal, i-a dat o singură și târzie replică. Polemica lor s-a bucurat de un interes exagerat. Nu în disputa directă, acaparată de mărunțișuri, se află principalele deosebiri de vedere dintre ei. Această dispută se reduce în definitiv la articolul lui Gherea din *Contemporanul* din 1886, *Cătră d-nul Maiorescu*, reluat în primul volum de *Studii critice* sub titlul cunoscut astăzi *Personalitatea și morala în artă*. Articolul comentează *Comediile d-lui Caragiale și Poeți și critici*. Atacul lui Gherea vizază problema personalității și impersonalității artei. Criticul de la *Contemporanul* dă un sens propriu și psihologic conceptelor maioresciene, neacceptând de exemplu că ar putea exista „emoții impersonale”. Opt ani mai târziu, în *Leconte de Lisle și poezia contemporană*, Gherea va reveni indirect asupra îngustelor sale obiecții admitând că impersonalitatea e „comună întregii literaturi realiste”. Nu va izbuti niciodată să înțeleagă că moralitatea în artă este intrinsecă. Baza teoretică a esteticii și criticii moderne îi va rămâne străină. Ca să-și împace adversarii, Gherea a disertat la infinit pe diferența dintre *Tendenționism și tezăism în artă* (începând chiar cu articolul așa intitulat din 1887). Fără rezultate, căci teoria lui complica zadarnic lucruri foarte clare. Cu adevărat interesante ar fi putut fi, dacă aveau parte de o exprimare mai clară și mai concisă, ideile sale despre necesitatea unei critici ori a unei estetici științifice, în stare a aduce la

ora europeană (Taine, Hennequin și ceilalți) critica preponderent metafizică a lui Maiorescu. Motivarea însă a laboriosului proces de studiere a unei opere, pornind, ca Taine aceea a literaturii engleze, de foarte departe, și trecând prin istorie, mediu, personalitatea artistului și tot restul, este foarte confuză și se va dovedi inaplicabilă. Slăbiciunea evidentă a lui Gherea stă în analizele propriu-zise. E drept că e primul nostru critic care face minuțioase analize de opere. Dar acestea sunt incompetente și constau într-un nesfârșit bavardaj psihologic ori sociologic pe marginea textelor, a căror abordare nemijlocită este, când este, una naiv-descriptivă. Gherea era mai degrabă în stare de prejudecăți decât de judecăți critice, atât când se referea la mișcarea literară, cât și când se referea la autori. *Decepcionismul în literatura română* și apoi *Asupra mișcării literare și științifice* sunt bazate ambele pe ideea unei „secete” a literaturii noastre din vremea lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Macedonski, Hasdeu, Delavrancea, Coșbuc și alții (într-o anchetă ulterioară despre *Criza literară*, Gherea va întocmi el însuși lista autorilor valoroși, fiind de părerea contrară că nu există o criză), „secetă” explicată prin prăbușirea idealurilor revoluțiilor burgheze și prin pesimismul care s-a instalat în Europa postpașoptistă. Gherea este cel dintâi adept la noi al *Materialismului economic și literar*, adică al marxismului. De câte ori se va scrie istoria literară din acest unghi sociologist și vulgar (nedepășit vreodată de critica marxistă, nici măcar în versiunea ei sofisticată de la Sartre, ca să nu vorbim de Marx însuși, defazat cu totul, cum a arătat Karl Popper, față de epoca la care se referea), constatările nu vor avea nicio legătură cu situația de fapt. Tot așa cum n-au analizele de opere cu operele înseși. Cu doi ani înainte de studiul maiorescian care îl va consacra pe Eminescu, Gherea publica deja un *Eminescu* al său, împărțit în două capitole, unul despre „înțelesul social”, altul despre „însemnătatea estetică” a poeziei. Gherea ia în serios ideea *Epigonilor*, care-i confirmă observațiile despre criza literară a vremii,

fiind însă în dezacord cu idealizarea unui trecut care ar fi fost mult mai brutal și sângeros decât în utopia istorică eminesciană. Pesimismul eminescian îl explică prin „sfărâmarea iluziilor, corupția socială ne(mai)auzită și mijlocul social păcătos”, care a oferit teren filosofiei lui Schopenhauer și firii poetului prilejul de a se manifesta. Analiza estetică e încă mai didactică și mai sumară decât a lui Maiorescu. Superior este studiul *Criticii noastre și „Năpasta”*, în care drama lui Caragiale este apărută de cvasiunanimitatea aprecierilor de după premieră. Din păcate, Gherea nu observă nici el că personajele sunt din mediul țărănesc, dar nu propriu vorbind țărani, obiectând aceluia care le-au găsit false din punct de vedere psihologic faptul că țărani nu trebuie disprețuiți ca primitivi sufletești și că ei sunt capabili de complexitățile cu care-i dotează Caragiale. Obiecția ține de același elementar sociologism, incurabil, se pare, al tuturor scriitorilor și criticilor noștri, care au văzut în țaran o elită. Și Eminescu, și Rebreanu, și Blaga, și Maiorescu în definitiv (certat aspru de Duiliu Zamfirescu) gândeau așa. În realitate, psihologia eroilor *Năpastei* a șocat fiindcă ieșea din codul literar al epocii și în general al unei literaturi fără tradiție tragică și fără fatalitate. Studiul despre Coșbuc din 1897 a fixat o formulă: *Poetul țărănimii*. Neconfirmată nici

de operă, foarte îngust analizată ca expresie a sufletului țărănesc, naturalistă în esență, nici de critica modernă, care, prin Vladimir Streinu și alții, va vedea în Coșbuc pe orășanul care se duce în week-end la țară și are ochi pentru idilic ori baladesc. Descrierea eroticelor, pastelurilor sau baladelor este de un înduioșător și naiv didacticism. Rămâne din Gherea exemplul unei nesățioase poftă de lectură (este cel mai hulpav cititor de literatură nouă dintre criticii și scriitorii vremii, la curent cu marele roman rusesc, dar și cu „cântarea brutală și nesănătoasă” a lui Baudelaire, ca să nu mai pomenim de repertoriul său de critici care pentru Maiorescu nu existau) și a plăcerii de a fi mereu *à la page* cu tendințele din literatura și critica lumii. Intelectualește, Gherea e mai modern decât Maiorescu sau Eminescu, dar n-are evident școala lor. Mai degrabă autodidact (tot G. Călinescu insistă pe idee), el a căzut lesne pradă ereziilor și a crezut că poate judeca doar cu ajutorul bunului simț ideile filosofilor sau esteticienilor. Sunt celebre exemplificările lui, pe înțelesul tuturor, dar pline de o candoare semidoctă. Din nefericire, exesele din anii de comunism au ruinat complet și definitiv critica marxistă cu pretenții științifice, a lui Gherea, aruncându-i în spinare toate stupiditățile ideologice la putere.

## G. IBRĂILEANU

(23 mai 1871-11 martie 1936)

Împreună cu E. Lovinescu, marele său rival, G. Ibrăileanu este cel mai de seamă critic și istoric literar din prima generație postmaioresciană. Opoziția dintre cei doi (au polemizat cu adevărat o singură dată, pe tema editării poeziilor lui Eminescu) nu este, nici ea, chiar atât de netă cum a impus-o tradiția. Lovinescu este o natură clasică în modernismul lui bine temperat, tot așa cum Ibrăileanu este, în conservatismul său structural, un fin degustător de literatură modernă. Este un spirit echilibrat, în ideologie, ca și în

estetică: naționalismul poporanist îi este corectat de ideea că românii mai mult au imitat („apărător al naționalității, observă Călinescu, [...] devine un partizan al imitației”), sociologismul de impresionism, aplecarea spre teoretizare de plăcerea de a ține textul sub ochi, socialismul tinereții este atenuat de liberalismul maturității, primitiva teză a literaturii ca expresie a sufletului unui popor de rafinată percepție a anormalității (Baudelaire, Proust) de care e capabil un ipohondru.



Se remarcă de la început la Ibrăileanu, atât nevoia de explicare sociologică a faptului literar (școala Gherea, influența lui Taine), cât și aceea de a teoretiza pe marginea lui. Chiar mai înainte de a-i fi cunoscute cursurile de la universitatea ieșeană (ținute între 1909 și 1914, dar publicate integral abia în ediția Al. Piru din anii '70-'80 ai secolului trecut), ar fi fost ușor de bănuț în publicistul *Vieții românești* un istoric literar. Acest din urmă aspect al operei a rămas însă practic necomentat, indiferent de atitudinea față de autor, fie ea vădit favorabilă, ca la Călinescu, fie total nefavorabilă, ca la Negoitescu. Ibrăileanu a continuat să fie privit exclusiv ca un critic prins în mrejele actualității. Ce e drept, sutele de cronici, recenzii, note din *Viața românească*, mai ales, pe care a fondat-o, cu C. Stere, în 1906, și a condus-o vreme de trei decenii, s-au bucurat de o atenție neacordată vreodată paginilor de istorie literară știute doar foștilor săi studenți. Operă de tinerețe, aceste pagini compun

una dintre primele noastre istorii literare (după ale lui Aron Densusianu și Enea Hodoș, în același timp cu ale lui Iorga și înainte de a lui Ovid Densusianu). Se referă la secolul XIX, divizat în trei epoci: Conachi, Alecsandri, Eminescu. Într-un spirit ceva mai vechi, începutul e făcut de studiul limbii literare, prin care Ibrăileanu coboară până la *Scrisoarea lui Neacșu*, Coresi și cronicari. Literatura avută în vedere este însă exclusiv aceea de după 1800, a pionierilor (Văcăreștii, Asachi), a pașoptiștilor și a lui Eminescu (alți junimiști sunt abia menționați, Ibrăileanu neducându-și în mod evident până la capăt istoria care mai avea de acoperit și primul deceniu de după 1900). Deși scris după dictare și litografiat de către studenți, cursul e ușor de atribuit lui Ibrăileanu: aceeași colocvialitate, cam stufoasă pe alocuri, cu paranteze și reveniri, aceleași apăsări pe ideile principale, fără teama de a se repeta, aceeași bogăție în amănunte, biografice ori artistice, aceeași familiaritate, fără însă urmă de vulgaritate. Regăsim și câteva dintre ideile de care s-a legat fairma autorului *Spiritului critic în cultura românească* (diferența dintre moldovenism și muntenism) sau al *Operei literare a dlui Al. Vlabuță* (teoria selecției). Printre meritele acestei istorii literare nedeclarate ca atare este și acela de a cerceta cu maximă înțelegere și răbdare opera lui Conachi. Până la *Istoria călinesciană*, nimeni nu-l luase în serios ca poet pe autorul *Amoriului din prieteșug*. Despre Ion Ghica, Ibrăileanu este cel dintâi în a spune că „e un mare talent de prozator”, iar în vremea sa, „cel mai bun prozator român, mai bun decât Odobescu”. Capitolele despre Eminescu alcătuiesc cel mai amplu, elaborat și complet studiu din câte avem înainte de marele război, ca de altfel și acelea despre Alecsandri, Heliade, Cârlova ori Alexandrescu, trecând în revistă nu doar biografia, formația, antumele, dar și postumele (deși ideea tipăririi lor îi repugna lui Ibrăileanu) și edițiile (una din întâiile cercetări de acest fel de la noi, alături de ale lui Lovinescu din monografiile junești). În plus, criticii biografice, psihologice ori științifice (prin care înțelege, ca și

Gherea sau Iorga, dovadă cursul preliminar de estetică, analiza determinărilor sociale și istorice ale fenomenului literar), Ibrăileanu îi adaugă o incipientă (și neobișnuită pe atunci) critică stilistică a poeziilor, ilustrată cel mai bine în studiul *Eminescu. Note asupra versului* din anii '90 ai secolului XIX.

Întâia carte tipărită a lui Ibrăileanu este, în 1909, *Spiritul critic în cultura românească* și ea este una de sociologie literară. Doldora de idei, cu o evidentă vioiciune argumentativă, împinsă uneori până la sofism, atractivă, cartea s-a bucurat rareori de prețuirea meritată. A fost prinsă de obicei între focul încrucișat al contestărilor venite dinspre istorici sau sociologi și al acelor proferate de către literați, nici unii, nici alții nerecunoscând în Ibrăileanu pe unul de-ai lor. Dar atât *Istoria civilizației* a lui Lovinescu, cât și studiile lui Zeletin, Motru și ale celorlalți par, pe lângă *Spiritul critic*, lovite de somnolență ideatică și stilistică. Dat fiind că autorul trecea (și mai trece) în ochii multora drept un naționalist, în versiune poporanistă (lucru doar în mică măsură adevărat și, oricum, numai pentru debuturile sale publicistice), nu s-a remarcat îndeajuns paradoxul tezei centrale a cărții, care prindea pe *contre pied* pe toată lumea: „Poporul român, scria Ibrăileanu în chiar prima propoziție, n-a avut norocul și onoarea să contribuie la formarea civilizației europene”. Și, la fel de radical: „Românii, care n-au creat aproape nimic, au împrumutat aproape tot. Toată istoria culturii române, de la sfârșitul veacului de mijloc până azi, e istoria introducerii culturii străine în țările române...” Prooccidentalismul lui Lovinescu este palid în raport cu această teză care iese din gura tovarășului de idei naționale al basarabeanului C. Stere. Și tezele care derivă de aici sunt la fel de frapante. Au fost combătute de obicei cu argumente neconvingătoare. Ibrăileanu e de părere, de exemplu, că un *spirit critic* capabil să prezideze importurile intelectuale nu apare la noi decât în secolul XIX. A-i replica (așa cum face Al. Piru) că el există și la cronicarii, în secolul XVII, e falacios: Ibrăileanu

și-a definit termenul în așa chip încât să nu fie sinonim cu niciun altul înainte de pașoptism. Cronicarii n-au atâta spirit critic cât îi este necesar istoricului modern în aprecierea surselor (abia Stolnicul Cantacuzino se comportă ca un om de știință), așa încât e greu de admis reproșul. Ca să nu spun că spirit critic nu are nici chiar Bălcescu. Ibrăileanu are, în definitiv, dreptate. Desigur, când tezele sale sunt rodul speculației, ne putem întreba ce valoare au. De pildă, aceea care distinge între moldovenism și muntenism. Argumentele nu lipsesc: ca de pildă acela al tradiției, mai clară în Moldova decât în Muntenia, ori acela al preponderenței clasei burgheze în Muntenia, față de aceea a boier-nașilor în Moldova, ori slaba reacție a sudicilor la curente lingvistice precum latinismul, franțuzismul ori italianismul, acolo unde moldovenii s-au arătat mai cumpătați și mai ironici. În fond, distincția, într-o formă mai sentimentală, mai puțin ideologică, o făcuse deja Russo: „Moldova e o țară rece, unde entuziasmul, fie politic, fie literar, nu prinde în clipeală”. Sau argumentul care face din Caragiale un antiliberal mai radical decât Eminescu. Sau, în fine, acela care îi răpește lui Maiorescu meritul de a fi introdus spiritul critic în cultura română, găsindu-l anticipat de pașoptiștii moldoveni. Deși defavorabilă liderului junimist, opinia e răzbunată de o curioasă *mauvaise conscience*: aproape peste tot elementul la care se raportează caracterizările lui Ibrăileanu este acela junimist. Negruzzi e „primul junimist”, Alecsandri, „junimist patruzecioptist” și așa mai departe. Aceste caracterizări sunt, de altfel, admirabile în majoritatea lor.

Scrierile care urmează nu prezintă neapărat același interes, chiar dacă, inegal, Ibrăileanu nu este niciodată plictisitor. *Curentul eminescian* anunță viitoarea idee a selectării artistului de către mediu, care va fi dezvoltată în *Opera literară a dlui Vlahuță* (izbitoare, aceasta din urmă, prin disproporție): „Eminescu a făcut școală pentru că fondul sufletesc al acelei generații (de la 1880-1895 – N. M.) era, într-un sens sau altul, ca și al lui Eminescu”. Altfel spus, artistul e

selectat ori nu de epoca sa în funcție de adecvarea sensibilității sale. Pare simplist, dar nu e numaidecât greșit. Sunt de reținut și articolele consacrate, cam tot atunci, lui Sadoveanu. Ibrăileanu îl apără de H. Sanielevici care-i reproșase excesul de violență, adulter, beție, cu argumentul că acestea pot fi descoperite la orice scriitor și că, în definitiv, Sadoveanu nu scrie pentru popor (căruia nu i-ar trebui naturalism, decretase Sanielevici): „Sadoveanu nu scrie pentru nimene”. Date fiind eticheta de poporanist aplicată tânărului critic, o astfel de concluzie nu poate decât să uimească.

Această critică de început evoluează vădit după primul război. Ea trece mai întâi printr-o fază impresionistă, la care nimeni nu s-ar fi așteptat, foarte simpatcă și personală. *Notele pe marginea cărților* sunt ale unui bun cititor, atașat de câțiva autori (Turgheniev și Tolstoi, între alții), la care se întoarce mereu. Lectura este una de plăcere, fără scopuri savante: „Transcriu aici câteva observații fugare. S-o spun drept: o fac pentru a găsi prilej să vorbesc de Turgheniev...” Părerile sunt strict subiective: „La douăzeci de ani, gata de toate jertfele pentru *aceea* pe care o așteptam, ne indignam împotriva lui Wronski că nu se jertfește pentru Anna lui până la anihilarea propriei personalități. La patruzeci, pricepem că Wronski a făcut pentru ea tot ce poate face omeneste cel mai ideal bărbat din lumea reală”. Până și obsesiile recurente sunt mai degrabă de ordin sufletesc și moral decât artistic: iubirea unui bărbat în vârstă pentru o femeie foarte tânără (tema viitoare din *Adela*), vârstele sentimentale ale lecturii. Este și nu este critică psihologică aceasta. Ibrăileanu îi dădea un înțeles întrucâtva diferit, referindu-se nu la reacțiile cititorului, ci la intențiile, mai mult ori mai puțin conștiente, ale scriitorului. Și nu de personaje era în primul rând vorba. Impresionismul de tip Faguet ori Remy de Gourmont ia locul determinismului tainian (din paralela lui Taine între germani și francezi venea ideea discriminatorie din *Spiritul critic*) și în alte texte, fragmentare, *à batons rompus*, făcute parcă din succinte notații și reflecții personale.

În faza ultimă a criticii sale, Ibrăileanu revine la studiile de anvergură, la sociologism și la teorie, dar cu mai mare suplețe. Câteva sunt memorabile. Înainte de toate, cele despre Caragiale, serie încheiată cu o bijuterie de inteligență critică, în linia speculativă pe care i-o știm, *Numele proprii în opera lui Caragiale*. Călinescu nu va fi străin de modelul unor astfel de eseuri, strălucitoare și discutabile, adevărate provocări pentru cercetătorii serioși ai literaturii. La același nivel, studiul despre stilistica eminesciană, probabil cel dintâi la noi, nu așa de riguros cum vor fi ale lui Caracostea, nici atât de temeinic informat cum vor fi ale lui Vianu, este agreabil și util în egală măsură. Un anticipator este Ibrăileanu și în capodopera lui de teorie literară: *Creație și analiză*. Va trece un deceniu și jumătate până ce vor deveni actuale, și nu în Europa, ci în SUA, ideile comportiste în materie de roman (la noi, abia Marin Preda, în anii '40, va călca pe urmele lui Steinbeck ori Caldwell). Ibrăileanu numește oarecum impropriu „creație” comportismul, nediferențiindu-l foarte limpede de omnisciența romanului tradițional, dar opunându-l analizei psihologice. O jumătate de secol mai târziu, avându-l în minte pe Ibrăileanu, voi numi eu însumi romanul subiectiv *ionic* și pe cel obiectiv *doric*, indicând în interiorul celui din urmă o manieră în care prezența naratorului e doar implicită. Deși uneori insuficient de limpezi, poate și din cauza oralității expresiei, distincțiile lui Ibrăileanu se numără printre foarte rarele idei fertile din teoria literară românească, așa cum vor fi cele ale lui Vianu despre dubla funcționalitate a limbajului ori cele ale lui Călinescu despre critică și istorie literară ca două fețe ale monedei. Nu e puțin lucru. Fără cultura solidă a lui Lovinescu, și fără a-l concura în rolul de formator al modernismului, dând chiar, mai ales după război, impresia de a fi depășit, Ibrăileanu are o inteligență mai vie ideologic și este mai spontan în preferințele ori în dezgusturile sale, ceea ce-l face simpatcă și atunci când greșește.

Ibrăileanu a fost și un foarte subtil prozator. A preferat forma epistolară ori aceea de jurnal,

parcă spre a marca simbolic importanța pe care o acorda persoanei întâi. În toate paginile, e vorba de fapt despre el. Uneori, în mod cât se poate de explicit. *Amintirile din copilărie și adolescență*, scrise în 1911 (ce devreme își scriau memoriile scriitorii din vechile generații!), dar publicate postum în 1937-1938, nu sunt foarte interesante, deși denotă același spirit intuitiv și sentimental pe care-l remarcăm în critică. Unele comparații sunt de o desăvârșită acuratețe: „În stânga, (vedeam) un deal lung, pe care umblau vitele, ca niște gângăni pe un perete”. *Doamna X* este o epistolă adresată autorului care tocmai scrie un roman. Despre acest roman s-a zis că ar fi *Adela*. O discuție pe această temă au purtat editorii prozei (datată 1917) în 1976, când a apărut în revista *Manuscriptum*. Nu se vede însă vreo semnificativă legătură nici măcar între *portretul* tinerei și pasionalei femei din scrisoare și viitoarea *Adela*. Mai interesantă e bănuiala că protagonistă ar fi Maria Stere, prima soție a lui C. Stere, pentru care Ibrăileanu nutrea o profundă afecțiune. De altfel, i-a încredințat manuscrisul, cu mențiunea de a face cu el ce dorește, „chiar fiind (el) în viață”. Abia aforismele din *Privind viața* (adesea banale și nu destul de concise) ori scurtele narațiuni rămase în periodice pot fi considerate exerciții de reflecție în vederea romanului *Adela*. În câteva, tema este diferența mare de vârstă între bărbat și femeia iubită sau, în cuvinte proprii, „problema melancolică a dragostei târzii”. Ibrăileanu o descoperea și o comenta la Turgheniev, Zola, Duiliu Zamfirescu sau Edmond Jaloux. De altfel, naratorul din *Adela* (1933) are exact vârsta autorului *Amintirilor*. Caracterul autobiografic este vădit pentru cine a citit *Amintirile*. Aproape tot ce se leagă de mama doctorului Codrescu bunăoară pare desprins de acolo. Abulia cvadragenarului înamorat se datorează obsesiei lui că e prea bătrân ca să o poată face fericită pe femeia de douăzeci și ceva de ani. Referința la intelectualul terorizat de a trebui să acționeze din Diogene Laerțiu e o prea clară *mise-en-abîme* a acestei situații. De altfel, romanul a fost mai mereu citit prin această prismă, a confuziei dintre

narator și autor, care ascunde în bună parte motivațiile subconștiente ale comportării eroului principal. Ibrăileanu l-a analizat prea îndeeaproape pe Sanin din *Ape de primăvară* ca să nu fie bănuie că se recunoștea în ezitățile acestuia. Dar dacă Sanin renunță la Gemma din pricina unei alte femei (opusul naivei italiene: o femeie matură, experimentată și fără scrupule), Codrescu renunță fără să știe nici el de ce. Un anume confort sufletească al unui becher care nu dorește, la vârsta lui, complicații? Teama de o femeie pe care tinerețea o face enigmatică? Codrescu are structură de seducător, doar că nu se folosește de seducție spre a obține ceva. Senzualitatea Adelei e provocată de gesturile lui, niciodată atât de echivoce încât femeia să nu le priceapă, niciodată atât de clare încât să le poată răspunde. Comportamentul lui Codrescu e mai misterios, în definitiv, decât al Adelei. Fata ascultă de un cod victorian al manierelor. Se poate spune despre ea ce spune Ibrăileanu însuși despre Wronski: face atât cât putea face o femeie (ideală și reală), aflată în situația ei, în anii '90 ai secolului XIX! Dar avansând și retrăgându-se fără aparentă explicație, părând a juca un joc al cuceririi de pe urma căruia nu obține nici un folos, doctorul o derutează complet pe prietena lui dintotdeauna, de pe când, copilă, îi ședea pe genunchi, sau, adolescentă, și îl tutuia grațios pe „mon cher maître”. *L'amitié amoureuse* e o relație care-i convine de minune cvadragenarului, care pare a continua să vadă în femeia divorțată copila de odinioară, nu și Adelei, pentru care acesta nu mai este doar maestrul adorat în taină, ci un bărbat adevărat. Dar tocmai aceste nesiguranțe formează în definitiv conținutul și interesul romanului. Ibrăileanu era conștient când scria *Adela* (și o spune prin intermediul lui Codrescu) că literatura română nu ne-a dat încă „nici o operă de observație cu destulă substanță sufletească”. *Adela* e, poate, întâiul nostru roman de observație exclusiv sufletească, înaintea celor ale scriitorilor din generația lui Eliade, Holban, Șuluțiu sau Blecher. Doar Camil Petrescu visase înainte (și nu în roman, ci în teatru) la conflicte pur stendhaliene, rezolvate în conștiința perso-

najelor, fără spectacol exterior. *Adela* e un roman de analize psihologice microscopice. Progresia „intoxicării” sentimentale este perfectă și insesizabilă. Nu există nimic fără semnificație în gesturi, atmosferă, cuvinte, pe scurt, în detalii. Excelent analist, Ibrăileanu e și un observator exact și plin de umor. Câteva personaje se rețin prin pitorescul lor plin de umanitate, cum ar fi Sabina și Haim Duvid, clanul Timotinilor,

„domnul Dumitriu” (Hogaș!). Îngroparea caracatiței, cumpărate fără rost, din slăbiciune, este un episod antologic. Finalul, când Adela pleacă fără ca naratorul să încerce a o opri, este de o desăvârșită puritate și concizie flaubertiană: „În acel moment începu trecutul”. Acest roman discret, despre o lume de mult apusă, nu a îmbătrânit stilistic aproape deloc. Ici-colo, câte un rid, mai ales de natură lexicală.

## NICOLAE IORGA

(5/6 iunie 1871-27 noiembrie 1940)



Precocitatea lui Nicolae Iorga este, în toate privințele, uimitoare, deși venea după o generație, a junimiștilor, care își începuse și ea activitatea publică foarte devreme. La 13 ani Nicolae Iorga debutează ca ziarist, iar la 22 de ani are deja în librării o culegere de *Poesii* și una de articole critice, *Schițe din literatura română*. În prima jumătate a anilor '90 din secolul XIX este colaborator permanent la mai multe publicații cunoscute, începând cu *Lupta* lui G. Panu și sfârșind cu

*Convorbiri literare*. La 18 ani e licențiat *magna cum laude* în limbi clasice la Literale ieșene, după o studenție de un an și trei luni, iar în 1890, proaspăt căsătorit și după un scurt stagiul de profesorat la Ploiești, obține o bursă la École des Hautes Études din Paris, al cărei *élève diplômé* devine în 1893, când își trece și doctoratul în istorie la Leipzig. Posedă deja cam tot atâtea limbi străine câte Dimitrie Cantemir cu două sute de ani înainte. Profesor titular la Universitatea din București la 24 de ani, este la nici 26 membru corespondent al Academiei. Publicistica literară (inclusiv cronică) îl acaparează între 1890 și 1895 și între 1903 și 1906, rodul fiind mai multe volume tipărite pe loc sau mai târziu. E de remarcat că, protagonist al celei de-a treia reacții la junimism, după revistele lui Hasdeu în anii '70 și după Gherea în anii '80, Iorga începe sub auspiciu maioresciene și va rămâne până la război la părerea că acțiunea *Convorbirilor* a fost una salutară, în ciuda convingerilor lui politice și culturale foarte diferite de ale junimiștilor. Printre cele dintâi articole importante pe care le publică, unul este despre *Rolul „Junimei” în literatură* (*Convorbirile* reprezintă bunul-simț în literatură), altul, recenzie la culegerea de *Anecdote populare* a lui Th.D. Speranția, în care aflăm aproape toate ideile naționaliste de mai târziu. „Poporul e național, fiindcă el e națiunea”, scrie Iorga. „Lumea claselor superioare e mai totdeauna



streină de aceea a masei națiunii”. Ovid Densusianu va polemiza cu această idee. Multe din articolele de început încredințate de Iorga tiparului tratează subiecte legate de literatura sau cultura populară. A doua sferă a interesului junelui cărturar este istoria (și literară). În 1901 el dă un prim volum din cele câteva zeci consacrate istoriei literaturii (și române). Cu toate acestea, naționalismul lui Iorga este deocamdată bine temperat. Se răfuieste cu cei care doresc să izoleze cultura noastră de cea occidentală în spatele unui zid chinezesc. În privința criticii, împărtășește părerile lui Gherea (având grijă să-l menajeze pe Maiorescu, de pildă când sugerează că liderul junimist însuși ar fi pus capăt „criticii judecătorești”), se referă și el la Taine, Hennequin și la ceilalți, vorbește de influența mediului și de necesitatea de a privi operele în contextul lor istoric. Gherist este Iorga și prin amploarea considerațiilor lui critice. Suntem departe de lapidaritatea articolelor lui Maiorescu. Recenziile din *Lupta* sunt adevărate studii, împărțite de obicei pe mai multe numere, cu introduceri largi și paranteze cuprinzătoare, aplicate minuțios la texte și pline de informații biografice. Istoricul conduce mai mereu mâna criticului. Diferența de Gherea constă în talentul literar superior. Acest prim Iorga este unul dintre cei mai expresivi comentatori de literatură din câți avem. Și, în orice caz, primul de la Heliade Rădulescu încoaice. Remarcăm la el tipicul caracterizării multiple introduse de acesta și în care va excela Călinescu: „Alexandrescu n-are elasticitatea și plasticitatea de talent a lui Vasile Alecsandri, limba mlădioasă, farmecul de penumbră, muzicalitatea neîntrecută, varietatea de tonuri a poeziei lui Eminescu”. Iorga nu se ferește de cuvântul direct, oral, familiar, care dă savoare aprecierilor: același Alexandrescu s-ar afla la distanță de „împărechetorii de cuvinte schiloade cari continuau tradiția poesiei în epoca fanariotă.” Sau: „Numai Eminescu mai bate medalie astfel”. Cultura întinsă îi permite comparații spontane și naturale. Despre stilul lui Ghica: „Și frazele acestea împetriștate de nume proprii, stropite

de glodul turcismelor dispărute, fraze seci și cumpătate, ajung uneori la efecte neașteptate”. Concluzia la Alexandrescu e călinesciană: „un mare talent de a doua mână”. Dar Iorga are și plăcerea evocării epice a conținutului și atmosferei operelor. Tot despre Ghica: „Adevărat boier de pe alte vremuri, mintea-i e plină de amintirile trecutului. Du-l în orice timp, în orice loc, o serie întregă de tablouri are să iasă la lumină, vii toate, fără cea mai mică umbră din acea degradație pe care vremea trecută o pune atât pe icoanele din minte cât și pe cele de pe pânză. Întinsa galerie de *vederi* cari constituie opera lui Ion Ghica seamănă cu un castel fermecat ale căreia uși închise de demult s-ar desface deodată din țâțânile lor ruginite pentru a arăta ochilor uimiți comoara vremurilor moarte”. În fine, este de pe acum în criticile lui Iorga fraza ca un estuar, leneșă, greoaie, dar străbătută de un mare suflu, în stare să trezească, în manieră mai degrabă cronicărească decât modernă, interesul deopotrivă pentru oameni, biografii, cărți sau pentru limba literară de altădată. Iată cum începe unul din primele mari studii despre Bălcescu, rămas valabil, deși a fost scris acum mai bine de un veac:

„Între operele așa de învechite ale literaturii noastre de acuma aproape o jumătate de veac, este una a căreia însemnatate, departe de a scădea cu vremea, se înalță din ce în ce mai mult, cu cât înțelegem mai bine ce vrea să zică o limbă cu adevărat românească. Opera aceea, amestec de știință serioasă, neobișnuită pe acea vreme de muncă ușoară și fără temeii, și de patriotism adânc, cald, care, uneori în dauna faptelor, ce e dreptul, răspândește ca o aureolă de simpatie în jurul faptelor de vitejie străbună, cartea aceea de aur, unde povestea are farmecul legendei, unde stilul înțelept și fără de pretenții sună pe alocurea, în simplitatea lui mândră, ca un fragment de epopee, e *Istoria lui Mihai Viteazul*. Când străbați rândurile pătrunse de entuziasm ale acestei cărți, te simți cine știe la ce depărtare de producțiile oamenilor de la 1848, de înainte

de 1848 și uneori de după această epocă de renaștere națională și de păcate neiertate împotriva limbii; nu mai găsești acolo nici perioadele greoaie ale lui Asachi, egale în lungimea lor încurcată cu ale cronicarilor, dar fără de farmecul naiv și blajin al acestora, nici misticismul pindaric și apocaliptic al operelor din urmă, ieșite din condeiul așa de roditor al neobositului, mai ales neobositului Eliade, nici anemia prozaică a puținelor fragmente rămase din poezia timpului, poezie nesigură și puțin cam ridiculă în care o biată idee informă se clatină într-un chip vrednic de milă pe neegalele picioare ale unui vers schilod din naștere. E mai multă poezie în descrierea Călugărenilor, în durerosul strigăt de înfrângere de după Mirăslău, în zugrăvirea ruinelor de la Târgoviște, decât în elegiile de o tristeță de formă și de fond fără păreche ale lui Cârlova, decât în cele dintâi producții ale unui Alecsandri pe care cei mai convingși admiratori ai lui nu se pot opri de a-l repudia. În acea atmosferă de limbă greoaie, care-și leapădă amorteala cronicărească numai pentru a se modela după formele rigide ale unei latinești îndoielnice, în care cuvintele cad pe rând sub secera italieniștilor, latiniștilor și franțușiștilor, limba curată a lui Bălcescu e o adevărată minune și te prinde mirarea cum de a îndrăznit să scrie așa omul acesta în ajunul bahanelor Academiei transilvănene și epopeilor patriotice, sub regimul literar al calendarelor lui Asachi, în același timp cu fabulele informe, cu baladele în agonie, cu articolele științifice asupra *guta-persei*?

Se remarcă tot de pe acum păcatul capital al acestei critici istorice: lipsa unei adevărate înțelegeri a literaturii. Că N. Iorga n-are gust, e puțin spus. Toate judecățile lui de valoare stau cu capul în jos, îndeosebi atunci când e vorba de literatura mai nouă. Nu numai simbolisții, al căror „manierism” ori „decadentism” îl incriminează fără nuanță, dar realiștii generației lui Flaubert sunt arătați cu degetul pentru „impersonalitatea” ori „nesimțirea” artei lor. „Genialul autor al *Doamnei Bovary* nu-și simte nimic în

inimă pentru creațiunile minții lui”, scrie Iorga. Sau despre Baudelaire: „Fără idei ale lui, nepuținicios în materie de cugetare (criticele sale artistice o dovedesc îndeajuns), el a avut dibăcia de a-și crea o apoteoză nouă. Străbătând în grozăviile putrejunilor, cântând estaticile înălțări ale unui suflet bolnav de prea mult misticism către feminine imposibile și eterice, slăvind în versuri frumoase simbolurile ascunse ale parfumurilor, azvârlind puțin din nisipul realității peste această viziune de apocalips și catacombă etc.” Pe Gautier îl găsește „nerușinat” și vinovat de „pornografie”, ca pe Arghezi după război. N-are evident antenă pentru literatura modernă, iar când, revenit la critică după câțiva ani, își reia în *Sămănătorul* și apoi în *Neamul românesc literar* și în celelalte publicații proprii seria recenziilor și studiilor, nu mai păstrează nimic din totuși cumpătarea ideologică a debutului (când spunea: „Morală și arta au ținte diferite”), făcând, cu armele și bagajele vechi, o critică partizană și militantă, de „căuzaș”, cum îl va numi peste decenii cineva. Cauza lui este literatura națională. *O luptă literară* este chiar titlul pus de Iorga pe coperta a două volume care strâng mare parte din ce publicase în *Sămănătorul* după 1903. Schimbarea de ton e vizibilă din capul locului: „Avem un stat național fără o cultură națională, cu o spoială străină, franțuzească”. Sau: „Se cetește multă literatură străină la noi, dar fără alegere și într-o singură limbă, cea franceză. Se întâmplă că această literatură franceză [...] este și a fost totdeauna artificială”. A crea o „cultură națională”, „oglină a firii întregului nostru popor”, iată chiar „legitimitatea existenței noastre”. Toate citatele sunt scoase din articole apărute în *Sămănătorul* din 1903. Tezismul usucă frazele, scurgându-le de seva de dinainte, storcându-le ca pe niște rufe. Într-un stil searbăd și veșnic iritat, Iorga scrie nesfârșite seriale polemice, precum *Împotriva clevetitorilor* (clevetitorii sunt Densusianu și în general moderniștii de la 1900), fără cheag și fără dinamica ideilor, băltind pe zeci de pagini ca niște ape stătute. Când revista nu i se mai

pare suficientă, ține conferințe, în fața studenților, smulgând aprobarea frenetică a celor dintâi naționaliști, înaintașii celor care vor porni la Iași în anii '20 ai noului secol mișcarea antisemită. Apropierea lui A.C. Cuza de Iorga acum se face, în martie 1906, când, după incidentele din Piața Teatrului Național, Cuza creează „Frăția bunilor români”. Cum se ajunsese la manifestație și la ciocnirea cu jandarmii, Iorga va tot încerca să explice după aceea, nu știu dacă simțindu-și vreo vină, dar probabil alarmat de proporțiile scandalului, în ciuda solidarizării cu el a multor scriitori, de la bătrânul Vlahuță la tânărul Sadoveanu. Fapt e că apelul la împiedicarea fizică a actorilor de a urca pe scena Naționalului bucureștean, ca să ia parte la o reprezentație în limba franceză, trece cu mult de granițele unei opinii literare și devine o provocare la violență:

„Actul de patriotism pleacă de la societatea de binefacere. Domnul director al teatrelor n-are, firește, nicio obiecție să cedeze sala. Frumoasa faptă se va săvârși în serile de 13 și 15 martie. Se vor găsi neapărat destui spectatori ca să aplaude.

Studenții să nu mai facă greșala de acum doi ani, să nu vie pentru a protesta și a fi bătuți de gardiștii de stradă. Să lase *cellalt neam* decât cel românesc să-și petreacă în pace. Dar noi, ceștia din neamul cel de rând și grosolan, să ni însemnăm bine în minte numele celor ce ni desprețuiesc și să ținem samă și de cine *nu* va veni.

Petrecere bună, domnilor!”

*Celălalt neam* poate însemna, desigur, doar clasele de sus, franțuzite, spre deosebire de cele de jos, cu adevărat românești. Xenofob Iorga nu este. Apără de exemplu memoria lui Alecsandri, la care Chendi, pe urmele *Arbondologiei* lui Sion, văzuse o origine evreiască, Botezatu, fiind numele unei familii de catolici din Bacău, trecuți la ortodoxie. În definitiv, lupta literară a lui Iorga a fost mai degrabă dusă împotriva falsificării sufletului românesc prin importarea unor modele și mode din Franța. Străinii de neam

erau în mintea lui aparținătorii de *le meilleur monde*, nu evreii, grecii sau ungurii. Iorga n-avea convingerea lui Eminescu după care clasele de sus ale societății românești fuseseră corupte în trecut de elementul alogen. Boierimea de altădată rămâne pozitivă la Iorga. Însă o jumătate de veac mai apoi ea nu i se mai pare a avea legătură cu sufletul românesc. În 1905 explică în articolul *Ce este „Sămănătorul”?* orientarea nouă pe care, chemat la conducerea revistei, înțelegea să o imprime. Premisa ideologică este că *Sămănătorul* n-ar trebui să fie o „tribună liberă” ori o revistă „molâie și nehotărâtă”. Ea trebuie să aibă o direcție precisă: „Tribuna liberă, care se poate asemăna cu o berărie sau cu o cafenea, unde vine și petrece oricine e în stare a plăti, aceea poate fi bună aiurea, unde literatura n-are acea misiune de îndreptare și moralizare pe care cu mândrie trebuie să și-o recunoască și să o îndeplinească la noi”. Și încă: „...Suntem o revistă națională care ne oferim, care am dori să ne putem *impune* neamului românesc”. Problematika lui Iorga se va desfășura de aici înainte pe aceste coordonate ideologice. Rup-tura de spiritul vremurilor noi va fi tot mai adâncă. Dacă la început, mai există pentru el scriitori valoroși de promovarea cărora își leagă numele, după război, nu-l mai înțelege pe niciunul. Deja, în *Neamul românesc literar*, în 1912, revista proprie care va succede *Sămănătorului*, Iorga va spune un *nu* categoric modernismului considerat străin: „Tot erotismul bolnav al poeților condamnați pentru delikte sexuale, toată desfrânarea zbuclumată a unei retorice romantice, toate contorsiunile de ritm și salturile mortale de rimă, toate reveriile imaginative ale mâncătorilor de opiu se vor împrăștia ca palatele de aur și de purpură ale norilor...” Criticul nu dădea nicio șansă literaturii sub semnul căreia va sta bună parte din secolul XX.

Cam odată cu publicistul își începe prodigioasa activitate istoricul literar. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* datează din 1901, premurgându-le celor ale lui Pușcariu și Cartojan. Secolul al XVIII-lea se întinde în viziunea lui

Iorga de la Biblia lui Ștefan Cantacuzino din 1688 la reinstalarea primului domn pământean în 1821. Deși *Introducerea* recomandă criterii corecte de împărțire a materialului, perspectiva nu este mai deloc aceea a istoricului literar, ci aceea a istoricului propriu-zis. Chiar dacă e convins că bunăoară Nicolae Costin „n-are însemnătate” pentru „criticul literar”, Iorga îi tratează compilația cronicărească pe zeci de pagini. În Radu Popescu, scriitor adevărat totuși, vede doar un Axinte Uricariul muntean, deși acesta din urmă nu fusese mai mult, tot după aprecierea lui Iorga, decât „orânduitorul hârtiilor lui Nicolae Costin”. Exemplele se pot înmulți. *Istoria* e încălțată și inutilizabilă, neîntrecută în materie de inutilă erudiție, de felul celei pe care, trei decenii mai târziu, Iorga o va ironiza în *Istoria literaturii românești*, cunoscută drept *Introducerea sintetică*, numindu-i pe cei care procedează așa „adunătorii tuturor nisipurilor”. Nu rămân din prima *Istorie* a lui Iorga decât unele atribuiri (*Letopiseșul cantacuzinesc* pus pe seama lui Stoica Ludescu), chiar dacă unele azi contestate, și o îndrăzneță încercare de a trata exhaustiv producția intelectuală a secolului și jumătate scurs între medievali și romantici. Câțiva ani după aceea, Iorga trece la secolul XIX, mai exact la perioada dintre 1821 și 1866, când se pregătesc să apară *Convorbirile literare*, tăindu-l în trei felii, botezate, ca și cele din secolul precedent, cu numele unor personalități, și divizând totul pe genuri literare, astfel încât unii autori au parte de mai multe prezențe. Nici modul de a gândi literatura, nici stilul nu se modifică față de cartea dinainte. Această *Istorie a literaturii românești în veacul al XIX-lea* (să se observe cum terminologia arhaică începe a fi pe placul celui care, cu puțină vreme înainte, scria în titlu „română” sau „secol”) va fi mult mai rar citită și citată decât cele datorate lui Ovid Densusianu, deștelenitorul, sau lui Șerban Cioculescu. Nici cele două volume ale *Istoriei literaturii românești contemporane* din 1934 nu mai prezintă astăzi decât un interes documentar. Nici gând să le comparăm cu ale lui Lovinescu despre literatura

de după 1900. Unicul merit al lui Iorga ar putea fi acela de a călca în cunoștință de cauză pe domeniile tuturor celorlalți. El nu e un specialist, ci un spirit universal, care se întâlnește cu Sextil Pușcariu, Cartoian ori Șt. Ciobanu când se ocupă de perioada veche, cu Densusianu sau Cioculescu fiind vorba despre pașoptism, cu Vianu în capitolul consacrat junimismului, cu Streinu pentru literatura din jurul lui 1900 și cu Lovinescu sau Bazil Munteanu pentru aceea contemporană. Metoda lui este însă greșită. Iorga tratează laolaltă toate evenimentele culturale, de la reviste la instituții, de la biografii la opere. Gustul său este cât se poate de failibil mai ales când intră în scenă scriitorii moderni. Tânărul Argezi „înșiră într-un ritm bleg cuvinte lipsite de orice legătură peste un îngrozitor pustiu de gânduri și sentimente”. *Cuvintele potrivite* „cuprind ce poate fi mai scârbos ca idee și ce poate fi mai ordinar ca formă”. „Biet ritm fleșcăit” ar fi și în *Plumbul* lui Bacovia, „care-i face loc între *poetae minores* ai provinciei moldovene, dar departe de rolul unui întemeietor de școală”. Blaga ar începe promițător, spre a se „pierde apoi în ciudățeniile cele mai riscate ale literaturii bolnave, prezentându-se uneori cu imagini dezgustătoare”. *Joc secund* conține „versuri de un neinteligibil absolut”. În schimb, cea mai mare parte din primul volum se ocupă pe îndelete de scriitorii de la *Sămănătorul*, de care astăzi nu-și mai aduce nimeni aminte, dacă-l exceptăm pe Sadoveanu. Mult mai interesantă este în schimb *Introducerea sintetică*, un curs din anii 1928-1929 de la Universitatea bucureșteană, având ca obiect întreaga istorie a literaturii române. Este ultima oară când se procedează așa. De atunci încoace istoria va face obiectul mai multor cursuri și nimeni nu va mai îndrăzni s-o ia de la cronicari și s-o ducă până la contemporani. Opera din urmă a acestui ultim mohican dintre profesorii de literatură de la Universitate este și singura lui *Istorie a literaturii* care poate fi citită cu plăcere și consultată cu folos. Inspirată, ca și celelalte, de Taine, sinteza își propune să dezlege „legăturile principale ale scrisului românesc”, lăsând pe din-

afară puzderia de amănunte care încarcă volumele dinainte (la care Iorga face trimiteri). Paginile despre epoca medievală sunt discutabile, dar captivante. Iorga pleacă de la premisa că orice literatură își îmbracă mai întâi în haine străine fondul propriu. Cultura slavonă din secolele XVI-XVII nu reflectă sufletul românesc, fiind ea însăși una de împrumut; era cultura biblică trecută de la Bizanț la slavii sud-dunăreni. Limba română cea mai veche ar fi aceea a poeziei, dar nescrisă până târziu. E limba păstorului de oi, dar nu acela romantic din *Istoria* din 1901, care privește cerul, ci acela pentru care cântecul rezulta din practica zilnică, atunci când își scotea oile la păscut ori le trecea prin strunga stâniei ca să le mulgă. Iorga era de părere că nu putem ști cum arăta această poezie populară din secolele trecute, fiindcă ea „s-a ținut în pas cu vremea”, așa că până la noi ajung de obicei numai formele din urmă. Această justificare a ivirii folclorului poetic doar odată cu romanticii este specioasă. În realitate, așa cum a constatat spaniolul Menendez Pidal (citată de Iorga), poezia populară e o poezie cultă „căzută” în folclor, tot așa cum se întâmpla, conform tezei etnografului bulgar Ivan Şişmanov (de asemenea citată de Iorga) cu costumele populare care erau la origine cele de Curte boierească ori domnească, dintr-o regiune ori alta, „căzute pe urmă în întrebuintărea poporului”. Iorga mai avea ideea că lăutarii nu erau creatorii cântecelor cu care-i delectau pe boieri, ci doar transmițătorii și corupătorii lor. E greu de presupus însă de ce ar fi luat țigani de pe la curțile boierești din gura ciobanilor cântece despre pierderea oilor, temă care nu-i interesa nici pe ei, trăitori în marginea gospodăriei, în mahala ori în metocul mânăstiresc, nici pe boieri, care se îndreptau din snobism spre literatura cultă clasică. De altfel, versurile atribuite de D. Cantemir regelui polonez Sobieski, pe care le-ar fi rostit la masa oferită de domnitorul Constantin Cantemir, sunt evident culte, confecționate de către Dimitrie Cantemir însuși. Problema lui Iorga este că nu poate părăsi concepția romanticilor despre fol-

clorul literar, deși nu-i mai găsește temeiul istoric. În ce privește proza românească veche, ea ar fi rodul imboldurilor către traduceri venite din partea husiților. Teza lui Iorga va fi deseori repetată ori contestată, dar va rămâne definitiv în bibliografia chestiunii. Întreg capitolul asimilării Bibliei prin slavonă, ca și apoi acela despre autohtonizarea celebrelor povești despre Troia, Alexandru Macedon sau Buda sunt o minunată istorie literară pe înțelesul copiilor, în felul celei generale a lui Neagu Djuvara de peste trei sferturi de veac. Modelul aproape mărturisit al lui Iorga în popularizarea vechii literaturi a neamului este Dosoftei, care „a înfățișat așa psaltirea pentru orice sătean, pentru orice minte, oricât de umilă”. Iorga leagă ca nimeni altul societatea medievală de cultura ei, explicând cum figurile eroice din cărți au modelat imaginația și comportamentul domnitorilor, boierilor ori soțiilor lor, sugerând onomastica și contribuind la evenimentele istorice reale. Această pagină este pe drept cuvânt celebră și ea răstoarnă determinismul lui Taine, făcând din spirit motorul schimbărilor din realitatea istorică:

„Când în societatea noastră domnul nu a mai fost dorit ca un bun bătrân așezat, ca un Alexandru cel Bun, ca un Mircea cel Bătrân – bătrân nu fiindcă era în vârstă, ci pentru că era «cel dintâi» în dată –, când societatea noastră a voit a domni cu sabia fulgerândă, răpezindu-se călare în rândurile dușmanilor, când a dorit jertfa vieții lor și a tuturor pentru scopuri care depășesc posibilitățile umane, atunci a fost nevoie de o literatură care să hrănească această pornire sufletească, și astfel operele de imaginație au fost căutate și au prins. Cu tot îndemnul spre traduceri al doamnei Elena Ecaterina, fiică de despot sârb, *Alexandria* n-ar fi prins dacă nu ar fi răspuns nevoii societății. Și, îndată ce societatea aceasta a gustat literatura *Alexandriei*, au răsărit tipuri ca al lui Mihai Viteazul. Gândiți-vă la Mihai în ziua de la Călugăreni: cu paloșul în mână intrând în rândurile oștirii turcești, expunându-și viața pentru glorie. Ceea ce-l intere-

sează pe dânsul este *momentul*, este frumusețea gestului care zdrobește totul în cale, chiar dacă la capătul acelei căi el va rămânea mort în mijlocul celor omorâți de dânsul. Pentru a avea pe Mihai Viteazul trebuia *Alexandria*, și pentru a avea *Alexandria*, trebuia starea de spirit cavale-rească care începe să se formeze la noi în întâia jumătate a secolului al XVI-lea. Nu în vremea smeritului Matei Basarab, nu în vremea pomposului Vasile Lupu s-ar fi ajuns la aceste elemente de literatură universală, s-ar fi recurs la o literatură de aventuri. Ci s-ar fi luat ceea ce dorea vremea aceea: pravile, predici religioase, literatură juridică și morală, cum vom vedea pe urmă. Dar literatura romantică, de aventură, aceea care coboară pe pământ minunea secolelor neexistente, această literatură este din veacul al XVI-lea”.

Iorga n-are doar un gust nediferențiat, dar și o teorie pe măsură. Literatura, mai ales cea veche, înseamnă pentru el nu doar un text scris care aparține unui gen literar, dar orice expresie, fie și orală, orice discurs sau pledoarie care, rostite de o personalitate istorică, s-au păstrat în memoria neamului. Cum competența istoricului o întrecea cu mult pe a literatului, este normal ca lucrurile cele mai originale din *Introducerea sintetică* să nu fie neapărat cele referitoare la cărți de literatură, ci acelea care examinează contextul istoric, procedează la atribuire ori contestări ale paternității, detectează izvoare ori modele. Capitolul despre *Învățăturile lui Neagoe Basarab*, în polemică cu teza lui Demostene Russo, este excepțional. Și ce pagină despre Varlaam și *Cazania* lui scrie Iorga! Ca și în celelalte *Istorii* ale sale, Iorga își pierde complet și hazul, și interesul pe măsura apropierei de contemporani. Veșnic bombănit când are de-a face cu literatura frivolă (Alecsandri!) ori spurcată, lipsitul de percepție Iorga vede în Eminescu „expresia integrată a spiritului românesc”, dar nu acordă lui Creangă ori Slavici decât câteva rânduri. E curios că despre Caragiale, Delavrancea ori Hasdeu scrie câte o

pagină. De ce i s-o fi părut că humuleșteanul nu-și merită reputația, e mai greu de înțeles decât că despre Macedonski și alții nici nu pomenește. Coșbuc, Goga, Sadoveanu devin sateliții *Sămănătorului* care pune bazele *Noii orientări a tineretului de la 1900*. Oarecum nedumerit de atacurile adversarilor săi, care-l taxau de naționalism retrograd, Iorga se justifică în încheierea *Introducerii sintetice*. „O literatură sănătoasă, inspirându-se de la realitatea națională, tinzând la soluții de care poporul românesc avea nevoie în acel moment, deloc indiferentă pentru latura estetică, cu desăvârșire capabilă de a se pune în curent cu tot ceea ce reprezenta literatura apuseană de pe acea vreme, aceasta a fost *Sămănătorul*”. Din păcate, scuza nu ține loc de adevăr. Nu asta a susținut Iorga în *Sămănătorul* și în celelalte publicații, când și-a incitat studenții la violență contra reprezentării unor piese în franceză pe scena Naționalului bucureștean, ori când i-a ținut la stâlpul infamiei pe Arghezi, Blaga sau Bacovia. Norocul *Introducerii* este că s-a oprit la Primul Război: „Iar, cât despre ce a venit pe urmă, vremea nu a sosit încă pentru a se fixa ranguri, dar este ceasul al unsprezecelea pentru a chema la ordine literatura aceasta, care a uitat conștiința datoriei sale, morale și naționale, a căror observare nu exclude suprema datorie estetică, ci, dimpotrivă, o cuprinde.” Aici nu mai vorbește criticul, istoricul literar, ci apostolul neamului. Cât despre ce a venit pe urmă, în materie de astfel de apeluri teribile și vaticinare și despre consecințele lor, e destul să amintim că printre victime se va număra Iorga însuși.

„Fiind un temperament eminentamente subiectiv, N. Iorga este interesant în memorii, în articole scurte de gazetă, în tot ce fixează o umoare de moment”, constată G. Călinescu în *Istorie*. Cele șapte volume de *Memorii*, în realitate un jurnal, întins pe două decenii, din 1917 în 1938, nu sunt interesante literar. La fel de seci ca *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, contra căruia Iorga s-a ridicat” Cald și frig nu i-a fost nimănui lângă dânsul. A trecut printre oameni, întrebun-

țându-i, de multe ori, disprețuindu-i în taină, totdeauna,” nota el despre autorul lor), ca de altfel și împotriva *Istoriei contemporane. Memoriile* reprezintă un document credibil, dar exclusiv politic. Nimic personal, nicio referire emoțională. Sub raport uman, *Însemnările zilnice* sunt incomparabil mai bogate, deși tocmai răceala i-o reproșa Iorga lui Maiorescu. Toată epoca din *Memorii*, cu excepția anilor '30, va fi reluată în *Supt trei regi* (1932), scriere asemănătoare pusă și în subtitlu în *Istoria contemporană*, atât de criticată, a aceluiași Maiorescu. În schimb, necroloagele (care formează majoritatea textelor) din *Oameni cari au fost*, începute, ca toate ale lui Iorga, de timpuriu, în 1903, și urmate până aproape de anul morții, sunt foarte caracteristice pentru un scriitor întors cu totul spre trecut, capabil de nostalgie sau deopotrivă de ură, însă în chipul naiv al predecesorilor săi, cronicarii medievali, chiar dacă se folosește de publicistică, un mod de a fi prezent pe care aceștia n-aveau cum să-l cunoască. G. Călinescu nu-l consideră un portretist, fiindcă n-are simțul descrierii, însă tocmai în portrete și descrieri excelează foiletoanele din *Sămănătorul*, *Floarea darurilor*, *Neamul românesc* și celelalte, ca, de altfel, și autobiografia *O viață de om*. Portretul e fizic și moral, în același timp, Iorga dovedind o bună ținere de minte pentru detalii fizionomice, vestimentare, pentru locuri, case, întâmplări. Toate aceste evocări constau, în definitiv, într-un amalgam de amănunte, fără neapărata discernere a esențialului, dar care totuși compun laolaltă statuia unui om. Iată bunăoară portretul solemn al lui Andrei Șaguna:

„Chipul lui cu ochii străbătători și larga barbă răsfirată e în mintea tuturor, și în conștiința generală, mult mai simțitoare și mai statornică acolo, a intrat faptul definitiv că acest maiestuos bătrân a fost de pe Scaunul său de episcop, ce de pe un tron de rege, un cârmuitor de oameni și un îndreptător al vremilor, cărora nu li s-a supus ca exemplarele obișnuite ale omenirii, ci le-a întors de pe povârnișul lor spre

culmea lui. Cât se va vorbi limba noastră pe cealaltă cină a munților-părinți, ardeleanul de legea Răsăritului – și poate mâne și cel unit cu Roma – va ținea minte acest fapt.”

Sau acela exact moral al lui Odobescu:

„Era prea cochet ca să fie un scriitor cu stăruință. Ținea prea puțin la metodă – care stă la îndemâna oricui – la disciplină – care e din darurile ce se capătă – ca să fie un învățat sistematic. Era prea ironic pentru a crede în el sau în alții. Nu era deloc ambițios, și mândria lui, marea lui mândrie, care nu voia însă să stăpânească pe cei mulți, care-i vor fi părut vulgari, era mai mult un «nu te atinge de mine». Iubirea lui pentru frumos se mulțamea pe sine însăși, prin fulgerul trecător al admirației, și n-avea nevoie de scris. Prin societatea noastră legată de pământ cu multe fire, el a trecut doar, fără să desprețuiască deloc lucrurile de aici, căci el era, ca anticii săi, un idealist al materiei, un entuziast al vieții prin tot ce are ea mai frumos, până în clipa când a sfărâmat el însuși paharul golit al vieții, fără nicio părere de rău.”

O veritabilă pagină de istorie literară este aceea despre Simion Bărnuțiu, maioreșciană în aprecierea ideilor acestuia, deloc nostalgică, în pofida premiselor psihologice foarte precise în justificarea rolului jucat de marele bărbat:

„Între marii ardeleni, Bărnuț e fără îndoială cel mai departe de noi, cel puțin în legătură cu ideile și sentimentele noastre de azi. Cine mai crede astăzi, chiar între bătrânii care l-au ascultat în tinerețea lor vorbind despre indestructibila, eterna idee romană înaintea bunilor, molaticilor moldoveni, cari n-aveau mutră de legionari pe front, cine mai crede în ereditatea romană lăsată nouă, numai nouă, romani puri și neschimbați, în posibilitatea refacerii Romei aici chiar și numai aici, în ineluctabila datorie de a da din noi singuri, perfectă și completă, toată lumea de chestori și pretori?

Dar omul unei singure viziuni și a unei singure misiuni cuprinde, în ciuda unei teorii perimate, în aspra lui viață de cremene și de criță, un învățământ.

E tipul vechiului ardelean, care, închis în teoria lui măreață, nu vede nimic împrejur. A stat acolo la Iași, ca între ruinele unei necontestate Rome pe care vraja asprului său cuvânt, pe care abia de l-or fi înțeles țărani de la 1848, ar fi putut s-o ridice în picioare. Într-o viață politică născândă, el nu și-a reclamat niciun rol. N-a văzut decât orizontul iluziei sale și n-a ascultat decât glasurile care-i vorbeau de dânsa.

Cu buzunarul gol – aveau togele buzunar? – cu capul scutit de vanități politice, s-a întors prin ungurimea pe care o vedea neplăcută, dar trecătoare, ca să meargă, obosit, dar nu înfrânt, la *dū manes* în anul cutare *ab urbe condita*.

El n-a lăsat niciun urmaș.”

Memorabile fraze a scris Iorga și despre Iosif Vulcan, C.A. Rosetti, Al. Vlahuță, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Vasile Lucaciu și despre alții. Publicistica lui, la fel de neobosită ca a lui Eminescu, Arghezi sau Călinescu, deseori neglijentă, grăbită ori nedreaptă (dar mai rar decât în galeria de personaje din *O viață de om*), ne reține câteodată printr-o pagină de mare proză, cum este necrologul altei victime a lui Maiorescu, din *Beția de cuvinte*, academicianul și parlamentarul Nicolae Ionescu:

„E ciudat că a mai fost vorba o dată, acum câteva luni, de moartea acestui om, atunci când el demult nu mai trăia cu adevărat. Căci nu era trai, nici pentru un om de o solemnitate indolentă ca a lui, ațipirea în odaia rău îngrijită de la cel mai ieftin rând al unui hotel bucureștean, alegerea la Cameră sau la Senat, după multe stăruinți umilite și fără ca alesul să se fi putut mișca până la alegători, să fi putut desmorți o clipă coardele de aramă ale vestitului, ale *unicului* său glas, pierderea fără gânduri și fără simțire din marea vieață roditoare a câmpului, supt cine știe ce șopron de șindrilă veche, la o

răzășie părăgenită din Roman și, iarăși, ținuirea într-un scaun la Academie – era așa de bătrân, de scortșos, de pecetluit în încheieturi, încât pentru dânsul părea cu totul nepotrivită așa o jucărie de lemn cum sunt acelea din sala sărăcăcioasă a ședințelor, ci videai bine că i s-ar fi convenit un mare jilț de piatră aspră, cu care să se fi făcut una trupul său împietrit.”

„Eu n-am învățat a ceti și scrie: sunt lucruri care mi-au venit de la sine”, mărturisește Iorga la începutul celui de-al doilea capitol din *O viață de om – așa cum a fost*. Întâia parte, din trei, a autobiografiei este și singura literar valabilă. Autorul avea 63 de ani, dar era de multă vreme un bătrân aprig și necruțător. Toată partea din carte care se referă la viața politică și academică, în care Iorga a pătruns devreme și a rămas până la sfârșit, e plină de resentimente și de judecăți vanitoase și nedrepte. Mai ales oamenii mari cu care Iorga și-a încrucișat, în junețe ori la maturitate, pașii, au nenorocul unor urâte caracterizări, fără iertare măcar pentru aspectul ori defectele fizice de care nu erau vinovați. Deloc iubit, fără să știm de ce, Creangă a fost zărit de două ori de proaspătul student ieșean, „o dată, la o adunare de dascăli, gras, roșu, stângaci și șiret, spuind atâta cât să îndreptățească un vot de «pentru, contra», apoi, ca viu, rumân la față, liniștit, cu trăsăturile înnobilate, în sicriu...” Prețuit, în schimb, ca scriitor, Caragiale este și el tratat în *aqua forte*. „Pe Caragiale nu l-am mai văzut cu anii, el desfăcându-se tot mai mult de țară, pe care o desprețuia până la marginile urii și căutând un refugiu în Ardeal, unde felul lui de a fi s-a revărsat asupra entuziasmului inițial al lui Goga, și apoi la Berlin, unde conversația lui, dibaci pregătită, uimea prin învățătura abia culeasă din lexicoane și prin virulența paradoxului pe savanții boboci din mijlocul studențimii, în genunchi înaintea zeului negației.” Printre răutăți, fulgeră, ce e drept, comparații greu de uitat: „toropitoarea critică metodică a lui Onciul”, sau „figura de dac torturat, cu ochii războinici înfundați sub sprâncenele stufoase” a lui



Tocilescu. Mult mai plăcute sunt în schimb amintirile *Din copilărie și tinereță*, nu scutite de o perspectivă așa-zicând avantajoasă, dar mai nepătimăse. Iorga și-ar fi început enormele sale lecturi cu *Letopiseșele* tipărite de Kogălniceanu (detaliu ce pare puțin aranjat), continuându-le cu cărți de tot felul, îngurgitate pantagruelic și fără discernământ. Fraza autobiografică este o *mise-en-abîme* a acestui *bric-à-brac*, oferindu-ne la grămadă, fără trecere, informații multiple, aflate în planuri diferite, într-o erudiție de amănunte fără frontiere, referitoare la text, context, autor, ediție, tipar, biografie, istorie, literatură, arhitectură, artă, simple date calendaristice ș.a.m.d.:

„Numai marea stricătoare de gust, școala, m-a putut face apoi, la treisprezece ani, să schimb romanul de Eden al lui Lamartine, *Evenor et Leucippe*, și suferințele, pe jumătate înțelese mie, ale lui Abélard și ale Héloisei din micuța bibliotecă Hetzel, așa de dulce la cetit, și cu fioroșii haiduci ai lui N.D. Popescu, pe care l-am cunoscut apoi, funcționar grăsuliu, cu căsuța câștigată prin literatura *Calendarelor istorice*, în strada Icoanei, ai lui Panait Macri și ai concurenților lui. Dar ce s-a prins din aceste povești de putere, de cârc-serdari, de gazde, de frumoase cârciumărite, inspirând pe Tunsu, pe Bujor și toată seria vitejilor de drumul mare care luau prețul de răscumpărare al negustorilor, se făcea într-o lecție de istorie care se lega, cât de cât, de nobila povestire a cronicarilor și stătea alături cu istoria strălucită a Franței culeasă din marea improvizație neglijentă a lui Alexandre Dumas-tatăl, cu scenele de conspirație de pe vremea lui Napoleon a studenților din *Burschenschaften*, culese în alte romane din vremea franceză, și cu înfiorătoarele torturi și pârjoluri din Spania «invizibilului» luptând sălbatec contra invaziei franceze.”

Indiscutabil, mare cititor, Iorga își descrie admirabil nesațiul de lectură (aici fiind vorba de scrieri istorice):

„Mă mutam pur și simplu în ea, în acea lume trăită cu un veac, cu două, cu mai multe în urmă. Din colțul odăiței cu tavanul jos și fereștile mici de la cocoana Marghioala Vizdogeasa eu priveam încăierările și luam parte la judecățile Divanurilor; din Scaunul lor pecetluit cu zimbrul, Vodă vorbea de ajungeau cuvintele până la mine. Nu eram părtaș, dar că eram și eu un martur, de aceasta nu mă puteam îndoi. De atunci, de când stătusem cu Dabija-Vodă cel care nu bea decât din oala de lut, cu Alexandru Iliș, care nu știa românește, dar era așa de bun, cu Duca bogatul, ale cărui pietre scoase din rinichi le-am privit de atâtea ori, cu Dimitrie Cantemir, prins, cu muscalii lui cu tot, în cursa de la Stăniilești, am căpătat puțința de a trăi aiurea, oricând și oriunde, cu aceeași realitate ca și aceea de la care plecasem și la care, bogat în amintiri ciudate și rare, trebuia să mă întorc. Nu m-am făcut istoric nici din cărți, nici de la profesori, nici prin metodele seminarilor; eram așa de când îmi aduc aminte și poate și din ceea ce au lăsat în mine alții cari pe vremea lor au văzut larg istoria țării, și au și făcut-o.”

Nimic intim, psihologic, în *O viață de om*, privirea e răsucită exclusiv spre afară, spre alții. Pana este a istoricului, nu a scriitorului, dar viguroasă și plastică. Oarecum împotriva pretenției de a se fi școlit direct din simțirea și gândirea secolelor apuse, și nu prin mijlocirea dascălilor, Iorga rămâne un erudit al cărții și un iubitor de carte. El exclamă într-un rând: „O, sfintele mele cărți, mai bune și mai rele, pe care soarta prielnică mi le-a scos înainte, cât vă datorez că sunt om, că sunt om adevărat...!”

Iorga a publicat și douăzeci de drame, în versuri ori în proză, toate în cinci acte, puține puse în scenă. În *O viață de om* socotea teatrul o „școală” prin care societatea își primește educația. Îi prefera tuturor dramaturgilor pe Shakespeare pentru că fusese un îndrumător al timpului său și pe Corneille pentru „sufletul eroic” al personajelor sale. Se inspiră deopotrivă cu ei din istoria medievală și din

Antichitate. Dintre români, se oprește asupra lui Delavrancea. Cele dintâi drame datează din 1912, ultima din 1939. Una a rămas postumă. Superioare celor inspirate din Antichitate (între care un *Ovidiu* la Tomis, nu mai rău decât al lui Alecsandri) sunt dramele cu subiect medieval. În *Mihai Viteazul*, domnitorul are a judeca în Divan pretenția unui ienicer de a-l turci pe copilul făcut cu o româncă ori plângerea unui țăran contra străinilor care oropsesc biata țară. Protestul xenofob este eminescian: „Oricum moșia-mi este pierdută; vin străini,/ Se lăfăiesc obraznici în stăpânirea noastră,/ În casa ce-am durat-o noi...” Doamna Stanca e o Vidra care-l împinge la cucerirea Moldovei, deși e sătulă de vărsări de sânge. Fără niciun interes sunt *Un domn pribeag*, despre un fiu al lui Petru Șchiopu exilat la Innsbruck, *Cantemir bătrânul*, în care există scena povestită de Dimitrie Cantemir a intrării regelui polonez Sobieski în Iași, cu versurile ironice crezute de Iorga populare, și *Constantin Brâncoveanu*, conținând un anacronism (oricum neașteptat la Iorga, chiar dacă probabil intenționat) prin introducerea lui Ienăchiță Văcărescu în temnița de la Edicule unde își aștepta decapitarea domnitorul, deși poetul se naște în 1740 iar Brâncoveanu e mazilit și ucis în 1714. În toate, în loc să se fixeze pe un moment critic, Iorga încearcă să acopere întreaga domnie, de la înscăunare la moarte. Nici *Tudor Vladimirescu* nu e altfel, lipsind protagonistului patetica măreție din testamentul ce i-a fost atribuit. Singura pasabilă este *Doamna lui*

*Ieremia*, cea mai shakespeareană, în care personajul titular își otrăvește cumnatul care, la rândul lui, îi ucisese bărbatul, ca să facă drum spre tron unui fiu bicisnic. Doamna lui Ieremia este tot o Vidră, doar că-și împinge de la spate fiul complet lipsit de voință: „Spune mișel, ce-n tine n-ai sufletul de Domn,/ Și totuși împotriva ta însuți, te voi face/ Domn. Și vei fi în Scaun atât cât vei fi viu...” Dorința însă nu i se împlinește, teribila mamă fiind rușinată de turci, iar fiul ei, luat ostatic. Piesa (cu Maria Filotti în rolul principal) este cea mai consistentă din toate. Singurul critic care a văzut în teatru partea cea mai rezistentă a operei lui Iorga a fost Negoïtescu, în *Istoria* lui, care citează câteva zeci de versuri înaripate, asemănându-le cu ale lui Heliade și Eminescu, scoase evident din orice context și nejudicate ca elemente dramatice. Mai mult, Negoïtescu distinge șase „piese spiritualiste” care ar fi „splendid realizate” (de la *Gheorghe Lazăr*, 1924, la *Catapeteasma ruptă-n două*, 1934): „Aceste piese sunt capodopere ale teatrului românesc”, scrie fără să clipească autorul *Istoriei*, încheind panegiricul cu o raportare deloc fantezistă, dacă avem în vedere tematica, nu însă și valoarea: „Prin teatrul lui Nicolae Iorga, dramaturgia românească își dezvoltă o tradiție temeinică, spre Lucian Blaga și Radu Stanca.” În realitate, piesele lui Iorga abia dacă se mai pot citi astăzi. Cât despre reprezentarea lor pe scenă, se pare că nimeni nu se va mai încumeta multă vreme.

## ILARIE CHENDI

(14 noiembrie 1871-23 iunie 1913)

Întâiul nostru critic profesionist, în sensul modern, este ardeleanul Ilarie Chendi, la care o temeinică formație filologică se unește cu vocația publicistică. Deși n-a avut decât două decenii la dispoziție, murind relativ tânăr, la puțin peste patruzeci de ani, a lăsat în urmă un număr

considerabil de articole, risipite prin toată presa de dincolo și de dincoace de munți, unele strânse în volum după moartea sa. Om harnic, meticulos, bun cunoscător al arhivelor (a fost cincisprezece ani bibliotecar la Academie), se remarcă inițial printr-un stil doct, cu excursuri

savante în alte literaturi (știa bine germana și maghiara), și printr-o gamă largă de genuri și de subiecte, de la folclor și literatură ardelenescă la traduceri (*On liberty* a lui Stuart Mill), de la românii contemporani la clasicii germani precum Goethe sau Heine, de la proză și poezie la teatru și de la documente (e primul cititor al manuscriselor eminesciene încredințate de Maiorescu lui Ion Bianu pentru Biblioteca Academiei, dând în 1905 o ediție de poezii postume) la simple evenimente culturale. E greu de spus dacă învățatul autor al studiilor despre istoria presei românești ori despre mișcarea literară transilvăneană promitea să devină cronicarul cu limbă ascuțită și reacție rapidă de mai apoi.



*Foiletoanele* din 1904 sunt totuși prima operă de cronicar literar de la noi. Cronică și recenzia vor fi specia preferată a lui Chendi, chiar dacă le va numi până târziu „dări de seamă”. Chendi nu e lipsit de o concepție personală asupra criticii, îndatorată germanului Adolf Bartels și distincției maioresciene între poeți și critici. Pledează deocamdată pentru arta națională și contra simbolismului și a decadentismului (care n-ar avea „vreun rost la noi”). *La bête noire* a

criticii lui de început este Macedonski, atât omul, insuportabil în paranoia lui, cât și poetul, repudiat pentru formalismele sale. Între Goga (Chendi se numără printre cei care i-au descoperit talentul încă de pe când semna N. Otavă) și Șt. Petică, nu ezită să parieze pe cel dintâi. Naționalismul lui Chendi e totuși relativ discret, dovadă că nu s-a înțeles cu Iorga, căruia i-a reproșat vehement după ruptura lor la direcția *Sămănătorului* inaderența față de literatura prezentului. Mai degrabă sursele de inspirație și temele trebuie să fie naționale, în viziunea încă tânărului Chendi, decât mijloacele. El evocă de pildă foarte sugestiv lumea de unde vine poezia lui Goga, într-o manieră care seamănă, ce e drept, cu a lui Iorga, dar care anticipează totodată o pagină faimoasă din *Istoria* călinesciană:

„La poalele Carpaților, dupe Sibiu, se întinde un șir de sate românești. Locuitorii își zic mărgineni [...] Ei se consideră ca cea mai nobilă ramură a poporului român, și cine-i cunoaște le dă dreptate, căci nicăieri nu găsești oameni cu mai bună stare ca pe acești oieri boiericiți de prin Rășinari, Gura-Râului, Săliște și Poiana, nicăieri nu auzi vorbindu-se o limbă românească mai curată și mai bogată ca acolo. Este, parcă, o rasă aparte, care și-a păstrat mai mult însușirile străbune, trăsăturile mai marcante și mai armonice ale feței, frumusețea și varietatea portului, dorul de pribegie și dragostea de cântec și joc. [...] Nimic mai duios și mai pitoresc ca o duminică în satele de pe margine, cu liturghiile de dimineață, iar după prânz cu idilele și cu jocurile de sub nucii bătrâni, înșirați de-a lungul râului de munte. Ca o duminică de aceste sunt poeziile d-lui O. Goga...”

Respingerea lui Petică nu e totuși prostească. Se vede bine că spiritul poeziei simboliste îi este pur și simplu străin lui Chendi, care îl definește însă corect:

„În toate poemele lui Petică, apărute la 1902 [...], e o poezie de aceasta melancolică,

obosită, afectată. E muzică destulă, dacă vreți, căci Petică scrie o frumoasă limbă românească, dar nimic fixat ca să rămână. Totul se volatilizează și după citirea volumului nu vezi decât un amestec de culori, de stele pale și de flori însângerate, cu care o muză străină împodobește căpătâiul unui muribund.”

De altfel, Chendi are o părere pe cât de modestă, pe atât de realistă despre menirea cronicarului literar:

„Ne redăm impresiile dobândite după citirea cu luare-aminte a operei sau chiar după cunoașterea personală a autorului. Acest fel de critică, fără a fi științifică, își are rostul său, căci făcută cu totul dezinteresată, este totodată un răsunet just al timpului și va servi vreodată ca material cercetătorilor viitori, pentru cari părerile contemporanilor vor putea fi destul de prețioase.”

Concepția lui evoluează vizibil în anii din urmă ai scurtei sale vieți. Din *Impresiile* din 1908 putem culege de pildă aforisme ca acesta: „Ce-mi tot dați cu arta morală? Nu e nimic moral în ceea ce ne mișcă, ne emoționează, ne îndeamnă la viață. Nu recunoaștem decât bine și rău, frumos și urât, util și primejdios. Și nimeni nu e atât de jos să nu știe alege între una și alta.” Iorga nu va accepta niciodată acest principiu care va fi însă al lui Lovinescu și al interbelicilor. Înaintea acestora, Chendi se reclamă de la Oscar Wilde, ca mai târziu O. Șuluțiu în postfața la *Ambigen*: „Nu există scriitori morali sau imorali, ci scriitori buni sau răi, cu sau fără talent. Justă este critica numai când se conduce din acest punct de vedere...” Cel mai elaborat dintre articolele despre critică este acela care prefațează volumul postum de *Schițe de critică literară* în care Chendi îi combate pe cei care îl socotesc pe critic un parazit pe trunchiul literaturii sau un cariu care lasă în urmă din opere doar praful. „Orice critică – spune el – este o ciocnire între personalitatea artistului și aceea a criticului”. Negativă prin excelență, fiindcă redă

adevăru, răsfirând ceața de pe ochii naivilor, critica poate pretinde să semene cu creația, iar criticul să fie un „producător pozitiv” ca și artistul.

Când Chendi ajunge la aceste concluzii, foiletoanele sale sunt și ele tot mai interesante. Reconstituim din ele tabla de materii a literaturii noastre de până la Primul Război. Chendi e, în general, nemilos cu falsele valori, energic în contestații, nealegându-și diplomatic vorbele. Și-a creat reputația unui polemist redutabil și a unui demolator. Idealismul moral al conternporanilor a fost șocat deseori de cruzimile sale. Sigur, plătește, ca toți cronicarii, tribut epocii, dar e aproape mereu citabil prin claritate și onestitate. N-are prejudecata gloriilor fixate în conștiința publică și scrie de pildă despre trilogia istorică a lui Delavrancea câteva pagini necruțătoare și exacte. Iată despre *Apus de Soare*:

„Drama lui Delavrancea este înainte de toate greșită prin însăși concepțiunea ei. Ștefan cel Mare trăiește în tradiție și în credințele noastre ca un cuceritor și făcător de bine. În literatură el este potrivit mai mult pentru opere fastuoase, pentru poeme sau balade, cari să-i preamărească bravurile și să-i plângă căderile. Un erou tragic însă n-a fost fericitul Ștefan. Moartea lui a urmat fără nicio vină, fără nicio catastrofă sufletească, o moarte firească de om bătrân cu datoria împlinită, dar din moartea aceasta, întru nimic tragică, dl. Delavrancea și-a creat drama sa. Patru acte în șir moare bietul viteaz. Patru acte de-a rândul suferă de ranele ce se deschid, tot mai dureroase, la picioare. Niciun conflict, nicio pasiune mare, doborâtoare, în sufletul acestui bolnav...”

Tot așa scrie bune recenzii la *Ursita* lui Hasdeu, la *Apa morților* de Sadoveanu, la *Nucul lui Odobac* de Gârleanu, la *Intim* de Traian Demetrescu, la *Cireșul lui Lucullus*, opera comună a lui Anghel și Iosif, la *Schițe nouă* de Caragiale (cu *Kir Ianulea* și orientalele în sumar). Din când în când, comentatorul se ridică la înălțimea câte unui portret, la fel de malițios ca acelea lovines-

ciene din *Acqua forte*, cu o precizie chirurgicală a tăierii în carne vie. Iată-l pe acela intitulat *Mihalache*.

„Și omul e ca și porecla lui. Când îl vezi pe domnul Mihalache Dragomirescu, cu cervicia aceea îndărătnică, înțepenită pe două spete de muncitor în port, cu ochii aceia spălăciți și rățăcitori în neant, cu mișcările acele de băcan hrănit și răsul cel spart și dezordonat, îți face impresia unui primitiv încăpățânat, în ochii căruia frumosul nu se răsfrânge și pe fața căruia emoțiile nu lasă urme, nici spiritul nu o luminează”.

În 1920, într-o „revizuire”, E. Lovinescu îi schița lui Chendi un portret malițios, dar destul de exact, mai puțin finalul: „Inteligent, dar poate mai mult vioi, harnic, de o hărnicie risipită însă în lucruri mici, de oarecare lectură, deși-i lipsea

cu totul fundamentul umanistic și cultura latină, om de bun gust și de bun-simț, judicios fără a fi pedant, ușor fără a fi frivol, cu un talent literar ce nu l-a împins totuși până la artă, deși i-a dat o claritate suficientă, stilist întrucât nu i se cunoștea stilul, fără idei directive dar cu intenții sănătoase, cu un indiscutabil curaj intelectual, dizolvat adesea în gest și paradă, agresiv și temerar până la lipsa de probitate intelectuală –, Ilarie Chendi avea destule calități spre a se vorbi de dânsul, i-au lipsit totuși prea multe pentru a-și marca un loc.” Nu e cătuși de puțin dreaptă replica lui Arghezi, provocată, se vede, de cea din urmă remarcă, dar greu de sprijinit pe întreg pasajul: „Din Chendi n-a mai rămas decât pulberea și copita domnului Eugen Lovinescu”. A rămas întâiul nostru critic care și-a făcut profesie din cronică literară.

## Proza naturalistă și realistă

DUILIU ZAMFIRESCU

(30 octombrie 1858 – 3 iunie 1922)

Omul nu s-a bucurat de simpatie în ochii contemporanilor, iar prețuirea posterității pentru scriitor n-a dat, nici ea, peste margini. Era arrogant, prezumțios, paranoic, în stare să-i scrie, fără să clipească, lui Maiorescu: „Domnul acesta (Sanielevici) binevoise a declara că eram cel mai mare romanțier al României, opiniune pe care o împărtășesc deplin: e așa ușor să fii cel mai mare când ești singur!” Îndeosebi corespondența, după ce E. Bucuța a publicat esențialul, adică scrisorile către Titu Maiorescu, a contribuit la impunerea acestei imagini dezagreabile. Toată critica interbelică a observat că epistolarul nu se teme de ridicol; comparându-se cu Tolstoi, îi disprețuia suveran pe Caragiale și Slavici și primea observațiile lui Maiorescu la cărțile sale cu mari rețineri (conformându-se

rareori). În plus, fiul arendașului de la Plăinești ajungea la bătrânețe, după ce trăise ani buni în străinătate ca diplomat, să se creadă descendent din Lascarizi. Primul editor al scrisorilor îl surprinde jucând rolul unui pontif: „Poetul era într-o haină de mătase tăcut și mândru. Stătea răzleț, între două sfeșnice de argint cu lumânări lungi aprinse, pe un scaun cu spătar înalt, cu floarea aurită din vârf peste creștet, ridica puțin degetul și toată lumea se întrerupea să-l asculte”. Cel care a tras din aceste mărturii portretul cel mai acid a fost G. Călinescu. Și chiar dacă are în bună măsură dreptate („Ceea ce surprinde la acest om, de origine probabil modestă, și cu purtări stilate, dar nu congenital supravegheate, ci artificiale, este «distincția»”), subaprecierea scriitorilor, sub raport literar, și nu în ultimul

rând pentru ideile despre literatură, a fost pe drept cuvânt penalizată de către Lovinescu, în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943, care îl socotea pe D. Zamfirescu „cel mai important epistolier al nostru”. Dacă lăsăm la o parte considerațiile de ordin personal, și acestea deseori interesante, nu putem să nu remarcăm cât de originale și de noi erau opiniile lui despre literatură. Doar Al. Macedonski gândea, în epocă, la fel de modern. Dar dacă modernitatea autorului *Rondelurilor* se limita la poezie, a lui Duiliu Zamfirescu are în vedere romanul și sociologia literară. El era convins că a venit timpul ca romancierul român să se ocupe de „stratul de deasupra” din societate, acela al intelectualilor și aristocraților, după ce Slavici zugrăvisse țărâ-nimea, iar Caragiale „mahalalele” și „provincia”. „E rândul oamenilor care nu fac nimic” să rețină atenția, aceia care, prin vegetare economică, sunt apți de complexități sufletești. Eroarea lui Slavici și Caragiale ar fi fost de a atribui unor inși care trăiesc prin psihologie colectivă elemente individuale. Discriminator este argumentul că dacă în *Făclia de Paște* bizarul psihologic s-ar putea, eventual, justifica prin faptul că Leiba Zibal este evreu, rasă degenerată la care a apelat inclusiv Shakespeare în astfel de situații, în *Năpasta* a-l pune pe seama Ancăi ori a lui Dragomir este o eroare grosolană. D. Zamfirescu este și întâiul nostru teoretician al realismului în roman. Nu merge până la a-i accepta pe Stendhal ori Flaubert (romanele lor ar fi „o deșirătură de ciorap între degetele unei babe osoase”, iar ca să guști „sunetul gras al unei pere căzute din pom”, ca acela din *Madame Bovary*, ar trebui să ai un „suflet decadent”), dar îi citește cu atenție pe George Eliot, Tolstoi, Balzac, Turgheniev, Dostoievski, Dickens și chiar Gorki, pe care îi comentează ca nimeni altcineva la noi în jurul lui 1900. Pasul înainte peste estetica maioreșciană se observă în disputa pe tema lui Scatiu: „du réalisme dégoûtant”, zisese Maiorescu.



Sociologia literară a lui Duiliu Zamfirescu l-a determinat pe I. Negoieșcu să scrie în *Istoria* lui că autorul *Romanului Comăneștenilor* este cel mai de seamă apărător al ideilor himeric-liberale și optimiste pe care se baza Constituția din 1866 și „în numele căreia domnea regele Carol I”. Deși l-a criticat deseori pe monarhul străin, Duiliu Zamfirescu „și-a programat cu grijă opera pe măsura societății” căreia lunga domnie a lui Carol i-a dat naștere. Astfel de opinii se găsesc și în publicistica scriitorului. Un inventar al lor l-au făcut Al. Dima într-un articol din *Viața românească* (1958) și Liviu Petrescu în *Realitate și romanesc* (1969). Publicistica, apărută integral abia în ediția de *Opere* din anii '70-'80 ai secolului trecut, este extrem de variată, cuprinzând cronici literare, teatrale, muzicale, de operă, reportaje, note de călătorie, *varia* și *miscellanea* (*Des las palabras* se chema rubrica semnată Don Padil) și arată aceleași preocupări și idei ca și corespondența. Multe observații se referă la limbă. De aici pleacă prima disidență față de

Maiorescu. Zamfirescu pledează pentru limba vorbită, dar nu pentru aceea regională a unui Popovici-Bănăţeanul, autor pe care Maiorescu l-a prefaţat și l-a propus la un premiu academic. Nici limba cronicarilor moldoveni din secolul XVII nu i se pare a fi una populară. Supărat că romanul lui Slavici *Din bătrâni* a fost premiat în locul propriului roman *Din război* (incontestabil superior și mai modern), Duiliu Zamfirescu atacă artificialitatea iubirii dintre un daco-român și o slavă de pe vremea invaziei gepizilor, și în general limba falsă a ardelenilor. Primește replica lui Ilarie Chendi, dar nu se lasă. Momentul de vârf al polemicii sale cu pașoptiștii, cu Junimea și cu ardelenii este prilejuit de discursul de recepție la Academie din 1909. Intitulat *Poporanismul în literatură* și bucurându-se, conform uzanțelor, de răspunsul lui Maiorescu însuși, discursul declanșează un fel de bătălie *à la roumaine* între clasici și moderni. Duiliu Zamfirescu îi reprezintă, firește, pe aceștia din urmă. El respinge vechea teză a lui Alecsandri despre românul care s-ar fi născut poet și ironizează dulcegăria sentimentală din poeziile populare prelucrate de poetul-culegător. „*Miorița* lui Alecsandri, ca născocire, populară, este o imposibilitate”, tranșează Zamfirescu, sugerând că ar fi operă personală. Are dreptate. Lui Coșbuc și Goga, „poporaniștii” noștri, le reproșează lipsa de lirism și de „miragi” (de idealuri, adică). *Noi vrem pământ* i se pare o stupiditate. *Noi vrem bumbac* ar suna titlul unui Coșbuc din nordul Italiei (N-am idee dacă, sugerându-i ironic lui Noica titlul *Sentimentul paraguayian al fânței*, Cioran cunoștea expresia lui Zamfirescu). Goga are „violența greoaie a unui arendaș de talent pe care nu-l dijmuește boierul la vreme” iar poezia lui *Cosașul* ar fi „o vinovată chemare la lupta de clase”. Are, din nou, dreptate. Ca și Slavici, Popovici-Bănăţeanul ar „aplica sufletul cărturarului de la Viena și Budapesta flăcăului din satul lor de naștere”. Prevestind o evoluție a romanului pe care o va dezvolta E. Lovinescu peste un deceniu și jumătate, Zamfirescu afirmă în discursul său: „Nu merg atât de departe încât să afirm că sufletul țaranului nici nu e interesant

în literatură; fiindcă, pentru mine, totul e interesant în natură. Cu toate astea, cei mai mari critici și cei mai mari creatori de caractere omenești nu se ocupă de suflete simple, pentru că acelea sunt, ca neantul, fără evenimente”. În scandalul care urmează, Duiliu Zamfirescu nu se dă bătut. Răspunde tuturor, câteodată foarte vehement. E limpede că, abia după războiul mondial, punctul său de vedere va câștiga aderenți. În plină ofensivă a poporanismului, când Iorga dirija de la tribuna *Sămănătorului* orientarea națională, Zamfirescu nu-și putea atrage decât oprobriul majorității atunci când definea poporanismul ca o „substituire a personalității colective de jos anatomiei individuale de sus”. Definierea se găsește în *Metafizica cuvintelor și estetica literară* din 1911, tot o comunicare academică, îndeajuns de pretențioasă și de confuză, rămasă fără răspunsul lui Maiorescu, tot mai bătrân și mai strâmt în gusturi (gata a vedea bunăoară în Șt. O. Iosif și D. Anghel „reflexul unei culturi străine, mai ales al unor poeți francezi”). Au replicat alții. Nici Zamfirescu n-a tăcut, lovind în dreapta și în stânga, în Goga, din nou, dar și în Agârbiceanu. Abia în primii ani de după război, când articolele lui vor fi preponderent politice, se va stinge flacăra disputei. Dreptatea era, chiar dacă încă nerecunoscută, de partea lui Zamfirescu. În *Metafizica...* el anticipa ceva din ideea mutației valorilor de la Lovinescu: „Întreaga structură sufletească a oamenilor moderni fuge de epopeea veche. Atât fondul plin de minuni, cu amestecul ostenitor al zeilor în trebile oamenilor, cât și forma bombastică, plină de ornamente retorice copilărești, ostenesc și câteodată exagerează atențiunea”.

Cu astfel de idei, D. Zamfirescu nu putea fi neinteresant ca prozator. Bucățile scurte din eterogena culegere *Fără titlu* (1883), apoi *Novelele* (1888) fac legătura între proza romantică a pașoptiștilor ca V. Alecsandri și C. Negruzzi și „micul romantism provincial și rustic” (G. Călinescu) al lui Brătescu-Voinești ori Bassarabescu de după 1900. Nota memorialistică, însemnarea de călătorie predomină în *Tipurile și portretele publi-*

cate inițial în *România liberă*. Zamfirescu, înainte de Hogaș, calcă Munții Neamțului. Povestirea despre Depărățeanu are ceva din stilul observării sufletului omenesc din *Elena* lui Bolintineanu. Exotică e povestirea *Noapte bună*. Amintirile din diplomație nu suportă comparație cu ale lui Alecsandri. Prima revelație din serie o constituie *Locotenentul Sterie*, evocând un episod din războiul de la 1877 care va face și subiectul viitorului roman. Ca și în piesele de teatru ale scriitorului, drama e interioară, deși nuvela e aproape comportistă. Trăirile care-l împing pe Sterie la sinucidere sunt abia sugerate, nu analizate propriu-vorbind. Unul din sufletele „fără șart”, „care se duc pe lume cum se duce o roată”, e *Conu Alecu Zăgănescu*, în care se simte deja literatura lui Brătescu-Voinești și a tânărului Sadoveanu. Scoate capul și teza principală din romane, anume dispariția boierimii de stirpe, lovită de arendașii alogeni, din pricina lipsei ei de „voință” și a neadaptării la noile rânduieli. Țăranii se răscoală tot mai des și chiar îiucid pe veneticii care luaseră locul stăpânilor dintotdeauna ai moșiei. Duiliu Zamfirescu a fost membru într-o comisie care a anchetat un astfel de conflict sângeros și va folosi materialul în finalul romanului *Tănase Scatiu*. Deocamdată, ca și în *Viața la țară*, timpul e răbdător cu oamenii și boiernașii lui Zamfirescu își văd liniștiți de tabieturile lor:

„Era într-o zi după prânz, pe la începutul lui septembrie. Soarele cădea pieziș în geamlăcul străvechi al caselor de la Buhăieni, încălzind lăuntru bătrân și rece al sălei și dând un ton de viață nouă tuturor vechiturilor dinlăuntru. În fund, spre răsărit, un pat nemișcător, acoperit cu o nemărginită saltea și cu scoarțe, făcea față unei mese grele de stejar, peste care sta de-a pururea întinsă o pânză de casă, albă și groasă. În capătul celălalt al cerdacului era o canapea de nuc, încrustată cu fel de fel de bibiluri, ale cărei droturi ieșeau ca bulgării în urma plugului. Nimeni decât pisicile n-aveau curajul să-i înfrunte glodurile. De un perete sta atârnată o

cușcă cu un mierloi, iar de altul o cadră ieșită de soare, care vrea, dragă-doamne, să înfățișeze pe Adam și Eva izgoniți din rai. Sub cușca mierloiului era o măsuță albă de lemn, pe care sta de-a pururea o cutioară măslinie, de mărimea unei rășnițe, care nu era altceva decât profesorul mierloiului. Coana Marghiolița întorcea în toate zilele muzica, care cânta de cincisprezece ori pe rând *Marseilleza*, iar mierloiul o rupea și el de la început: «*Allons enfants de la patrie ...*», dar la întorsătura «*de la patrie-e-e*», își da totdeauna în teapă, luând-o peste câmp”.

Meritul autorului este de a fi intuit ritmul acestor existențe automate și poezia lor vetustă, dar greu de uitat. Conu Alecu și sora lui sunt două jucării stricate. Pană Trăsnea al lui Brătescu-Voinești va fi un Conu Alecu iar în *Neamul Udreștilor* a aceluiași ne vom reîntâlni cu un cuplu frate-soră asemănător. Odăile și atmosfera vor reveni la D. Anghel, care a înțeles cel mai bine farmecul acestor locuri unde nu se întâmplă nimic, la Holban în *Bunica se pregătește să moară*, după ce vor fi fost citite de Zamfirescu însuși în *Cartea de aur* a lui Macedonski. Toată această mică boierime (din *Spre Cotești* și altele) va umple proza sadoveniană din primele decenii ale secolului XX. *Spre mare* conține în nucleu *Adela* lui Ibrăileanu. E interesant de știut de ce, preocupat de tema melancolică a iubirii dintre un bărbat matur și o mult mai tânără femeie, Ibrăileanu însuși nu s-a referit la ea, ci la *O muză*, neremarcând că Adela seamănă bine Matildei, iar Haralamb, care ține un jurnal, doctorului Codrescu. *Frica* tratează un subiect asemănător cu cel din *Făclia de Paște*. Conflictul mocrnit dintre cei doi scriitori cunoaște în lectura *Fricii* la „Junimea” un punct de explozie. Nuvela lui Zamfirescu e inferioară celei a lui Caragiale, dar are meritul de a face din sentimentul din titlu o problemă de viață aproape trivială, scoborându-l din excepționalul, mai ales psihologic, unde îl situa Caragiale. Niște ofițeri pariază pe îndrăzneala unuia de a merge între liniile frontului (din 1877) și a tăia nasturele de



la uniforma unui harap mort a cărui duhoare îi înfrăgea pe combatanții români și turci.

*Subprefectul* este una dintre cele mai bune nuvele din literatura română. Se simte imediat că autorul, ca și personajul său, îl citise pe Turgheniev. Intrarea în scenă a Dadianei, aproape târâtă în fața autorității de ciobanul căruia brișca femeii îi călcase o oaie, apariția, apoi, a lui Maxențian la subprefectură, sunt scene deopotrivă de greu de uitat. „Ai să înveți să mă cunoști!”, îl amenință Maxențian pe tânărul subprefect care îl pusese în situația neobișnuită pentru el, un fel de stăpân al județului, de a-i adresa orice solicitare în scris. Conflictul mocnit dintre cei doi este sugerat prin câteva gesturi și atitudini, ca și în general starea de spirit a personajelor: Maxențian e palid ca un mort, Dadiana, roșie ca racul. Economia de cuvinte este maximă. Nimeni nu scrie în epocă atât de concis. Descoperind că soția lui și subprefectul se întâlnesc pe furiș, îndrăgostiți fiind unul de celălalt, Maxențian le întinde o cursă. Finalul, tragic, este în linia foarte subtil echivocă în care naratorul istorisește toate întâmplările. Maxențian îl roagă pe subprefect, cu care întreținuse o relație amicală voit falsă, ca să-i adoarmă bănuielile, să-l însoțească în tentativa de a-și surprinde soția în brațele prefectului. Subprefectul, cuprins de gelozie la rândul lui, cade în capcană:

„Pe la opt ceasuri se urcară amândoi în trăsură. Înainte de a pleca, Maxențian se căută în buzunar și, scoțând un revolver, se uită la el ca să se asigure că-l are. Subprefectul se pipăi și el pe deasupra buzunarului... Pe la nouă ceasuri ajunseră la castel și intrară în grădină pe o porțiță dosnică. Merseră încet, pe la umbră, până în apropierea unei bănci.

Luna trecea prin rariștea unor nori cenușii, luminând grădina ca un felinar prăfuit. Adia ușurcel vântul, ca în nopțile de august, tămâind aerul cu parfumul celor din urmă rozete din brazde. Era răcoare. Subprefectul tremura ca o frunză. Așteptarea, gândurile, vântul îl înghețaseră. Peste vreo jumătate de ceas se auzi în

fundul aleii o voce râzând, și îndată se desinară pe nisipul alb două umbre, cari înaintau spre bancă. Erau Dadiana și prefectul. Ei veneau la braț, vorbind parcă încet și plecați unul spre altul...

Maxențian îndată ce-i zări apucă pe subprefect de mână:

— Ei sunt! zise el înăbușit, și-n același timp subprefectul auzi: țac! căzând cocoșul revolverului, fără ca însă imediat să plece lovitura.

Imediat și ca și cum Maxențian ar fi continuat să tragă, o detunătură puternică urmă și o secundă nu se văzu nimic în norul de fum. Când însă se limpezi drumul, două răcnete se auziră din umbra pomilor, și-n același timp doi oameni ieșiră alergând... Dadiana căzuse.

Maxențian și prefectul strângeau pe subprefect de gât cât ce puteau, cerând ajutor să pună mâna pe omorător. El însă se scutură de amândoi, alergă până la dânsa, care zăcea întinsă pe pământ, și căzu cu brațele pe capul ei:

— Nu muri... îi zise ca un nebun.

— Nu-i nimic, rosti gura ei încet, te-am iubit mult... foarte mult”.

Primele două romane ale lui Duiliu Zamfirescu (*În fața vieții*, 1884, aspru criticat de Gherea, și *Lume veche și lume nouă*, 1895) nu mai prezintă astăzi niciun interes. Dar *Viața la țară* (în volum, în 1898, la patru ani de la tipărirea în *Convorbiri*, distanță ce se va păstra și în cazul celorlalte din serie), care inaugurează *Romanul Comăneștenilor*, este unul dintre cele mai bune destul secolul XIX și, în ciuda modicității, care le-a fost reproșată și celorlalte, o scriere bine proporționată și viabilă. Cele dintâi romane propriu-zise de la noi erau geograficește și istoricește destul de fanteziste. Abia Zamfirescu și Slavici localizează și situează cu adevărat subiectul romanelor lor. Debutul *Vieții la țară* este memorabil:

„Cum ridici priporul Ciulniței, în pragul dealului, dai de casele boierului Dinu Murguleț, case bătrânești și sănătoase, cum nu se mai

întâlnesc astăzi pe la moșiile boierești. De sus, de pe culme, ele văd roată împrejur până cine știe unde, la dreapta, spre valea Ialomiței, la stânga, pe desișul Pădurii de Aramă, iar în față pe cotiturile ulițelor strâmbe ale satului.

Toată curtea boierească trăiește liniștită și bogată, cu cârduri întregi de găște, de curci și de claponi; cu bibilici țuitoare; cu căruțe dejugate; cu argații ce umblă cu treabă de colo până colo – și seara, când vine cireada de la câmp, cumpăna pufului, scârțâind neunsă între furci, ține isonul berzelor de pe coșare, ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ți iau auzul. Fără a fi risipă și zarvă, curtea boierească pare populată și bogată”.

Acest realism exact, ce denotă un ochi atent la detalii, zugrăvind o atmosferă obișnuită, dar înșelătoare, care se va tulbura apoi, degradându-se lent, este deja acela din *Moromeții* și din alte romane rurale de mai târziu. Izbitoare este la Zamfirescu sugestia tolstoiană a clanului familial, cu încrângături și spițe, format din mai multe generații, strâns în jurul bătrânei Diamandula și mergând *in corpore*, în trăsuri, la gară, ca să-l întâmpine pe Matei Damian care revine, după șapte ani, de la Paris:

„Se legăna ciocârlia în răcoarea dimineții, însoțind de-a lungul Ialomiței trăsurile ce mergeau la gară. Copiii, îngrămădiți câte trei pe capră, se bucurau tăcuți de priveliștea cailor. Mihai mâna poștalionul de la trăsura lor, curată, lustruită, în care trebuia să se întoarcă Matei. Pe chipurile tuturor se zugrăvea sănătatea și fericirea [...] Când trăsurile ajunseră la capătul porumbului, trebuia să oprească. Jitarul sări din colibă, cu căciula în mână, și deschise poarta de nuiete ce tăia drumul. Un câine slăbănog se repezi la picioarele cailor lătrând din toate puterile și gata parcă să-i înghită. Toți trecură dincolo și jitarul închise poarta și rămase singur ca mai-nainte, în mijlocul câmpului.

După un sfert de ceas ajungeau la gară.

Tot norodul acesta se revărsă în unica săliță de așteptare ce se găsea, rânzând și sărind, spre marea mirare a țăranilor cărauși. Mihai cu surorile lui mai mici și cu Tincuța; Elena cu patru copii împrejur; coana Sofița, conu Dinu și subprefectul; Berta, jidanul de la han; Tănase Scatiu, care venise călare. Numai Sașa lipsea: ea rămăsese la Ciulniței, să ție de urât coanei Diamandula. Toată lumea se uita la ceasornic cu neastâmpăr ...”

De la acest început tolstoian se fixează imaginea, care va trece la Sadoveanu și la sămănătoriști, a boiernașilor cumsecade de odinioară, tot mai primejduiți de ascensiunea Scatiilor, pierzându-și averile, obligați la mezalianțe și la alte înrudiri scandaloase. De altfel, Scatiu îl vizitează pe Murguleț chiar în primele pagini ale povestirii ca să-i dea de înțeles că l-ar ierta pentru o veche datorie dacă i-ar da mâna Tincuței. Autorul știe foarte bine ce va urma și înscrie de timpuriu în mersul evenimentelor indicii despre evoluția pe viitor a lucrurilor. Ne aflăm după sfârșitul domniei lui Cuza, cu unele inadvertențe istorice, nelipsite nici din celelalte romane. Autorul a „modernizat” versiunea prea patriarhal-orientală a gospodăriilor boierești de la 1867-1868 atunci când a publicat romanul în volum, patru ani după apariția în *Convorbiri literare*. Sașa nu mai șade turcește pe covor, iar ghitara devine pian. Tinerele doamne citesc romane ușoare franțuzești. Se observă de pe acum priceperea lui Zamfirescu de a reda scenele de intimitate, iubirile incipiente, deruta sentimentală a unor ființe inocente, cum e chiar Sașa, ascunzându-și cu greu emoția reîntâlnirii cu Matei Damian:

„Sașa întinse tablele pe masă și-i arătă cum se așază pietrele, cum se aruncă zarul, cum umblă jocul, cu înlesnirea unui adevărat stâlp de cafea. Dar ochii ei adânci aveau o privire atât de preocupată, încât se vedea, din genele lor, ce se mișcau gânditoare, că mintea e în altă parte. Gura umedă de fericire. Mâna stângă, cu care

arunca zarul, tremura. Cuburile săltau afară din cutie, iar Matei se pleca să le adune. Ea le trecea în mâna dreaptă, dar nici cu aceasta nu izbutea mai mult.

— Pardon! ... Nu știu să mai arunc ...

După un minut iar sări zarul, căzând pe scânduri.

— Da' ce faci, maman? zise Mary, uitându-se la ea cu mirare.

Ea, disperată, își duse mâinile la ochi, roșie și respirând cu greutate. Părea că râde, însă batista-i se udase de lacrimi. Fetele se uitau una la alta neliniștite, iar Matei zâmbea, fără să priceapă ce e”.

Ibrăileanu, Călinescu și toată lumea bună a criticii au remarcat talentul lui Zamfirescu pentru astfel de situații mai degrabă turghenieviene decât tolstoiene. Romancierul e capabil să discearnă între psihologia erotică a unor persoane mature, cum sunt Sașa și Matei (amândoi au în jur de treizeci de ani), și aceea a unor adolescenți, ca Mihai și Tincuța. Plimbarea acestora din urmă cu barca, pe lac, când fata îl însoțește la o vânătoare de rațe, este unul dintre cele mai delicate tablouri psihologice din tot romanul nostru. Tincuța e o Otilia încă și mai ingenuă, din alt secol. Mihai nu are inițiativele lui Felix. Eroi lui Călinescu merg și ei pe Bărăgan la o vânătoare, cu Pascalopol, rol pe care, în *Viața la țară*, l-ar fi putut juca Tănase Scatiu. Plimbarea cu barca e un prilej de tachinerii și supărări copilărești, sfârșită cu o separare care i se pare lui Mihai o ruptură, dar (și aici romancierul își vedește intuiția) disperarea băiatului este repede risipită de plăcerea virilă a vânătorii.

„Privindu-le, se gândi la vorba ciudată a Tincuței... Socotind bine, erau mai fericite rațele. Dar ele tocmai veneau spre el. Întinse pușca, cu eterna emoțiune a vânătorului; dar pe când ochea îi trecu prin gând ideea că și rațele se pot socoti nenorocite, de vreme ce omul le aținea drumul să le omoare. Pentru moment își dezlipi capul de pe patul puștii și se uită la ele, să vadă

ce fac în fața morței. Ele se mișcau liniștite, venind mereu spre el. Atunci își alege un grup, în mijlocul căruia boierea un rățoi smălțat cu albastru, și trase... Luă rățoiul din apă și după aceea se puse să gonească o rață ce era numai rănită, și s-o lovească cu lopata, ca s-o poată prinde. Apoi, mulțumit, își scoase din geantă strugurii și cașcavalul ce avea cu el, și se așeză să mănânce. Tincuța era departe... Toată melancolia lui dispăruse. Tinerețea și natura dimprejur dă râmau necazurile clădite de iubirea lor copilărească”.

Nu tot așa de bine îi reușesc romancierului personaje ca Scatiu sau ca maică-sa, de pe acum șarjate, veritabile măști ale prostiei inculte și fudule. Când Scatiu devine protagonist în romanul următor (în volum, abia în 1907), tonul narațiunii este altul. *Tănase Scatiu* debutează mult mai agresiv. Farmecul vieții la țară a pierit. Scatiu îl aruncă de pe capră pe vizitiul beat, dă năvală în casă urlând la slugi, iar cu Tincuța se poartă mitocănește. Maiorescu avea întrucâtva dreptate că șarja dăunează aici adevărului artistic. Zamfirescu îi va răspunde că purtarea urâtă și vocabularul nu sunt ale autorului, ci ale lui Scatiu. Ce e drept însă, romancierul nu e destul de obiectiv. Se simte că își disprețuiește personajul. Turnura romanului este balzaciană. Scatiu nu e doar fanfaron, ci și zgârcit. Pe Dinu Murguleț, ajuns la mila lui, îl ține prizonier. Bătrânul se revoltă în felul lui, tăind cu foarfeca ciporapii prea strâmți care-i umflau piciorul bolnav. Scena este de o precizie uimitoare, cu detalii psihologice și medicale nemaîntâlnite în romanul nostru.

„Trase un scaun de paie ce era alături, își întinse piciorul cel bolnav pe el și, cu mare greutate, își scoase pantoful. După aceea, încercă să-și scoată ciorapul, lucru aproape cu neputință pentru dânsul. Gemând, blestemând, întinse mâna pe o măsuță, luă o pereche de foarfeci și-l tăie pe de-a-ntregul. Apoi așeză o lumânare pe scaun și începu să se pipăie. Carnea,

albă și moale, părea dospită. El apăsă cu degetul peste tot, ca să găsească locul unde-l durea. Dar nu-l durea nicăiera. Atunci de ce era umflat? Poate că-l strângea ciorapul. Încercă astfel să puie piciorul în pământ, și i se păru că umblă mai ușor. Își aduse aminte de hârtii și întinse mâna sub pernă să le ia. Pe când însă le lua, se gândea mereu la ciorapi: desigur, erau prea strâmți. Asta era adevărata cauză a durerii. Nici nu putea fi altfel: încălțăminte de acum, când avea picioarele umflate, era făcută pe măsura de totdeauna. Negreșit. Fiică-sa nu se mai ocupa de el; nimeni nu se mai gândea la dânsul, și el le dăduse tot pe mână, averea lui întregă! ...

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

Balzacianismul e învederat și mai departe. Pe mâna lui Tănase Scatiu încape o poliță semnată în alb de Mihai, acum șeful de cabinet al unui ministru care tocmai urmează să viziteze urbea. Scatiu, care nu-l iartă pe Mihai fiindcă fusese preferatul Tincuței, oscilează între a răscumpăra polița ca să-l umilească pe imprudent și a-și menaja rudele de care mai avea nevoie. Până la urmă, decide s-o răscumpere. Tincuța află de poliță și se duce la zaraf cu rugămintea de a o restitui, dar nu mai înainte de a trage cu urechea, dintr-o cameră alăturată, la convorbirea lui Scatiu cu un misit. Romanul curge foarte bine. Vizita ministrului debutează caragialesc și comic, cu discursuri la gară, citite de pe foi udate de ploaie, și urmează cu o scenă de furie violentă a lui Scatiu, care își împușcă un cal, din pricina căruia trăsura fusese aproape de o catastrofă, ca să încheie cu un chef monstruos. Politicienii locali vorbesc ca aceia din *Scrisoarea*

*pierdută*, confundând pe Gambetta cu Floquet și Turcia cu Polonia. Teribil este finalul. Dinu Murguleț fuge la moșie, după ce se prefăcuse că merge la baia publică și trimisese pe vizitiul care-l supraveghea înapoi acasă după sculele de bărbierit. Scatiu încearcă să-l readucă, legându-l fedeleș și azvârlindu-l în trăsură, dar țărani, care tocmai se plânseseră ministrului de abuzurile lui Scatiu și ceruseră să vie boierul cel bătrân la moșie, le ațin calea și-lucid pe arendaș. Toată scena e zugrăvită cât se poate de exact și de economicos, ceea ce face cruzimea teribilă:

„Băltenii aținură drumul cailor, strigând. Scatiu apucă hățurile din mâna vizitiului și voi s-o ia peste câmp – dar unul din înaintași, dând în șanțul șoselei, căzu. Atâta fu destul ca să pună mâna oamenii pe el. Calul se sculă, târî pe un flăcău prin zăpadă, însă fără spor. Repede, sania fu înconjurată din toate părțile. Scatiu sări jos, luă pușca din mâna lui Chiru și dete să se apere. O lovitură de ciomag peste brațe, venită din cer, îl făcu să scape pușca și s-o rupă la fugă. Lumea după el. Fu ajuns și culcat la pământ, fără să se știe de căzu singur sau îl răsturnară ceilalți.

Ce se petrecu atunci nimeni nu-și putea da seama. Într-o clipă, îl făcură fărâmele, fără zgomot, fără vaiete”.

G. Călinescu are o idee greșită despre *Romanul Comăneștenilor*, pe care Zamfirescu l-a purtat în minte chiar mai devreme de a trece de la primele două volume la *În război*. Criticul consideră că modelul ar fi Zola, cu naturalismul lui. Zamfirescu îl respingea însă pe Zola, ca și pe Flaubert. Idealismele lui (Matei Damian, doctor la Paris, se întoarce la moșie, arendașii distrug tradițiile și e nevoie ca vechii stăpâni să muncească singuri pământul ca să se evite degradarea satului românesc etc.) nu sunt, cum afirmă Călinescu, un revers al scientismului. Idealismul lui e pur sociologic. Și de ce ar fi Scatiu, ciocoiiul nou, inferior lui Păturică, ciocoiiul vechi? Oricât de șarjat, el e un personaj mult mai

consistent realistic decât acela al lui Filimon. Ar fi fost destul ca Scatiu să refuze a cumpăra polița lui Mihai și să se vaite sincer la moartea Tincuței (pe care totuși o iubise!), pentru ca lui Zamfirescu să-i reușească deplin o mare figură literară. Din păcate, în romanele ce vin la rând nu mai există astfel de premise sănătoase. Notabil, *În război* (în volum în 1902) are o teză prea bătătoare la ochi. Autorul vedea în războiul de la 1877 evenimentul politic cel mai important din România secolului XIX și aprecia drept capital rolul jucat de boierimea națională, așa împetrită cu elemente alogene cum era. Se înmulțește din această cauză în roman numărul personajelor Mihai, Milescu, Elena, Matei etc. Tânărul Comăneșteanu e copiat după Andrei Bolkonski. Cel mai interesant literar e năucul, palavragiul și onestul Milescu. Scenele de război sunt destul de realiste. Împotriva obiecției lui Maiorescu, romancierul accentuează elementul documentar și introduce personaje istorice și chiar un ordin de zi veritabil. Bătălia de la Grivița este cea dintâi curat stendhaliană din romanul nostru. Amestecul de istorie mare și de cotidian de război va rămâne în memoria lui Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Petru Dumitriu și până la Paul Anghel, care îl citise evident pe Zamfirescu atunci când evoca același război în *Zăpezile de altădată*. Oarecum neașteptată este atitudinea lui Mihai, rănit grav și adus în țară, unde moare ca urmare a unei crize de paludism: contrar tezei de la început, a eroismului necesar, al cărui purtător de cuvânt era Milescu, urmat cu multă convingere de Mihai însuși, la sfârșit, fratele Sașei pune la îndoială rostul sacrificiilor și al morților celor mulți și simpli, într-un război pornit din idealismul cel mai pur al clasei de sus:

„Vocea rănitului se muia [...] Comăneșteanu se uita pe furiș la el: un chip lung, uscat, cadaveric, cu o legătură la cap ca o cealma. Era urât până a fi dezgustător [...] Comăneșteanu închise ochii, ca să nu-l mai vadă. Ce formă de erou mai era și ăsta! Un cal de rasă simte mai

mult. Intrase în foc ca un inconștient, gândindu-se la pensie și la culesul viei. Se bătuse, și probabil că se bătuse bine. Dar câtă deosebire!... Nici o pregătire sufletească, nici o înălțare de entuziasm: pensie și prețul vinului – asta era țara pentru el. Ah, Milescule! Milescule și Șonțule! și voi, toți idealisții, morți cu icoana luminoasă în suflet, cât de sus erați!”

Niciun fel de intrigă nu mai este în *Îndreptări* (1908, în volum), unde Anna Villarà, cumnata lui Milescu din *În război*, îi cere mai tânărului Alexandru Comăneșteanu, fiul Sașei și al lui Matei, împreună cu care fusese surprinsă de slugi, să-i repare onoarea însurându-se cu fata prietenei ei celei mai bune, o jună ardeleană, plesnind de sănătate și de românism. Un timp acțiunea se petrece dincolo de munți. Tezismul e cât se poate de supărător. *Anna* (în volum, în 1919) e istorisirea frivolelor relații cu femeii ale aceluiași Alexandru, matur acum și capabil a produce drame de a căror asemănare cu cele din *Anna Karenina* Zamfirescu se preocupă orgolios. E discutabil că „frivolitatea virilă poate întemeia erotismul”, cum spune I. Negoșescu, găsind prin asta că romanul „redevine interesant”. Nici *Lydda. Scrisori romane* (în volum, 1911) nu e mai bun, în ciuda formulei neortodoxe, inedită pentru romanul de la răscrucea secolelor XIX și XX. *Lydda* este un roman epistolar care pare, în prima parte, un dialog platonician între Filip, un bătrân pesimist și misogin, trăind la moșie, și fiul său, Mircea, îndrăgostit de *eternul feminin*, care-și trece vremea la Roma. Aici e tot acel Zamfirescu iubitor de idealisme și rafinamente intelectuale pe care realismul *Comăneștenilor* nu-l lăsa să arate tot ce poate. Partea a doua reprezintă povestea afecțiunii bătrânului Filip pentru nora lui, Lydda, pe care o aduce la moșie de la Costieni după moartea timpurie a lui Mircea. Discuțiile dintre socru și noră sunt croite după calapodul celor dintre Socrate și Diotima din Platon. Când Lydda moare la rândul ei, și tot foarte tânără, îi rămâne lui Filip un nepot de care însă nu fusese vorba înainte în roman. Cu toată această neglijență,

*Lydda* este cel mai sofisticat roman intelectual de la noi, înainte de ale lui Camil Petrescu și Călinescu, care stă însă pe un fundament de naivă melodramă de secol XIX. Ideea lui Zamfirescu pare să fi fost aceea de a sugera cum se poate naște într-un filosof sceptic sensibilitatea la frumusețea feminină.

Nu se mai știe aproape deloc astăzi că Zamfirescu a scris piese de teatru, unele puse în scenă în timpul vieții autorului, dar niciuna după aceea. Cea dintâi, *O suferință*, este din 1881, o dramă în versuri complet lipsită de interes, după cum vor fi și *O amică*, *Voicbița* și altele, comedii sau farse în proză, singura repetare a formulei versificate fiind astăzi pierdută, cu excepția unor fragmente, *Thargelia din Milet*, tot din anii de început. Merită a fi reținute în schimb *Lumină nouă* și *Poezia depărtării*. Cea dintâi, la care autorul a lucrat vreme de șaptesprezece ani (prima versiune e din 1895, ultima din 1912), și în legătură cu care a avut un bogat schimb epistolar cu Maiorescu, este o anticipare a teatrului camilpetrescian, cu intrigă exclusiv psihologică. „Toată ordinea morală a lumii – spune unul dintre personaje – e creată de o serie de necesități ale sufletului nostru”. Pornind de la Victorien Sardou, care scrisese o piesă despre spiritism (era epoca în care Charcot, profesorul lui Freud, încerca să trateze prin hipnoză boli psihice, iar darwinismul cucerea biologia), Zamfirescu era convins că dacă francezul a tras dintr-o temă „falsă, goală, învechită” scene de teatru admirabile, în ce-l privește, a reușit ca, pe o temă mult mai bună, să nu ofere „nici o singură scenă de teatru”. Editorul din 1974 găsește că precizarea este autoironică, dacă nu cumva reproduce o părere a lui Maiorescu despre piesă. Zamfirescu voia însă să-și distingă procedeul de acela exterior teatral al lui Sardou. Același sens camilpetrescian este și în *Poezia depărtării* (1913), unde un gest foarte simplu declanșează un proces sufletesc complicat: doamna Văleanu încearcă un puternic sentiment față de tânărul Hanke doar pentru faptul că acesta i-a restituit un document compromițător pentru soțul ei; femeia încetează tot

așa de brusc a-l iubi pe june, când inocentul Văleanu se sinucide din demnitate lezată. Cele cinci personaje se grupează, de-a lungul piesei, în perechi, mereu altele, ca într-un menuet. Acest aspect ludic sugerează ideea de teatru postpsihologic. Dacă era scrisă o jumătate de secol mai târziu, piesa lui Zamfirescu ar fi fost considerată ionesciană.

„Clasicitatea poetului, scrie G. Călinescu în *Istorie*, gândindu-se probabil la admirabila *Culcate-s romanite*, e în fond aceea a lui Alecsandri din *Rodica*, un horatianism prin pana lui Naum și Ollănescu”. În fond, sunt multe ecouri în poezia lui Duiliu Zamfirescu, „tonul licoarei rămânând incert”, cum va zice tot G. Călinescu. Macedonskian la început (*Fără titlu*, 1883), (și, prin Macedonski, coborând spre Byron, Musset și poezia socială a postromanticilor), nedesprins de tot de pastelurile lui Alecsandri, dar trăgându-le spre Tradem și Bacovia („Era o iarnă surdă, c-un ger omorâtor./ Mureau și cai și oameni înmormântați de vânturi,/ Și-i însoțeau la groapă, cu tristele lor cânturi,/ Un stol de corbi sălbatici, tovarăși de omor”), ascultând chemarea melodioasă a sudului lui Bolintineanu („Te voi duce pân’ la Chio,/ Chio, țara ta/ Și plutind, până la zio,/ Te voi săruta”), poetul eminescianizează tot mai vizibil în *Alte orizonturi* (1894), în ciuda decorului carduccian sau leopardian („Jos, la Tivoli, sub tei,/ Cupido, cu ochii galeși,/ Și-a spart amfora de-un stei/ Și-a plecat plângând în cale-și./ Dar în calea lui venea/ Sfânta Vinere cea albă,/ Pe la brâu cu o nuia/ Iar pe poale cu o nalbă”), spre a anticipa pe Coșbuc, Goga, Topârceanu, Anghel, Iosif sau Pillat, neoromantici, clasicizanți, parnasieni și simbolști laolaltă. Iată *Sosesc*, o romanță ca ale lui Traian Demetrescu, și care sintetizează toate sonurile poeziei noastre dintre Eminescu („Fiind băiet, păduri cutreieram ...”) și moderni:

„Sosesc cocoarele, sosesc,  
De după deal de țintirim,  
Iar anii trec, copiii cresc,  
Se schimbă tot ce-i omenesc  
Și noi îmbătrânim.

Mi-aduc aminte ca acum  
Când alergam cu capul gol  
Prin prăfăria de pe drum  
Și când ardeam cărțile scrum  
Și școalei dam ocol.

Și mai târziu, când am plecat,  
Ce veselie în trăsură!...  
Cum nici n-am plâns, nici m-am mirat,  
Pe când plângea un biet argat  
C-un deget dus la gură.

Și vreme lungă mai târziu,  
Când m-am întors cu dor de bine,  
Nehotărât, fără să știu

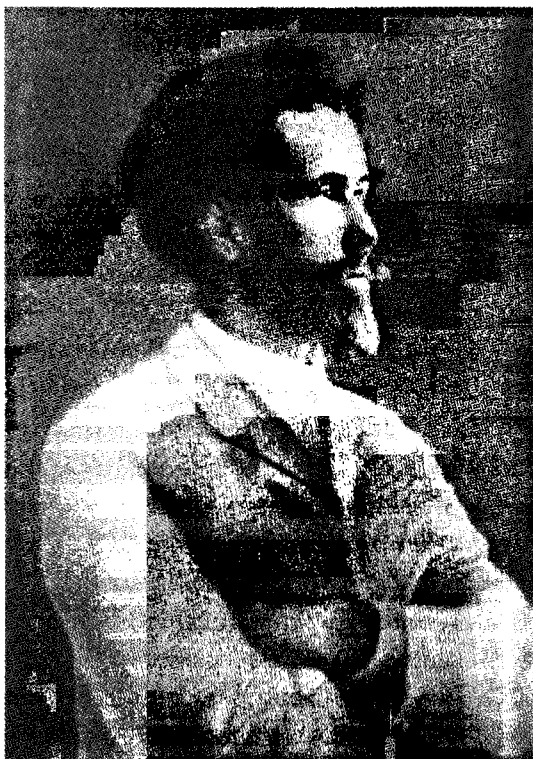
Ce pot să fac și ce-am să fiu  
În lupta mea cu mine.

Și-n fine astăzi, când gândesc  
La ce ne este dat să fim,  
Cum anii trec, copiii cresc,  
Bătrânii cum se odihnesc  
În deal la țințirim,

Mă simt nepriceput și mic  
În gloata de zădărnicii,  
Și nu mai pot zice nimic,  
Ci numai ochii îi ridic  
Și caut spre copii.”

## BARBU ȘTEFĂNESCU DELAVRANCEA

(2 aprilie 1858 – 29 aprilie 1918)



E destul să arunci o privire pe sumarul celor douăsprezece volume de nuvele ale lui

Delavrancea, de la *Sultănica* din 1885 la *Norocul dracului* din 1916, ca să-ți dai seama că unul dintre creatorii genului în literatura noastră era un romantic visător și artist și deopotrivă un zolist, unul din primii la noi, care a pregătit terenul atât pentru proza sămănătoristă a generației următoare, cât și pentru aceea modernă a unui Gib Mihăescu. Tematica nuvelor sale, extrem de inegale valoric, este, ca și stilistica lor, foarte variată. Delavrancea a scris de toate și despre orice: povestiri cu haiduci de prin codrii Vlăsiei sau cu pescari venețieni pe mare, cu năvăliri turcești, exoduri și crime atroce, poeme în proză cu subiect exotic, basme, adesea fără sursă populară precisă, nuvele zoliste cu handicapați ori femei sărmame crescându-și copiii în mizerie, proze psihologice din mediul burgheziei noi, cu avari clasici, dar și cu jucători de noroc moderni, amintiri din copilăria petrecută în mahalaua bucureșteană a orzarilor, ori din anii de școală și universitate, în fine, literatură pentru copii. Este, probabil, paleta cea mai

întinsă din toată proza noastră de la răscrucea secolelor XIX și XX. Diversitatea nu se oprește aici. Delavrancea e cel mai descriptiv scriitor român după Odobescu, are fraza artistă, adesea prețioasă, a lui Macedonski și Anghel, dar se încumetă să redea limbajul interior al personajelor în propoziții scurte, sincopate, care anticipază monologurile realismului psihologic. Pitorescul și curățenia mahalalei de altădată nu sunt egalate la el decât de iluzia unui sat sămănătorist, aflat, ce e drept, în dezagregare, amândouă însă tratate în culori tari, spectaculoase, la antipodul sumbrului naturalist în care își duc viața nenorociți cu suflet mare ca Zobie sau copiii milogi, mutilați de părinți. Nefixarea tematică și stilistică este atât de izbitoare, încât nu poți să nu te întrebi care este natura adevărată a scriitorului. Este el un liric? Un baroc flamboiant? Un naturalist obsedat de fiziologie și de urâtul existenței? Sau, din contra, un idilic contrazis de realitate? Un excesiv, în orice caz, trecând de la o extremă la alta, capabil de o literaturizare exuberantă și retorică, dar și de o precizie a portretului care-l împinge în trivialul caricatural. (Iată stilul lui pe Petru Dumitriu din *Cronica de familie*: „Gras, gros și rumen, cu vârful nasului roșu, cu un barbișon negru și lung; fălcile îi ieșeau din linia tâmpelor; capul i se țuguia în con; ceafa lată se răsfrângea într-un val de carne unsuroasă peste gulerul strâns al mundirului”). Din păcate, doar puține sunt nuvelele sau basmele care mai pot fi citite. Cu Delavrancea, grija clasică pentru expresie a lui Creangă încetează (deși scriitorul face adesea caz, în publicistică și în discursurile parlamentare, de corectitudine), iar despre o artă a limbii, așa de vădită la Caragiale, nu se poate vorbi. Elocvent, prea elocvent, slujindu-se de comparații școlărești (în *Sultânica*, nuvela de debut, casele sunt „albe ca laptele”, pervazurile „curate ca un pahar”, iar ferestrele „încondeiate cu roșu și albastru”), nesigur uneori de specificul lingvistic local (în trilogia dramatică despre Ștefan cel Mare abundă perfectul simplu oltenesc), fără

pitorescul argotic muntenesc, când numai colorat, când de tot cenușiu, Delavrancea devine tot mai mult un scriitor de al doilea raft și de antologie.

Într-o astfel de antologie își găsește cu siguranță loc nuvela *Hagi-Tudose* (nu și piesa de mai târziu). Călinescu a remarcat imediat că n-avem de-a face cu tipul clasic al zgârcitului: „Harpagon avea pudoare și simț al confortului. Tudose e un curat nebun. Avariția lui e demonică și fantezia lui economică absurdă.” (Asta nu-l va împiedica să-l ia ca model pentru Moș Costache din *Enigma Otiliei*, cu deosebirea că acesta își ține banii sub saltea, iar Tudose sub hainele cu care e îmbrăcat.) E drept că portretul e caricatural. Tudose își taie o fâșie din turul pantalonilor ca să pună petece pe locurile mai la vedere sau din poalele scurteicii pentru a petici mânecile. Ca să nu mai spun că cere să fie retezată coada motanului care, când intră sau iese pe ușă, o ține prea mult deschisă. Tudose nu se hrănește, nu face foc în odaie și, în general, nu cheltuiește nimic. Scena de la băcănie, unde gustă din toate ca să nu cumpere nimic, exprimându-și sumar dezaprobarea, i-a sugerat probabil lui Caragiale portretul făcut lui Delavrancea însuși, în vizită la Berlin, dintr-o faimoasă scrisoare (în ambele, este un comentator al gesturilor și cuvintelor de falsă nemulțumire):

„Dar nu l-ați văzut cum mișună prin cărciumi și băcănii? zise ctitorul. Intră într-una, ia binișor o măslină, o aduce la gură și-o strecoară printre gingii. Fol, fol, fol, o mestecă ... «E, cum dai măslinile, dragă cutare?»... «Atât»... «Scump, scump de tot la așa vremuri. Vremuri grele!» Și pleacă... Intră peste drum. Șterpelește icrele de cosac. Rupe o bucățică, îi face vânt. Pleasc, pleasc... «Cum petreceți icrele?»... «Atât»... «Scump. Scump. Vremuri grele!» Și pleacă... Se duce la pastramagiul din colț. «Ia să vedem, vericule, cum ți-e marfa, că nu mai dau pe la cutare»... Ia o feliuță, îi face de petrecanie. «Cum o dați?» «Pe parale și atât.» «Aș,



v-ați scumpit de tot! S-au dus vremurile alea... Vremuri grele!» Și pleacă. Îi e sete. Intră într-o bragărie. «Ei... să gust... ce bașibuzuc aveți?» Suge un fund de tînchea, ghiorț, ghiorț, ghiorț, ghiorț. «Zeamă de aguridă. Cin' s-o bea? Cin' s-o plătească? Vremuri...» Și pleacă. Așa mănâncă și se răcorește, și pe el îl dau banii afară din casă.”

Eroarea lui Delavrancea este de a nu se putea abține de la aprecieri. Dacă lăsa comportarea personajului să vorbească de la sine, nuvela ar fi putut fi o capodoperă. Nu-i ajunge descrierea minuțioasă a casei în care-și duce viața Tudose, se simte obligat s-o compare cu „cu un mormânt pe ai cărui ochi de geam, ca un sfert de hârtie, ți-ar fi frică să privești.” La moartea lui Tudose, găsindu-i milionul economisit, nepoată-sa, Leana, exclamă: „Săracu, ce bogat este!” Se cuvine menționat în nuvela aceasta (ca și în altele) triumful fiziologicului. Vor trebui să treacă decenii bune până când romanul nostru realist să-l redescopere. Tudose e uscat și galben, tremură, nădușește, tușește etc. El întruchipează fizic ideea de avaricie și de frica de a fi furat. Zgârcenia lui poate fi definită ca o metonimie a banului. Monezile ținute strâns la piept, pe sub haine, i s-au întipărit pe piele.

Cu totul altceva este *Domnul Vucea*, o reușită a prozei memorialistice. În pofida lungimii (Delavrancea nu prea știa să pună punct, nici în proze, nici în discursurile din Parlament), povestirea înnoiește o tradiție care urcă până la Heliade, Negruzzi, Ghica, Russo, Alecsandri și, de ce nu, Creangă. Fără să romanteze, cum face altădată, cu umor și precizie a observațiilor, Delavrancea îl transformă pe rigidul dascăl lancasterian într-un personaj memorabil. Povestirea citită de noi toți, chiar din primele clase, are pasaje care au devenit la fel de populare ca acelea din *Amintiri din copilărie*. De pildă, examinarea în urma căreia școlarul va fi trimis la o clasă inferioară, pe mâna domnului Vucea:

„Domnul se uită la mine cu niște ochi oste-niți. Intrasem în pământ. Când deschise gura, mi se păru că mă și înghite.

— Ei, băiete... de câți ani ești?

— De opt... am împlinit la Sân-Petru...

Glasul îmi tremura ca și cum mi-ar fi bătut toaca pe beregată.

— Știi să citești?

— Știu...

— Scoate *Lectura*.

Bag mâna în ghiozdanul făcut de mama dintr-o foaie de cadrilat și scot *Lupul și mielul*. Așa ziceam noi cărții de citire, fiindcă începea cu *Lupul și mielul*...

Ceru și el o carte și o deschise.

Mie-mi juca cartea în mâini și-mi jucă până căzu jos.

Băieții râseră.

Mă plecai să iau cartea. Domnul strigă așa de tare «tăcere!», că încremenii cum eram, adus de mijloc.

— Ia-ți cartea! Deschide-o la foaia 50 și citește!

Luai cartea. O deschisei. Eu o întorceam la foaia 50, ea se întorcea la foaia 80, la *Ciuma lui Caragea*. La 50 era *Tentația*.

— Ci zi odată, motologule!

Eu, de frică, începui:

— Tentația!...

Cartea se deschise la foaia 80; și eu, trage-i tare și deslușit:

— Când-cu-ciuma-lui-Caragea – se răspândeau – orașenii – prin sate – și sătenii – prin pustii...

Școlarii pufniră de râs.

— Destul, văd că știi. Ce-ai învățat la aritmetică?

— Adunarea, scăderea, înmulțirea, împărțirea și fracțiile vulgare cu adunarea, scăderea, înmulțirea și împărțirea lor.

— Cât fac 25 de măgari și cu 15 boi?

Mă gândii eu, mă răzgândii. Îmi dau socoteala: asta nu e adunare, că frate-meu îmi dă să adun tot lucruri dintr-un fel, și așa zice el că

este adunarea. Ei, trebuie să fie înmulțire. Dar frate-meu ar fi fost mai bun, mi-ar fi spus cât a dat pe un măgar și pe un bou, ca să pot spune cât fac toți la un loc. Dacă văzui că nu se poate altfel, mă hotărâi să răspund:

— Domnule, nu pot face socoteala pe măgari și pe boi, că tata n-are decât cai... la cai m-aș pricepe...

Eu știam că tata cumpăraseră un cal, pe Micul, cu 200 de lei.

Domnul râse, școlarii pufniră, pe mine mă podidiră lacrimile.

— Fie și pe cai. Ei, acum să te văz!

Mă duc la tablă; iau tibișirul; îl scap de vro trei ori din mână și încep să socotesc măgarii și boii în cai, pe prețul Micului, adică pe 200 de lei și mă întorc spre profesor. El se uitase în jos și nu văzuse nimic din socoteala mea.

Tușesc bine și strig:

— Opt miu, Domnule!

Râzi Domnul, și râzi, și râzi! Când se potoli, zise, privind în tavan:

— Auzi, 25 și cu 15 să faci 8 000! Monitor general, ia-l și du-l în clasa a doua!”

Basmele n-au prosperat. Sunt printre cele dintâi pe de-a-ntregul culte, uneori pe motive din scriitorii străini, cum ar fi Pușkin, ori din mitologie. Nici literatura pentru copii (*Bunicul*, *Bunica*) nu trece de un nivel onorabil, fiind totuși printre primele exemple ale genului din proza noastră.

Din teatrul lui Delavrancea a rămas obiceiul de a considera valabilă doar trilogia istorică. Ceea ce este pe jumătate adevărat. Negoșescu o crede chiar capodopera scriitorului. Cele trei piese s-au mai putut vedea pe scenă până târziu, deși patriotismul declamat romantic, tot mai greu de suportat, le-a învechit definitiv. Curios e că el a părut acceptabil cenzurii de la sfârșitul deceniului al șaselea din secolul XX, când George Calboreanu l-a creat pe, probabil, cel mai emfatic Ștefan cel Mare. Delavrancea s-a documentat destul de serios. A citit cronicile moldovene (a

lui Ureche, îndeosebi), pe Șincai, cartea lui Xenopol din 1889 și a lui N. Iorga din 1904, documentele publicate de Hasdeu în 1864, de C. Esarcu în 1875 și de I. Bogdan în 1895, ba chiar necrologul anonim descoperit de Kogălniceanu în 1840. A întocmit cronologii și liste de nume și de funcții boierești. Spectacolele de dinainte de Primul Război au cunoscut un mare succes de public și, implicit, financiar. Nici nu e de mirare, cu C. Nottara, Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, Maria Filotti sau Petre Liciu în distribuție, cu costume comandate la Viena (pentru *Viforul* și *Luceafărul*). Critica s-a întrecut în elogi, deși rezervele n-au lipsit, începând chiar cu ale lui Pompiliu Eliade, directorul Naționalului bucureștean în 1909, care trimite ministrului său, Spiru Haret, un raport defavorabil primei piese, *Apus de soare*, subliniind erori de informare și de interpretare a istoriei, și sfârșind cu E. Lovinescu, deloc impresionat de trilogie. Păreră bună a celor mai mulți, Iorga, Dragomirescu, Vlahuță, Sadoveanu, ba chiar Caragiale (care retrage ironia inițială și prețuiește în *Apus de soare* o „dramă în genul misterelor sacre”), declină odată cu *Viforul* și mai ales cu *Luceafărul*. Singurul de părere contrară, văzând în *Luceafărul* o piesă superioară, este Mircea Zăciu, autor al articolului din *Dicționarul scriitorilor români*.

Recită azi, trilogia pare stângace și demodată, în afara standardelor teatrale. În piese se vorbește mult și foarte poetic. Ștefan le cheamă la sine pe fetele care țeș cu aceste cuvinte: „Împrejurul meu... așa... așa... ca ierburile crude de pe bătrânul turn al Sucevei”. Sau, când își mai convoacă o dată războinicii: „O! cum se varsă apele în Siret, așa vin șuvoaiele în Suceava la chemarea voievodului lor”. Între patru ochi cu Doamna Maria, bătrânul domnitor n-are alt subiect de conversație decât istoria recentă a Moldovei, lipsa de loialitate a leșilor și nesațul turcilor. El e idealizat ca stăpân și cunoscător absolut al supușilor săi. Când pârăcâlabii vin la raport, Ștefan știe dinainte ce vor spune și pe cine au lăsat în locul lor la cetăți. După bătălia

cu leșii, se întoarce învingător, dar rănit (rana din pulpă nu-l mai lasă), iar unul dintre boieri relatează astfel înfrângerea inamicilor: „Prinși din toate părțile, azvârliră armele jos... Și curse sânge până la țurloaiile cailor... Strașnic răcnea leul Moldovei, că auia valea și codrii...” Doamna Maria îl întâmpină îngrijorată: „Ce te doare, păcatele mele?” Și Ștefan răspunde măreț: „Nimic pe domnul Moldovei... Și toate pe Ștefan Mușatin, fiul lui Bogdan...” Discursul retrospectiv din actul al treilea a rămas celebru, cu toate că imposibil de rostit astăzi pe scenă și destul de dificil la lectură. Bătrânul leu nu moare până nu-i ucide cu mâna lui pe niște complotiști care nu-l vor pe tron pe Bogdan. În *Viforul*, după douăzeci de ani, pe tron e Ștefăniță, cel brutal și cinic. Comparat cu Richard al III-lea, n-are nimic din viclenia și farmecul malefic al acestuia. Cu Doamna Tana se poartă oribil. Marilor boieri le zice „moșnegel”, îi repede, îi alungă și-i taie ca pe vite. Tuturor le strigă: „Legea sunt eu”. Criminal de rând, Ștefăniță n-are nimic din măreția autocraților medievali. El e otrăvit de Doamna sa și moare după o prea lungă agonie delirantă. „Nu deșteptați pe Ștefăniță!”, le șoptește Oana, nebună, de când soțul i-a fost ucis din porunca domnului. Singurul act valabil din *Luceafărul* ar fi putut fi primul. Pe o idee de basm, Petru Rareș se înfățișează la poarta Sucevei susținând că e fiul lui Ștefan cel Mare. Boierii îl pun la mai multe încercări, ca să se convingă, din care Rareș iese biruitor și e urcat pe tron. În rest, bătălii și conflicte povestite de către participanți în modalitatea statică bine știută de acum. În final, îl aflăm pe Rareș încă o dată fugăr peste munți. La antipodul lui Ștefăniță, el are doar calități. Nu-i lipsește nici voința de a domni, lipsă pe care Horia Lovinescu își va întemeia ideea piesei sale despre domnitor. Totuși personajul e convențional.

În ciuda șovăielilor sale artistice, Delavrancea n-a fost deloc un scriitor naiv ori fără cultură. Din contră, așa cum vedem din publicistica sa, din scrisori, din ciornele pieselor istorice, era

temeinic școlit, intelectual adevărat, la curent cu ce se scria în lume. E printre primii care prețuiesc pictura lui Andreescu (și mai puțin pe a lui Aman și Grigorescu). În 1881 semnaleză noutatea europeană a naturalismului lui Zola (în descendența lui Flaubert și Balzac): „o literatură shakespeariană mai științifică”. Critică aspru *Despot-Vodă* a lui Alecsandri, care n-ar respecta nici caracterul eroilor, nici mediul social, nici culoarea locală, declanșând replica lui Maiorescu din *Poeți și critici*. Relația cu Maiorescu va fi rea, tensionată, și abia după ce va deveni membru al partidului conservator și când criticul va fi sărbătorit la 70 de ani, Delavrancea va scrie câteva propoziții memorabile despre orator: „Scurt: n-ai auzit pe Maiorescu. Te plâng om fără patrie! Patria ta se încheie în casa părintească unde te-ai născut, în lanurile bogate pe care le cultivi, în țărani harnici din satul tău. Și mai departe? Îmi spui că ai văzut nepieritoarele opere din Florența și Roma și Neapole, dar n-ai auzit nici până azi minunea cuvântului pe care neamul românesc a fost în stare s-o zămislească în Titu Liviu Maiorescu! E cel mai desăvârșit din câți au vorbit.” (Maiorescu nu va rămâne mai prejos văzând în Delavrancea „cel mai strălucit al României contemporane”. Tot orator, se înțelege). Tema principală a publicisticii este aceea a științei literare contemporane, începând de la limbă, care n-ar fi a poporului de la țară, ci a „pricopsiților de prin orașe” care n-au decât o „spoială de cultură” și-l țin pe țaran de „prost”. De aceea îl va lauda, la moarte, pe Petre Ispirescu, „marele scriitor al poporului”, „mare mai ales pentru noi, unii, care suntem adânc convinși că renașterea literaturii pornește de la popor”. Salutul entuziast adresat revistei lui Artur Gorovei, *Șezătoarea*, are aceleași temeuri. Nu s-a insistat destul pe premonițiile sămănătoriste ale lui Delavrancea, mai clare și mai apăsate decât ale lui Coșbuc sau Slavici. Polemizând cu A.D. Xenopol, își exprimă intenția de a alcătui „o galerie de imagini, curate și luminoase, rechemate din umbra trecutului eroic în fața unui prezent tulbure, molatic și fără relief”. E

deja Iorga aici, cu un deceniu înainte ca acesta să preia revista *Sămănătorul*. În sfârșit, nu trebuie uitat interesul pentru creația populară. Delavrancea își repetă obsesiile și, scriind despre folclor, neagă în discursul de recepție de la Academie din 1912 (*Din estetica poeziei populare*) orice valoare literaturii noi, dominată de „industrializare” și aflată „sub influența fenicianului modern” (al omului cu sacul cu bani la care se referea Lenin în 1905!), expusă pe deasupra unor „curente bolnăvicioase”. Deși a rostit conferințe și a avut un *Curs de folclor* la Universitatea din București, alcătuindu-și o antologie de uz propriu, Delavrancea s-a remarcat mai ales prin filipica la adresa literaturii străine de tradițiile neamului. Singura idee originală a fostului redactor la *Revista nouă* a lui Hasdeu este referitoare la *doină*: acceptând teza acestuia din urmă care stabilea originea cuvântului în *daina* lituaniană, Delavrancea socotește specia descoperită de Alecsandri altceva decât un cântec de iubire și dor, și anume un „cântec de vitejie al maselor”. *Doina* lui Eminescu ar aceea care fi dat speciei înțelesul ei istoric adevărat. „În *doină*, conchide Delavrancea, s-a răsfrânt sufletul poporului român, ca energie specifică, ca eroism al masei, ca rațiune de a fi a unui neam milităresc”. Iată-ne dincolo de sămănătorism, în ideologiile tradiționaliste de după Primul Război, cu vigorile lor armate și cu paradele lor de eroism național!

Ce fel de concepție politică a avut fiul căruțașului din Delea Nouă, mereu frustrat de orgoliul celor de viță veche, și gata a-și afirma în replică originea joasă? Ne putem da seama răsfoindu-i interminabilele discursuri parlamentare. Cel dintâi, din 1894, este îndreptat contra lui Maiorescu, a conservatorilor și a junimiștilor. Discursul, întins pe două zile și care a durat cinci ore, ridică problema originii proprii. „Am dreptul și onoarea a vă spune: «da, sunt țăran». Părintele meu n-a fost nici boier, nici negustor, ci țăran, clăcaș împroprietărit la '64 [...] Sunt și suntem prima generație a neamului care a învățat carte”. Nu era chiar așa: tatăl fusese căruțaș, cărând orzul cultivatorilor din Delea

Nouă spre diferitele piețe ale Capitalei și ale țării. Delea Nouă se găsea în marginea Bucureștilor. Delavrancea o va evoca adesea, mai ales când ea nu va mai fi ce a fost. G. Călinescu a profitat de ocazie ca să facă din Delavrancea un pictor nostalgic al policromiei mahalalei muntenești. Delea Nouă nu era însă o mahala. Înțelegem chiar din proza scriitorului că, la dimensiunile Bucureștilor din a doua parte a secolului XX, mahala era, de exemplu, vecinătățile glodoase și întunecate ale Grădinii Icoanei, acolo unde locuiește Iancu Moroi din nuvela care-i poartă numele. Delea Nouă, aflată undeva după bariera Vergului de intrare în oraș, era o comună mare, cu grânari bogăți, cu negoț înfloritor și cu numeroase căruțe cu coviltir, ca a tatălui scriitorului, care transportau marfa. E interesant că toate primele discursuri rostite de parlamentarul de Prahova revin, într-un fel ori altul, la refuzul aristocrației, în numele „nefericitului popor”. E cazul celor consacrate proiectului legii numelor de familie, pe care Delavrancea îl respinge ca „aristocratic” într-o țară care a avut *boieri* și *boierii*, adică privilegii, dar nu o aristocrație adevărată. Când se răfuaia cu Marghiloman sau Lahovary, Delavrancea fusese ales pe listele Partidului Național Liberal. În 1898 trece la conservatori, adică la cei pe care-i ironizase înainte pentru fumurile lor. Se alege de încă două ori deputat, al conservatorilor o dată, al conservatorilor-democrați (takiști), a doua oară. E tot de două ori ministru. Secolul XIX trece în al XX-lea cu Delavrancea primar (conservator!) al Capitalei. Cine crede că voiajul de la un partid la altul este caracteristic epocii noastre se înșală. Delavrancea a demisionat din Parlament abia după doi ani de la demisia din Partidul Liberal, păstrându-și mandatul și după ce devenise membru al Partidului Conservator. I-a dezaprobat sau beștelit pe toți împreună cu care a făcut ocazional politică: pe liberali în 1896, preferând disidența „drapelistă”, pe conservatorul Carp, în 1907 după răscoală, fiind apoi susținut de junimiști și de takiști, pe Take Ionescu înainte de a deveni takist și pe Nicolae Filipescu, înainte

de a milita împreună la *Adunarea Națională* pentru intrarea României în război alături de Antantă. Nu era nimic extraordinar în aceste aderări și trădări succesive. Prietenul lui, I.L. Caragiale,

proceda la fel. Rămâne întrebarea cum se împacă poporanismul și ura de clasă, care l-au animat pe Delavrancea toată viața, cu spiritul conservatorilor, fie ei junimiști sau democrați.

## ION AGÂRBICEANU

(12 septembrie 1882 – 28 mai 1963)



Încă un scriitor pe trei sferturi uitat: Ion Agârbiceanu. Dubla aniversare, din toamna lui 2002 și de la finele lui 2003, n-a trezit nici cel mai mic ecou. Dificultatea receptării moderne a prodigioasei opere a scriitorului ardelean i s-a părut a fi lui G. Călinescu eticismul romanelor sale de maturitate. În ce mă privește, cred că

dificultatea este alta, mai ales că eticismul nu se regăsește în toate scrierile autorului și, până acolo unde se regăsește, el e prezentat „cu tact”, evitându-se predica și făcându-se doar „simpatică virtutea”, după chiar aprecierea lui Călinescu. Acest fel de a proceda este și singura sugestie a naționalismului lui Agârbiceanu (în *Istoria sa*, Călinescu îl așază în capitolul *Tendința națională*, lângă Goga și sămănătoriști), îndeajuns de obiectiv ca observator al satului de peste munți și cu un idealism moral bine temperat.

La debutul său, cu volumul de povestiri potrivit intitulat *De la țară* (aceasta fiind Țara Moșilor), apărut în 1905, Agârbiceanu a produs o impresie destul de puternică, pe care unii au socotit-o comparabilă cu aceea a *Poeziilor* lui Goga din același an. Ei erau scriitorii ardeleni cei mai promițători din zorii noului veac, după Coșbuc și înainte de Rebreanu. Nu este totuși nimic în povestirile lui Agârbiceanu de până la marele război din palinodia națională de la Goga, deși ele ne aduc sub ochi scene de viață rurală și personaje la fel de tipice precum cele din lirica poetului. Dacă vrem să prindem într-o formulă tematica acestor narațiuni, realiste mai ales în detalii și în vorbirea oamenilor, doar superficial aburite de nostalgii sămănătoriste în latură baladescă, aceasta este *dureri înăbușite*. Adică, nu întâmplător, titlul volumului lui Sadoveanu din 1904. Cel mai important monografist al lui Agârbiceanu a susținut ideea admirației pe care scriitorul ardelean ar fi purtat-o moldoveanului. Însă ideea lui M. Zăciu creează o problemă: când Agârbiceanu începe a-și publica povestirile

„de la țară”, cu nimic deosebite de cele care le urmează vreme de un deceniu și jumătate, Sadoveanu nu debutase. Nu se vede niciun motiv pentru a vorbi de vreo influență. E destul de limpede, în schimb, faptul că există la amândoi prozatorii preocupări asemănătoare, aceeași atmosferă morală a satului, ca și o foarte măsurată acceptare a fatalității care stăpânește destinele tragice ale unor ființe neînsemnate. Nu putem intra în pielea cititorilor de la 1900: este sigur însă că lor li s-au părut originale povestiri precum *Lupul*, *Vârvoara* sau *Miluc*. Ceea ce ne frapează pe noi astăzi este însă sadovenismul lor. E ca și cum, în ochii posterității, Sadoveanu l-ar fi deposedat pe Agârbiceanu de toată noutatea prozei sale de început. La o scară mai mică, un lucru similar s-a petrecut cu Samson Bodnărescu, pe care nu-l mai menționăm astăzi decât cel mult ca pe un epigon eminescian, deși, atunci când își publica poeziile muzicale și pesimiste, Eminescu era încă acela de dinainte de 1870, un emul zglobiu al lui Alecsandri și Bolintineanu. Iată două cazuri de epigonism paradoxal.

Neșansa lui Agârbiceanu nu se oprește aici. Întâia parte a operei sale, aceea de până la Primul Război, se încheie cu volumul *Arhanghelii*, din 1914, roman solid, de pionierat realist, care este reținut totuși de către istoria genului doar ca o verigă între *Mara* (în volum abia în 1906) și *Ion* din 1920. Astfel de receptări insidioase sunt rare într-o literatură, dar topesc originalitatea scriitorului. Aproape nimic din ceea ce i-ar fi putut fixa identitatea artistică nu mai pare a se afla în proprietatea lui Agârbiceanu. De un anume fabulos folcloric, pe care el l-ar fi putut găsi în *Serile în sat la Dikanka* ale lui Gogol, l-a expropriat Galaction, cu *Moara lui Călifar*, pe care Agârbiceanu n-o citise mai mult ca sigur când scria *Morarul*. Marile lui nuvele, structural diferite de primele povestiri, care apar după 1918 – *Popa Man* (scrisă totuși în 1910) sau *Jandarmul* în 1941 – nu sunt nici ele scutite de o vecinătate primejdioasă, aceea a lui Slavici din

*Moara cu noroc*, după ce tot Slavici, din narațiunile mai scurte de la început, se poate recunoaște în *De la țară*. În sfârșit, romanele incriminate de Călinescu, *Legea trupului* sau *Legea minții*, sunt de-a binelea rătăcite într-o epocă străină firii lor. În plin modernism, contemporan cu Hortensia Papadat-Bengescu (*Fecioarele despletite* sunt din același an cu *Legea trupului*) și Camil Petrescu, Agârbiceanu nu poate face decât figura unui moralist naiv, impregnat de spirit religios, fără nicio legătură cu emancipata societate românească dintre războaie.

E o întrebare aceea de a ști ce drum se cuvenea să urmeze Agârbiceanu ca să scape de acest blestem. Poate acela indicat de *Fefelega*, cea mai valoroasă dintre povestirile sale de tinerețe, în care realismul viguros este întregit de o metafizică a rostului omului în lume care ne amintește de Gogol și de Cehov. Au fost reluate, în această perspectivă, întinsele nuvele târzii, prin care criticii ardeleni (numai ei!) de după al Doilea Război (Mircea Zăciu, Cornel Regman, I. Negoșescu) au încercat să-l reimpună pe Agârbiceanu contra discreditului relativ pe care i-l arătaseră criticii generației anterioare. Însă nu e sigur că au reușit. *Popa Man* e o combinație de reminiscențe din Caragiale (*Păcat*), Slavici (tatăl ciudatului popă e un hoț de porci, împușcat de jandarmi) și Sadoveanu (firi pătimișe, nestăpânite, în dragoste și în beție). Lipsa unei personalități proprii e aici mai vădită decât oriunde. *Păscălierul* e o versiune comică a temei preotului dintr-un sat izolat. Cititorul ia însă la fel de greu în serios farsa păscălierului cum o ia preoteasa care se pomenește în patul conjugal al bețivanului și voiosului ei soț cu un călugăr. Peste *Strigoii* sau *Faraonii* plutește, la o lectură actuală, umbra lui Vasile Voiculescu. În fine, *Jandarmul* e singura care i-ar fi putut aduce scriitorului marea notorietate, dacă n-ar fi venit prea târziu. E povestea obsesiei a două tinere femei pentru un bărbat ciudat (același străin nimerit de neunde într-o comunitate care funcționează după regula slaviciană a gurii satului), care

înebunește și se spânzură din nesiguranță (și-a ucis sau nu Veronica primul soț dându-i să mănânce ciuperci otrăvite?). Nuvela are unele naivități, dar și pagini puternice. În 1941, când

apare, *Jandarmul* nu mai poate însă modifica impresia generală asupra unei opere care pare să țină definitiv de începutul secolului.

## CALISTRAT HOGAȘ

(19 aprilie 1848 - 28 august 1917)



„Calistrat Hogaș și-a pierdut șirul firesc al generației lui literare”, scrie Pompiliu Constantinescu despre autorul *Amintirilor dintr-o călătorie*, cam de-o vârstă cu Slavici, Eminescu și Caragiale (ultimul i-a fost un apropiat), dar recunoscut ca scriitor abia de către Ibrăileanu (care, tipărindu-i în revistă opera, i-ar fi scurtat-o cu o treime din pagini) și Lovinescu (care-l socotea, în 1928, încă nepătruns în „conștiința publică”). Este și acesta un caz de inadecvare, ca al lui Agârbiceanu. După interesul pe care critica interbelică i l-a arătat, Hogaș este din nou un scriitor ignorat. Receptarea lui tardivă, între războaie, nu e scutită de ciudățenii. Proza-

torul pare criticilor inclasabil. Călinescu remarcă puțina creație obiectivă, în molusca (e vorba lui) jurnalului fără coloană vertebrală. Hogaș ar fi un „diletant superior” și un „minor mare”. Presiunea simpatiei recent dobândite de către Hogaș îl silea pe Călinescu la această paradoxală apreciere. Lui Lovinescu i se pare un suflet primar, un homerizant, că de altfel și lui Streinu (care l-a și editat), văzând în plus în el un simplu amator, spre deosebire de Cioculescu în ochii căruia Hogaș e „un meșteșugar lucid și aplicat” și un clasicist baroc. „Un Creangă trecut prin cultură”, găsește Vianu, un „intelectualist și un estet”. Referințele cele mai numeroase se fac la Creangă și Sadoveanu, deși O. Botez se gândise din prima clipă la Odobescu. În toate acestea se simte o bună doză de exagerare. Proaspătul descoperit de interbelicilor impresia că e o revelație. Exagerările vor fi prezente chiar și după ce voga scriitorului trecuse. În *Istoria* lui, I. Negoșescu va fi de părere că este în limba lui Hogaș o „lavă fumegândă, strălucitoare, luxuriantă” care ne-ar duce cu gândul la Eminescu ori la „lirismul poetic” de la începuturile literare ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Nimic însă la Hogaș din natura eminescienei insule a lui Euthanasius ori din feminina senzualitate a *Femeii în fața oglinzii*. Natura lui Hogaș e turistic-etnografică, într-o limbă literară împesetrițată de moldovenisme (*venghercă, ogheal, smidă, medean* etc.), iar senzualitatea se reduce la ochetele ușor libidinoase ale bărbatului de câte ori îi iese în cale câte o munteancă durdulie.

De la Hogaș ne-au rămas două cărți, *Amintiri dintr-o călătorie* și *În munții Neamțului*, dacă ne luăm după ediția postumă și titlurile din 1921. Cea de-a doua s-a bucurat de prefața lui Sadoveanu. Alte două încercări de strângere în volum a însemnărilor de drumeție risipite prin reviste dăduseră greș, când autorul mai era în viață, din pricina colosalelor erori de tipar, una, și a unui incendiu care mistuise tipografia *Vieții Românești*, a doua. Titlul ambelor fusese *Pe drumuri de munte*, reluat de Streinu în ediția lui din anii '40, ca și de alții mai târziu.

Proza lui Hogaș nu este atât de greu de clasat cum s-a crezut. Autorul însuși mărturisește, în prefața la ediția ratată din 1912, a fi vrut să dea un brânci literaturii de călătorie „din drumul obiectiv, didactic și aproape geografic de până acum, pe drumul subiectiv pe care trebuie să meargă...” Formația literară îl apropie pe Hogaș de scriitorii din cea de-a doua generație romantică, a lui Odobescu, generație care continua însă o tradiție întemeiată de predecesori, de la Gr. Alexandrescu la V. Alecsandri. E vorba despre acea proză romantică *Biedermeier* care, întorcând, în general, spatele ficțiunii și, în particular, romanului, cultiva, între altele, memorialul de călătorie ca pe o specie documentar-personală care consta în descrierea, jumătate exactă, jumătate fantezistă, a unor locuri, oameni, obiceiuri, eresuri, până la îmbrăcăminte, amestec de etnografic pitoresc și de spirit cult, de culoare locală și de antichitate savantă. Ca și eroul lui Mérimée, inspiratorul multora, din nuvela *Colomba*, care umbla cu Horațiu în ediția Elzévir sub braț în căutare de bandiți corsicani, protagoniștii memorialelor sau jurnalelor de acest fel de la noi sunt intelectuali subțiri care dau ascultare, după moda veacului XIX, vocii poporului, culegându-i cântecele sau observându-i viața și moravurile. Hogaș este și el un *costumbrist*, cu un termen extrapolat de Virgil Nemoianu în *Romantismul îmblânzit* de la spanioli la restul continentului *Biedermeier*. Ca și ceilalți, Hogaș este un intelectualist și un estet (deși face caz de „mojicie”, respectând „literatura de salon”),

ironic, clasicist în mentalitate și academizant în stil. Nu e cine știe ce deosebire de natură a mijloacelor între *De la Vărațic la Săcu* și *Câteva ore la Snagov*, după cum nici vechiul Alexandrescu vizitând mănăstirile din Oltenia nu se află prea departe. Probabil *O preumblare prin munți* (ai Neamțului) a lui Alecsandri din *Propășirea*, de la 1844, este modelul cel mai îndepărtat.

Așezarea lui Hogaș în această filieră nu ne poate împiedica să remarcăm originalitatea prozei sale de călătorie. Entuziasmul lui Ibrăileanu (mai mult o acoladă prietenească) sau al lui Lovinescu și Streinu o dată trecut, ne rămâne să vedem în Hogaș un scriitor atractiv, care te îmbie nu numai la drumeție, dar și la citit. El se află la mijloc între clasicismul lui Odobescu și barocul lui Bogza. E vădit îndrăgostit de fraza amplă, muzicală (pagina despre furtuna din munți, Caragiale o învățase pe de rost, iar lui Bogza i-a sugerat una asemănătoare în *Cartea Oltului*), de alegoria savantă și de referința la Antichitate. De Odobescu îl apropie și curiozitatea pentru botanică: listele de denumiri latinești ale plantelor întâlnite în drumurile sale. Acest fel de a scrie sună tot mai desuet astăzi, însă e corectat, spre norocul al autorului, de înclinația lui spre comic și chiar spre grotesc. În *Amintiri*, povestitorul alcătuieste o pereche clasică împreună cu tovarășul său de drum, un Sancho Panza care se molipsește, ca și modelul lui, de limbajul înflorat al lui Quijote și-i servește vreo două discursuri parodice pe măsură. În celălalt volum, călătorul o are drept tovarăș pe Piscuța, o iapă la fel de costelivă ca și Rosinanta. Drumeții merg pe la hanuri și stâne în care descoperim ușor câte o notă din Caragiale (cu hangițele lui malefice) ori din Sadoveanu (ciobani sculpturali printre picioarele cărora se vede panorama munților, haiduci moderni și călugări plesnind de sănătate). E greu de uitat părintele Ghermănuță, care aduce apă de la izvor în comanacul său de tinichea, mai ales după strașnicul chef din chilia în care-și invită oaspetele. Bătălia Piscuței cu musca e o mostră de epopee burlescă. Măcar acest pasaj merită a fi reprodus pentru a-i



refamiliariza pe cititorii de astăzi cu proza lui Hogaș:

„Nu mă putui totuși opri de a nu mă desfăta o clipă, privind la lupta uriașă ce se încinsese între ea și o muscă mare cu spatele lucitoare și verzii, care năzuia, numaidecât, să se adăpostească de arșița dogorătoare a soarelui în umbra umedă a uneia din nările ei; și cu greu ai fi putut hotărî care dintre amândouă erau mai iscusite în strategie, musca sau Pisicuța? Căci, dacă Pisicuța își apăra nasul, scuturând din cap în toate părțile, musca, nu mai puțin, cu o precizie vrednică de cea mai desăvârșită balistică, ochea și prindea nasul Pisicuței din zbor și se înfunda, cu iuțeala unei săgeți, în adâncul uneia din nările ei. Pisicuța sorbea și își umfla pieptul său puternic cu jumătate din atmosfera pământescă; iar când aerul, astfel sorbit, era înapoiat cerului sub forma suptă și zguduitoare a unei furtunoase note de trombon, musca țâșnea zăpăcită din nara Pisicuței și îi trebuia vreme să se dezmeticească și să se descurce din ierburile încâlcite în care fusese aruncată, spre a-și găsi din nou echilibrul de

luptă... De la o vreme, musca își schimbă planul de atac și începu să bată în părțile mai slabe ale citadelei, ca și cum, adică, Pisicuța n-ar fi avut nici picioare, nici coadă, nici dinți și, mai cu seamă, darul neprețuit de a-și scutura cu atâta putere pielea spatelor sale, încât geniul strategic al tuturor muștelor universului la un loc ar fi rămas neputincios...”

Comicul alunecă uneori spre grotesc, de exemplu în portretele celor două femei, mamă și fiică, una cu mustați și ghebă de Quasimodo, alta cu o gușă asemenea unor foale care prefac respirația într-o veritabilă fanfară.

Sunt, în cele două memoriale, ca și în câteva proze publicate separat (*Cocoana Marieta* etc.), și pagini de o factură mai obiectivă, care ar putea fi citite ca niște -nuvele de sine stătătoare, cu oarece dialog și o atmosferă de târg moldovenesc de pe la 1900. Nu e însă nimic în acestea din arta caracteristică lui Hogaș, care rămâne un admirabil povestitor de drumeții montane dintr-o epocă și dintr-o lume de mult apuse.

## GALA GALACTION

(29 aprilie 1879 – 8 martie 1961)

De la indulgența, fără umbră de severitate, a, în general, necruțătorului E. Lovinescu, atunci când comentează, romanul *Roxana* („Romanul cuprinde o tragedie religioasă a întinării ofrandei și a incompletitudinii sacrificiului”, în *Fapta* din 1930) și până la severitatea, fără umbră de indulgență, a, în general, înțelegătorului I. Negoșescu („...A scris nenumărate pagini de proză mizerabilă”, în *Istoria literaturii române*, 1991), se poate urmări curba descrescătoare a interesului criticii pentru literatura lui Gala Galaction. O cauză se află în opera însăși a scriitorului: Galaction s-a format în bizara ambianță macedonskiană din jurul lui 1900, a fost o prezență

respectată în întreg interbelic și un harnic strângător de compromisuri politice și morale după 1947. Nu s-a dovedit îndeajuns de profesionist ca să evite poncifele succesive și o proastă concepție despre literatură. Cea de a doua cauză se află în declinul simpatiei comentatorilor, tot mai puțin dispuși să închidă ochii la tezismele și stângăciile scriitorului-preot. Ceea ce Lovinescu și contemporanii lui nu luau în considerare era chiar faptul că autorul unui roman foarte slab cum este *Roxana* nu era scriitorul, ci preotul: adică acela care ține cu tot dinadinsul să păstreze secretul confesiunii principalului personaj feminin, făcând ininteligibilă

drama și lăsând neexplicate motivele comportării. Ce rămâne, în definitiv, dintr-o operă, care nu e integral cuprinsă în cele șapte volume câte numără deocamdată ediția critică a lui Teodor Vârgolici? Probabil câteva din povestirile de început, o admirabilă *Viață a lui Eminescu*, tot de atunci, și romanul *Papucii lui Mahmud* din 1932. Peste tot restul s-a așternut praful.



Din nefericire, foarte așteptatul *Jurnal* s-a dovedit în bună parte o decepție. Publicat postum, în anii '70 ai secolului trecut, într-o ediție din care cenzura a eliminat destule pasaje, și reluat, fără omisiunile cu pricina, în cinci volume, tipărite între 1996 și 2003, *Jurnalul* merită înainte de toate o mențiune mai ales pentru întinderea lui. Într-o literatură lipsită de astfel de opere, unde doar *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu acoperă o perioadă de timp mai lungă, existența notelor aproape cotidiene ale lui Galaction dintre 1898 și 1955 constituie o probă de disciplină intelectuală cu care nu suntem obișnuiți. Mai cu seamă la început, când transcrie scrisorile către Zoe, *Jurnalul* se citește cu interes. Tânărul, îndrăgostit platonice de o călugăriță aflată în

ascultare la Agapia, cu unsprezece ani mai în vârstă, și care-i va deveni mai târziu soție, se spovedește tolstoian, deși fără detaliile prin care Levin a scandalizat-o pe Kitty. El tocmai trece printr-o criză care îl va transforma dintr-un socialist visător într-un militant religios. Conținutul, ca și tonul acestor pagini de corespondență este extrem de literar. Autoscopia, câtă este, din scrisorile către Zoe dispare în însemnările ulterioare. Stilistic, acestea sunt exaltate, emfatiche, abundând în comparații și poncife romantice. Perdelele chiliei lui Zoe i se par autorului „aripi de fluturi albi”. El simte „gheara zimțoasă a durerii” ori de câte ori se gândește la iubită și „fluturătoarea cosiță a sufletului” îl împinge uneori spre „obsesiunea nouroasă a dimineții”. Toate, pe o singură pagină. Stilul e mai simplu și mai concis, o dată faza epistolară epuizată, dar tot „liric” și vaporos. Ar fi putut deveni interesant autoportretul din *Jurnal*: ghem de contradicții, junele și apoi adultul Galaction e un spirit profund religios, dar cu porniri erotice irepresibile, abstinent și pofticios, blând cu o unsuroasă obsecviozitate, dar și ranchiunos, pătruns de morala creștină, însă trăindu-și destul de liber viața, devotat și repede schimbător, modest și paranoic, calculat și impulsiv. Ceea ce răpește din valoarea autoanalizei este impresia persistentă de nesinceritate: învinuindu-se mereu pentru păcate majore, Galaction nu se referă la niciunul concret, cam la fel cum naratorul din *Roxana* nu spune ce lucruri grave i-a mărturisit frumoasa și nobila femeie. Documentar, *Jurnalul* se cuvine reținut și pentru consemnarea disputelor din sânul bisericii ortodoxe române. Un portret succint al patriarhului Miron Cristea, admirat inițial, detestat ulterior, găsim în paginile despre tânărul ierarh: „Era cel mai elegant și pretențios dandy bisericesc. Bărbat frumos, cap de Christ (dar gol de dumnezeiasca lui seriozitate și povară), plete de trubadur, ochi languroși și vineții ca Luceafărul lui Eminescu. Despre îmbrăcămintă nu mai vorbesc... Mătasea neagră, căptușelile albastre sau roșii, brâul lat îl făceau ireproșabil stâlp drapat, în vitrina unei croitorii

clericale. Avea baston, pălărie ardelenescă și botine de lac.” Cele mai instructive pasaje se referă la apărarea ortodoxiei împotriva neoprotestantismului sau a anglicanismului către care Miron Cristea înclina. Curios, dar Galaction va traduce Biblia nu conform tradiției ortodoxe, după *Septuaginta* grecească, ci din ebraică, după așa-numitul Text Masoretic, preferat tocmai de protestanți. Catolicii preferă versiunea latină târzie. Nu lipsesc însemnările despre viața politică. Galaction nu e angajat în nicio tabără. Toleranța lui față de etnii și religii, vădită în romane, este la fel de mare și față de doctrinele politice. Scrie bunăoară la ziarul *Dimineața*, cel detestat de „patrioți”, și nu altceva decât comentarii religioase, dar și la *Curentul* (o cronică duminicală). Despre directorul *Universului* crede că e „un măcelar al onoarei, al moralei și al gramaticii românești”, dar, ca și Goga sau Arghezi, tresare la vestea morții pe frontul spaniol a voluntarilor Moța și Marin. Nu e clar ce acceptă și ce nu la legionari sau la comuniști: „Nici acești naționaliști extremiști, nici comuniștii nu sunt din împărăția lui Iisus Christos (chiar dacă eu aș fi gata să admit că Moța și Marin au murit, ca vechii Cruciați, pentru Evanghelie și pentru Cruce)”. În fond, ar prefera o dictatură de dreapta uneia de stânga. Critică „păgânismul nazist” și antisemitismul „nefasului nostru Patriarh”. Asta în vremea despărțirii de capul bisericii. „Căpitanul de carnaval”, adică Zelea Codreanu, e „un actor prost” și un „histrion idolatrat”. Deși de sovietici și de comuniști se temea (avea coșmaruri premonitorii încă din ’41-’42), acceptă, în 1946, să fie deputat de Vâlcea din partea Blocului, să țină conferințe la ARLUS și să devină membru al unei Academii epurate de mulți oameni valoroși. Cu un deceniu în urmă visa că e ostatec la ruși și silit la spovedanie: „Ne-am pomenit la masă, cu această căpetenie în dreapta mea. Era un tip blând, spălăcit. Lucrurile începeau cu poftire la masă. Când am deschis și eu gura, am zis: Ce pot să vă spun? Un scriitor se spovedește în tot ce scrie. Ideile mele sunt risipite în

cărțile mele. Tovarășul avea aerul că gândește la fel”. Asta în timpul războiului. După încheierea păcii: „Nu știu încă ce voi face cu acest jurnal [...] Cerul e de bitum, stelele cad în Apocalips, mânia lui Dumnezeu se dărmă peste noi de dimineața până seara”. Ultima parte a *Jurnalului* e mai mult recapitulativă decât la zi. Puținele note la zi sunt fixate pe aceleași obsesii, nu știu cât de sovietofobe, de vreme ce Galaction colabora spornic cu regimul controlat încă de ruși și nutrea unele iluzii: „Aseară și azi, în nevrednica mea rugăciune, l-am așezat și pe Iosif Vissarionovici (Stalin), în genunchi, în fața tronului tuturor puterilor, tuturor îndurărilor și tuturor iertărilor.” Și încă printr-o observație extraordinară la moartea tiranului de la Kremlin: „Am văzut într-un instantaneu fotografic reprodus în ziare imaginea lui Iosif Vissarionovici pacificată și culcată între flori. M-au impresionat dureros mâinile doborâte de-a lungul trupului, una într-o parte, alta într-altă parte. Celor ce adorm creștinește, li se împreună mâinile deasupra pieptului și astfel mâinile se întâlnesc și fac un pact de smerenie și de implorare. Aceste mâini împreunate poartă o cruce, sau o icoană, sau o carte de rugăciuni [...] Mâinile lui Iosif Vissarionovici nu duc nimic! Nu se cunosc una pe alta, nu se întâlnesc decât în neant. Sărmane Iosif Vissarionovici!” Ultimele preocupări din *Jurnal* sunt legate, ca și în publicistică, în predici ori în proze, de convertirea lui Saul din Tars. Ar vrea să scrie o carte de memorii intitulată *Spice din câmpul (țarina) lui Booz*. „Dar cine mai știe, în zilele noastre, revoluționare și antibiblice, cine a fost Booz și ce sunt acele spice pe care secerătorii din Biblie le mai lăsau, pe-ici pe colo, neadunate în snopi, pentru sărăcimea care venea și le aduna, ca un drept acordat de însuși Domnul? Cine mai vrea să știe azi cine au fost Noemina și Ruth moabiteanca și cine mai citește măreața poezie a lui Victor Hugo *Booz endormi?*” Aici *Jurnalul* se încheie, după 57 de ani, marți 11 ianuarie 1955.

Uitată, și pe bună dreptate, este publicistica lui Galaction, amestecată cu proza și memoria-

listica prin diferitele culegeri și formând cuprinsul volumului 7 din ediția Vârgolici (dar numai aceea de până în 1918, restul urmând). Aceea strict literară debutează cu un articol despre Macedonski, cu prefața la un roman de N.D. Cocea și cu un studiu, la care *Jurnalul* face repetate referințe, despre Iulia Hasdeu. Stilul este acesta: „Poezia Iuliei Hasdeu e un crâng, la ivirea unui soare de april”. Sau, în final: „Iulia Hasdeu, virgină și poetă, rămâi suavă în cadrul artei mele, purtând, pe fiecare tâmplă, un trio de crini – în numele Prea Sfintei Treimi!” Mai târziu, textul se limpezește, dar nu devine neapărat mai consistent. De remarcat ar fi varietatea preocupărilor: cronici de teatru sau plastice, recenzii de cărți, necroloage (Coșbuc, Stere, Anghel), fără savoarea celor ale lui Iorga din *Oameni cari au fost*, evocări și portrete, câte unul izbutit: „Avea (Armand Șarenga, scriitor obscur și coleg al lui Galaction) o curioasă înfățișare. Era lung și deșirat ca spinarea unei gloabe de saca. Era sfios, stângaci și vulgar la vedere. Mai avea și păcatul că ținea capul plecat pe un umăr și, când vorbea, parcă era în buturugi.” Publicistica religioasă e mai matură, cu începere de la teza de licență din 1903, unde convertirea lui Saul apare prima oară, plecând de la premisa că „documentele evanghelice, judecate după metoda critică modernă, rămân inexplicabile”. Nu intră în competența mea să mă ocup de acest fel de scrieri, după cum nu mă pot pronunța asupra traducerii Bibliei, socotită de Galaction însuși opera sa capitală, pe care, fără să vreau să fiu luat pe cuvânt, o găsesc arhaizantă și greoaie.

Ca o trecere spre discutarea prozei, trebuie amintită *Viața lui Eminescu*, pe care Călinescu a socotit-o destul de bună ca s-o menționeze în bibliografia cărții lui. În 1914 erau destul de puține informațiile sigure despre viața marelui poet: amintirile lui Stefanelli, Panu și Negruzzi, contribuțiile biografice ale lui Scurtu, C. Botez, N. Zaharia și Octav Minar. Galaction se distinge prin câteva curajoase ipoteze, în lipsa faptelor. Mai mult, are fraza unui adevărat biograf. Lui

Călinescu îi vor fi rămas cu certitudine într-un colț al minții rânduri ca acestea:

„Ocupația cea mai înaltă a lui Eminescu, zeița reveriilor și a orelor lui de muncă era poezia. Eminescu se îngropa în frumusețea visurilor urmărite pe hârtie și uita de lume și de el însuși. Tot ce-i trebuia erau: o cameră în care să fie numai el, nouri de fum de tutun și nenumărate cafele negre. În Viena locuia într-un rând în Dianagasse no. 8, într-o cameră cu colegii săi Samoil Isopescu și Iancu Cocinski. Când acești tovarăși se înapoiau seara acasă, odaia lor era un infern înăbușitor. Eminescu de-abia se mai vedea de sub lumina lampei, palid și dus pe ceea lume. Bieții băieți alergau întâi la ferestre și le deschideau. Așa a dus-o Eminescu cât a trăit. Nepăsarea pentru ființa trupească și pentru împrejurările pământești în cari se găsea, în cele din urmă a fost scump plătită de poet”.

Călinescu se va fi regăsit și în metaforele amestecate cu informații exacte ale pasajului următor, cu atât mai remarcabil cu cât este în spiritul prozei celei mai bune a lui Galaction:

„Chiar de la stabilirea lui în Iași, iar din anul 1876 și mai mult, viața lui Eminescu ajunge din ce în ce mai încordată, mai îmbulzită și mai împărțită. E ca un fluviu, care, până aici, a curs printre țărături înalte, unul cu el însuși, și care acum, ajuns în locuri joase, se împărțește într-o rețea de șuvițe și se pierde într-un noian de dumbrăvi, formând nenumărate insule, oglinzind maluri cu ierburi nedescurcate și cu flori uriașe, formând și acoperind mocirle fără fund, nutrinde păsări grațioase, libelule, șerpi veninoși și alte vietăți imunde, cari prosperează în chip firesc în preajma fluviilor mari – și la umbra personalității unui poet de geniu. Eminescu face parte dintr-o societate literară, care, în miezul ei, este și o tovarășie de oameni politici – deci, sedințe, lecturi, discuții, literatură tipărită, contestări, polemici, dușmăni, cari pornesc de sus

de pe platformele literare și se rostogolesc până în răspântiile politice. Eminescu iubește pe o femeie tânără, frumoasă, poetă ea însăși, femeia unui profesor universitar, mai bătrân cu vreo 30 de ani decât soția lui – deci, gelozie, intrigă, scrisori anonime, zavistii și spionaj. Eminescu e poet mare, ridicat în slăvi de amicii lui, poftit în saloanele din Iași, ajuns la modă ca un articol de toaletă, bârfit și tăgăduit de potrivnici, urmărit de gelozia geloasă ori imbecilă, care se agăța de vorbele sau de unele erori din poeziile lui, fără să înțeleagă că subț acest vocabular straniu, torturat, paradoxal, pulsează, largă și răpitoare, cea mai înaltă inspirație poetică din cât avusesem până aci. Mai rămânea ca nefericitul poet să fie vârât în ziaristică. Și Eminescu fu ziarist!”

Dintre romane, nu este de amintit decât *Papucii lui Mahmud*. *Roxana*, *Doctorul Taifun* și *La răspântie de veacuri* sunt cu totul inconsistente. E ciudat cum Galaction nu și-a dat seama, când încheia seria, în 1935, că formula memoria-listică era mult mai potrivită pentru întâmplările biografice relatate decât aceea romanescă. O eroare destul de răspândită la prozatorii români din secolul XX care, spre deosebire de aceia din secolul XIX, au încredere aproape exclusiv în ficțiune și în mod special în roman. *Papucii lui Mahmud* face o excepție fericită în opera lui Galaction, care e, hotărât, un povestitor original, puternic, dar nu și un romancier. De altfel, *Papucii lui Mahmud* e o frumoasă „*conte philosophique*”, pe cât de expresivă, pe atât de educativă. Această întoarcere, în plin triumf al realismului (și psihologic) în romanul nostru, la imaginație și la parabolă, la povestirea paradigmatică morală, nu este singulară. În același timp, Sadoveanu scrie *Creanga de aur*, *Divanul persian* și *Ostrovul lupilor*, la care, ce curios!, cartea lui Galaction n-a fost niciodată raportată. Ar fi incorect să căutăm (s-a mai întâmplat în critică) în portretul lui Savu Pantofaru psihologism. Ca și turcul Ibrahim sau evreul Goldstein, Savu e un exponent, nu un individ real. Nu problema remușcării și a ispășirii se află în centrul

povestirii, ci aceea a omului care se descoperă pe sine abia când e pus într-o situație excepțională sau tragică. E o problemă morală, nu una religioasă. Cosmopolitismul religios, observat de G. Călinescu, este adevărat pentru aproape toată literatura lui Galaction. Ca și, mult mai târziu, Bashevis Singer, care descrie dintr-o perspectivă hasidică niște situații universal-umane, Galaction încearcă să împace ortodoxismul cu musulmanismul sau cu mozaismul. Povestirea e pe cât de simplă, pe atât de emoționantă. Savu Pantofaru ucide un turc, prizonier de război, într-o noapte de beție, din iarna de după căderea Plevnei. Singura imagine de care Savu își va aminti e a papucilor ruși din picioarele turcului prin care degetele îi ies afară. Când se dezmeticește, îl îngroapă pe turc în mormântul părinților săi, apoi cade bolnav (o lungă comă ca aceea a lui Natanail din *Demonul tinereții*, deși, evident, dintr-o pricină diferită) și, vindecat printr-o minune, primește de la un sfânt sihastru un canon teribil, și anume să ispășească făcând și dăruind sărmanilor o mie de încălzări. Pe măsură ce, cutreierând lumea, își va ispăși crima, devine un alt om, blând, înțelept și auster. Omorul îl transformase pe umilul pantofar într-un criminal. Asumarea greșelii și autopedepsirea, prin trezirea conștiinței morale, fac din el un sfânt. Aceasta fiind povestea, să mai spun că Savu va fi îngropat, simetric față de turcul ucis, la Stambul, într-un cimitir turcesc. Deși n-are dulceața stilistică a povestirilor de același tip ale lui Sadoveanu, *Papucii lui Mahmud* rezistă cu brio timpului și noblețea ei etică nu pare să se stingă prea curând.

Două sau trei capodopere ale povestirii românești pot fi, incontestabil, descoperite în culegerile din tinerețe ale lui Galaction. Câteva au intrat în manualele de școală. Și dacă oribila întâmplare din *La Vulturii!*, pe care elevii o întâlnesc deja în gimnaziu, n-are nici un sens etic, și deci nici unul artistic, *Moara lui Călițar* sau *Coșca Rădvanului* nu pot lipsi din nicio antologie a prozei noastre fantastice. Mai naivă, mai aproape de eresul popular e cea dintâi. Mai

în spiritul cult al povestirilor fantastice de peste aproape o jumătate de secol ale lui Vasile Voiculescu, *Copca Rădvanului* pune o prețioasă distanță intelectuală între legenda povestită de cioban și accidentul care l-a purtat pe narator la stână. E oarecum neașteptat, în ambele, interesul scriitorului-preot pentru lucrări ale diavolului. În urma unor astfel de întâmplări necurate își pierde viața morarul și flăcăul din prima povestire sau Mură Lăutarul și Domnița Oleana din cea de a doua. Aici trebuie menționată și *În pădurea Cotoșmanei*, pe care Voiculescu o citește cu siguranță și care i-a fost model în narațiunile lui cu duhuri primejdioase de animale. De o altă factură este *Gloria Constantini*, mai aproape de realismul țărănesc al lui Slavici și cu un simț al destinului comparabil. Doi frați, extrem de diferiți unul de altul, iubesc aceeași femeie. Cel mai tânăr și mai impulsiv, aventurierul, obsedatul Constantin, îl ucide pe cumsecadele și gospodarul Badea. Trecând Dunărea împreună cu malefica Frusina, e ucis, ca și iubita lui, de grănicerii bulgari. Dacă *Gloria Constantini* e romantică prin subiect, *De la noi, la Cladova* e romantică prin stilistica analizei psihologice. Fiecare trăire a părintelui Tonea e trecută prin filtru biblic și acompaniată de zbuciumul naturii. Povestea iubirii neîmplinite dintre preot și sârboaică Borivoje a stârnit sarcasmul lui Marin Preda. Exemplificând niște *Obstacole în calea lecturii* unor opere literare, Preda se întreabă: „Cum e posibil, îmi ziceam, să conceapă cineva o asemenea mistificare a sufletului unui biet preot, care trăia destul de pașnic în Cladova lui și nu era cine știe ce căutător al inocenței pierdute, care să lupte, asemeni unui părinte Serghi, cu însăși Ispita...?” Cred că obiecția vine dintr-un simț realist pe care Galaction nu-l avea. Dar și din prejudecata că un preot simplu, de țară, nu poate cunoaște abisurile îndoielii de sine și de credința lui. Serghi al lui Tolstoi era un nobil cultivat. Dar nici lui Tonea nu-i lipsește cultura, chiar dacă e, probabil, mai cu seamă religioasă. Preda nimerește în observația lui peste o problemă generală a literaturii noastre,

dar nu dă răspunsul satisfăcător. Eugen Lovinescu remarca, de pildă, deosebirea dintre proza cu mici boieri de țară, suflete inocente și necultivate, a scriitorilor români din jurul lui 1900, ce pare iremediabil minoră și fără anvergură etică, și aceea rusească, de la Gogol la Turgheniev, care face să răsune universal o psihologie în multe privințe asemănătoare. Preda este el însuși victima acestui mic realism provincial și rustic de la Bassarabescu, Brătescu-Voinești sau chiar de la tânărul Sadoveanu, peste care Galaction încearcă să se ridice în nuvela lui, riscând comparația cu eroul lui Tolstoi. Altceva poate fi reproșat lui Galaction în îndrăznețea lui povestire, dincolo de naivele rezonanțe meteorologice ale mișcărilor din sufletul lui Tonea, și anume tonul de predică bisericească pe care naratorul îl adoptă în investigația lui psihologică. Preotul se judecă pe sine din amvon. În locul unui limbaj intim și firesc al analizei, Galaction întrebuințează unul scos direct din Biblie, cu citate la tot pasul, și din cărțile de rugăciuni. În sfârșit, povestirea desăvârșită între toate este *Lângă apa Vodislavei*. Nu există nicio întâmplare mai cumplită în întreaga noastră proză decât răzbunarea ciobanului bătut de un cojocar bogat și înjugat apoi la car. Subiectul e relatat foarte simplu. Nicio vorbă în plus. Fără gesturi de prisos. Și, mai ales, lucru rar la Galaction, fără comentarii auctoriale. Setea de răzbunare e mai puternică și decât banii, și decât comunitatea de religie. Abia la tânărul Preda vom regăsi acest comportament crud și perfect amoral care l-a șocat pe Lovinescu, în schița acestuia intitulată *Calul*. Într-o proză impregnată de spirit religios, ca a lui Galaction, unde mai în fiecare bucată putem identifica o referință biblică, această despuiere de orice semnificație este cu totul neașteptată. Umilitul cioban nu-l iartă pe cojocar pentru nimic în lume. Finalul, în care turcul, nevenindu-i parcă să creadă, încearcă zadarnic să obțină îngăduința ciobanului, fie și dându-i o parte din banii capturați, este antologic:

„— Scoate la tine, bre, chimirul cu parale.

Iordache se încinsese cu el pe sub cămașă. Îl scoase, cum și-ar fi scos inima, și-l puse pe proțapul carului. Turcul porunci unuia din bejenari să-i ție calul în locul ciobanului, iar ciobanul îi porunci să lege pe Iordache cu mâinile la spate. Și fiindcă Profira cu celelalte muieri și cu copiii începură să țipe și să-și smulgă părul, turcul mai porunci să piară de la fața locului și muierile și copiii. Turcul se întoarse către cioban și-i arătă chimirul de pe proțap:

— Jumătate: judecată la mine; jumătate: ispașă la tine.

— Nu vreau, boierule, să trăiești! Dumneata ia-ți chimirul și mie dă-mi ispașă capul lui.

Turcul sfâșie cămașa osânditului și-l trânti în genunchi cu pieptul pe proțap. Apoi, în soarele celei din urmă dimineți a lui Iordache,

trase iataganul. Cu o mână în părul lui Iordache, cu cealaltă gata să facă răzbunare, turcul dădea pe față că între inima lui și iataganul lui este o deosebire:

— Iartă la el, bre, că e lege al tău!

— Nu-l iert, boierule!

— Iartă la el, bre, că e lege al tău!

— Nu-l iert, boierule!

— Iartă la el, bre, că e lege al tău!

— Nu-l iert, să trăiești, boierule!

Atunci iataganul, pe care turcul îl ținea încremenit în soare, căzu în șuier pe gâtul lui Iordache și, cu căpățână cu tot, răsună de pământ.

— Ține, bre.

Și turcul i-aruncă ciobanului în piept ispașă udă și bolborositoare.”

## Micul clasicism poetic

### GEORGE COȘBUC

(20 septembrie 1866 – 9 mai 1918)



George Coșbuc a fost, înainte de Primul Război, cel mai popular poet român, așa cum va fi G. Topârcenu imediat după el. Prima culegere, *Balade și idile*, 1893, s-a retipărit de opt ori în timpul vieții poetului, iar *Fire de tort*, 1896, de cinci ori tot până 1918, deși n-a avut nici pe departe răsunetul celeilalte. Poeziile cele mai îndrăgite au fost și ele reluate de mai multe publicații înainte de includerea în volum. Un singur exemplu: *Noaptea de vară* a cunoscut șase astfel de apariții. Maiorescu a fost o clipă ispitit să vadă în Coșbuc, care a debutat cu versuri, în aceeași *Familia* ardeleană ca și Eminescu nouăsprezece ani mai devreme și a publicat *Nunta Zamferei* în chiar anul morții marelui poet, pe principalul continuator al acestuia. Canonul școlar și l-a însușit de la început pe Coșbuc și-i păzește cu grijă până astăzi memoria. Scăderea interesului criticii pentru poezia lui a început

chiar de la *Fire de tort* (următoarele două culegeri antume fiind neglijabile și neglijate) și se explică deopotrivă prin involuția poeziei înseși a lui Coșbuc, care în cel mai bun caz repeta, palid, motive și procedee stilistice, dar și prin schimbarea climatului literar, după 1900, când, vorba lui I. Negoieșcu, autorul uneia dintre reconsiderările cele mai originale din deceniile ultime (*Coșbuc, azi în Însemnări critice*, 1970), „simbolismul triumfa la noi asupra sămănătorismului.” Între războaie, Vladimir Streinu și G. Călinescu încearcă să aducă poezia neoromantică a lui Coșbuc pe lungimea de undă a modernismului. Ulterior se poate vorbi de resemnarea criticii în fața faimei poetului în mediile școlare sau în ocazii festive. Schimbarea climatului literar în jurul lui 1900 a fost și una de concepție poetică: noțiunea de poezie s-a transformat radical, nu și aceea de cultură poetică. Într-un anume sens poezia și-a „privatizat” temele. Din obștească, a devenit cât se poate de individuală. Procesul datează mai demult, dar transformarea este deplină abia odată cu simboțiștii, care trebuie considerați întâi poeți moderni. Din acest punct de vedere, Coșbuc este un romantic întârziat, mai aproape de Alecsandri decât de Macedonski, deși este contemporanul celui din urmă. În al doilea rând, poezia nouă va fi predominant lirică. Coșbuc continuă tradiția eterogenă a poeziei romanticilor, care așeza pe picior de egalitate toate speciile. Lirism propriu-zis nici nu este la el. Gherea a intuit corect, cu toată improprietatea formulei în care l-a vârat pe Coșbuc, „poetul țărănimii”, când a observat că spre deosebire de alți poeți care „vorbesc aproape exclusiv de propria dragoste, Coșbuc vorbește exclusiv de dragostea altora.” În fine, tot scandalul de plagiat de la apariția *Baladelor și idilelor* arată că pentru Coșbuc poezia nu era obștească doar sub raportul temei, ci și sub acela al paternității. Grigori N. Lazu, care a semnalat preluări din poeți nemți, unguri și chiar ruși, era el însuși un traducător harnic și un om informat. Remarcile lui sunt în cea mai mare parte juste, chiar dacă gradul de

prelucrare a unor originale străine e diferit de la o poezie la alta a lui Coșbuc. Problema lui Coșbuc este că ținea de o mentalitate depășită la sfârșitul secolului XIX, dar care fusese a romanticilor, de la 1848, a lui Anton Pann, a lui Eminescu însuși într-o măsură mai mică. De altfel, plagiatul este legiferat ca atare abia în 1862, așa că, admirator al lui Bălcescu, pe care-l va imita în monografia despre Ion Vodă cel Cumplit, Hasdeu nu va remarca (n-o va face nici Iorga) că studiul *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* e, în parte, tribut ar istoriei lui Florian Aaron, tot așa cum, depistate în epocă, prelucrările destul de fidele după prozatori francezi ale lui Negruzzi ori Ghica nu sunt socotite condamnabile. Ca și Gherea, Coșbuc este un cititor insașiabil și are o temeinică știință a limbii și literaturii latine. „Filologicele” din *Vatra* și din *Epoca* sunt aproape erudite. Învățatul Coșbuc afecta o naturalitate țărănească, așa cum orășeanul autor de idile afecta inocența trăitorului la țară și în natură. De aici provine, odată cu simplitatea copilărească a versurilor, și tonul sfâtos, neaș al articolelor și paginilor de proză. La treizeci de ani, când publică în *Vatra* succintele și spiritualele lui comentarii pe teme lingvistice, Coșbuc are aerul unui dascăl bătrân și rutinat. E puțin probabil ca lingviștii noștri să fi citit aceste texte, care seamănă cu acelea actuale ale lui Gh. Tohăneanu din revista timișoreană *Orizont*, și în care sunt lămurite proverbe, ziceri, expresii cunoscute vorbitorului de română, dar la a căror origine nu s-a gândit niciodată. *Explicarea unor zicători românești* ar merita o ediție separată cu glosele unui istoric actual al limbii noastre. Iată doar una din aceste proze filologice:

„*Târța-pârța*. Cu adaosul «și-o nimică!». Zicătoare de proveniență ardelenască. E răspândită prin Moldova; prin Muntenia s-aude mai rar. S-a născut așa. De câte ori românii din Ungaria se mișcau în veacurile trecute cerând pământ și reforme agrare, nobilii unguri le fâgăduiau a treia parte din bunurile lor, ca să-i



liniștească. Nobilii discutau chestiunea, pentru ochii lumii, dar lucrurile rămâneau baltă. Fiind limba parlamentară cea latină, deputații vorbeau de *tertia pars domeni* (*a treia parte din pământ*). Românii au auzit azi, au auzit mâine de *terția pars* și au văzut că totdeauna au fost trași pe sfoară. Când le mai făgăduiau nobilii drepturi, românii ziceau: «Aș! Ne dați iarăși *târța-pârța!*» Vorbele au ajuns zicătoare. «Vorbește și el *târța-pârța!*» se zice despre omul care spune fleacuri, ca nobilii unguri, care vorbeau ca să fie cu vorbă.”

Când te gândești că există expresia *moară de vorbe*, cu același sens, ai putea crede că titlul rapsodiei enesciene ar fi sunat mai bine *La moară la târța-pârța* decât *La moară la scârța-pârța*. Și fiindcă tot suntem la acest capitol, proza publicistică a lui Coșbuc, rămasă în periodice ori în broșuri, strânsă toată abia în ediția Gavril Scridon (*Opere alese*, IV, 1979) merită mai multă atenție. Ea conține și câteva informații utile de istorie literară. G. Călinescu a descoperit în Coșbuc de unde provine expresia *craii de curtea veche* folosită de Mateiu Caragiale în titlul romanului său. Editorii lui Alecsandri găsesc o strofă ocazională a acestuia scrisă direct în germană (e drept, precară), la rugămintea patronului unui restaurant din Karlsbad. Iar Caragiale, în ultimele luni de viață, ar fi lucrat la o bucată „patriotică” inspirată de *Eneida*. Sunt și amintiri, în general duioase, ca ale lui Slavici. În fine, Coșbuc are ideea trecerii în revistă a unor păsări ajunse simboluri erotice în literatura română. Un fel de călinescian *Univers al poeziei*, în latură ornitologică, se schițează în lungul serial din *Epoca* lui 1897. Poveștile despre cuc sunt de pildă admirabile:

„Nimic din natură nu e cântat mai des decât cucul, nici altă pasăre, nici floare, nici copac. Și e lucru de înțeles, căci iubirea sexuală și în poezia populară a noastră are întâietate, ca extensiune, asupra tuturor altor sentimente, iar cucul e simbolul ei. Se mai adaugă că firea

tăinuită a cucului a dat românului prilej să-l facă simbol și al altor sentimente, astfel cucul a dat prilej la nașterea a zeci de proverbe și de zicători, el are o mulțime de legende, și cântecele în care se vorbește de el ocupă cel puțin a cincea parte din doinele noastre de iubire [...].

Cucul e o pasăre singuratică, de felul ei. Țăranul a văzut că toate păsările călătoare au obicei să plece în stoluri mari și, astfel, el știe când pleacă. Singuri cucii au alt obicei: ei pleacă unul câte unul și, după cum se crede, noaptea, așa că nimeni nu știe nici când pleacă, nici încotro zboară, nici când și cum se întorc. Astfel, din capul locului, cucul e pentru țăran o pasăre misterioasă, care umblă pe căi tănuite. De aici s-a născut zicala: *a trece prin vămile cucului*, adică dând bir cu fugiții și pierzându-ți urma prin țări străine.

În Ardeal și în Bucovina se zice: *a căta vama cucului* în înțelesul: ce te-ncerci să faci un lucru cu neputință, absurd. E o ghicitoare: «Cine n-are vamă? *Cucul*. Și cine trece prin vamă și nu se bagă-n seamă? *Vântul*.» Astfel cucul e tipul contrabandistului, și se potrivește lucru că pe el îl roagă toți flăcăii care iubesc pe ascuns vreo nevestă:

«Cântă cucu-n munte sus,  
Ne-am iubit, bade, pe-ascuns;  
Cine ne-a văzut ne-a spus,  
Naibă parte nici de boi,  
Nici de staulul cu oi.»

Dragostea tăinuită are un capitol însemnat în erotica noastră și doinele care o cântă sunt cele mai pătimase, căci:

«Dragostea de fată mare  
Ca o floare din cărare  
Dar de dragosti nevestești  
Te usuci și te topești. [...].»

Nevestele care iubesc pe ascuns își încep doinele de obicei cu versul:

«Cucule, să nu mă spui...»

Mare parte din poezia lui Coșbuc s-a banalizat. Recitarea la care aproape toate poeziile au îmbiat generații după generații a transformat-o într-o cutumă didactică sau sărbătorească. Coșbuc a scris câteva dintre cele mai frumoase poezii pentru copii (*Concertul primăverii*, *Nunta-n codru*, care vor inspira *Rapsodiile* lui G. Topârceanu, *Iarna pe uliță*, *În miezul verii*, *Cântec* etc.) la care trebuie să adăugăm și unele dintre balade, *El-Zorab* sau *Nunta Zamferei*. Explicația „căderii” multor poezii la nivelul lecturii copiilor și adolescenților ține de o copilărie a înseși poeziei. Modernismul, ca vârstă adultă a poeziei noastre, a făcut ca bună parte din poezia pașoptistă, apoi aceea a lui Coșbuc, Iosif, Topârceanu, Goga să fie simțită drept literatură pentru copii. Contribuie la aceasta, în cazul lui Coșbuc, dexteritatea. Copilul e fascinat de cadențele coșbuciene, de schimbarea surprinzătoare a piciorului, de încrucișarea ori îmbrățișarea rimelor. Poezia modernă n-a prins, în general, la copii sau la publicul larg (care în fond, se comportă copilărește la lectură) și fiindcă nu se poate recita ori nici măcar spune cu voce tare.

*Idilele* au fost cel mai bine explicate de Vladimir Streinu: perspectivă de orășean în *week-end* asupra vieții la țară. G. Călinescu, în *Istorie*, va nuanța ideea poate prea tranșantă a autorului *Clasicilor noștri*: „Coșbuc idilizează satul. Romanticismul lui e un fel de naivitate schilleriană, obținută pe cale artificială, după pierderea inocenței, din nostalgia vârstei de aur. Dar bineînțeles, Coșbuc e țăran adevărat și poezia lui nu devine arcaderie, nici teocritism gessnerian”. Aceste observații sunt doar în parte adevărate. Destule idile sunt arcadice. Artificialitatea bate la ochi. Ce rămâne totuși valabil? Tot G. Călinescu a intuit exact lucrurile: „Specificitatea lui Coșbuc se află în poeziile cu subiecte țăranesti, aproape toate erotice [...] Caracteristic este că mai toate aceste poezii sunt niște monoloage. Sunt ele epice, dramatice? Propriu-zis, nu. Deși aspectul de monolog a ajutat mult răspândirii prin decla-

marea la serbări, fapt ce a dus la oarecare banalizare (de unde un scepticism, neîndreptățit, la cei cărora li se vorbește de valoarea lui Coșbuc), lirismul în forma aceasta obiectivă există, ca un mecanism etern al ingenuității umane, ca un hieratism al instinctelor. E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală...” Să vedem mai întâi ce poezii ale lui Coșbuc răspund la acest apel: *Recrutul*, *Dușmancele*, *Numai una*, *Cântecul fusului*, *Rea de plată*, *Fata morarului*, *Gazel*, *Pe lângă boi*, *La oglindă* (din *Balade și idile*), *Ispita*, *Șarpele-n inimă*, *Vântoasele*, *Dragoste învrăjbită* (din *Fire de tort*). Acestea sunt, toate, antologabile. Mai ales în *Fire de tort* și în *Ziarul unui pierde vară*, 1902, nu mai găsim nimic citabil, decât accentele pre-semănătoriste din *La Paști* și altele. *Cântece de vitejie*, 1904, e *Ostașii noștri* în variantă Coșbuc, fără nimic memorabil. Poetul pare a se specializa de altfel în popularizarea eroismului soldaților din războiul de neatarnare, pe care-l tratează și într-o broșură în proză (*Războiul nostru pentru neatarnare pe înțelesul tuturor*, 1899), ca și domnia lui Carol I (*Povestea unei coroane de oțel scrisă anume pentru țăranime*, 1899). Ar trebui apoi clarificată noțiunea de lirism reprezentabil de la Călinescu. Să înțelegem că poetul își pune în scenă sentimentele, le joacă, montând regizoral spectacolul? S-ar părea că aceasta este ideea criticului, care, ca și Negoïtescu mai târziu, a făcut o jumătate de pas înapoi în considerarea vetusteții lui Coșbuc, care ar fi naiv în sens schillerian, dar rămânând tot țăran, și ar dramatiza subiectele, dar ca formă indirectă de lirism. Nu altfel gândește Negoïtescu, în căutarea de „luminișuri” lirice în câteva din cele mai sarbede compoziții coșbuciene, visând la acel „lirism profund” în „imagini de-a dreptul trakliene” din *Pe dealul Plevnei* și altele așijderea. Altminteri, lista de „reșite” oferită de *Istoria* lui Negoïtescu așază laolaltă balade, legende sau idile care conțin câte un accent liric autentic. În fond, prejudecata modernistă care a părut a ni-l reapropia pe Coșbuc a făcut să se piardă exact acea parte

a poeziei lui care ne-ar putea reține cu adevărat și astăzi. E vorba de acele scenete dramatice în care însă nu sentimentele poetului formează conținutul monologului (și mai rar, al dialogului), interioritatea lirică lipsind din toate. Ne-am obișnuit, din perspectiva liric-modernistă, să-l identificăm pe Eminescu cu Hyperion (și, mai greu, cu Cătălina sau Cătălin), să-l auzim plângându-se pe Radu Stanca însuși în *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*, pe Doinaș sau pe Mugur în prințul fiecăruia. La Coșbuc însă această pretinsă subiectivitate deghizată este absentă. Pretutindeni dăm de subiectivitatea unui personaj, de limbajul lui și, în definitiv, Gherea nu greșea, deși Călinescu i-o reproșează, de psihologia unui personaj. În *La oglindă* este cât se poate de limpede cine vorbește:

„Asta-s eu! Și sunt voinică!  
Cine-a zis că eu sunt mică?  
Uite, zău, acum iau seama  
Că-mi stă bine-n cap năframa  
Și ce fată frumusică  
Are mama!”

După cum stările sufletești ale fetei concurate de o rivală la iubirea aceluiași flăcău sunt foarte exact surprinse în monologul din *Dușmancele*:

„Nu plâng că mi-e de Leana teamă;  
De ciudă plâng eu numai, mamă.  
Cuvintele ei nu le ieu  
În samă,  
Dar mi-e rușine și mi-e greu,  
Că școală satu-n capul meu.”

În *Mânioasă* e rândul flăcăului care nu știe de ce iubita s-a supărat pe el:

„Mai știu eu ce-aș vrea s-ascult!  
Că-n zori Lina sta-n portiță,  
Sălta-n vânt a ei altiță,  
Vântul îi sălta-n costiță  
Și-i făcea floare-n obraz:

Eu mergeam la plug în laz,  
Și, când trec, Lina s-ascunde,  
Parcă nici nu m-a văzut.  
Și vorbesc, și nu-mi răspunde,  
Nu-mi răspunde!  
Și-o întreb, și nu-mi răspunde!  
Și mă mir – ce i-am făcut!”

Realismul psihologic al limbajului este și mai evident în *Dragoste învrăjbită*, o adevărată nuvelă în versuri, cu pasaje narative, monologuri interioare și dialoguri. Aici este tot Coșbuc, în linia, s-a observat, *Zburătorului* lui Heliade și a *Satirelor* lui Alexandrescu, de la care nimeni n-a pretins lirism:

„A venit Joiana. Fata și-a luat  
Donița să mulgă. Era bine seară  
Când bătea prin frunze vânt de primăvară.  
Fratele Siminei, Nicu, tremurând  
Stă-n cămașa-i lungă de copil, ținând  
Lumânarea-n preajma doniței. Deodată  
El clătește ceara și-ngânând arată  
Pe pământ cu mâna: – „Uite ce-ai făcut”.  
Și târziu la urma urmei a văzut  
Fata că de lapte donița e goală:  
Mult pe jos mulsese, și altă parte-n poală.”

E o eroare să credem că până la urmă poetul își asumă aceste măști și aceste roluri. Hyperion fiind o postură a lui Eminescu, fata ori flăcăul rămân independenți de Coșbuc, așa cum personajul de pe scenă rămâne independent de actorul care-l interpretează. Coșbuc e actor, interpret, intrând în pielea unor personaje și reproducându-le comportamentul și vorbirea. Pe lângă identificare, este și distanță. De aceea naivitatea poetului se cuvine tratată *cum grano salis*. Dacă poetica implicită în aceste scene dramatice e stanislavskiană, efectul e adesea brechtian. Dacă în *La oglindă* ar vorbi o fată oarecare la vârsta primei cochetării, iar în *Mânioasă* un flăcău opac la nazurile iubitei, am avea niște monologuri nepoetice. Distanța dintre

poet și personaje este cea care interesează poezia. Ca și în idile, nu candoarea peisajelor și ființelor e poetică, ci simularea ei. Țărănismul coșbucian este înșelător tocmai fiindcă este un spectacol, nu o psihologie, este o coregrafie, nu o scenă realistă. Monoloagele vin dintr-o tradiție literară fără frontiere, nu dintr-o realitate rurală românească. Pe de altă parte, toate aceste personaje sunt tipuri, nu indivizi. Fata ingenuă, flăcăul stângaci alcătuiesc un inventar tipologic țăărănesc, așa cum peisajele din pasteluri sunt elemente de monografie, nu tablouri de natură. Poezia generică a lui Coșbuc nu are nicio legătură cu lirica modernă și a descoperi bacovianism sau barbism în unele pasaje este, critic, fără sens. Nu e epică sau dramatică în înțeles propriu, dar nici lirică. E o poezie de roluri, teatrală, în care poetul nu se dezvăluie pe sine, ci îi joacă pe alții. Plăcerea lui este de a locui în suflete străine, ca un actor. Când este cel mai mult el însuși, Coșbuc este un altul.

Merită câteva rânduri traducerile, din poeți latini sau moderni, din *Sakuntala* sau din Dante. În special *Divina comedie* reprezintă o realizare notabilă. Poetul a lucrat la ea toată viața. Există variante pentru fiecare vers ori terțină. Critica a ezitat în aprecieri. Maiorescu, la curent cu prea puțin, i-a obiectat lipsa de „migăloasă cizelare” și a „cunoștințelor”. Coșbuc a lăsat comentarii la *Divina comedie* care contrazic această din urmă remarcă. Vianu, în 1956, considera că traducerea de către Coșbuc a *Divinei comedii* ar fi „opera cea mai de seamă a măiestriei lui poetice”. Adevărul trebuie căutat la mijloc. Poema lui Dante nu are, în versiunea lui Coșbuc, nimic din fluenta și acuratețea poeziilor originale ale poetului nostru. Oricât a stăruit asupra versurilor, Coșbuc n-a

reușit să evite o curgere dificultuoasă, sincopată, cu praguri de netrecut sau cu ligamente neplăcute. Negoïtescu are dreptate să salute efortul de a folosi, mai ales în *Paradisul*, neologisme de care Coșbuc se ferise în poeziile proprii. Criticul citează câteva astfel de pasaje oarecum surprinzătoare prin puritatea lor abstractă și muzicală deopotrivă. De exemplu ultimele șase terține din *Paradisul*, mai lapidar-conceptuale decât tot ce se scrisese în poezia noastră până atunci:

„Rotirea ta, ce-n tine conținută  
ca și-un reflex de raze se părea,  
puțin de mine-n jur când fu văzută,

păru-n colorarea proprie ce-avea  
că-n ea al nostru chip îl zugrăvește,  
deci și mai adâncit privii în ea.

Precum un geometru s-adâncește  
să măsure un cerc și trudă pune  
și n-afl-acel principiu ce-i lipsește,

așa fui eu cu nou-aparițiune:  
voiam să văd care-i raportul lor,  
cum poate chipu-n cerc să se-împreune;

dar n-ajungea spre-aceasta propriu-mi zbor,  
de n-ar fi fost de-un fulger luminată  
puterea mea și-i stinse-avutul dor.

Înaltu-mi vis se rupse-aici deodată;  
ci-mi și porni și-al meu și dor și *velle*,  
asemeni roții ce-i egal mișcată,

iubirea care mișcă sori și stele.”

## OCTAVIAN GOGA

(1 aprilie 1881 – 7 mai 1938)



„Eu am pornit în literatură de la o idee monografică a unui sat”, va mărturisi Octavian Goga în 1933 la solicitarea aceluiași D. Caracostea, căruia majoritatea scriitorilor noștri din prima jumătate a secolului XX îi datorează cele mai interesante profesii de credință. Nimic însă din *Poeziile* din 1905, singurul volum care contează în opera poetului, nu îndreptățește ideea. De altfel, Goga însuși avea în vedere, cum spune în aceeași împrejurare, „un fel de Georgicon”, ceea ce este cu totul altceva. Descrierea completă a unei localități își va face apariția în lirică abia un deceniu mai târziu, prin *River Spoon Antology* a lui Edgar Lee Masters, autor tradus după Primul Război în românește de către Ion Pillat. Nu este totuși nicio legătură între cei doi poeți. Masters este realist, concret, banal și prozastic. Goga, din contra, este idealist, abstract, emfatic și poetizant. Singurul mod în care ideea lui Goga poate fi acceptată este aceea de monografie a

unui tărâm ideal, însă pierdut. E curios că nu s-a observat nici chiar de către G. Călinescu, primul care a vorbit de messianism, apropiindu-l pe Goga de profeții Vechiului Testament, că țara pe care o evocă poeziile nu e Purgatoriul dantesc, ci Sionul biblic, acela unde „șezum și plânsem”. Dacă există cu adevărat o „jale nemotivată de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual”, conform memorabilei formule călinesciene, ea nu trebuie nicidecum interpretată ca o „desfacere de conținutul politic”, ci ca o autohtonizare a motivelor și a tonalităților biblice. Mai curând etnic decât politic, conținutul *Poeziilor* este evident (și Călinescu trebuie s-o recunoască: „pătîmirea nu-i decât robirea sub unguri”), iar aspectul religios, aproape inexistent tematic (exceptând poezia *Apostolul*, în care personajul portretizat este bătrânul preot al satului), este în schimb cât se poate de clar în rezonanța biblică a versurilor, în amestecul inextricabil de panegiric și de litanie. Țara din *Poezii* nu este alta decât Ardealul de dinainte de 1918 stăpânit de unguri, dar Goga o înfățișează ca pe un Eden decăzut, în care cele mai înălțătoare chemări și cele mai nobile însușiri umane au fost batjocorite, în care un plâns universal răsună în tot locul și iar splendorile naturii sunt acoperite de cenușa unui declin inexorabil. Câte o imprecuație se face auzită ici-colo, deși atitudinea generală este de resemnare stoică. Goga este rapsodul unei lumi care supraviețuiește doar în nostalgia cronică a poetului precum fructele în alcool.

E o poezie de aspect neoromantic, plină de ecourile retorice ale contemporanilor și urmașilor lui Hugo, peste care reforma din ultimele decenii ale secolului XIX a trecut fără să lase urme. Nici sugestivă, nici obscură (hermetismul invocat de Călinescu ține de naivitatea unei critici care abia descoperise lirica pură), este declarativă, patetică, sentimentală și furioasă. Nicio emoție din rândul celor strict individuale ale modernilor nu răzbește în acest lirism coral și

colectiv. Chiar din *Rugăciunea* care deschide volumul din 1905, poetul solicită Tatălui Ceresc puterea de a cânta „nu rostul meu”, ci „jalea unei lumi”. *Casa noastră* aduce tonul elegiac și vechiul motiv *ubi sunt?* pătruns până la romantici. *Apostolul*, *Dăscălița*, *Lăutarul* și celelalte sunt portrete idealistice și foarte generale. Viața satului, câtă se întrezărește prin pâcla lacrimilor, este aceea a sămănătoriștilor, împărțită între sărbători de peste an („Sunt Paștele cele frumoase și-n fire zvonul lor răzbate”) și muncile grele ale clăcașilor, între cununii și botezuri, vădind respect de legea veche și de lăcașul străbun. Tema pribegirii fiilor satului se face auzită de pe acum, dar va fi centrală abia în volumele următoare. Volumul se încheie cu *Așteptare*, din care se vede limpede că Goga nu evoca un sat existent și real, ci unul dispărut și ideal:

„Sat din margine de codru,  
Revărsat sfios în vale,  
Tot mai jalnic cade-amurgul  
Peste strășinile tale!  
Frunza plopilor pe plaiuri,  
Ochii stelelor pe creste,  
Roua firelor de iarbă  
Plâng duioasa ta poveste.”

Capodopera lui Goga este, fără îndoială, poezia *Noi*, aceea pe care Călinescu și criticii de după el și-au bazat teza purității unei lirici prin excelență impură. Întrebările scoase din text de Călinescu („De ce cresc aici numai fluturi și câmpii sunt de inutilă mătase? De ce tot norodul cântă coral? De ce apele au grai?” etc.) sunt retorice și fără sens. În fond, *Noi* evocă tărâmul pierdut al strămoșilor sub înfățișarea Sionului biblic. Versiunea lui Dosoftei („La apa Vavilonului,/ Jelind de țara Domnului,/ Acolo șezum și plînsăm/ La voroavă ce ne strânsăm”) are un ecou pe măsură:

„La noi sunt codri vechi de brad  
Și câmpuri de mătăasă;  
La noi atâția fluturi sunt  
Și-atâta jale-n casă.

Privighetori din alte țări  
Vin doina să ne-asculte;  
La noi sunt cântece și flori  
Și lacrimi multe, multe...

Pe boltă sus e mai aprins,  
La noi, bătrânul soare,  
De când pe plaiurile noastre  
Nu pentru noi răsare...

Și finalul:

Din vremi uitate, de demult,  
Gemând de grele patimi,  
Deșertăciunea unui vis  
Noi o stropim cu lacrimi...”

În culegerile următoare, poetul pare să-și fi rătăcit vocația adevărată. În *Ne cheamă pământul* tema Sionului răpit și jelit se combină cu aceea a fiului care, plecând, și-a trădat menirea. Moșneagul din *Prăpastie* îi spune desțăratului nu doar povestea unei lumi cotropite de cenușa sfârșitului, dar și pe aceea a abdicării de la rosturile sale a pribeagului pe meleaguri străine. *Din umbra zidurilor* reia tema minoră a depeizării în câteva sonete pariziene fără sclipirile celor ale lui Ion Pillat. E interesant că poetul, un Ioan fără țară ca regele cruciat al englezilor, pare să știe că s-a abătut din drum: „În mine se petrece o agonie,/ Ca într-o tristă casă solitară,/ În sufletu-mi bătut de vijelie/ Eu văd un om ce-a început să moară.../ Un cântăreț cu rostul de la țară/ Se duce-acum și n-o să mai învie/ Cu chipul lui senin de-odinioară...” Poezia nu-i va mai deschide niciodată poarta acestui „străin cu pași rătăcitori” prin „putreda cetate” a Parisului, care cântă în versuri sarbede vântul Sirocco și Marea Moartă.

Puțini mai știu astăzi că Goga a scris teatru. *Domnul Notar* din 1914 mai are, în parte, valoarea unui document politic pentru Ardealul românesc de dinainte de războiul de întregire. O așezare românească este cuprinsă de febra alegerilor. Bătălia se dă între candidatul sătenilor și un funcționar chesaro-crăiesc sosit tocmai

de la Budapesta. Piesa începe ca o comedie caragialiană, cu o vorbire curată și caracteristică, cu vivacitate a replicii, deși acțiunea lăncezește, și se sfârșește ca o tragedie națională, în care bătrânul țăran respectuos de datini îl ucide pe notarul venetic și vândut străinilor. Fără destulă motivație a schimbării registrului, piesa e și prea legată de realități sociale, morale și publice fără înțeles astăzi. Nu tot așa au stat lucrurile la premieră, în 1914: pe fondul tratativelor abia încheiate între guvernul de la București și contele Tisza, care ținuseră trează atenția tuturor în Ardeal, piesa a fost ovaționată la scenă deschisă. Tot lăncedă este *Meșterul Manole* din 1927 (jucată ultima oară patruzeci de ani mai târziu), în care subiectul baladei lui Alecsandri este reluat în *high life*-ul din România interbelică. Limba este, de data aceasta, prea literară, caracterele n-au pregnanță și nu pot fi reținute.

Publicistica lui Goga rămâne, moralmente vorbind, călcâiul vulnerabil al acestui intelectual ardelean care a pariat, oarecum fatal la început, pe naționalism, ca să joace în anii '30 mai ales, după revenirea în țară a regelui Carol, un rol politic negativ. Și-a adunat el însuși o parte din textele de gazetă în două culegeri, *Precursori* și *Mustul care fierbe*. În cea dintâi prevalează portretele și necroloagele. Deși n-are forța de caracterizare a lui Iorga din *Oameni cari au fost*, lui Goga îi reușesc câteva pagini evocatoare cum ar fi acelea despre casa din Binținți, unde s-a născut Vlaicu sau aceea din Hordou a lui Coșbuc. Admirabilă este amintirea despre vizita pe care i-a făcut-o, lui însuși, pe când se afla în închisoarea de la Seghedin, Caragiale. Defectul majorității acestor portrete stă în ideea exemplarității care le călăuzește. Cam în același timp cu tușele groase în care sunt schițate figurile unor politicieni contemporani în *Jurnalul politic*, Goga se lasă furat în *Precursori* de un duios lirism exuberant. În *Meșterul Manole*, ideile principale din articolele publicate inițial în *Țara noastră* de la Cluj nu mai sunt doar naționaliste, ci șovine și antisemite. Moderația pe care o citește printre rânduri Călinescu nu există în fapt nicăieri, nici în text, nici în subtext. Din contra, Goga este

un antidemocrat și un xenofob fățiș. Scandalul provocat în cancelariile europene de numirea lui în fruntea guvernului în decembrie 1937 a pornit nu doar de la asocierea politică cu A.C. Cuza în fruntea Partidului Național Creștin, ci și de la zecile de articole în care Goga lua apărarea crimelor legionare, salutând achitarea lui Codreanu sau Moța. Sigur, la baza concepției politice a lui Goga se află ideea de autoritate. Ca om de dreapta, el laudă instituția militară, în care își pun nădejdea „cetățenii de baștină cu mintea în bună rânduială”, ceea ce n-ar fi numaidecât o eroare, dacă n-ar adăuga imediat că de părere opusă sunt „honigmanii și blumenbergii”, adică evreii care, se subînțelege, n-au mintea în aceeași bună rânduială. El îl critică pe Iorga care, proaspăt prim-ministru, numește la departamentul minorităților un sas, iar la secretariatul general un ungar, în care Goga vede, inevitabil, niște spioni. E contra votului universal care ar fi condus la mediocritatea vieții politice de după Primul Război. „Lumea vrea stăpân”, scrie el, declarându-l pe Averescu (în partidul căruia s-a aflat până târziu) un Hindenburg al românilor. Partea cea mai urâtă a acestei publicistici constă în polemica devenită cronică dusă contra evreilor din presă. Nu e, din păcate, adevărat, cum a susținut singurul (până azi) reeditor al *Mustului care fierbe* și anume că Goga avea aversiune doar față de „gazetăria de joasă speță”. Iată: „Scrisul în coloanele gazetăriei de azi apare diform ca talent și străin ca substrat sufletesc”. Goga polemizează cu ziaristii sau cu patronii evrei de ziare, nu fiindcă le-ar ignora talentul, ci fiindcă „adevărurile organice, pe care noi le-am aruncat de-a pururi în cumpăna istoriei, ei nu le pricep și nu le propagă.” Îi consideră „conchistadori” sau „posidenți pe pământul ospitalier al României”, negustori de vorbe sau mercenari. Era și ideea lui Eminescu. Anticomunismul din câteva, relativ puține, articole nu legitimează apologia fascismului. Zadarnic se apără Goga de acuzația din urmă. El este un antisemit la fel de notoriu precum este un antidemocrat. În 1923, încă studentul Codreanu pune la cale, ca șef al Asociației Studenților Creștini, o încercare nereu-

șită de asasinare a unor politicieni, bancheri și ziariști evrei. Goga salută achitarea complotiștilor în urma unui proces terorizat de extremiști. Cum eșecul a fost explicat printr-o trădare, Ion Moța, fruntaș în Asociația lui Codreanu, îl împușcă pe presupusul trădător. Judecat, este încă o dată achitat. Goga exultă: „Citiți, scrie el, *Doina* lui [Eminescu], cântecul năzuințelor noastre eterne, e cea mai categorică evanghelică politică a românismului. Pentru că politica națională întemeiată pe puritatea de sânge [...] și pe excluderea străinului n-a avut un mai luminos doctrinar decât pe poetul *Luceafărului* [...] Citiți articolele și veți vedea că stați în fața unor axiome cu valoare permanentă. Ele pot fi invocate la tot pasul ca un îndreptar de pedagogie națională.” De aici și până la a-i elogia pe tinerii ucigași ca reprezentanți ai „religiei naționale fanatice și intransigente, cea mai de seamă temelie a vieții noastre de stat” nu e decât un pas. Goga, cum se vede, îl face. Până și comunismul e tratat în aceiași termeni, nu politici, ci rasiști: „otrava de misticism a mentalității slave”. Când scria aceste lucruri, Goga n-avea nici măcar scuza vârstei, invocate uneori cu privire la tinerii Cioran, Eliade ori Noica: spre deosebire de ei, Goga era un cvadragenar aflat *nel mezzo del camin* al vieții sale.

Omul politic Goga s-ar fi șters din memoria istoriei noastre, dacă nu ne-ar fi lăsat un jurnal (limitat, e drept, la intervalul martie-mai 1931), meritoriu ca document și excepțional ca proză literară. Alte pagini de jurnal (unele descoperite tardiv de Veturia Goga) sau de confesiune autobiografică (unele de aspect aforistic) sunt fără mare valoare, de un interes care se leagă exclusiv de concepția artistică a scriitorului, mai degrabă comună. Dar însemnările cotidiene din primăvara lui 1931, când regele Carol pregătea terenul pentru un guvern de coaliție națională, chemându-l din străinătate pe Titulescu și negociind cu liderii politici din țară, sunt surprinzătoare pentru energia lor stilistică, alta decât în *Precursori*, fiind vorba în ambele cazuri de portrete ale unor personalități: îndreptate spre trecut, ditirambice și idealiste cele din

volum, orientate spre prezent, crude, vehemente, teribile, cele din ineditul până deunăzi jurnal. Nu e vorba, evident, de același condei. N-are nicio importanță dacă Goga a avut ori nu dreptate în caracterizările pe care le-a făcut lui Titulescu, Iorga, Ion Inculeț, Manoilescu, Duca, Stelian Popescu, Șeicaru, regelui Carol ori patriarhului Miron Cristea. Portretele stau, literar, în compania selectă a celor datorate, în epocă, lui Arghezi sau a postumelor lui C. Argetoianu („bătrânul intrigant”, cum îl gratulează Goga, e un om politic cu talent literar, din speța lui P.P. Carp). Goga e un portretist rău și cu viguroasă expresie plastică. Detaliile morale se sprijină pe cele fizice, observate cu un ochi precis. Șeicaru bunăoară apare ca o „figură de condotier din bărăganul presei, mergând spre burghezie, după ce printr-o haiducie de-un deceniu și-a pus temeiurile unei solide gospodării.” Maniu și Duca sunt „faliții politici ai momentului”. Miron Cristea, un „Mazarin rural”. Ardeleanul Ion Inculeț este „enormul malagheț, încet la gând și la vorbă, onctuos și șiret, rural în concepții și pământos în expresii”. Mai puțin lapidar (dar și mai plin de simpatie) e portretul soților Stelian Popescu (directorul *Universului*): „A ieșit «meica» să se sorească cu consoarta! O pereche foarte potrivită. Reprezentanții tipici ai burgheziei românești de primă etapă. Nu le voi cere o părere asupra tablourilor lui Greco sau a muzicii lui Brahms. Dar sunt români amândoi, perfect identificați cu solul și sunt nedezlipiți de țară cum e papura, în Deltă, sau caprele negre în Munții Oltului. Amândoi, speriați. Scoși din formulele trecutului moștenite de la Ion Brătianu bătrânul, se plimbă ca doi somnambuli în lumea aceasta ieșită din țâțâni”. Iată-l și pe îndelung detestatul Manoilescu: „Acest tip (intermediar ciudat între violonist și escroc), cu pronunțate aptitudini verbale, dar maleabil în materie de caracter ca un proxenet dintr-o mahala de la Salonic, e, desigur, omul care a lansat cele mai multe intrigi la Palat. Om de afaceri veroase, profitor scandalos, cunoscut de mine pe urma mai multor lovituri ce a dat sub guvernarea noastră, vârat



în punga ovreilor-unguri de la Cluj [...], acest om va trebui, odată, să fie dat la fund”. Sau Titulescu, pe care îl urăște aproape la fel de tare ca pe Iorga: „Ciudată apariție acest om care de zece ani stă la Londra și nu și-a retușat cătuși de puțin particularismul local de la Ploiești [...] Fricos, grandilocvent, gesticulator, își face curaj și din vorbele lui aleg că ar vrea cu orice preț să prezideze un guvern fără opoziție [...] Nu prea cred în reușita lui Titulescu. Ceea ce știu sigur este că acest om zgârcit, cu gesturi dezordonate, pornind dintr-un fizic care n-are osatură, nu poate constitui un reazem pentru țara în pragul nebuniei. Isteric și feminin, plin de vorbe mari și de sughițuri sentimentale, bietul avocat cu trei discursuri pe an, talent de erupțiune verbală, fără liniștea nervoasă pe care o necesită o muncă metodică, Titulescu ar fi pentru România actuală o nouă legendă distrusă...” Și, în altă ocazie: „Vizită la Titulescu. Mă primește în odaia de dormit. E într-o îmbrăcăminte fantastică. Îl examinez mai îndeaproape. Nicăieri n-am văzut o asemenea apariție. Parcă e un șef de piraiți Calmuci dintr-un vapor de pe Volga. Mutra de scapet în lumina matinală apare lividă și obosită. Pe fruntea pergamentată sunt colțuri adânci, iar nasul plin de răni după priza continuă de tabac pare mumificat, în vreme ce gura cu prea multă salivă își agită buzele proiectând râsete isterice peste enorma dantură de cal.” În

fine, Iorga e prins pe mai multe planșe ale insectarului. El este „omul nebun” aflat neconținut într-o „frenetică exuberanță”, și „cameleon moral și politic”, caracterizat de o „demagogie tricoloră”, care și-a numit rudele în funcții de pe lângă guvern pentru ca „balamucul să fie total”. Se vede că pentru Goga din jurnal aprecierile politice ori afinitățile ideologice nu joacă niciun rol. Nu ne mai întâlnim cu ardeleanul solemn, sentimental și sobru din *Precursori*. Nimeni nu iese nevătămat din jurnal. Nici chiar Averescu. Chiar și figurile pasagere (Carol, Maniu, Sadoveanu) fac o rapidă baie de acid. „Sărmane rege croitor!”, exclamă Goga văzând uniformele fanteziste decise de Carol pentru oștirea română ieșită la defilarea de la 10 Mai. Nu e propriu vorbind mizantropie în aceste note de fiziognomie morală. Mai curând o maliție pur artistică, aproape gratuită, epurată azi, la o lectură târzie, de toate motivațiile conjuncturale. Ar fi interesant de știut cum se vedea pe sine Goga însuși în această galerie de figuri istorice lamentabile. Pereții casei de la Rășinari sunt plini de fotogarffii în care-l vedem pe Goga destins, zâmbitor, hautain sau candescendent în compania mai tuturor oamenilor politici români și străini pe care i-a întâlnit. Între ei, destui sunt aceia încondeați în *Jurnal* din care noul Procopius își face propria *istorie secretă*.

## ȘT. O. IOSIF

(11 octombrie 1875 – 22 iunie 1913)

Dacă poemele epice (*Din zile mari*) ori patriotice (*La arme*), ca și proza (departe de a lui D. Anghel) și publicistica – schițe, note, amintiri (Caragiale pe scena Ateneului Român!) etc. – sunt astăzi fără interes literar, poezia și traducerea fac din Șt.O. Iosif un personaj inconturabil în orice istorie literară.

Poetul ar trebui probabil așezat între micul romantism social de la *Sămănătorul* (revistă la

care a fost redactor și la a cărei atmosferă ideologică a contribuit ca puțini alții) și adierile simbolismului de după 1900. *Versurile* din 1897 și *Patriarhalele* din 1901 sunt un amestec de ecouri din romanticii germani din linia a doua (Bürger, Lenau, îndeosebi Heine) sau din lirica reprezentabilă a lui Coșbuc („...Dar ce zgomot e în tindă?/ Inima-i stă se rumpă!/ Vin copiii de colindă,/ Vin la sora lor cea scumpă.//

Lărmuind cu bucurie,/ Bat în geam, fac zarvă multă...”) și de anticipații uimitoare ale lui Goga („Cobzarule, de-ai ști cât farmec/ Și voie bună răspândești/ Cu zvonul cântecelor tale/ În inimile românești!// Noi toți suntem așa de tineri,/ Că am putea să-ți fim nepoți.../ Dar când ne zici bătrâna doină,/ Ești cel mai tânăr dintre toți” sau: „Da, mult mai bine ar fi fost/ Să fi rămas în sat la noi,/ De-ai fi avut și tu un rost,/ De-am fi avut pământ și boi”). În volumele următoare se simt și alte sonuri, cum ar fi ale lui Pillat („De la fereastră, din vagon,/ Văd satul alb sclipind în zare.../ Un șuier lung...Tresar mișcat.../ Simt inima bătându-mi tare.../ Văd poarta țării...Turnul vechi.../ O casă... două... toate ninsel/ Și gara... lume... Uite-ai mei!/ M-așteaptă toți cu brațe-ntinse”), Topârcenu („Poate ai vreun dor să-ți vindeci./ Ori te paște vreun blestem?/ Dragul meu prieten, vin’, deci/ Toarnă în pahare vin, deci,/ Și să bem!// Că beția-i rost de glume,/ E uitare de necaz.../ Crezi că Dumnezeu anume/ Când creă această lume/ Era treaz?// În beția lui divină,/ Lumea el când o născu,/ «Fiat lux!» cu gura plină/ Zise, și pe loc lumină/ Se făcu...”), Mateiu Caragiale („Azi Curtea Veche e ruină goală.../ În cimitir zac negre cruci crăpate,/ Cu slove-adânci, chirilice, săpate,/ Doar vântul nopții-n ierburi dă răscoală!// Când însă-n turlă ceasul tainei bate,/ De prin morminte umbre mari se scoală!/ În șoapte, pe furiș, vin toate-n sală/ Și țin divan sub bolțile surpate.../ Boieri bătrâni de-acuma două veacuri,/ Ei pun la cale treburile țării;/ Vor să trimită cărți de jalbă Porții...// Din răsărit, prin albele cerdacuri,/ În casa unde tănuiesc boierii/ Crai nou pătrunde ca un sol al morții...”) și chiar Bacovia („Te simți mai singur astă-seară,/ Mai mohorâtă-i azi odaia.../ Auzi cum șiruie afară,/ De-a lungul ștreșinilor, ploaia!// Trist, ca o plângere-necată,/ Răsună-n noaptea cea pustie,/ În nopatea asta-ntunecată/ Ce-ți pare-un veac de insomnie...”). Adevărată placă turnantă a poeziei noastre de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, Iosif a putut fi considerat moder-

nizatorul la noi al baladei romantice germane care a ajuns (și pe această cale) la Radu Stanca și Șt. Aug. Doinaș. În *Istoria* lui, I. Negoitescu citează *Clopotele din Nürnberg*, o poezie scrisă în 1911, după o călătorie în Germania (cum aflăm din scrisoarea pe care poetul o adresează editorului său, Emil Cioflec). Criticului i se pare că poezia „sună a bune traduceri din vechiul lirism german” și că Radu Stanca „va realiza baladismul său superior”, „pornind de aici”. Doinaș a cunoscut și comentat unele din traducerile lui Iosif, e drept, pe cele din Shakespeare.



G. Călinescu a insistat pe tot ce se referă la scenele din viața satului, de la depeizarea pe care o vom regăsi la Goga până la amintirea muncilor și sărbătorilor. Fără a avea o mare personalitate, Iosif a intuit totuși, dincolo de temele romantismului rustic de la 1900, numeroase altele pe care însă le vor dezvolta (într-un fel, și le vor însuși) poeți din generațiile următoare.

Originalitatea poeziei lui Iosif constă într-un lirism al naturii nu fără note sociale. Poetul este

un melancolic care se lasă cu plăcere convins că viața trebuie trăită. Elegiile lui se întorc mai mereu în optimism. Deși nu ignoră versul alb (nici în traduceri), îl preferă pe acela cu rimă și bine ritmat, dovedind abilități pe care doar Topârceanu le va întrece. Muzicalitatea excepțională i-a determinat pe unii comentatori să-l apropie de simbolism. Doar că Iosif, presimțind în felul lui simbolismul, rămâne un neoromantic, autor de cântece delicate, dar clare în esență și cu imagini picturale frapante:

„Jos, între care,  
Vitele rumegă;  
În depărtare  
Văile fumegă.

Dorm muncitorii  
Pe lângă focuri;  
Apele morii  
Murmură-n scocuri.

Scapără stelele...  
Ceasul în care  
Dănțuie ielele  
Lângă izvoare...

Sprintene, vesele  
Peste coline,  
Joacă miresele  
Apelor line.”

Pastelurile lui Alecsandri sunt actualizate cu o tehnică mai variată și cu un ochi mai apropiat de al lui Grigorescu:

„Coboară sara pe câmpie...  
Pe drum pustiu, un car cu boi  
Se leagănă încet, departe...  
Cresc nori de pulbere-napoi.”

Accentele realmente simboliste sunt rare:

„Ieri am găsit pe banca solitară

Din parc un biet mănunchi de flori  
trecute...

Sărmane flori! Ce mâini necunoscute  
V-au strâns la piept și-apoi vă  
aruncară?”

Nu trebuie uitate poeziile pentru copii ale lui Iosif. Printre ele se găsesc câteva din bijuteriile genului: *Bunica*, *Cântec de primăvară*, *Icoane din Carpați*, *Gruia*, *Cântec de leagăn*. Iată *Cântec sfânt*:

„Cântecul ce-ades și-l cânt  
Când te-adorm în fapt de seară,  
Puiule, e-un cântec sfânt,  
Vechi și simplu de la țară.

Mama mi-l cânta și ea,  
Și la viersul lui cel dulce  
Puiul ei se potolea  
Și-o lăsa frumos să-l culce.”

Traducerile sunt excepționale. Nimeni înainte de Ion Pillat n-a tradus mai mult și mai divers. Iosif știa bine nemțește și ungurește (a tradus din Petöfi), învățase, după propria mărturisire, englezește ca să-l traducă pe Shakespeare, și se descurca, ajutat de Anghel, în franceză. În lirică a tradus masiv din Heine, de care era stilistic apropiat, mai puțin verva caustică a germanului, dar și din Goethe, Schiller, Hölderlin, Lenau, Bürger. N-a ocolit dramele în versuri, așa de obișnuite în secolele anterioare, de la *Cidul* lui Corneille la wagnerienele *Tannhäuser*, *Lobengrin* și *Olandezul zburător*, trecând prin *Faust* al lui Goethe și prin *Wilhelm Tell* al lui Schiller. Această imensă operă trebuia să-și aibă apogeul în integrala lui Shakespeare. Iosif a izbutit să ducă la capăt *Romeo și Julieta* și *Visul unei nopți de vară*, încercându-și puterile și în monologul lui Hamlet.

Era foarte tânăr când a tradus *Lenore* de Bürger, cu multe onomatopei și ritmuri variate, deprinse de la Coșbuc, fără a uita de Bolintineanu. Petöfi pare filtrat prin Goga, deși *Poeziile alese* din autorul maghiar văd lumina tiparului în 1897, și, iarăși, prin Coșbuc. *Craiul ielelor* al lui Goethe



**G. TOPÂRCEANU**  
(21 martie 1886-7 mai 1937)



Imensa popularitate a poetului („Cu G. Topârceanu dispăre cel mai popular poet contemporan”, nota Pompiliu Constantinescu la moartea autorului *Baladelor vesele și triste*) a lăsat în umbră câteva remarcabile pagini de proză, deloc veștejite de trecerea timpului. Nu e vorba atât despre pastșele după Gr. Ureche, Caragiale, Sadoveanu, totuși, admirabile, cu o profundă cunoaștere a originalului, nici despre romanul satiric neterminat, *Minunile Sfântului Sisoe*, de un haz cam silit, deși ideea de a-l trimite pe sfânt în inspecție pe pământ nu era deloc rea, mai ales într-o epocă în care tradiționaliștii făceau același lucru în registru grav-religios, cu Iisus. E vorba de trei texte relativ puțin cunoscute: un jurnal ținut în campania din Bulgaria din 1913 (la care Topârceanu fusese mobilizat cu gradul de sergent), păstrat de Otilia Cazimir și tipărit integral abia în 1969 (și apoi în ediția cvasi-

completă a lui Al. Săndulescu), un scurt memoriu refăcând dezastrul de la Turtucaia, din vara lui 1916, publicat în *Lumina* lui C. Stere doi ani mai târziu și, în fine, un alt memoriu, ceva mai amplu, completându-l pe celălalt cu istorisirea detenției autorului în lagărele bulgărești de prizonieri, care vede lumina tiparului în chiar anul morții lui Topârceanu, deși fusese redactat aproape în întregime cu două decenii mai devreme. Camil Petrescu n-a putut avea, eventual, cunoștință, înainte a scrie partea a doua a romanului său *Ultima noapte*, decât de *Amintirile din luptele de la Turtucaia*. Jurnalul din 1913 este însă cel mai camilpetrescian, *avant la lettre*, lipsit de orice intenție literară, așternut în fugă pe un caiet cumpărat de la un librar din Lovicea, cu foile șterse pe alocuri sau incomplet descifrabile, cu urme vizibile de rea conservare în buzunarul tunicii. Militar, nu se petrece mare lucru în jurnal. Tema latentă e frica de holeră. *Amintirile*, la rândul lor, conțin o relatare la fel de stendhaliană a primelor zile din războiul cel mare. Topârceanu notează, la doar doi ani distanță, debandada trupelor românești, azvârlite practic în Dunăre de inamic. Autorul însuși a încercat să treacă înot fluviul, cu coatele sprijinite pe două brazde de paie, dar a fost împins de apă înapoi pe malul bulgăresc și a căzut prizonier. Totul, în stil neutru, fără mirări sau lamentații, deși grozăviile nu lipsesc. *Pirin-Planina* e o continuare ceva mai elaborată a *Amintirilor*. Autorul își relatează prizonieratul, în sălbăcia munților Rodopi, la construcția de drumuri și, spre sfârșit, într-un lagăr și apoi într-un spital sofiot (de unde l-a scos C. Stere, intervenind pe lângă comandamentul bulgar de la București). Povestirea e simplă, de un inevitabil exotism, cu unele inflexiuni umoristice, plină de detalii precise. Sunt pagini care par desprinse din evocările lui Mark Twain despre cuceritorii americani ai vestului:

„Începeam să mă deprind cu această viață liberă de pastor și haiduc. Mă simțeam pe fiecare zi mai sănătos, prindeam tot mai multă putere, după lipsurile și încercările prin care trecusem. Dimineața mă scăldam în apa de gheață a pârâului, într-o adâncitură pe care o am diguit-o anume, cu pietre și brazde de iarbă. Alergam ud, până la bordeie, ca să mă îmbrac la căldură; în loc de cafea cu lapte, găseam o bucată de carne bine friptă, din care seul picura sfârâind pe jeratic. Pe urmă, dacă aveam gust, porneam și cu Stan Boldișcu (artificierul – N.M.), să mai dregem drumul de sub coastă. Cu un ciocan mare și greu și cu o daltă de fier, făceam găuri în câte-o stâncă prea ieșită din mal; umpleam apoi găurile cu *barut* negru, așezam fitil și-i puneam foc, apoi alergam să ne ascundem după o cotitură, unde așteptam cu emoție până când tunetul exploziei umplea văile de ecouri. Era pentru noi o petrecere. După asta, ridicam în brațe bolovani mari și-i aruncam pe râpă, ca să-i vedem cum aleargă săltând pe munte în jos ca niște berbeci, câte unul, dacă știai cum să-l potrivești, pe o muche, își lua vânt și putea să meargă un kilometru la vale, făcând prăpăd în drumul lui. În alte zile, rămâneam acasă. Cu vârful briceagului crestam litere împletite pe capacul unei tabachere mari de lemn de prun, cum învățasem de la sârbi; sau, pe un capăt de buștean, tăiam mărunțel foi late de tutun, rânduindu-le după culoare, și-mi făceam provizii de trei soiuri: tutun de Macedonia, galben și moale ca borangicul, tutun arămiu, în culoarea grâului, și tutun negricios și tare – bectimis”.

Printre grijile detenției – frigul, foamea, izolarea – își fac loc aventuri teribile sau amuzante, cum ar fi furtul unor vite de-ale macedonenilor din vecinătate și încercările acestora de a se răzbuna, evadări sfârșite prost, cuceriri galante printre surorile de caritate, tot tacâmul. Interesant e că nu găsim nicăieri în aceste memorii vreo pată de culoare ideologică: autorul n-are nimic cu bulgarii care l-au ținut doi ani captiv, cu atât mai puțin cu turcii care-l păzesc, după

cum nu-i iartă pe românii care-i jefuiesc pe prizonierii sârbi după ce au profitat de găzduirea lor. Pentru atmosfera din campaniile militare din 1913 și 1916, cu enormele greșeli ale căpeteniilor militare și cu nepregătirea cronică a trupelor noastre, memorialistica lui Topârceanu reprezintă un document excepțional. E păcat că nu este mai deloc cunoscută, uneori nici de către istoricii literari. Memorialistica aceasta nu poate lipsi din nicio antologie a genului. Acuratețea și precizia amănunțelor, umorul, tonul direct al relatării, fără ifose stilistice și fără inutilă moralizare, fac din aceste pagini o literatură net superioară și mult mai modernă decât cea mai mare parte a prozei noastre din primele decenii ale secolului XX.

Succesul, Topârceanu și l-a datorat îndeosebi, în timpul vieții, „cronicilor vesele” din *Viața românească*, precum și baladelor și rapsodiilor din edițiile mereu îmbogățite ale celui dintâi volum al său din 1916. Cronicile rimate nu mai pot fi luate astăzi în serios ca poezie. Dexteritatea și umorul, deopotrivă de remarcabile, nu le ajută prea mult. Cu *Baladele vesele și triste*, lucrurile sunt ceva mai complicate. Problema criticilor literari a fost mereu, de la Ibrăileanu și Lovinescu la Ralea și Călinescu, aceea de a ști dacă spiritul (atât de evident la Topârceanu) face casă bună cu lirismul. Problema nerezolvată radical, după cum o dovedește abila caracterizare a lui Călinescu din *Istorie* (nereluată în compendiu): „El nu-i niciodată atât de liric încât să fie mare, niciodată atât de facil încât să nu fie poet”. Ca și în alte cazuri, intuiția lui Călinescu nu dă greș. Formularea, memorabilă, surprinde un adevăr. Însă, după încă o jumătate de veac, a devenit greu de negat faptul că poezia lui Topârceanu reprezintă un triumf absolut al meșteșugului asupra talentului. Topârceanu nu e mai niciodată liric, dar e mai mereu de o inteligență artistică pe care n-o posedă niciunul dintre marii săi contemporani. „Caricaturist verbal și scamator fără pereche”, nota unul dintre aceștia, Arghezi. E probabil lucrul cel mai exact care s-a spus despre poetul parodiilor și baladelor.

Nu este deloc exagerat să vedem în parodii partea cea mai rezistentă a poeziei. Topârceanu nu greșea intitulându-și volumul de debut *Parodii originale*. (În paranteză fie zis, deși va susține mai târziu că *Baladele vesele*, volum din același an, 1916, au fost scrise înaintea parodiilor, cronologia tipăririi poeziilor în revistă ne arată că majoritatea parodiilor sunt anterioare). Cititor extraordinar (puținele lui analize critice păcătuiesc printr-un scrupul excesiv, căutând parcă nod în papură), Topârceanu e în stare să deslușească atât de bine stilul unui autor, încât pastişarea lui să nu-i creeze nicio dificultate. Îi intuește cu aceeași ascuțime și pe tradiționaliști, și pe moderniști, ba chiar și pe avangardiști. Nu e de mirare că-i reușesc parodiile după Goga sau Coșbuc (el însuși e un coșbucian, care se simte, ca și poetul *Baladelor și idilelor*, mai bine în haine străine decât în cele proprii), dar că nimerește tonul just imitând prozaismul sincopat al tânărului Adrian Maniu („În orașul de provincie banal/ unde niciodată nu se văzuse vrun papagal,/ la colțul străzii pe maidan/ a apărut un cort./ Nu se mai văzuse așa ceva de-un an”), ca să nu mai vorbim de felul în care rescrie *Blestemele* argheziene, mulându-se perfect pe vocabularul, morfologia și topica atât de caracteristice:

„Ușure, prin leșia dimineții,  
La ceasul când se iscă precupeții,  
Am fost lovit din trecere o babă  
Ce se ivise-n calea lumii, slabă.  
Gândul, rămas în urma mea,  
O a ghicit zicând pre ea:  
În două surcele de vreasc să se facă  
Picerele tale, făptură buimacă” etc.

Încă și mai neașteptate sunt cele patru *Fables microscopiques*, scrise direct în franceză, nereluate în volume, unde e imitat fără nici o șovăială stilul *Cronicarilor* lui Urmuz:

„Au revoir! dit Toto  
Et partit en auto.

Il n'avait nul souci.  
Au tournant dangereux  
Il lui creva un pneu...  
Toto creva aussi.

*Moralité*

Mourir c'est partir un peu...”

Topârceanu era conștient că baladele și rapsodiile sale se citeau pentru umorul lor de pură prestidigitatie și nu pentru lirism, care le lipsește cu desăvârșire. Oricâtă falsă modestie intra în declarația din *Cum am devenit ieșean* – „Zic unii dintre confracții mei binevoitori că eu n-am talent... Apoi, tocmai asta-i mândria mea! Cu talent, cine nu poate să scrie? Dar ia să te văd fără talent, să faci ce-am făcut eu...” – trebuie să admitem că Topârceanu nu se juca cu vorbele. El regreta, în aceeași conferință, faptul că artiști în ale scrisului precum Caragiale (pe care-l admira, *et pour cause!*) duc cu ei în mormânt secretele meșteșugului lor și visa la o școală de literatură unde să le împărtășească și altora. Mai mult: într-o notă timpurie despre Eminescu, din 1912, distingând între „perfecțiunea tehnică” și „perfecțiunea artistică”, Topârceanu fabrica pe loc o cronică rimată și desfidea pe oricine să-i găsească vreun cusur, adăugând: „Semnatarul acestor rânduri nu e poet”. Propoziția este ambiguă: se referă oare numai la autorul celor unsprezece versuri ale cronicii ori la autorul întregului articol? Articolul e instructiv și în alte privințe. Aflăm bunăoară părerea lui Topârceanu despre neologismul poetic: „Rar întâlnim la Eminescu neologisme sau cuvinte abstracte sau generale. [...] Neologismul e necesar uneori și e justificat de natura subiectului sau de gen. Altminteri, neologismul e prozaic, sec, sclipitor și sonor, ca o bucată de tîncheal” Uimitor! Tocmai poetul care a uzat și abuzat de neologisme în versurile lui le bănuia de neaderență la poezia lirică. Într-un comentariu pe marginea lui Șt. O. Iosif, în fine, Topârceanu lua hotărât partea poezilor romantici de odinioară împotriva celor „realiști” (e cuvântul lui) de astăzi. Iată cum îi caracterizează pe aceștia din urmă: „Subiectivismul lor – condiția esențială a

lirismului – e știrbit. O parte din naivitatea lor firească – adică ceea ce dă farmec și frăgezime lirismului – e distrusă. Inspirația obiectivează oarecum, zboară mai pe aproape de pământ, ca o pasăre legată cu o sfoară”. Cel mai „realist”, în acest sens, antiromantic adică, dintre toți poeții de după 1900 este chiar Topârceanu: și nu se poate imagina mai potrivită pentru carența de lirism a poeziei sale decât aceea a păsării care zboară legată cu sfoara.

Recitite prin această prismă, baladele și rapsoodiile, care-și au punctul de plecare în Coșbuc, tot așa cum cronicile rimate îl au în *Caleidoscopul lui A. Mirea*, sunt niște *histoires naturelles* în versuri, cu o delicată imaginație și cu un inegalabil spirit de observație, de stil antropomorfic, ca niște fabule fără morală, inventive lexical și umoristice. De la o vreme, ele par a se adresa aproape exclusiv adolescenților, făcând deliciul vârstei celor dintâi lecturi de poezie. După Coșbuc și înainte de Arghezi, Topârceanu este și un minunat autor de versuri, deopotrivă instructive și amuzante, pentru copii. Indiferent dacă au aspect de fabulă (de obicei, paradoxală) ori de simplă fantezie pe teme naturale, poeziile precum *Balada unui greier mic*, *La Paști*, *Un duel* și altele nu pot lipsi din manualele pentru clasele primare. Câteodată, mai rar, baladele lui Topârceanu trezesc emoții până și adulților, hârșiți în ale poeziei, mai bine zis le readuc în

mintea emoții încercate pe când deprindeau abecedarul literar. Este la Topârceanu un umor artistic de o atât de bună calitate, încât ne place să ne punem din nou în pielea adolescenților care eram pe când ne lăsau literalmente cu gura căscată comparațiile poetului, invenția nesecată de imagini (ce este *Cioara*, dacă nu parodia stilului metaforic în versuri?), sentimentalismul picurat cu pipeta, agilitățile ritmice sau noutatea rimelor. N-am uitat *Balada nopții*, *Rapsodii de toamnă*, *Balada munților* și, mai ales, acea capodoperă de înghețat umor pictural, ca pe o ceramică olandeză, care este *Balada popei din Rudeni*.

Cât de lipsit de lirism este în fond acest poet fantezist și umoristic, pastșor neegalat, se vede în poeziile lui declarat lirice, unde banalitatea emoției nu e salvată de nimic:

„Dacă liniștea pădurii adormite  
Nici o veste de-altădată nu-ți trimite  
Și pe freamăte pornite de departe  
Nu te-ajunge glas de dincolo de moarte,  
Vin' cu mine să ne pierdem în zadar  
Printre galbenele rariști de stejar,  
Cu sfioase campanule și sulfine,  
Pe cărări pe unde nimeni nu mai vine.”

Cărările poeziei lui Topârceanu, atât de bătute de cititorii de odinioară, sunt astăzi, la mai bine de 120 de ani de la naștere, aproape pustii.

## Dramaturgia la 1900

În *Istoria sa*, Ion Negoițescu notează despre literatura dramatică de până la războiul dintâi: „Se scrie mult teatru în versuri (feerie, comedie ușoară, basm dramatizat, pe teme legendare, fanteziste, dar și istorice), fără să lipsească nici drama în proză, cu tematică socială de actualitate – există și destulă influență străină, de la François Coppée la Edmond Rostand și Maurice Maeterlinck, de la Richard Wagner la Ibsen și Maxim Gorki. Ceea ce dovedește o curioasă lipsă

de continuitate față de opera lui Caragiale...” Această din urmă observație este foarte interesantă. Ar trebui, poate, adăugat că imitarea lui Caragiale vine cu o generație mai târziu, când Mușatescu, Kirițescu, Victor Ion Popa sau, de ce nu, Eugen Ionescu îi redescoperă spiritul și limbajul. Cât privește modelele străine, nu trebuie uitat Georges Feydeau, acela care a inspirat prima piesă, *Le Cotillon*, în franceză, a lui Al. Davila, pusă în scenă în 1900, după cum remarcă



Mircea Ghițulescu în *Istoria dramaturgiei românești contemporane* (2000). În sfârșit, deși epoca nu produce niciun mare dramaturg, ci doar câteva piese notabile, fiecare în genul ei, criticii i-au

consecrat mai multe cărți, Al. Ciorănescu alegând să studieze *Teatrul românesc în versuri și izvoarele sale*, iar Doina Modola să refacă întreg tabloul *Dramaturgiei românești între 1900-1918*.

## ALEXANDRU DAVILA

(12 februarie 1862 – 19 octombrie 1929)



Omul Alexandru Davila este mai spectaculos decât opera. Tatăl său, generalul doctor Carol Davila, întemeietorul Școlii de Medicină din România, ar fi fost fiul natural al lui Franz Liszt și al contesei d'Agoult, scriitoare obscură sub pseudonimul Daniel Stern. Mama dramaturgului este nepoata lui Dinicu Golescu, trăgându-se din familia Racoviță, care a domnit în ambele principate. Cu studii în Franța, frecventator al cercurilor literare cele mai selecte din ultimii ani ai secolului XIX și din primii ai

secolului XX, Al. Davila a fost în două rânduri director al Naționalului bucureștean, poate cel mai de seamă dintre toți. La apariția singurei lui opere remarcabile, drama în cinci acte și în versuri *Vlaicu-Vodă*, a fost acuzat de plagiat. Un contemporan a pretins a fi citit ceva asemănător în manuscrisele nepublicate ale lui Odobescu. Nu s-a putut proba nimic. Ce e curios e că a scăpat acuzatorilor un detaliu important, care făcea evidentă legătura dintre Odobescu și Davila: acesta din urmă a fost soțul Hortensiei Keminger, care, după divorț, a devenit metresa celui dintâi, mai vârstnic decât Davila cu aproape treizeci de ani, și pe care l-a împins la sinucidere. În 1915, Davila este victima unei teribile agresivități: un servitor îi înfige un pumnal în cap. Rămâne paralizat și cu dificultăți de vorbire până la moarte, tot mai sărac și mai dat uitării. A scris puțin, amintiri fără importanță ori scrisori în franceză de care s-a ocupat pe îndelete Mircea Zăciu într-un articol reprodus în *Bivnac*, 1974. *Le Cotillon* și celelalte nu prezintă niciun interes literar. Dar *Vlaicu-Vodă*, pusă în scenă în premieră la Național în 1902 (cu Nottara în rolul principal și cu Agatha Bârsescu în Doamna Clara) și ultima oară acum cincizeci de ani, este o dramă care merită a fi curățată de praf și reluată dintr-o perspectivă nouă. Alături de *Răzvan și Vidra* a lui Hasdeu și de *Viforul* lui Delavrancea, este una dintre puținele noastre drame istorice izbutite, superioară celor mai vechi ale lui Alecsandri, ca și celor mai noi ale lui M. Sorbul (*Letopiseși* din 1914) sau N. Iorga. Abia în generațiile următoare, Blaga, Radu Stanca, Horia Lovinescu, Marin Sorescu și Vlad Zografi vor

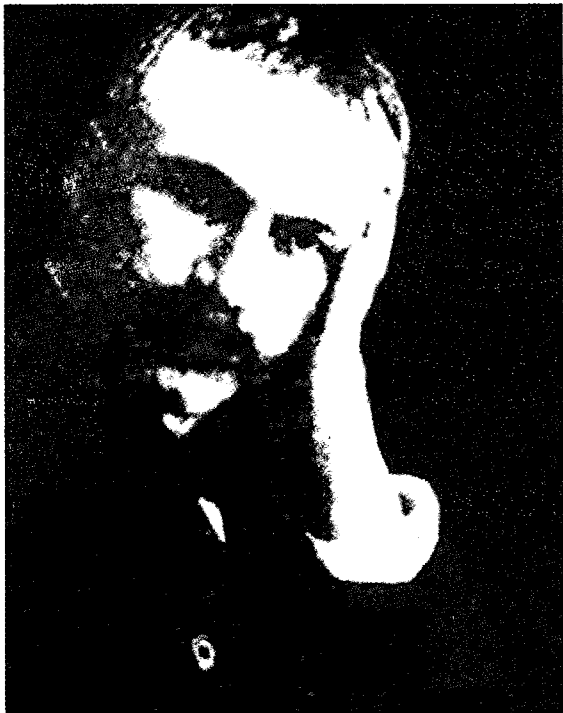
reînvia un gen ce părea desuet, renunțând desigur la versuri care par astăzi impracticabile pe scenă.

Acțiunea lui *Vlaicu-Vodă* se petrece la Curtea de Argeș, în 1370. Într-o scrisoare din epoca acuzelor de plagiat, Al. Davila își dezvoltă documentația istorică destul de serioasă, mărturisind a fi pus de la el puține lucruri între care numele protagonistului, cunoscut ca Vladislav, Lațco sau Ladislau, și căruia un document al împăratului Ludovic îi spune în derâdere Vlaik, probabil de la Vlah. „Acest nume de dispreț l-am dat simbolului meu”, precizează autorul. Piesa are o construcție strânsă, versurile sunt bine mulate pe vorbirea personajelor, în așa fel încât să pară, rostite pe scenă, cât se poate de firești. Miza piesei este, s-a observat, una politică. „Vlaicu, scrie Călinescu în *Istorie*, e întruparea principelui lui Machiavel pe pământ românesc”. În general, teatrul nostru istoric nu pune astfel problemele încă în jurul lui 1900. Dorința de putere, la Alecsandri, Hasdeu sau Delavrancea, nu era tratată sub aspect pur politic, ca manevră abilă. Strategia în materie pare să fie de dată mai recentă. Al. Davila era conștient de interesul pe care jocul dublu al lui Vlaicu îl aduce într-o piesă în care aparențele înșală și esențele nu se dezvoltă decât la sfârșit. „Toți-îs membri, toți-îs falnici. Vodă singur e smerit/ Dar smerenia-i e umbră, ce de pizmă l-a ferit./ El mereu în ea se afundă și, cucernic, pururi tace,/ Dar din umbră și tăcere Vodă face și desface”, spune în prima scenă Moș Neagu, indicând cumva naiv și împotriva evidenței admise caracterul duplicitar al protagonistului. În al doilea rând e interesant că Al. Davila nu urmează în zugrăvirea eroului linia emfatică a predecesorilor, aceea care va triumfa în *Apus de soare*. Vlaicu nu este propriu-zis un erou. În loc să fie măreț, este viclean. Al. Davila știa bine teatrul shakespearian. Drama cu cât este mai vie, cu atât este mai omenească. Slăbiciunile îl transformă pe erou într-un om normal. Și chiar dacă finalmente Vlaicu își biruie adversarii, el nu capătă dimensiunea enormă a lui Ștefan cel Mare în apusul vieții. Mai degrabă renaștivist decât medieval, Vlaicu e un personaj complex,

nu unul liniar. Doamna Clara, în schimb, e prea clară în lipsa ei de scrupule și discursul ei este paranoic, ca al eroilor romantici ai lui Hugo: „Eu’ ce sunt mântuirea ta și a întregului norod,/ Eu, de viță palatină, eu, soție de Voivod,/ Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce țara,/ Eu, puterea, eu, stăpâna, în sfârșit, eu, doamna Clara...” Latura religioasă a intrigii e subordonată celei politice. Deși boierii și oamenii simpli din piesă îi detestă pe catolici, adevărata lor frustrare nu ține de credința pe care doamna Clara vrea să o impună, ci de trădarea comisă de mama vitregă a domnului care i-a adus pe unguri și pe papistași în jurul tronului muntean, întemnițându-i pe boierii localnici. Un personaj nereușit este Mircea, viitorul domnitor, acum un tânăr disputat cornelian între iubirea pentru fiica doamnei Clara și alegerea lui ca domn al Moldovei de către boierii răsculați. Până la urmă, deși Vlaicu face din el înlocuitorul lui Grue Românul, sfetnicul său cel mai apropiat, Mircea nu e cu adevărat nici robul patimii, nici al puterii. Intriga piesei e complicată, însă bine condusă. Toată prefăcătoria lui Vlaicu e menită să lase a trece cele trei zile până la revenirea din temnițele împărătești a surorii și cumnatului său luați ostateci. Răzvrățiții nu-i înțeleg intențiile și îl propun pe Mircea domn al Moldovei, unde însă în scaun se afla un polonez de care Vlaicu avea nevoie spre îmblânzirea papistașilor. Totul iese la iveală când doamna Clara, și ea o renaștivistă din speța Lucreziei Borgia sau o Lady Machbeth, își pune servitorul credincios să-l ucidă pe Vlaicu. Piesa a displăcut, dintre contemporani, lui N. Iorga. Un „dibaci diletant”, scrie acesta despre Davila în 1906. Abia Liviu Rebreanu, în 1913, îi recunoaște lui *Vlaicu-Vodă* locul în seria dramelor istorice în versuri începută de Hasdeu. Comentariile ulterioare au fost complet neînțelegătoare (Lovinescu) ori banale. Opinia lui Călinescu din *Istorie* s-a impus, deși toată critica de după al Doilea Război, inclusiv a lui Călinescu însuși într-o *Cronică a optimismului* prilejuită de centenarul nașterii lui Davila, abundă în clișee realist-socialiste. „Davila alunecă asupra antinomiei dintre clase, ba chiar îmbrățișează,



**RONETTI-ROMAN**  
(1847/1851 – 7 ianuarie 1908)



„Una din cele mai nobile opere”, scrie despre *Manasse* tânărul E. Lovinescu. La sfârșitul aceluiași veac, I. Negoitescu vede în singura operă viabilă a lui Ronetti-Roman o „măreție covârșitor religioasă în dramatismul ei uman”. Această opinie extrem de favorabilă n-a împiedicat totuși ca drama în patru acte din 1900 a admiratorului lui Caragiale să se joace relativ rar, după succesul premierei din 1901, iar în ultimele decenii deloc. Problema evreiască tratată de piesă s-a pus de altfel foarte diferit în decursul vremii. Ar fi de urmărit ce reacții trezea conflictul dintre generațiile de evrei trăitori în România, când scria Ronetti-Roman, și când socialiștii, ca Lazăr, nepotul lui Manasse, care promovau emanciparea coreligionarilor de cutumele și prejudecățile viguroase ale înaintașilor, prin comparație cu dezbaterile din perioada antonesciană care ține loc, în *Istoria* din 1941 a lui Călinescu, de analiză literară a textului. După al Doilea Război, problema evreiască a dispărut din spațiul public și, odată cu ea, și

drama lui Ronetti-Roman. E oarecum ciudat că, după 1983, Mircea Ghițulescu ignoră piesa în *Istoria literaturii dramatice*, când despre evrei se putea discuta liber. În literatură, doar Isaiia Răcăciuni a mai reluat tema, între războaie, dar într-o operă fără valoare, barocă și pompoasă.

Fără a fi excepțională, *Manasse* este una din reușitele de durată ale dramaturgiei noastre. Dacă ar fi fost tradusă, s-ar fi observat că ea anticipează literatura unor Joseph Roth și Bashevis Singer, mutând personajele și acțiunea din spațiul galițian în cel românesc. Personajul titular este acela în jurul căruia se învârteste totul, deși nu el este protagonistul. Bătrânul evreu moldovean este reprezentantul neînduplecat al tradiției, om respectat și iubit de toți, în pofida conservatorismului său rigid. Dorința Leliei, nepoata sa, de a se căsători cu un *goi* trezește opoziția lui Manasse și, într-o mai mică măsură, a părinților fetei, speriați de amenințarea cu sinuciderea. O altă căsătorie, pusă la cale de Zeilig Șor, un misit de care Manasse nu se desparte nicio clipă, este anulată de fuga miresei de acasă în chiar ziua nunții. Până la urmă, familia Leliei se împacă mai mult ori mai puțin cu ideea meza-lianței, exceptându-l pe Manasse care moare de inimă rea. Contrar așteptărilor pe care le provoacă autorul, drama nu se încheie cu sinuciderea miresei, ci cu moartea purtătorului de cuvânt al lumii vechi. Drama e construită bine, cu anticipări ale intrigii și deznodământului. Chiar de la început, familia bancherului Cohănovici e oripilată de fuga unei fete de evreu cu un bărbat creștin și de otrăvirea alteia, căreia nu i s-a îngăduit să-și aleagă logodnicul. Un impiegat de cale ferată confundă lada în care se afla rochia de nuntă a Leliei ca un coșciug. Prejudecata transformă într-un posibil scandal orice abatere de la cutumă spre disperarea Esterei, mama, o burgheză sclifosită și pedantă, care nu admite mai ales coborârea sub standardele clasei sale, deloc grijulie în privința condiției religioase. Un

personaj original este Zeilig Șor, misitul, evreu pragmatic și spiritual, deși necultivat, jucând printre altele la curtea habotnicului Manasse rolul bufonului sarcastic care încalcă fără scrupul toate regulile. Această *Romeo și Julieta*, după

spusele lui Călinescu, în versiune românească, dar în mediu sută la sută evreiesc, ar merita o reluare pe scenă, fiindcă nu sunt sigur că lumea contemporană nu cunoaște conflicte similare între generații, de natură religioasă și morală.

## MIHAIL SORBUL

(16/29 octombrie 1885 – 22 decembrie 1966)



Autorul *Patimei roșii* mai trăia, nici măcar foarte bătrân, când am început eu însumi să public, acorda interviuri și colabora la oficialul comunist *Scântea*, deși nu mai era simțit de nimeni nici măcar ca un contemporan al mării generații interbelice, dar ca unul al scriitorilor de la începutul secolului. Nu întâmplător, prefăcătorul ultimului volum de *Teatru* publicat până azi, D. Micu, era un specialist în literatura de la 1900. Singurele opere valabile ale lui Mihail

Sorbul sunt cele trei piese de la debutul său, înainte de Primul Război. Tot restul, piese (*Răzbumarea*, *Prăpastia*, *A doua tinerețe*, *Dracul* etc.), romane (*O iubești?*, *Mângâierile panterei* etc.) sau nuvele (*Glasul nevesti-mi*) este cu desăvârșire caduc. *Letopiseși* (1914) este o tragedie istorică în versuri, greu de reprezentat din cauza întinderii și a numărului de personaje, despre domnia lui Ion Vodă Armanul, pe care Hasdeu îl numise Cel Cumplit și pe care istoriografia ceaușistă îl va reboteza Cel Mare. Versurile sunt destul de firești, ușor de rostit pe scenă, și piesa ar fi avut o soartă mai bună dacă autorul nu făcea eroarea lui N. Iorga din teatrul istoric de a înfățișa nu un moment din viața eroului ei, o situație de criză, bunăoară, ci întreaga lui domnie, de la urcarea pe tron până la bătălia fatală de la Cahul. Ca și *Vlaicu-Vodă*, *Letopiseși* nu e doar o dramă istorică, ci una politică. Ion Vodă e pierdut de jocurile politicianiste ale boierilor cărora le retează din privilegii. Personajele nu se rețin. Boierii sunt fie intriganți și lași, fie devotați și curajoși. Iar duplicitatea cronică a vel-logofătului Ion Golia se bagă cu greu în seamă. Domnitorul însuși e ceva mai complex, îmbinând decizia și chiar brutalitatea cu diplomația vicleană, fără a se putea ști totuși de ce un om atât de bănuitor se lasă așa de ușor înșelat de apropiați și slujitori ai săi. În fond, îl trădează în clipa ultimă exact aceia care uneltiseră din prima clipă și despre care avusese suficiente informații pe tot timpul domniei. Un rol oarecum romantic revine țiuțoarei lui Ion Vodă, Ermina, care îi stă tot timpul în preajmă, îl avertizează și îl scapă de la

moarte. *Dezertorul* (1917) este o „comedie tragică”, în spirit caragialian. Personajele aparțin mediului și tipologiei *Noapții furtunoase* (la care se va referi Tofana din *Patima roșie*). Silvestru e un Jupân Dumitrache dezertor de pe front din cauza unor presupusuri legate de Aretia, mai tânăra lui soție. Lică Chitaristu e un Rică Venturiano nerealizat, iar Aretia, o zeiță. Casiope Buzatu, mama Aretiei, e magalagioaica din schițele lui Caragiale, vorbind incorect și în radicale, dar gata a pactiza cu inamicul la nevoie. Acțiunea piesei se petrece în primele zile de ocupație germană a Bucureștilor, deci cu puțin timp înainte de premiera ei la Iași, în refugiu. Încurcăturile comice se rezolvă tragic. Silvestru îl ucide pe neamțul Schwalbe, care atentează la onoarea Aretiei și, după ce-și pune familia la adăpost, se predă autorității și e împușcat ca un câine. Piesa are ritm și nu e deloc lipsită de interes dramatic.

*Patima roșie* (1916) este aproape o capodoperă. Subiectul de melodramă este compensat de o intrigă perfect condusă, de personaje bine reliefate și de dialoguri extraordinare, care amintesc de Bernard Shaw. Doar la Tudor Mușatescu vom mai întâlni schimburi de replici atât de spirituale, totodată amuzante și șocante. La asta contribuie personaje pe cât de inteligente, pe atât de cinice, precum Șbilț și Tofana. Cea din urmă este o tânără în pragul licenței în litere și filosofie care se folosește de Castriș, fiul unui senator, ca să-și asigure o viață materială bună și, după absolvire, o situație, decisă din capul locului să-și părăsească pe urmă amantul.

Ghinionul ei este de a se îndrăgosti subit de Rudy, un coleg al lui Castriș, jurnalist de modă, care colindase Europa, fără reciprocitate însă, fiindcă vagabondul se află în plină criză morală și vrea să devină om cinstit la casa lui alături de Crina, prietena Tofanei. În toată povestea, Șbilț are partitura intrigantului care se folosește de toți și-i împinge la disperare și crimă. Dacă Șbilț e un cinic *à outrance*, Tofana e roaba patimii ei iraționale pentru „fleaful” de Rudy, în ciuda disprețului cu care-l privește și a conștiinței lipsei lui de consistență intelectuală și morală. Ce e foarte interesant în *Patima roșie* este tranșața cu care personajele își exprimă sentimentele și intențiile. Cu excepția lui Castriș, ele nu provin din *le meilleur monde*, dar țin de o primă generație emancipată, cu fete care merg la universitate și fac carieră. Nu e nicio urmă de ipocrizie în comportamentul lor. Chiar și provinciala și naiva Crina îl înfruntă pe Rudy cu o deplină claritate a opiniei. Confruntările din finalul actului secund între Tofana și Castriș și, apoi, dintre Castriș și Rudy sunt magistrale sub raport dramatic. Într-un fel, piesa se putea încheia aici, cu un Castriș dezlănțuit care-l strânge de gât pe Rudy, incitat de Tofana, pe care o mai crede încă inocentă. Finalul propriu-zis e mult mai melodramatic. Tofana îl ademenește pe Rudy, care o ocolește după ruptura lor, în odaia Crinei, silind-o pe aceasta să-i scrie câteva rânduri, îl imploră s-o ia de soție și, la refuzul lui, întărit de faptul că nu găsisese în geanta fetei revolverul, îl împușcă și se sinucide.

## Simboliștii

În ce măsură au fost conștienți simboliștii de însușirile care făceau ca poezia lor să se deosebească de aceea dinainte, iată o întrebare care merită să fie pusă. Un răspuns simplu este că ei au înțeles destul de bine în teorie spiritul postromantismului francez de la care porneau cu toții, fără să se poată însă despărți totdeauna

în poezia lor nici de romantism, nici de parnasianism, nici, în general, de vechea mentalitate poetică. O idee nu destul de clară despre simbolism avea, de exemplu, Alexandru Macedonski în 1892 (când termenul este folosit întâia oară la noi, șase ani după ce Jean Moréas îl pusese în circulație în Franța). El era de părere că simbo-

lismul urmează natura, „fiindcă ne înfățișează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări”. E drept că, un deceniu mai devreme, tot el scrisese, cu o uimitoare putere de premoniție, că „proza se conduce după o logică și poezia de o alta,” logica poeziei fiind „nelogică într-un mod sublim”. Era un pas uriaș peste concepția maioreșciană și originea întregii filosofii moderne a poeziei. În 1900, Ștefan Petică știa deja că „mișcarea simbolistă franceză s-a dezvoltat cu încetul de la Charles Baudelaire” și o lega, singurul de altfel în epocă, de estetismul prerafaeliților englezi. Și când, ceva mai târziu, Arghezi continua să apere versul („câtă vreme vor exista forțe poetice, versul va fi menținut”), adică prozodia, Ovid Densusianu remarca faptul că armonia din poezia simbolistă este altceva decât rima clasică și pleda pentru verslibrism. Dacă aruncăm acum o privire asupra poeziei de la *Literatorul* ori de la *Viața nouă*, ne dăm seama că, la fel cu maeștrii lor, tinerii poeți rămâneau în bună măsură atașați de spiritul vechii poezii, în ciuda iubirii lor pentru motivele cele noi. Însuși Macedonski este mai degrabă un emul decât un precursor: abia târziu *Poemă a rondelurilor* ne apare dezbrătată de reflexele romantismului, cu toate experimentele în vers liber ori instrumentaliste pe care poetul le încercase. MIRCEA DEMETRIADE (1861-1914), care debutează cu un volum de fabule la 22 de ani, e un parnasian și un instrumentalist fără vocație, anunțând însă câteva din motivele decadentismului bacovian. Doar parnasiană este poezia unui GABRIEL DONNA (1877-1944), în pofida avizului de modernitate pe care i-l dă Vladimir Streinu. Sonetul intitulat *Nord letargic* anticipează frapant primele poeme ale lui Ion Barbu: „Plecați pe balustrada fantasticului bord/ Al vechilor trireme, anticii contemplantă/ Lucind în Ursa Mică, albastra Stea Polară/ Fixată-n nemișcarea letargicului Nord.” IULIU CEZAR SĂVEȘCU (1866-1903) e memorabil printr-o singură poezie, dacă nu cumva printr-un singur vers, care indică o schimbare cardinală la noii poeți: „La Polul Nord, la Polul Sud, sub

stele veșnic adormite...” Ca și NICOLAE DAVIDESCU (1887-1954), ALEXANDRU OBEDENARU (1865-1945) e poet de motive și de atmosferă simbolistă, dar clasicist în formă. TRAIAN DEMETRESCU (1866-1896), cel dintâi care dispăre, înainte chiar de pragul secolului XX, dintre poeții generației sale, nu e întâmplător menționat într-un vers celebru de către Bacovia („Ah, corbii, poetului Tradem”): poezia *Corbii* e bacoviană *avant-la-lettre*, ca și singurul lui volum, intitulat curajos, *Sensitive*, din 1894: „Pe plopii niși/ Coboară corbi-n pâlc de doliu,/ Cernesc al iernii alb lințoliu/ Și, triști, de foame par învinși...” Tot prin motive și atmosferă rezistă poezia celui mai tânăr dintre poeții de la 1900, mort la 20 de ani, D. IACOBESCU (1893-1913), în care o sensibilitate maladivă e trasă în câteva dintre cele mai frumoase și clare versuri ale vremii: „Fotolii largi, penumbra, gri, frig umed și puțin/ Parfum de roze albe în declin ...// Iar noi tăcem:/ În jurul nostru liniștea suspină/ Mai sensibilă ca o violină,/ Și fiecare vorbă ce am spune/ Ar rupe armonia unei strune.” Dacă poezia lui OVID DENSUSIANU (1873-1938) este fără niciun interes, articolele lui critice sunt remarcabile, mai ales cele despre poezia simbolistă, al cărui promotor a fost de la început. Un deceniu după Macedonski și Gherea, și în același timp cu N. Iorga, G. Ibrăileanu, Ilarie Chendi și E. Lovinescu, autorul *Literaturii române moderne* a venit cu o idee nouă de poezie împărtășită doar de Lovinescu, și cu o idee nouă de critică, greu de pus în aplicare fără pregătire filologică. Înainte de a fi critic, Densusianu a fost filolog. Sursele criticii lui sunt, în deceniul ultim al secolului XIX, aceleași cu ale lui Gherea și Iorga: Brunetière, Hennequin, Taine. Spre deosebire însă de Iorga, Densusianu nu identifică naștina cu clasele de jos, fiind, alături de Duiliu Zamfirescu, și un adversar al supraestimării folclorului, încă de pe timpul pionieratului pașoptist în materie. În plină campanie sămănătoristă, polemizează cu Iorga (dar și cu Sadoveanu și *Viața românească*), mai ales pe tema caracterului

de clasă presupus al literaturii adevărate. Doar el și Duiliu Zamfirescu au, imediat după 1900, curajul de a susține că satul nu trebuie preferat orașului, țăranul târgovețului și folclorul literaturii culte. Densusianu denunță limpede aceste *Rătăcirii literare* (1905): „Curios mod de a judeca, dar își are explicarea lui în trecutul nostru, în antagonismul dintre două clase, și modul cum s-au recrutat câțiva dintre scriitorii noștri. Nu era un timp când se zicea că românul adevărat era la țară, orașele erau ale streinilor sau înstrăinaților? Deci, tu român care te-ai rătăcit la oraș, nu vei găsi aici nimic din firea ta, și dacă cumva te faci scriitor, întoarce-te în lumea din care ai plecat. S-a întâmplat că tocmai o parte din scriitorii noștri au ieșit din pătura de jos, de la țară, și au adus cu ei acest mod de a înțelege literatura românească, și s-a mai întâmplat că au venit critici care au ridicat în slavă pe acești singuri după ei scriitori români – nu e și azi pentru unii Creangă cel mai mare prozator român? – așa s-a format legenda adevăratei, singurei literaturi românești, legendă ce se mai repetă și azi cu exagerări obositoare.” Și Gherea îl evoca pe Leconte de Lisle, dar nu-i simțea meritele de novator. Densusianu este, poate, cel dintâi critic român care a intuit esența simbolismului. Îi cunoaște scurta istorie, i-a citit pe toți precursorii mișcării, e la curent cu declarațiile lui Mallarmé din interviul acordat lui J. Huret în care simbolismul își află cea mai celebră definiție, ca și cu numele tuturor simboliştilor europeni. *Sufletul nou în poezie* este, probabil, studiul cel mai temeinic, înainte de ale lui Lovinescu, despre poezia modernă. Astăzi găsim foarte firească înțelegerea arătată de Densusianu poeziei unor Hérédia sau Laforgue ori prozei lui Gide din *La porte étroite* (recenzată în premieră), dar în 1910 avea mai mare căutare gustul lui Iorga conform căruia cutare „idilă cu cojoc” a Mariei Cunțan, cum o numește în bațjocură Densusianu, putea sta „printre cele dintâi ale literaturii noastre”, iar Hérédia „nu era deloc poet”, cum zicea de data asta Iorga însuși.

Cum a fost văzut simbolismul de către critica modernă, aceea care i-a fixat definitiv locul în istoria literaturii noastre, este o altă problemă. În jurul lui 1900 elita simbolistă era puțin numeroasă, refuzată drastic de canonul dominant (naționalist, sămănătorist și academizant). Abia după Războiul Mondial va fi considerat simbolismul ca un prim modernism. Puntea o formează critica lui E. Lovinescu. Preocupat de „poezia nouă” (acesta va fi primul termen întrebuițat), criticul de la *Sburătorul* nu va întârzia să așeze simbolismul acolo unde îi era locul. Dacă sămănătorismul îi apărea ca un „cimitir” literar, simbolişti anunțau viitorul literaturii. Dincolo de aceste valabile considerente de natură istorică, E. Lovinescu intuia corect natura poeziei simboliste ca reprezentând „adâncirea lirismului în subconștient, prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc”. Aici sunt toate elementele: lirism, subconștient, sugestie și muzică. La acestea, G. Călinescu va adăuga că simbolismul urmărea „să intre în metafizic, în structura ocultă a infabilului, să facă poezie de cunoaștere”. Adaos discutabil în multe privințe. E drept că simbolişti întorceau spatele poeziei retorice și clare, cu implicații sociale, deși unii dintre ei simpatizau cu idealurile socialiste la modă. Dar nu e sigur că mergeau atât de departe cum afirma Călinescu care părea a se referi mai degrabă la modernişti de după Războiul Mondial. „Simbolismul, spunea el mai încolo, înfățișează întâia încercare sistematică de hermetism, care constă în a vorbi de ordinea terestră, gândind totodată pe cea cosmică”. E și teza din studiile despre poezie, în care Călinescu reduce lirica interbelică la o singură formă a ei, aceea simbolică, fără să-și dea seama că avangarda, bunăoară, nu intra în aceeași oală. Cât îi privește pe simbolişti, ei rămâneau muzicali și sugestivi, senzitivi, dar nu metafizici, cum de altfel Călinescu știa foarte bine, de vreme ce își încheia observațiile de mai sus cu aceste cuvinte: „Din păcate, se întâmplă că mai toți simbolişti sunt niște sentimentali care aterizează curând în evocare și



confesiune, utilizând mișcarea de transcendere”. Nepotrivirea dintre teorie și practică (am văzut că simbolisții se țin greu în realitatea poeziei lor de convingerile de care se cred animați) îi atrage atenția lui Tudor Vianu, care se vede silit să împartă, în maniera lui Ibrăileanu, lotul simbolist în „două grupuri”, acela al muntenilor, retorici, exotici și livresc-nevrotici (Minulescu, Stamatiad, Davidescu) și acela al moldovenilor, „naturi mai interioare, cultivând tonalitățile minore ale sentimentului” (Petică, Bacovia, Rașcu, D. Botez). „Poeți urbani și unii și alții”, precizează Vianu, doar că muntenii sunt metropolitani, iar moldovenii sunt târgoveți. Se vede că distincția (preluată și de alții după al Doilea Război) i-a fost necesară lui Vianu ca să explice de ce nu toată poezia simbolistă e „interioară”, sugestivă și antiretorică. Chestiunea localizării simbolismului a fost dezbătută și de Călinescu în *Istorie*. El a găsit sursa principală în revenirea interesului pentru literatura franceză (după ce *Junimea* și ardelenii de după ea, precum Coșbuc, Chendi sau Iosif fuseseră inspirați de aceea germană). Un interes ce ar surveni totuși cu mare întârziere. Călinescu pretinde că Verlaine, parnasienii și simbolisții sunt descoperiți la noi „o jumătate de secol după apariția lor.” Doar Baudelaire își face cu întârziere simțită prezența. Simbolisții, inclusiv Mallarmé, sunt însă receptați imediat. Macedonski vorbea, am văzut, despre simbolism la câțiva ani după ce Moréas publicase manifestul cu acest nume în suplimentul literar al ziarului *Le Figaro*. Șt. Petică polemiza cu Camille Mauclair în 1900, contestându-i acestuia ideea că simbolismul, născut în 1884, ar fi murit odată cu Mallarmé în 1898. Pe de altă parte, Călinescu notează că simbolismul a prins inițial la noi în „mediile nesănătoase”, fie la proletari și socialiști suferind de ftizie, fie la aristocrați nervoși și cu simțurile delicate. El combate opinia semănătoriștilor cum că această sensibilitate coruptă s-ar datora „unei înrâuriri străine”. Ca să-și justifice teza rezistenței literaturii române la influențe, Călinescu respinge caracterul mimetic al simbolismului nostru. Lasă

a se înțelege organicitatea lui internă. Asta și ca să răspundă unor G. Ibrăileanu sau Ion Trivale, care deplânseseră deznaționalizarea poeziei noastre prin adoptarea veșmintelor simboliste. Dar atunci cum să explicăm aerul de modă pe care îl are această poezie, suprafața ei vădit influențată de poezia franceză și valonă, în pofida unei sensibilități ce pare a nu se fi modificat suficient? Cei câțiva poeți originali și puternici reprezintă excepția. Împământenirea noii poezii se va face deplin abia în modernism.

Neînțelegerile cu privire la natura poeziei simboliste se datorează în bună parte însăși titlaturii propuse de Moréas, care, poate de aceea, a renegat-o ulterior. Simbolisții nu vor să scrie neapărat, cum crede Călinescu, o poezie bazată pe simboluri, lucru care nu le-ar izbuti decât uneori. Ei sunt fascinați, pe urmele celebrului sonet al lui Baudelaire de „corespondențe”. De un anumit tip de analogie, adică acela care echivalează și combină senzațiile. Orice simbol este analog, dar nu orice analogie conduce la un simbol. La simbolisți, precumpănesc de altfel alegoriile ori comparațiile transparente. „Corespondențele” baudelairiene transformă universul senzorial într-un templu în care sunetele, culorile, mirosurile își răspund ca într-o simfonie. E vorba de sinestezia simbolistă, mult mai potrivită ca să pricepem reforma pe care o înfăptuiește Baudelaire, (având și el un model în Poe), și o preiau ceilalți, decât marele hermetism care ar face, vorba lui Călinescu, din terestru și cosmic două vase comunicante. Sinestezia e destul de sistematică spre a fi siguri de caracterul ei conștient, așa că și teza călinesciană a adâncirii în subconștient este exagerată, aplicabilă și ea mai mult unei părți din poezia modernistă ulterioară.

Altceva schimbă cu adevărat simbolisții și tocmai acest lucru a trecut aproape neobservat: ei adoptă ca modalitate poetică aproape exclusivă (și în orice caz, prima în ordinea importanței) lirismul. Odată cu simbolismul, poeticul devine lirism, nici mai mult, dar nici mai puțin decât atât. Toată discuția din jurul verslibrismului

ascunde, în spatele unui declin al prozodiei clasice, intuiția unui criteriu diferit al poeticului. Dacă înainte criteriul era oferit de versificație, de aici încolo el începe să fie oferit de lirism, indiferent cum l-am defini. Poezia epică, didactică, epigramatică, dramatică cade în desuetudine împreună cu narațiunea sau descrierea în versuri. Modernismul va urma simbolismul pe acest drum al delegitimării unui concept de poezie care dura de secole. „De la musique avant toute chose”, versul *Artei poetice* a lui Verlaine, exprimă destul de bine preferința pentru lirism, ca mod sugestiv și analogic de a privi lumea din jur, mergând până la ceea ce pictorii moderni vor numi nonfigurativ. Sinesteziile simboliste nu mai au un referent precis conturat. Ele vor să fie o muzică fără cuvinte, difuză, ambiguă și chiar irațională, de vreme ce raționalul e legat de concepte.

Aici este nodul discuției. O astfel de poezie este obligată să se despartă de un întreg trecut de sentimente limpezi și obștești. Lirica devine o formă de intimism, bazată pe emoții strict personale și, la limită, incomunicabile. De la *Hora Unirii* la *Plumb* este parcurs tocmai acest drum către individualism și unicitate a senti-

mentului. Nu e de mirare că simbolistii au fost (sau le-a plăcut să fie) în poezia lor niște bolnavi. Boala este esența individualismului lor. Sentimentele obștești sunt pozitive și se cuvin împărtășite. Ale simbolistilor sunt deseori negative și presupun o carantină morală. Sigur că efectul unei astfel de atitudini este excepțional. Ea face din simbolisti o grupare principial „nesănătoasă”. Nu cred că simbolismul a prins în mediile sociale nesănătoase. A prins în toate mediile (ce legătură e sub acest raport între Petică și Anghel, Bacovia și Minulescu?), dar inculcând ideea de boală acolo unde a prins. Un lucru însă e cert: tematic, simbolistii s-au orientat spre citadinism. Clișeul naționalist paria la 1900 pe sănătatea rurală. Orașul era principial o denaturare. Cu această mentalitate dominantă era oarecum logic ca simbolistii să aleagă orașul, fie capitala, fie târgul provincial, ca loc al fantasmelor lor. S-au constituit treptat într-o minoritate, într-un salon al refuzaților: esteți incoruptibili și corupți, cultivând un stil artificial de viață, nu odată perversi, damnați, bolnavi de *spleen* și consumatori de alcooluri tari (drogul simbolist fiind absinthul).

## ALEXANDRU MACEDONSKI

(14 martie 1854 – 24 noiembrie 1920)

Ca și la Slavici, recunoașterea adevăratei valori a lui Macedonski a venit târziu. În timpul vieții, prestigiul poetului s-a mărginit la cercul lui de fideli, nici măcar toți incondiționali. Adversarii i-au fost mult mai numeroși. Maiorescu îl așezase în rând cu Aricescu. După moartea poetului, Lovinescu va continua să fie de părere că „omul a dăunat operei”, deși va fi cel dintâi care să schițeze o revizuire. Aceea morală are doar o jumătate de rezultat: văzând în Macedonski un „erou al iluziei” care a crezut că poate trăi numai pentru arta lui într-o țară fără tradiție culturală, Lovinescu e convins că poetul n-a

fost capabil de un sacrificiu major, ci de lamentații și proteste minore. Iarăși ca și Slavici. Opera n-ar îndritui calificativul de „mare poet”, lipsindu-i unitatea profundă de la un Eminescu sau, curios lucrul, Coșbuc. O revizuire sistematică întreprinde abia Tudor Vianu în amplul studiu introductiv al ediției sale (1939-1946). Originalitatea poeziei o sugerează cel mai bine Vladimir Streinu (în capitolul din *Istoria literaturii române moderne* (1944), urmat de Adrian Marino, primul biograf (1966) și autor al unei ample monografii în 1967, și de Mihai Zamfir (*Introducere în poezia lui Alexandru Macedonski*, 1972). Așadar,

relativ târziu, chiar dacă punem la socoteală contribuția lui G. Călinescu din *Istoria* lui din 1941, nu însă decisivă ca în cazul lui Slavici, răsunând de câteva mari rezerve ca o peșteră de ecouri (Călinescu afirmă că „îi este deficient lui Macedonski simțul limbii”, ignoră *Poema rondelurilor* de la senectute, dar nu iartă „imitațiile senile după Musset” din junețe). Ce este interesant la Streinu și la Zamfir este situarea poeziei macedonskiene (și a prozei, aproape în egală măsură) într-o posibilă serie istorică. Streinu bunăoară leagă prima parte a operei, aceea de până spre 1890, nu doar de pașoptism, ci și de postpașoptism, privite ambele pe o latură neomologată anterior. Criticul remarcă unele „sensuri lirice acoperite” la poeți pe care Maiorescu îi discreditase, sensuri care trec la tânărul Macedonski: poezia socială a lui Cezar Bolliac, baladescul macabru al lui Stamatii, „exotismul turco-venețiano-iberic” al lui Alecsandri ori acela de arie „turco-armeano-arabă” al lui Bolintineanu, vituozitățile și chiar „gargara de cuvinte” ale lui Al. Depărateanu, în fine, „lirismul eretic” al lui Al. Sihleanu. Toate acestea pregătesc „estetismul” poeziei lui Macedonski de mai apoi, care va respira aerul instrumentalismului, anticipând pe René Ghil cu al său *Traité du Verbe*, (Macedonski scria în vers liber încă din 1880) sau al simbolismului. Și mai precisă este situarea din studiul lui Zamfir. Macedonski ar ilustra vârful uneia dintre cele două „direcții esențiale” din poezia românească de după 1830 și anume „poezia neolatinizantă, după moda franceză și italiană, descinsă din febra mimetică și novatoare a pașoptiștilor munteni”. A doua direcție va fi aceea „inspirată de mitosul național”. Lamartinismul și mitologicul se intersectează adesea, ambele dându-ne, chiar mai înainte de 1848, genurile și speciile de tip occidental ale poeziei noi. Macedonski face un „adevărat caz de fixație estetică”, după spusele lui Marino, față de Heliade și față de pașoptiștii franco-italieni, respingând școala germană a Junimii ori „importul” ardelesc de poeți precum Coșbuc, Iosif sau Goga. Eminescu însuși îi va fi „la bête noire”, din

această pricină, fie din absolută incompatibilitate, cum socotește Marino, fie pentru că Macedonski îi intuiise geniul, dar nu voia să-l accepte conștient, cum susține Zamfir. Acesta din urmă e de părere că abia moartea lui Eminescu l-a „eliberat” pe Macedonski și de aceea „mutația” poeziei lui s-a produs în 1890, când romantismul a cedat definitiv locul simbolismului în imaginarul și maniera poetului. Este și data de la care poetica macedonskiană se precizează, depășind nivelul aceleia a lui Maiorescu și intrând în contemporaneitatea europeană. Macedonski este întâiul la noi care socotește că „logica poeziei este însuși absurdul”, radical alta decât logica limbajului uzual sau a prozei și anunță în „poezia viitorului” predominanța „muzicii și a imaginii”, cu alte cuvinte, a *formeii*. Maiorescu simțise el însuși gratuitatea actului poetic, desfăcut de obligații etice, sociale sau de orice altă natură străină de esența lui, dar n-avusese încă acces la o deosebire de esență între vorbirea poetică și aceea comună, care continuase să i se pară doar chestiune de stil. Macedonski face pasul mai departe spre înțelegerea poeziei nu ca o proză împodobită și prozodic regulată, ci ca un mod complet diferit de a comunica mesajul. Asta, tot după 1890.



Primele două culegeri (*Prima verba* din 1872 și *Poesii* din 1882) sunt fără valoare, conținând compuneri mimetice, pe teme comune ale pașoptismului (condamnarea tiraniei și eliberarea „popolului”), deși procesul istoric care le dăduse naștere se încheiase. Eroticele împrumută stilul lui Alecsandri din *Steluța*, însă cu mai puțină gravitate („Văzui un angel surâzător”), foarte teatrale în gestică („Amici, acum sunt disperat”), pline de improprietăți lexicale și de tot acel vocabular ironizat de Maiorescu și de Caragiale: „angel dulce de amor”, fee, filomelă, selbe, sau de diminutivele care-l enervaseră deja pe Maiorescu: guriță, fluturel, păsărică. Interesant e că poetul dedica *Poesiile* tocmai lui Maiorescu și avea acceptul acestuia. Ruptura între ei se produce ulterior. Dar chiar ideile prefeței din 1882 (Macedonski va păstra toată viața obiceiul de a se comenta singur) sunt nemaioresciene. Autorul *Poesiilor* descoperea poezia socială și vedea scopul ei în „scăpărarea” *Luminii*, *Binelui* și *Adevărului*. Deocamdată poetica lui Macedonski se află sub nivelul celei a lui Maiorescu. Poeziile ca atare sunt prozaice din cale afară ori prea infantile: „Cu buzele-n foc brunite,/ Unite,/ Nu mai formăm amândoi,/ Doi// Ca șerpi de flăcări, plăvițe/ Vițe” etc. Nu sunt mai bune primele *Noapți* ori baladele, cu origine în Musset, Byron, Bolintineanu și Stamati. Versul liber din *Hinov* ori armoniile imitative din *Lupta și toate sunetele ei* ori din *Înmormântarea și toate sunetele clopotului* seamănă mai degrabă a calcuri decât a inovații. E greu de apreciat însemnătatea unor anticipații, cum ar fi acelea ale lui Coșbuc (*Calul arabului*) ori Anghel (*Sub frunze*). Țin probabil de întâmplare.

*Excelsior* (1895) este întâiul volum reprezentativ, dar nu pentru marele poet, ci tot pentru neoromanticul de la începuturi. Un ton nou este deja în *Ștepa* (în pofida neologismelor caraghioase: „fidanțata pe confine”, „onduloase”), și anume în evocarea măreției întinderilor peste care domnește spiritul poetului: „Și întinderea sclipește, și sunt singurul ei țar” sau: „Stele clare priveghează cortul meu nemăsurat. Ici-colo se

mai fac auzite cântecele lui Heine. Ecouri eminesciene sunt deja în mediocrii *Psalmi moderni*, dar abia *Noaptea de noembrie* este o eminesciană valabilă, satiră a epocii și a personajelor care o populează, simulând cea mai deplină nepăsare ataractică:

„Mergi, tristă Românie, pe calea începută,  
Și voi, iubiți prieteni, petreceți sau  
cântați...  
Lăsați-mi, însă, mie odihna cea tăcută,  
Lăsați-mi visul morței și nu mă deșteptați.  
Ce-mi pasă dacă lumea a fost și e tot  
lume?...  
Ce-mi pasă de rămâne cum e, și cum a  
fost?...  
Ce-mi pasă de se-ntreabă sau nu de al  
meu nume?...  
Prin moarte, câștigat-am obștescul  
adăpost.”

Se observă imediat încredințarea poetului de valoarea persoanei sale. Renumele este mai presus de moarte. Resemnarea se dovedește falsă, câtă vreme poetul așteaptă o înviere precum aceea argheziană din *Cimitirul Buna-Vestire*:

„Și iată... – O suflare ce ramurile-atinge  
Se pare că închide la zgomot orice porți,  
Și luna se ascunde, și candela se stinge  
Pe pietrele-nvechite, pe crucile de morți.  
Tăcere!... Este ceasul de negură și taină...  
Se-mbracă cimitirul în noapte ca-ntr-o  
haină...  
O rază nu se vede în cer nici pe pământ...  
Aștept cu nerăbdare ca morții să se scoale,  
Lăsând să le rămână coșciugurile goale,  
Dar mut îmi e mormântul, și mut orice  
mormânt.  
Și ce?... Nimica încă?... Nimica decât  
noapte?  
Nici ciocnete de oase, nici rânjete, nici  
șoapte?  
Dar oare ce fac morții? – Să vină! – Voi să  
știu.”



De pe acum, Macedonski e o sinteză curioasă de nou și de vechi, de neoclasicism și de neoromantism, dar și de parnasianism și de simbolism. O limpezire în sensul modernității se face în *Flori sacre* (1912), unde se accentuează tendința formală. Ultimul Macedonski este în definitiv un manierist și un prețios, cu o topică barbiană: „Și vii, în ochii slavei, zării cicori albastre”. Douăzeci de ani despart *Noaptea de decembrie* de încă eminesciana *Noaptea de noiembrie* și singura legătură dintre ele constă în polemica, de data asta alegorizată, a poetului cu detractorii săi, mai bine zis în simbolistica în fond eronată a poemei, fiindcă niciodată *calea dreaptă*, a emirului, nu este calea adevărată a poetului; din contra, aceea ocolită a drumetului slut ar sluji mai bine ideea. Nota morală care complică opțiunea este o reminiscență romantică, de care Macedonski nu s-a eliberat cu totul. Frumusețea *Noptii de decembrie* stă mai puțin în călătoria spre Meka a poetului care se visează emir pentru o noapte al Bagdadului decât în splendecele imagini floral-coloristice care împânzesc fantezia lirică. Începutul, cu odaia în care se coace reveria solitarului poet, este bacovian *avant la lettre*:

„E moartă odaia, și mort e poetul... –  
În zare, lupi groaznici s-aud răgușit,  
Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,  
Un trêmol sinistru de vânt-năbușit...  
Iar crivățul țipă... – dar el ce-a greșit?”

S-ar zice că odată încheiată sinteza poeziei anterioare, Macedonski e gata pentru sinteza celei viitoare. Cetatea fantomatică este barbian-doinașiană, un Isarlâk mai puțin pitoresc, dar deopotrivă de misterios:

„Spre albele ziduri, aleargă – aleargă,  
Și albele ziduri lucesc – strălucesc, –  
Dar Meka începe și dânsa să meargă  
Cu pasuri ce-n fundul de zări o răpesc,  
Și albele ziduri, lucesc – strălucesc!

Ca gândul aleargă spre alba nălucă,  
Spre poamele de-aur din vinu-i ceresc...  
Câmila, cât poate, grăbește să-l ducă...  
Dar visu-i, nu este un vis omenesc –  
Și poamele de-aur lucesc – strălucesc –  
Iar alba cetate rămâne nălucă.”

Emil Botta și Radu Stanca sunt anunțați de această intensă poezie a unei neîmplinite aspirații quijotice de care visătorul este devorat ca Ioana d'Arc de flăcările rugului!

„Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici  
izvoare...”

Și el naintează sub flăcări de soare...  
În ochi, o nălucă de sânge – în gât  
Un chin fără margini de sete-arzătoare...  
Nesip, și deasupra, cer roșu – ș-atât –  
Și toți naintează sub flăcări de soare.

Și tot fără margini pustia se-ntinde,  
Și tot nu s-arată orașul preasfânt –  
Nimic n-o sfârșește în zori când s-aprinde,  
Și n-o-nviorează suflare de vânt –  
Lucește, vibrează, și-ntr-una se-ntinde.”

Este paradoxal că, temperament bizar, sumbru și revoltat, bântuit de viziuni infernale, Macedonski izbutește cel mai bine în invocația exaltată a unui paradis serafic și floral, răsunând de sublime armonii corale:

„Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul... –  
Prin aer, petale de roze plutesc...  
Mătasea-nflorită mărită cu firul  
Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc... –  
Havuzele cântă... – voci limpezi șoptesc...  
Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul [...]

Bagdadul! cer galben și roz ce palpită,  
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,  
Argint de izvoare, și zare-aurită –  
Bagdadul, poiana de roze și crini –  
Djamii – minarete – și cer ce palpită.”

Capodopera, ignorată de G. Călinescu, a liricii macedonskiene, rămâne *Poema rondelurilor*. Cele mai multe dintre poezii sunt scrise în ultimii ani de viață. Cartea a apărut postum, în 1927. Macedonski are neîndoielnic vocație parnasiană. Astăzi nu ne mai apare atât de netă ca acum un secol diferența dintre simboțiști și parnasieni. Și cum Macedonski amestecă permanent vizualul cu auditivul, o linie despărțitoare e aproape imposibil de trasat în cazul lui. Și simboțiștii, și parnasienii au fost în definitiv niște manierști și niște prețioși. Baudelaire dedica *Les Fleurs du Mal* „au poète impeccable”, lui Gautier, adică. Mallarmé înțelegea poemul ca „lucrătură”. Și unii, și alții se ivesc într-o epocă de reflux al pasionalității romantice și cred într-o poezie mai pură. Dacă analizăm de obicei la romantici expresia sentimentului, se cade să observăm că la parnasieni, ca și la simboțiști, e vorba mai curând de sentimentul expresiei. Expresia, *avant toute chose*. Macedonski știa asta, chiar dacă începuse, ca bun romantic, prin a moraliza, satiriza, filosofa ori declama în poeziile sale de dinainte de *Flori sacre*. În simbolism și în parnasianism triumfă artisticul, mistica artei pure, uneori mistificarea, jocul, toate însușiri manieriste, fie că ne gândim la Góngora și Marino, fie la Hérédia și Mallarmé. Edgar Papu (*Barocul ca tip de existență*, 1977) vorbea despre sfârșitul secolului XIX ca despre o nouă epocă a barocului în care s-ar regăsi atât parnasianismul, cât și simbolismul. Și, la urma urmelor, calea regală a lirismului, separat pentru o sută de ani, de prozaic, de elocință, de anecdotă, trece prin manierismul simbolisto-parnasian ilustrat la noi de Macedonski. Nimeni n-a evocat ca el obiectele neînsuflețite ori materiile care le compun. Restrângerea tematică și abandonarea oricărei elocințe situează *Poema rondelurilor* la antipodul *Noapților* și, în general, al poeziei macedonskiene de până atunci. Și, din nou, în timbrul inconfundabil macedonskian din rondeluri se presimt câteva din viitoarele muzici lirice, ale lui Mateiu Caragiale (*Rondelul Domniței*), Pillat (*Rondelul trecutului*), Maniu, Arghezi, Barbu (*Rondelul cititorilor*), Tomozei. În definitiv, prima noastră poezie

pură, în sensul abatelui Bremond, aceasta și este, plină de alcoolurile tari verlainiene, provocatoare de extaze:

„În crini e beția cea rară:  
Sunt albi, delicați, subțiratici. –  
Potirele lor au fanatici –  
Argint din a soarelui pară.

Deși, când atinși sunt de vară,  
Mor pâlcuri, sau mor singuratici,  
În crini e beția cea rară:  
Sunt albi, delicați, subțiratici.

În moartele vremi, mă-mbătară,  
Când fragezi, și primăvărateci,  
În ei mă sorbiră, extatici,  
Și pe-ariپی de rai mă purtară.

În crini e beția cea rară.”

Dacă perfecțiunea are sens în artă, și are mai ales la manierști, iat-o în *Rondelul rozelor ce mor*.

„E vremea rozelor ce mor,  
Mor în grădini și mor și-n mine –  
Ș-au fost atât de viață pline,  
Și azi se sting așa ușor.

În tot, se simte un fior.  
O jale e în orișicine.  
E vremea rozelor ce mor –  
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător,  
Curg vâlmășaguri de suspine,  
Și-n marea nopte care vine  
Duioose-și pleacă fruntea lor... –

E vremea rozelor ce mor.”

Încă mai puțin prețuit decât poetul a fost prozatorul Macedonski. Ce e drept, proza lui ieșea, spre deosebire de poezie, din curentul mare al realismului și al romanului. Autorul nu

se împăca deloc cu ideea nerecunoașterii sale. *Cartea de aur* (1902) are o prefață, atribuită unui discipol anonim, în care Macedonski vorbește despre sine ca despre „un om de geniu” care a dus „mai departe și mai sus numele țării sale” decât orice român. Se referă la versiunile poeziilor și prozelor sale în franceză și la ecourile pe care le-au avut, dar desigur la opera sa în întregul ei. (Versiunile în franceză sunt inferioare celor românești, chiar dacă micul roman *Le calvaire du feu*, de exemplu, este anterior *Thalassei*, reprezentând propriu vorbind o traducere). Prozele scurte din *Cartea de aur* datează din ultimul deceniu și jumătate al secolului XIX. G. Călinescu le socotește pe unele „nuvele fără oameni”. *Casa cu no. 10* ar fi „un muzeu tăcut în care lucrurile vorbesc singure, evocând pe om”. Altele sunt sămănătoriste înainte de sămănătorism. Ca și în poezie, Macedonski îi prelungește în aceste proze pe Negruzzi, Ghica sau Alecsandri. Predomină, pe lângă descriere, biograficul și tabloul de epocă. Câteva sunt absolut remarcabile. *Trecerea Oltețului* este o bijuterie de exactitate și de concizie. *Între cotețe* e o fantasmagorie despre revolta păsăretului din ograda lui Pandele Vergea care se visează cocoș. Este evident că Macedonski pariază în proză pe registrul „înalt” al pașoptiștilor și nu pe romanul pe care aceștia îl socoteau „vulgar”, în ciuda faptului că direcția pe care proza va merge spre finele secolului XIX va fi a romanului. Ca și mai devreme Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Remy de Gourmont, Huysmans și alți prozatori francezi ai generației simboliste, Macedonski era convins că viitorul aparține poemului în proză mai degrabă decât romanului, simbolismului mai degrabă decât realismului. Când monopolul romanului nu va mai părea obligatoriu, în ultima parte a secolului XX, proza macedonskiană va fi redescoperită ca o verigă interesantă dintr-o linie de evoluție secundară a genului și care mergea de la Negruzzi și Odobescu până la Petică, Anghel, Vinea și Arghezi. Critica violentă pe care Arghezi o face la apariția lui *Ion* de Rebreanu reflectă bine

oroarea lui Macedonski însuși de ceea ce amândoi credeau a fi banalitatea și trivialitatea romanului naturalist.

*Thalasa* este neîndoielnic cea mai izbutită dintre aceste proze, deși foarte rar i s-a acordat locul meritat. Subiectul contează, ca peste tot în aceste poematice întocmiri, prea puțin. Un tânăr din Smirna, cititor al *Iliadei*, al lui Teocrit și Xenofon, poreclit Thallasa, după strigătul soldaților greci când descoperă marea din povestirea acestuia din urmă, devine paznicul farului de pe Insula Șerpilor, Lewki din poema mai veche a lui Macedonski, unde cade pradă ispitei simțurilor, ca un alt Sfânt Antoniu. Își întâlnește perechea ideală în frumoasa Caliope, adusă de valuri la țarm după ce vaporul pe care se afla naufragiase, pe care însă o sugrumă la urmă, el aruncându-se în mare. Ciudat e că nu s-a făcut legătura cu *Cezara* lui Eminescu, pe care Macedonski o putuse citi în *Curierul* de Iași încă din 1876. Beția simțurilor, insula, grota, nuditatea, totul era deja acolo.

În *Thalasa* sunt câteva dintre cele mai puternice pagini din întreaga noastră proză având ca obiect senzualitatea. Jocurile dragostei le anticipează uncori frapant pe cele din *Ochii Maicii Domnului* al lui Arghezi, iar descrierea organului și actului sexual, aproape un viol, săvârșit în grota-sanctuar, n-are termen de comparație ca îndrăzneală înainte de *Cimitirul Buna-Vestire*, desigur într-un cu totul alt registru decât acela grotesc-naturalist de la Arghezi, și anume unul baroc și flamboiant, cu nemaîntâlnite intensități metaforice. Este probabil și una din primele scene de nuditate deplină din literatura noastră (în *Cezara* nuditatea era doar sugerată):

„Dar în momentul când ajunse la doi pași de jertfelnic, și numai la doi pași de prăpastie, o mișcare a lui Thalassa înlătură până și cel din urmă colț de ceașaf ce i se ținuse agățat de mijloc, și ea zări, în locul ce până atunci fusese acoperit, o tolănire ca de bestie, ce nu era nici șarpe și nici pasăre, și ce nu avea nici picioare și nici aripi. Inelarea ei posomorâtă dovedea că



trebuie să fie din neamul târâtoarelor, deși era din altul mai tainic – dintr-unul ce rămâne mult timp necunoscut fetelor de împărați, și ce nu fusese nici măcar închipuit de Caliope.

Însă, ori din ce neam ar fi fost acea năprasnică ciudățenie, – în ea care este – pentru a spune adevărul – singurul temei al vieții – care străbate printre zăvoare și paznici în inima celor mai crăiești și împărătești palaturi, care – zmeu înaripat – își răstoarnă prăzile, cu răsuflarea tăiată, sub junghiul plăcerii, care nu ține seama de strigăte și plânsete, de mâni și împotriviri, și care așterne sub ea orice osebiri lumești, care cutremură cele mai plâpânde făpturi cu viață și cu moarte, în ea Caliope presimțea, totuși, omorâtoarea mușcătură și o închipuia că va fi în ochii preaiubitului făcută.

Jalnice bălăngăniri de clopote ce chemau la pogribanie i se târăgănară astfel în simțire... Ele înlocuiau arzătoarele trâmbișări, iar Caliope nu mai văzu pe Thalassa decât rostogolit în moarte de dihania ce, neîndoios, i se urcase acolo pe când dormea.

Cu toate acestea, hotărâtoarea mișcare ce o făcu – și o făcu chiar de ar fi fost să moară în urmă dintr-însa, iar, ca să-l scape, se aruncă cu iuțea fulgerului asupra bestiei, o apucă de mijloc, își încleștă degetele pe ea, voi să-i înăbușească odată cu viața, urâtenia, și, smucind-o cu putere, cercă s-o urnească din loc și să-i strivească capul de pereți.

Dar amorțita ciudățenie îi zvâcni fără veste între degete, se lungi și își umflă inelele, fumegă și se îngroșă a turbare, și Caliope simți că, aproape în același timp cu bestia ce dintr-un salt îi scăpă din mână, încape între brațe ce se închid asupra-i, ce-o prăvălesc între sângeriile brazde ale cutei mantalei, pe când dinți și unghii ca de pasere de pradă o sângerează, îi sfâșie hainele, o despoaie toată...

...Dar – ora lui Priap fu peste Caliope, și un strigăt, urmat de vorbe îngânate și alte strigăte, tăie aerul.

Pe jertfelnic se mișcă o luptă ce, amestecată cu strigătele, se răsuci într-o încolăcire de vârtej și carnea feciorelnică se munci ea singură, spre

a face via teacă a unui paloș [...] Cărnurile ei sfâșiate țipau zadarnic. Un nou vârtej o luă pe limbile lui de foc și o ridică de la pământ. Pereții, jertfelnicul pe care era răstignită, tavanul se puseră în mișcare-și, amețind-o și sfâșiind-o, luându-i vâzul și răsuflarea, o ridicară cu capul în jos într-o vârtoare de întunerice roșu.

Mâinile de foc ce treceau peste ea o frământau ca pe o pâine și, nimicindu-i intenția oricărei mișcări, făceau loc unei nemilostenii ca de râț, ce i se înfigea în cărnurile rănite, ce i le scotocea cu lăcomie, și ce, croindu-și făgașul printre ele, și-l adâncea. [...] Thalassa [...] o stăpânea cu întregul corp aplecat spre gâtul ei, pe dupe care își trecea un braț, pe când, cu șoldurile și cu brațul care îi rămăsese liber, o împingea către mistuitorul pisc al voluptăților, de unde, apoi, o făcea să-și ia vânt, să sară cu el în soare, unde cădea în mijlocul unor improșcări de aur topit, ce intrau în ea și ce i se vărsau împrejurii.

Grijania leturghiei de foc cu care lua cunoștință îi era turnată iute – foarte iute –, dar clipele erau veacuri, printre care Priap încetinea mișcările lui Thalassa, i le oprea chiar, spre a-l repezi și mai năbădăios către iconostasul din fundul altarului Venerei, și pe care, ajungându-l, îl zguduia cu țepene lovituri ca de berbece când bate taracii la o moară.”

Piese de teatru ale lui Macedonski s-au dovedit, în majoritate, traduceri sau adaptări, în tradiția bine stabilită deja de Alecsandri. Deși trei dintre ele au fost puse în scenă, niciuna n-a avut succes. Multe sunt în maniera teatrului romantic versificat, foarte greu de citit astăzi. *Iadeș* (1880) pleacă de la motivul din *Povestea lui Ivan Turbincă* a lui Creangă, cu siguranță cunoscută lui Macedonski, fapt trecut cu vederea de Damé și de alții care au căutat cu îndârjire în folclorul ori în literatura de aiurea motivele pieselor. Originală ar putea fi doar emfatică *Moarte a lui Dante*, în parte postumă, în care Macedonski își asemuia fără nicio sfială sfârșitul cu al poetului italian.

(16 iulie 1872-13 noiembrie 1914)



„Versuri proaste și țcănitore”: părerea lui Ion Vinea din 1913 nu era deloc încurajatoare pentru un poet aflat pe pragul posterității. Autorului *Orei fântânilor* îi plăcea în schimb proza lui D. Anghel în care intuia o formulă destul de apropiată de a sa. E curios că Vinea n-a remarcat în simbolismul din *În grădină* (1905) și *Fantazii* (1909) un lucru asemănător. Când, bine scuturate de frunzișul avangardist al anilor '20-'30, vor fi publicate târziu în volum, poeziile lui Vinea însuși nu vor fi deloc străine de acea melancolie impregnată de morbideță pe care, cu mai multă atenție, ar fi descoperit-o la înaintașul său. I-a sărit în schimb în ochi lui E. Lovinescu. În *Istoria literaturii contemporane*, acesta observă că, în pofida eleganței formale și academice a unui vers „prea definit” și a unei strofe „prea arhitectonice”, poezia lui Anghel „este o pură problemă de sensibilitate, fără altă finalitate”. Nu era chiar „poezia pură” a moder-

niștilor, dar era altceva decât aceea plină de tendință etnică și morală ori de concepte generale a unor contemporani ca N. Iorga sau Panait Cerna. „Greșeala lui Anghel, va scrie G. Călinescu un deceniu și jumătate mai încoace, e de a da contururi acestei lumi de substanțe învâlmășite și de a o transforma într-un tablou feeric...” Dar oare nu așa procedau toți simbolisții, inclusiv Mallarmé, Samain, Verlaine sau Moréas, bine cunoscuți lui Anghel, ca de altfel și Baudelaire, părintele literar al tuturor? Tiparul clasic nu fusese spart decât de Rimbaud și Lautréamont, iar dincolo de ocean, de încă nepopularul la noi, ca și aiurea pe vechiul continent, Walt Whitman. Eleganță și contur prozodic ferm erau la toți. Întreaga poezie simbolistă europeană rămăsese credincioasă clasicismului formal și se putea declama. Dacă se schimbase ceva, era în latură sentimentală. În locul unor emoții clare și obștești, unele vagi, difuze, greu de împărtășit, intime până la individualismul extrem. Și prozodia lui Bacovia e cuminte, dar cum să mai faci din *Plumb* model sufletesc și moral la serbările școlare?

La prima vedere, multe din poeziile lui Anghel par niște fabule cu subiecte vegetale. A existat și o mică polemică pe tema aceasta, între Iorga, pentru care Anghel era poetul unei „grădini boierești, o grădină scumpă, o grădină pentru oameni avuți”, și Lovinescu, sigur că florile lui Anghel răspândesc încă „o vagă mireasmă sămănătoristă”. Astăzi, departe de atmosfera epocii, ambele păreri s-au veștejit. Ceea ce ne surprinde la Anghel e, de exemplu, înclinația spre florile banale și umile, care lipsesc din grădinile clasice. El cântă, din acest unghi, măghe-ranii („în biata floare cenușie/ ce se ascunde umilită,/ e-atât parfum și poezie...”) sau floarea soarelui, așa cum Bogza va închina, peste decenii, o odă urzicilor. Dincolo de aceasta, protagonisții acestor fabule vegetale nici nu sunt, propriu vorbind, florile. Deși încă ispitit să



În animismul minor al comparării lumii florilor cu aceea a sentimentelor umane, Anghel nimereste câteodată tonul mării elegii erotice:

„S-a ofilit narcisul, și-s trist de-o zi  
întreagă...  
Era ceva din tine în floarea asta dragă;  
Era ceva desigur, căci altfel n-aș pricepe  
De ce mă simt mai singur acum când  
noaptea-ncepe  
Și n-o mai văd în umbră, luptând  
stăruitoare  
S-adune strălucirea luminii care moare.  
Avea ceva desigur din fața ta curată,  
Din toată gingășia ta candidă de fată,  
Din tot ce strălucește și-aduce bucurie!  
O! tu, care mi-ai dat-o s-o am tovărășie,  
De-ai pus un gând într-înșă, din clipa asta  
sfântă,  
În amintirea tristă a celui care-o cântă,  
Tu apără-l de lume, de moarte și uitare,  
Și cugetă la răul ce-l poate face-o floare.”

Deși nu mai poate fi considerată astăzi atât de „revoluționară” și de „excepțională” cum i s-a părut lui Călinescu, proza lui D. Anghel este totuși interesantă, reprezentând o verigă din lanțul de prozatori artiști care începe cu Macedonski (*Nălucile de altădată* sunt modelul, fără îndoială, al *Fantomelor*) și se încheie cu Vinea și Arghezi. În plin triumf al micului realism provincial și rustic, spre a relua titlul unui capitol din *Istoria aceluiași Călinescu*, proza lui Anghel este personală și evocatoare, îmbinând parabola cu fantasticul, într-un stil poetic de o desăvârșită acuratețe. Ceea ce nu trebuie ignorat, când ne referim de obicei la scurtele proze din *Fantome*, *Oglinda fermecată*, și din celelalte culegeri (cea mai surprinzătoare e postumă, din 1924), este că poemele în proză ale lui Anghel (unul din cei dintâi autori români în acest gen ingrat) nu sunt deloc evazive sau volatile stilistic, ci extrem de precise, cu un mare realism al detaliilor, în stare să compenseze orice exaltare lirică. Greu de clasat pe de-a-ntregul, proza aceasta destinată

gazelor culturale, ca o formă superioară de publicistică, nu aparține unei singure specii. Aproape tot ce se află în *Fantomele* din 1911 de exemplu ține de memorialistică, având ca obiect Iașul adolescenței scriitorului, cu strada comercianților, cu teatrul de odinioară, cu personajele sale celebre sau demult uitate (Kogălniceanu, A.D. Holban, în portrete admirabile). Dar tot acolo găsim și *Garda imperială*, o bijuterie, la limita fantasticului, în care prin ochii unui copil este descrisă întâlnirea dintre un echipaj boieresc, într-o pădure uriașă, și generalul unei armate moarte. Amănuntele cele mai concrete și pline de viață concură la realizarea unei atmosfere fabuloase:

„Și atunci, izvorând de sub crengi, o întreagă armată în aurul firetelor, o lume întreagă de oameni și cai, purtând lumini pe dunga epoletelor și pe tăișul spezelor, umplu șleaul. În capul lor, un general bătrân, pe un cal negru înflorit tot de spună, apăru pe jumătate întors, sprijinit în scările lucitoare, și făcu un semn ridicând un fulger cu spada. Alămurile tăcură pripit și muzica aceea dulce, ca tăiată din ascuțișul săbiei lui, conteni într-o risipă de sunete ce se împrăștiară sub umbrare.

Alaiul leit în aur stătu, flăcările albe, albastre și roșii ale steagului flutură și bătrânul general, coborând de pe cal, se apropie de trăsura noastră, duse mâna la chipiu și rosti câteva cuvinte în franțuzește. Tata coborâse și el, și acum, în timp ce armata sta neclintită, amândoi apropiați de marginea trăsurei vorbeau cu mama ce-și ridicase vâlul de pe față, sus. Era ceva blând în fața omului aceluia bătrân [...] Mâna lui se pusese pe creștetul meu, tremurătoare [...] Dar nu era nimic războinic în înfățișarea lui, precum nimic războinic nu era în tot alaiul acela de capete bălaie, cu mustață abia mijindă, îmbrăcat numai cu aur și în fireturi, care plecase din țara lui spre necunoscut... Era mai mult o armată gătită de paradă, o armată ca să facă frumos la cucoane, un alai elegant, gata să fie acoperit de flori ce i s-ar arunca de prin balcoane, o ceată de figu-

ranți ce merg la o sărbătoare ori într-un *tournoi* nevinovat [...]

Și parcă văd apoi, din nou, după un ultim salut și o ultimă mângâiere pe obrazul meu, pe general urcat pe negrul lui cal cel înflorit de spumă. Mâna domoală a strâns frâiele o clipă, capul i s-a întors către umăr privind îndărăt, brațul celălalt, ridicat sus, a întins spada. O comandă scurtă, într-o limbă necunoscută, a sunat și întreg alaiul a pornit.

Muzica a început din nou, și în umbra ce se lasă acum tot mai neagră, aurul epoleților luci, tășurile albe ale speziilor scânteiară, culorile vii de pe steaguri se cerniră și cei ce nu mai aveau să se întorcă se făcură una cu noaptea, sub ramuri.”

Ion Vinea va scrie: „Stilul acesta languid, prelung, muzical, ca o frază de Chopin.” Cioculescu va lăuda viziunea plastică, „pointillismul”, care apropie imaginile de ale picturii lui Monet. Doar că Anghel îl admira pe Kimon Loghi, nu pe iubitorul de nuferi. Alături de cronici de pictură, necroloage și alte ocazionale, cele mai originale texte sunt tot acelea care rememorează trecutul. *Sunt lacrymae rerum* i-a furnizat lui Călinescu tema *Rochiei de moar*. Câte

un pasaj anunță îndrăznelile lui Urmuz, cum ar fi portretul sintetic, jumătate comic, jumătate absurd din *Doctorul, trăsura, vizitiul și caii*:

„Era odată un doctor, o trăsură veche, doi cai fără culoare diferită și un vizitiu bătrân. Zic așa, fiindcă sunt anumite ființe pe care nu le poți concepe decât ca o pluralitate. [...] Era deci un doctor peste toate derivatele lui și ei de douăzeci de ani stăpâneau un oraș. La anumite ceasuri se trezeau cu toții, privind prin opt ochi somnoroși lumea, tot atâtea fălci se deschideau, formând un uriaș căscat în diferite combinații înmagazinau fiecare și apoi ciudata mașină alcătuită se punea în mișcare.”

Se ghicește în proze un punct de plecare biografic. Doar câteva fac saltul din ocazional în imaginație. Această imprezvizibilă aură de poveste, în care se conservă totuși perfect frăgezimea detaliilor din amintire, și nu poeticul adjectivelor, al imaginilor în general, transformă publicistica diversă și inegală (uneori scandaloasă, cum s-a întâmplat cu nefericitul articol încredințat *Flacărei* lui C. Banu în 1913, în care îl acuza pe Al. Davila că a „furat” *Vlaicu Vodă* de la Odobescu) a lui Anghel într-o adevărată operă literară.

## ȘTEFAN PETICĂ

(22 ianuarie 1877-17 octombrie 1904)

Într-o situație paradoxală se află Ștefan Petică, al cărui *Argument* (îndelung elaborat, cum dovedește manuscrisul) la unicul lui volum de versuri antum conține un protest patetic împotriva dărâmării „idolilor tribului” de către noile generații „blazate” de artiști, în vreme ce toată lirica și publicistica literară a scriitorului mort la 27 de ani profesează cel mai radical modernism, într-o generație dominată de tradiționaliști. E destul să deschizi volumul cu trei titluri *Fecioara în alb – Când vioarele tăcură – Moartea visurilor* din 1902 ca să remarci inaderența tonului la programul sămănătorist (revista *Sămănătorul*

tocmai apăruse, în 1901) și, în general, la spiritul provincial și rustic al contemporanilor:

„Botticelli întristatul  
Mult vestitul florentin,  
Suflet dulce ca-nstelatul  
Cer de-al nopței farmec plin,

Urmărit de viziunea  
Sfântă-a lumilor de sus,  
Măiestrit-a fin minunea  
Idealului apus.”



Micul accent eminescian din finalul primei strofe și referința la un enigmatic „ideal apus” care l-ar fi stăpânit pe pictorul renescentist nu schimbă impresia generală pe care ne-o lasă poemele lui Petică, inspirate de preraphaelitismul englez și de simbolismul francez de la sfârșitul secolului XIX. G. Călinescu și Ion Negoïtescu au dreptate să elogieze modernitatea ideilor artistice ale lui Petică. „Este surprinzător, scrie cel dintâi, cât de modern era Petică, simplu fiu de răzăși din satul Bucești, jud. Tecuci. Aproape autodidact, prin grabă, deși cu studii universitare, el cunoaște perfect poezia simbolistă în chiar spiritul ei.” Iar cel de al doilea: „Intellectual de origine rurală, școlit numai în țară, era un entuziast care a combătut cu arme solide pentru impunerea doctrinei simboliste la noi...” Niciun poet din generația sa nu era mai la curent cu noutatea poetică. Iar preraphaelitismul englez reprezenta o intuiție excepțională. De regulă francofoni, simbolisții români nu par să fi auzit de John Ruskin ori de Dante Gabriel Rossetti, prima oară pomeniți la noi de Petică, acela care le consacră un veritabil cult. Foarte puțin a ezitat Petică, fiind vorba să denumească „noul

corent literar” între *estetism* (un articol din 1899) și „simbolism” (cuvânt folosit în 1900 în articolul *Poezia nouă*). Dar deja estetismul care unea printr-o linie dreaptă pe Whitman de Jean Moréas, făcea ca „morală să plece totdeauna de la estetică”. Foarte curând, Petică îi introduce în ecuație pe preraphaeliți și cultul lor pentru frumusețea pură. Nimeni nu văzuse încă la noi atât de clar în ce constă reforma modernă a artei. Desigur, Petică nu se poate despărți complet de mentalitatea atotstăpânitoare în jurul lui 1900. El e simpatizant socialist, pariază pe „însemnătatea socială a artei”, deși critică simplismul lui Gherea, principalul promotor al tendinței. Petică găsește o formulă acceptabilă de compromis: „Arta adevărată cuprinde în sine profunda sa moralitate, căci emoția estetică are un caracter social”. Iată-l pe Maiorescu după douăzeci de ani! Spre deosebire de Ruskin, care era anticapitalist, ca și Flaubert, celălalt fan al purismului, Petică e convins că „civilizația (materială) mărește sfera esteticii”. Contradicția dintre *Argument* și lirica din volum se poate lesne urmări în publicistica lui Petică. Cusut în același sac cu iubitorul poeziei noi este apărătorul valorilor vechi. Patru ani înaintea sângeroaselor evenimente declanșate de Iorga contra reprezentării pe scena Naționalului bucureștean a unor piese în limba franceză, Petică scria: „Dacă e vorba să se facă artă pentru artă, avem *Liricul, Dacia, Hugo*. Teatrul Național trebuie să poarte un caracter distinctiv determinat de manifestațiile sufletului românesc”. Exact în același timp, îi obiecta lui Gherea că a preferat să se ocupe de fenomenele secundare din jurul operei, nu de opera însăși, și că a pus valorile morale înaintea celor estetice. *Transformarea lirice* este, în cuvintele lui Petică, următoarea: „Această adâncă pătrundere în partea întunecată a sufletului a adus după dânsa întreaga transformare a lirice. În locul frazelor clare, simple, cu construcție simetrică, veniră frazele clar-obscur, complicate, cu construcție savantă.” Încercați să găsiți în Iorga o astfel de idee!

Dacă teatrul (*Solii Păcii, Frații*) e fără interes iar poemele în proză, dulcele și emfatic (încolo o notă baudelairiană de „funerar sinistru”, putrefacție și decadentă, vorba lui Călinescu), poemele lirice sunt excepționale. Cele trei titluri ale volumului din 1902 corespund la trei poeme ample, deși formate din piese ce par independente. Modelele sunt Verlaine, Mallarmé și (în balade) Maeterlinck (dar și pictorii Van Eyck, Van der Weyden, Memling și Metzys, care-i atrag atenția admiratorului lui Ruskin, autor el însuși de cronici plastice). Probabil că celebrele recomandări ale lui Verlaine din *L'Art poétique* au lăsat urmele cele mai adânci la Petică. Scheletul de idei ori referențial al poemelor se topește ca zahărul în ceai. Doar Macedonski în *Rondeluri* (publicate însă mult după moartea lui Petică) mai procedează așa. Prima noastră poezie pură este aceea a lui Petică:

„O, marile pasionate,  
O, tragicele Magdalene,  
Femei etern îndurerate  
Ca niște triste cantilene”

De îndepărtată sugestie eminesciană, erotica diafană, în registru minor, a lui Petică este o pendulare permanentă între Veneră și Madonă. Poetul este sfâșiat între visul negrelor păcate, al abisurilor întunecate, și „privirea albelor fecioare” din „tăinuite paradisuri”. Pierdut în „lungă pocăință”, el dorește să afle „misterul rugei fără pată”. Serenadele lui Petică sunt acompaniate de flaut și de gitară, instrumente simboliste prin excelență, ca și vioara verlainiană. Minulescu este deja presimțit în micul exotism din poezia care urmează:

„Tu ești o roză parfumată  
Din valea Șirazului cald,  
Iar ochii tăi ascund, curată,  
Lucirea mării de Smarald.

În părul tău ca diamantul  
De flăcări negre-ntunecat,

Și-a revărsat întreg Levantul  
Misterul antic și ciudat.”

Vioara lui Verlaine e întovărășită de faimoasele „romances sans paroles” ale poetului francez, într-o primă echivalare românească („romanza uitată și fără cuvinte”):

„Cântarea care n-a fost spusă  
E mai frumoasă ca oricare”

Combinarea de plastic și muzical face toată originalitatea celui dintâi „simbolist declarat”, cum îl numește Călinescu.

„Vioarele tăcură. O, nota cea din urmă  
Ce plânge răzlețită pe strunele-nvechite,  
Și-n noaptea solitară, o, cântul ce se curmă,  
Pe visurile stinse din suflete-ostenite.

Arcușurile albe în noaptea solitară  
Stătură: triste paseri cu aripile-ntinse,  
Păreau c-așteaptă semne, și strunele vibrară.  
Ah, strunele, ce tremur de viață le cuprinsel!

Și degetele fine, în umbră, sclipitoare  
Păreau ca niște clape de fildeș, ridicate  
Pe flaute de aur în seri de evocare  
A imnurilor triste din templele uitate.

Murise însă cântul de veche voluptate,  
Și triste și stinghere vioarele părură  
În noaptea-ntunecată de grea singurătate  
Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură.”

Iată ce devine Eminescu în cheie simbolistă:

„Apleacă-te spre cântecele mele:  
Sunt gingașe și triste și duioase  
Și singure ca palidele stele  
În nopțile de iarnă friguroase.

Și lasă-a ta privire de mătasă  
Să cadă ca o seară-mbălsămată  
Pe ruga care tremură sfioasă  
Din lacrimile plânse altădată.”

Sau cum se strecoară umbra lui Bacovia:

„Noi stăm cântând în noapte în turnul  
fermecat  
Ce-și nalță fruntea sură din negrile ruine,  
Iar viersurile noastre, ciudate și străine  
Deși voiau să râdă, plângeau un vechi păcat

Stam singur, și cum cerul greoi și-ntunecat  
Părea o carte veche cu taine sibiline...”

Deosebirea de grădinile, încă destul de clasic-descriptive, ale lui Anghel se vede numaidecât:

„Puțin parfum în umbra lină,  
Surâsul florilor de seară,  
O rugăciune-abia șoptită,  
Un vis pierdut în noaptea clară,

Ce melancolică, senină,  
În cadrul tău de primăvară,  
Se pierde-n negură vrăjită  
De albe sonuri de gitară.”

Cel mai tipic, Petică este în voluptuosul amestec de senzații, adevărată sinestezie simbo-

listă, în care totul se muzicalizează, simțurile ca și gândirea, seva lirică trecând prin delicate refrene:

„Parfum din flori pălite și uitate,  
Poemă tăinuită î-ntr-o petală,  
Te stingi în dureroasa-ți voluptate  
În seara singuratecă și pală,  
Parfum din flori pălite și uitate

Visare-a unei roze gânditoare,  
Te stingi – un cântec leneș care piere –  
Ci-nvie din ușoara-ți tremurare  
În sufletu-mi o stranie durere,  
Visare-a unei roze gânditoare.

Pe vechile parfumuri rătăcite  
În mine se topiră dezmierdări,  
Și doruri vechi rămase adormite  
Din seri de voluptoase-ndurerări,  
De vechile parfumuri rătăcite.

Viori care-au tăcut pe neașteptate  
Își plâng cântarea lor neisprăvită.  
Grăbiți-vă! Din florile uitate  
Curând s-a stinge vraja tăinuită,  
Viori care-ați tăcut pe neașteptate!”

## ION MINULESCU

(7 ianuarie 1881 – 11 aprilie 1944)

Cea mai faimoasă caracterizare a poeziei lui Ion Minulescu este aceea, deseori citată, a lui G. Călinescu din *Istorie*:

„Ion Minulescu (literar vorbind) este un tip caragialian, tânărul muntean volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de «mofturi». Poeziile lui Minulescu decurg din stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureștene, așa cum foarte adesea pariziana «chanson» e scrisă în argot. Ele trebuie «zise», precum trebuie jucate «momentele»

lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Cașavencu și un Eleutheriu Popescu deveniți lirici.”

Caracterizarea, superbă literar, face o confuzie între poet și publicul său. Nu Minulescu este un tip caragialian, ci publicul său, și nu atât acela masculin format din clienți ai cafenelei bucureștene, cât acela feminin al *damelor bine*, nepoatele Ziței despre care a vorbit cândva Paul Zarifopol. Cele dintâi versuri minulesciene se află în scrisoarea către Zița a lui Rică Venturiano: „Ești un crin plin de candoare, ești



o fragedă zambilă,/ Ești o roză parfumată, ești o tânără lălea./ Un poet nebun și tandru te adoră, ah copilă!/ De a lui pozițiune turmentată fie-ți milă;/ Te iubesc la nemurire și îți dedic lira mea!” Este evident că pentru urmașele Ziței scrie Minulescu, lor li se adresează, adesea la propriu, punându-se în mod deliberat în pielea lor, ghicindu-le gusturile și oferindu-le compensații pentru dorințe neîmplinite sau frustrări.



Adoptă, așadar, o atitudine menită să-i garanteze succesul. Este primul nostru scriitor care nu disprețuiește fățiș succesul de public. Arta de consum era abia la începuturile ei și nu făcea figură bună mai ales printre simboțiști, care se considerau (și uneori și erau) o elită neînțeleasă printre mult mai popularii zelatori ai sămănătorismului literar de după 1900. Paradoxal la Minulescu este faptul de a fi folosit mare parte din motivele simbolismului într-o poezie de aspect comercial, ca o reclamă izbutită pentru un produs („Guerlain a botezat parfumul/ *Voilà pourquoi j'aime Rosine!*”), „vulgarizându-le” misterele, atmosfera, sursele și morala. Asta nu înseamnă

deloc că poetul *Romanțelor pentru mai târziu* nu se ia în serios: din contră, el are abilitatea de a trece în ochii miilor de nepoate ale Ziței drept mesagerul unei arte sofisticate, culte, clasiciste (plină de alegorii care pretind răsfoirea dicționarelor mitologice), dar întru totul noi și la care doar aleșii (mai bine zis, alesele) aveau acces.

Arta lui poetică o găsim în deschiderea volumului din 1908: poetul se prezintă ca un aed care poartă pe umeri toga lui Apollo și în mâini o liră de aur; sosit de dincolo de zare, din lumea Nimfelor și a Faunilor goi, s-ar vrea întâmpinat cu foi de laur; dar poarta poeziei viitoare rămâne închisă. În realitate, știa destul de bine că lucrurile stau tocmai pe dos și că se va bucura de omagiul unor cititoare fidele, dar căroro trebuia să le întrețină, dacă voia să le câștige definitiv, iluzia că alcătuiesc o sectă în stare a gusta o poezie de mulți respinsă și nepricepută. Publicul acesta feminin prin excelență al *Romanțelor* număra reprezentante ale micii-burghezii bucureștene și provinciale, orășence mai toate, franțuzite, cu lecturi de pension (care, în ciuda opiniei comune, erau temeinice, ca și limba străină învățată, doar că proveneau dintr-o zonă bine determinată a literaturii și reglată de conveniențe), în căutare de partide corecte sau măritate cu oameni cu stare (deseori mult mai în vârstă), ceea ce le îngăduia să se îmbrace după ultima modă de la Paris ori să se dea cu odicolonul lui Guerlain, să călătorească la clasa întâi, însoțite de câte un Bubico la fel de răsfațat ca Ionel sau Goe. Să meargă în *week-end*, să petreacă, să danseze. E lumea picturii impresioniștilor francezi. Aceste tinere femei au o problemă: orizontul material care le permite această viață ușoară le și sufocă. Se cred neînțelese de către soții lor, burghezi materialişti, posaci și incuți. Au nevoie de compensații sufletești. Se înnebunesc după romanțele poetului, pe care le citesc neapărat în cheie serioasă, dacă nu tragică, dându-și ochii peste cap. Cum le place să se creadă firi sensibile și artiste, respiră instantaneu aerul snob și rarefiat al acestor cântece de amor în care amanți plini de delicatețe le ard iubitelor lor miresme otrăvitoare în trepieduri de argint, sau

le presară maci roșii în așternut, chiar dacă sunt uneori cinici și doritori de relații pasagere, declarând fără menajamente că totul a fost o simplă nebunie. Poezia lui Minulescu va satisface aceste frustrări cosmopolite, din *high-life*, până într-o vreme în care publicul mahalalei, încă acela al *Noapții furtunoase* și *D'ale carnavalului*, își va avea în Moscopol și Cristian Vasile favoriții. Genul acesta de poezie, tot mai des pusă pe muzică, va cunoaște la maturitatea secolului XX gloria unor Jacques Brel sau Bob Dylan. „Oltenii-s felibrii valahi și Minulescu e Mistralul lor”, va scrie T. Arghezi într-un unic gest de bunăvoință, doi ani după dispariția poetului *Romanțelor pentru mai târziu*. Nu cred în oltenismul acestei poezii, după cum nu cred în muntenismul ei de cafeana. Comparația cu Mistral, pe care Minulescu de altfel îl admira, e interesantă, dar se cuvine luată *cum grano salis*. Tocmai localismul e străin poeziei minulesciene, în tematică ori în limbaj. Fondul ei simbolist este internațional. Adaptat, doar, pentru Zițele valahe.

Strânsă în volum abia după al Doilea Război, publicistica, variată și întinsă, a lui Minulescu ne ajută să înțelegem mai bine poezia. Se observă numaidecât în articole amestecul dintre o modernitate radicală a preferințelor literare și înclinația spre genurile de succes. Minulescu este, între contemporanii de la debutul său, un modernist *à outrance*, comparabil, poate, doar cu Macedonski și Petică. E la curent nu doar cu marii și micii reformatori din secolul XIX (de la Baudelaire la Rimbaud și de la Lautréamont la Verlaine), dar cu futurismul lui Marinetti („Nu voi striga, scrie el încă din 1909: *jos carcerile, ci scoateți din carcere pe toți câți vor să cugete în afară de ele*. Și trebuie să mărturisim că cea mai mare parte dintre scriitorii de azi cugetă în umbra celor patru ziduri care constituie carcera zidită de către înaintași”). Își identifică limpede precursorii. Primele „directive conștiente” le-ar fi primit în „zodia Laforgue”, după cum va recunoaște în conferința solicitată de D. Caracostea în 1941. De la Corbière a deprins „grivoazeria franceză și cinismul occidental” („Ah, tu m'aimes, je t'aime... Que la mort ne nous ait qu'ivres morts de nous-

mêmes”). Nu-i uită pe Verhaeren și Maeterlinck. „Merg până acolo, adaugă Minulescu, să mărturisesc că eu, ca poet, sunt un fel de copil din flori. Nu-mi cunosc adevăratul tată, fiindcă probabil am avut mai mulți”. Nu e departe de realitate când își enumeră particularitățile artei proprii: prețiozitate în comparații, muzicalitate, atmosferă plastică etc. Pe de altă parte, se îmbată ușor la ideea succesului. *Chansonetta* în lirică, spiritul bulevardier în teatru, senzaționalul subiectelor în proză constituie tot atâtea dovezi. Dacă-i urmărim cronicile plastice ori teatrale, constatăm că nu-i disprețuia pe artiștii cu mare căutare la public. E probabil că frivolitatea era și o reacție la mediul bățos-naționalist, ruralist și nostalgic al debutului său. Minulescu poza: voia să fie considerat nesperios, cinic, dezabuzat, occidental în compania unor scriitori totdeauna greoi, idealști și patrioți.

Cei mai cunoscuți poeți simbolști sunt Bacovia și Minulescu. Destinele lor sunt opuse: Bacovia n-are niciun ecou la debut, rămânând un caz bizar pentru toată critica interbelică, de la Lovinescu la Călinescu. Minulescu are de la început fani și o critică mereu favorabilă, până și astăzi, cu excepții minime, dacă lăsăm la o parte tabăra tradiționaliștilor. Gloria lui Bacovia e pe de-a-ntregul postumă, ca și influența lui, nestinsă încă; a lui Minulescu e mai degrabă antumă, iar influența, ca și inexistentă. Rădăcina poeziei lor e totuși comună: simbolismul francez. Amândoi i-au citit cam pe aceiași poeți. Cât de diferit este rezultatul, vede oricine. E destul să așezăm alături poezii pe teme identice sau apropiate. Minulescu își are bunăoară *Lacustra* lui, intitulată *Seară urbană*. Iată finalul:

„Plouă!...

Și-n orașul nostru românesc,

Bântuit de gripă și ftizie,

Tinerii fumează și tușesc,

Iar bătrânii dorm în veșnicie,

Ca soluțiile puse-n... (paranteză)...

Plouă «gris» ca-ntr-o estampă japoneză.”

Pare o parodie a bacovianismului, deși, desigur, fără intenție. În locul materiei care plânge, un pastel pe jumătate umoristic despre orașul de provincie. Toată morbiditatea, și fizică, și psihică, a simboliştilor, atât de intensă la Bacovia, este tratată aici pe un ton oarecum glumeț. Demența sfâșietoare a artistului de la Bacovia – pentru care par scrise versurile eminesciene „Ah, organele-s sfârmate și maestrul e nebun!” – are la Minulescu o replică de o ușurătate stupefiantă: „Strunele chitarei-s rupte/ Și... romanța s-a sfârșit.” Minulescu scrie romanțe care-și au originea mai degrabă în *A cui e vina?*, singura poezie care se mai ține minte din C.A. Rosetti, decât în *Romances sans paroles* ale lui Verlaine. De altfel, tocmai fără cuvinte n-ar putea fi considerate romanțele lui Minulescu, suferind din contra de o limbuție neostoită și care le transformă într-un bla-bla-bla pe teme sentimentale. Sunt în fond niște *chansonettes* menite citirii pe orice ton: formula lor retorică și orală ține loc de acompaniament muzical. Linia melodică e aproape toată în această vorbărie în cadențe variate, cu rupturi ale versului, lăsat mult mai liber decât la urmașii imediați ai lui Macedonski și Coșbuc. Nu s-a insistat îndeajuns pe caracterul lor *adresat*, pe acel *tu*, deopotrivă familiar și ceremonios, care se întâlnește rar în poezia lirică. Aceasta preferă persoana întâi ori, mult mai rar, a treia, cum e cazul la Coșbuc sau Topârceanu. Badinajul, când solemn, când derizoriu definește toată lirica erotică minulesciană, *Romanțele pentru mai târziu* nefiind nici întrecute ca originalitate, nici modificate ca tonalitate de cele din volumele următoare. Cel mai pur și memorabil Minulescu este în poezii precum *Celei care minte*:

„Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mâine...  
Dar fiindcă azi mi te dai toată,  
Am să te iert –  
E vechi păcatul  
Și nu ești prima vinovată!...

În cinstea ta,  
Cea mai frumoasă din toate fetele ce mint,

Am ars miresme-otrăvitoare în trepieduri  
de argint,  
În pat ți-am presărat garoafe  
Și maci –  
Tot flori însângerate –  
Și cu parfum de brad pătat-am dantela  
petnelor curate  
Iar în covorul din petete ca și-ntr-o glastră  
am înfipt  
Trei ramuri verzi de lămâiță  
Și-un ram uscat d-eucalipt.”

Badinajul acesta un pic cinic cultivă fără perdea banalitatea crasă a motivului sentimental: minciuna, uitarea, iubirea – nebulie întâmplătoare și celelalte „înscrise-n legile-omenești”. Emfaza, perifriza prețioasă, repetițiile, numerele fatidice, alegoriile abstracte, comparațiile clasicizante, aspectul kitsch al ritualului erotic dau culoare stilistică romanțelor. Poetul e ceea ce se cheamă un *poseur*, lipsa de autenticitate a emoției fiind atât de izbitoare, încât trezește bănuiala că el se amuză câteodată pe seama naivității interlocutoarelor lirice. Desigur, tot „jucând” atitudinea de extravaganță emoțională, poetul sfârșește prin a se identifica cu rolul său. E prea bătătoare la ochi recurența temei identității la Minulescu – „nu sunt ce par a fi” – ca să nu bănuim în teatralitatea poeziei o carență a eului liric.

Neglijabilă este astăzi proza lui Minulescu, exceptând una sau două povestiri fantastice. Romanele n-au plăcut, de altfel, cu excepția curioasă a lui Zarifopol, nimănui. *Corigent la limba română* ori *Roșu, galben și albastru* (care-l continuă, deși a fost scris înainte) sunt autobiografice, în maniera trivial-sentimentală din *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu ori din *Elevul Dima dintr-a șaptea* al de mult uitatului Mihail Drumeș. Oarecare pretenție de obiectivitate este în romanul satiric *Bărbierul regelui Midas*, cel din urmă publicat, care reia, în lumea funcționarilor superiori, tema misteriosului ispititor din nuvela fantastică *De vorbă cu Necuratul*.

Aceasta este și cea mai bună scriere în proză a lui Minulescu și se găsește (laolaltă cu alte

câteva, pasabile) în volumul *Cetiți-le noaptea*, din 1930, și el fără entuziasm primit la apariție și ignorat de aproape toți criticii de mai târziu. O putem compara fără riscuri cu nuvelele de gen ale lui Mateiu Caragiale sau Al. Philippide, ca să rămânem la acelea din epocă. Acțiunea se petrece la Predeal, în ajunul intrării României în Primul Război Mondial. Pe fondul unor referințe istorice precise la neutralitate și la partizanii și adversarii ei, își face apariția un afacerist, suspectat de spionaj, care are legături și cu românii, și cu ungurii, fiind în zona graniței ca la el acasă. Domnul Damian, pe numele său, este un ins șters, îmbrăcat ca de la Hala de Vechituri, cu o pălărioară de clovn și schiopătând vizibil. I-a citit pe Aloisius Bertrand și pe Lautréamont (ca mai toate personajele din proza și din teatrul lui Minulescu, ale căror simpatii moderniste sunt declarate). Ciudățenia este că domnul Damian n-are umbră. Fapt remarcat de doi nedespărțiți prieteni, Oreste și Pilade (Oreste este și numele literar al unui poet simbolist, mort în război, prieten cu autorul, care-i și dedică nuvela, rezervându-și pentru sine, ca povestitor, identitatea lui Pilade, probabil spre a sugera celebrul cuplu mitologic). Explicația pe care omul fără umbră o dă faptului este plină de bun-simț: se consideră printre cei care nu fac degeaba umbră pământului. Minulescu știe să mențină relatarea pe muchia dintre realitate și fantastic. Întâmplări neverosimile sunt întrepesute cu altele absolut firești. Domnul Damian se oferă să le cumpere celor doi prieteni umbra. Și cum Oreste se declară gata, cerând în schimb, în bătaie de joc, pe Elena din Sparta, după modelul lui Faust căruia Mefisto i-a adus-o pe Margareta, domnul Damian exclamă dezamăgit: „Dar astea sunt povești... Mefisto nu există, după cum frumoasa Elena n-a existat decât în imaginația acelorași speculatori ai minciunii care mai târziu aveau să inventeze și pe dracul... În schimb, eu vă dau lucruri reale. Aur! Vreți aur?” Ca mai apoi, când reiau discuția despre vânzarea umbrei, s-o dea la întors: „A fost o glumă”. Adăugând însă o explicație literară și științifică a disparițiilor sale

subite în natură: „Nu vă fac injuria de a vă bănuși că nu știți că reptila aceasta (cameleonul) împrumută culoarea frunzelor de copac, după anotimpuri – când verzi, când roșcate, când galbene. Mă miră însă faptul că nu cunoașteți încă până astăzi cazul lui Honoré Subrac, pe care confratele dumneavoastră Guillaume Apollinaire l-a descris admirabil în ultimul său volum de nuvele științifice sau, dacă vreți un exemplu clasic, inelul lui Gygès, faimosul păstor din Lydia, ale cărui efecte, sărmanul rege Candaule a avut trista ocazie să i le constate încă din secolul VII înaintea erei creștine. Pentru un om la curent cu fenomenele naturii, explicate pe înțelesul tuturor, dispariția mea nu ar fi fost decât un lucru foarte natural”. De altfel, un model al acestor proze este Apollinaire, tot așa cum, a remarcat Lovinescu, cele dintr-un volum anterior, *Mășți de bronz și lampioane de porțelan*, imită pe Jean Lorrain. Domnul Damian îi avertizează pe cei doi prieteni asupra viitorului României întregite. Indecizia în privința identității personajului rămâne până la capăt.

Neconsemnat de critica literară a vremii este teatrul lui Minulescu. Cele șapte piese (puse toate, cu o excepție, în scenă) n-au avut parte decât de cronicile de spectacol ale unor comentatori dintre care singurii notorii sunt Liviu Rebreanu și Ion Marin Sadoveanu. N-am idee să fi existat reluări după moartea autorului. Nici capitole în istoriile literare. Într-un fel, soarta teatrului minulescian se explică: piesele sunt de aspect boulevardier, abundând în coincidențe, iubiri fatale și crime pasionale. *Pleacă berzele*, *Lulu Popescu* sau *Ciracul lui Hegesias* ar mai fi putut fi salvate de un accent mai puternic pus pe comicul situațiilor, dacă Minulescu n-ar fi avut veleități de autor tragic. Mediul este acela artistic și boem sau burghez. Protagonistii recită versurile lui Minulescu însuși și au cele mai greu digerabile nume: Persileanu, Zădărniceanu, Papino, Micșoreanu etc. Ultimele trei piese, oarecum legate, sunt ceva mai interesante. Pirandellismul lor a fost remarcat de Ion Marin Sadoveanu încă de la *Manechinul sentimental*, reprezentată în 1926 în regia lui Paul Gusty și

cu Nicolae Bălățeanu și Marioara Voiculescu în rolurile principale. E un teatru în teatru, mai bine zis o încercare de a pune sub ochii spectatorilor chiar felul în care se scrie piesa. Se înțelege că personajele sunt autori sau critici dramatici, actori, dar și persoane din *high-life* pe care aceștia urmează să le interpreteze. Dramaturgul din *Manechinul* se adresează unei doamne din înalta societate ca să-l învețe cum trebuie conceput un astfel de rol. Cel din *Allegro ma non troppo* se sfătuiește cu un amic bogat, cu a cărui soție îl înșală, dacă e cazul ca amanții din piesă

să fie uciși ori nu de către soțul încornorat. Realitatea din viață și cea de pe scenă trebuie făcute inextricabile. În *Amantul anonim*, pe lângă actorul care îl interpretează pe Don Juan există și un personaj care se pretinde Don Juan, răpind-o pe actrița care o joacă pe Doña Sol. Primul act al comediei este, în spiritul teatrului viitor al lui Radu Stanca, absolut remarcabil. Din nefericire, Mînulescu nu mai știe cum să continue și, în pofida a două variante de final, să sfârșească piesa.

## AUTORI DE DICȚIONAR (1840-1916)

C.D. Aricescu (1823-1886)  
Costache Aristia (1800-1880)  
C.C. Bacalbașa (1856-1935)  
Costache Bălăcescu (1800-1880)  
N.N. Beldiceanu (1881-1923)  
Samson Bodnărescu (1840-1902)  
Cezar Bolliac (1813-1881)  
Costache Caragiali (1815-1877)  
Ioan Catina (1828-1851)  
George Crețeanu (1829-1887)  
Mihail Cuciuran (1819-1844)  
Matilda Cugler-Poni (1851-1938)  
Dimitrie Dăscălescu (1827-1863)  
Alexandru Depărățeanu (1834-1865)  
Mircea Demetriade (1861-1914)  
Alec Donici (1816-1865)  
Costache Faca (1800-1845)  
Alexandru Hrisoverghi (1811-1837)  
Andrei Mureșanu (1816-1863)  
Sofia Nădejde (1856-1946)  
Nicolae Nicolescu (1835-1871)  
N.T. Orășanu (1833-1890)  
Nicolae Petrașcu (1859-1944)  
Grigore Pleșoianu (1808-1857)  
C. Sandu Aldea (1874-1927)  
G. Săulescu (1888-1916)  
Daniil Scavinschi (1795-1837)  
Alexandru Sihleanu (1834-1857)  
Costache Stamati (1786-1869)  
Alexandru Vlahuță (1858-1919)  
Mihail Zamfirescu (1838-1878)

# A doua bătălie canonică

---

## Noi forme de lirism. Poezia pură

Într-un anume sens, istoria poeziei românești începe cu simbolismul. Înainte de 1900, istoria poeziei se confunda cu istoria literaturii, tot așa cum înainte de 1800 istoria literaturii se confunda cu istoria culturii. Această situație este ilustrată cumva de *Istoriile* lui N. Iorga: curba competenței lui critice coboară de la magnifica interpretare a conglomeratului cultural din Evul Mediu românesc până la totala neînțelegere a poeziei moderne. Istoria poeziei, care este altceva decât trecutul ei, începe la noi, ca și aiurea, cu descoperirea conștiinței de sine. La toți modernii, această conștiință premerge poeziei înseși și ia deseori forma unor manifeste. Acest caracter distinge modernitatea de toate curentele poetice mai vechi, cum ar fi barocul, manierismul sau euphuismul, care aveau conștiința de sine limpede, dar nu neapărat explicită. Piatra de hotar a modernității este Poe, care a excitat geniul poetic, dar și cel teoretic, al lui Baudelaire. De atunci încolo, marii poeți moderni au pornit mereu de la reflecția asupra poeziei spre poezie: Rimbaud (dovadă corespondența, anterioară operei poetice), Marinetti (apelurile preced experimentul futurist), Breton (întâi *Les Manifestes surréalistes*, apoi poezia, romanul *Nadja* și cele-

alte), ori Tzara (dacă îi ignorăm primele poeme românești, încă debitoare simbolismului). Poezia modernă va opune rațiunii clasice și sensibilității romantice, discursului, ca și sentimentului, un demers creator orgolios, care vrea să se justifice prin el însuși. Rădăcinile poeziei pure a abatelui Bremond aici se află. În sfârșit, poezia modernă nu se va mai simți urmașa unui glorios trecut, ci se va considera deschizătoare de drumuri. Trecutul și-l va revendica în măsura în care acesta îi va anticipa una sau alta dintre veleitățile novatoare: suprarealiștii îi vor revendica pe marii romantici germani, pe Nerval, pe Coleridge și pe Blake, puriștii, pe adepții artei pentru artă, pe Mallarmé și pe simbolisți, expresioniștii, dadaisții, pe Rimbaud și Lautréamont, și toată suflarea modernă pe Baudelaire. Conștientă de sine și făcându-se pe sine, poezia modernă nu este doar cea dintâi care are o istorie proprie, dar și cea dintâi care rescrie istoria poeziei. De aici nota ei cea mai caracteristică, și anume intoleranța. Modernismul este mai intolerant față de poezia tradițională decât fusese romantismul față de clasicism. Și este între ele o „ceartă” mult mai radicală decât fusese aceea din secolul XVII francez care îi opunea pe moderni anticilor. Intoleranța s-a datorat în primul rând faptului că s-a

schimbat criteriul poeticului. Poe este primul edificat în această privință. Sainte-Beuve nu avea antene pentru Baudelaire. Evoluția din poezie e comparabilă cu aceea din pictură. Reformatorii poeziei din secolul XIX și-au avut o vreme saloanele refuzaților, proscriși de oficialitatea culturală și târați în justiție. Ce s-a petrecut de fapt cu poezia a explicat cel mai bine Croce, primul ei teoretician ca fantezie și intuiție, după ce Nietzsche prevăzuse evoluția spre dionisiac a stării de spirit a artistului și moartea apolinicului, determinând practic triumful expresionist. Pe scurt, Croce afirmase că, din toate „domeniile literaturii”, poezia îl ia în stăpânire pe acela al „lirismului”, considerând tot restul non-poezie. Această restrângere a sferei poeticului este lucrul esențial. Poezie lirică există din cele mai vechi timpuri. Dar liricul era un gen printre altele. În epocile trecute, prin poezie s-a înțeles laolaltă epopee, fabulă, epistolă, baladă, elegie, meditație, legendă, epigramă, satiră, chiar și roman sau dramă în versuri. Un poet putea excela într-o specie ori alta, dar niciunul n-a fost exclusiv liric. Romanticii erau mai înclinați spre lirism decât clasicii, dar n-au ocolit speciile epice ori didactice, ai noștri mai puțin chiar decât alții. Grigore Alexandrescu a scris fabule mai reușite decât elegiile și, în orice caz, epistolele clasice ori poemele istorice îl fac încă astăzi mai celebru decât lirica. Eminescu, unul din marii lirici, a scris *Luceafărul*, un poem alegoric, cu „acțiune” și „personaje”, și a lăsat în șantier drame istorice în versuri. Tânărul Macedonski din *Noapți* era tributar *Scrisorilor* eminesciene. Abia în ultimii ani el s-a consacrat liricii.

Schimbarea criteriului poeticului care a făcut din lirică regina unică a poeziei s-a produs pe cel puțin două planuri deodată. Unul este prăbușirea sistemului metric, din cauze neelucidate complet, cea mai probabilă fiind impunerea *scrisului* în detrimentul *oralității*, ceea ce a determinat înlocuirea vechii opoziții dintre *vers* și *proză* cu una nouă, dintre *poetic* și *non-poetic*.

În poezia tradițională, poeticul înseamnă versificație. Prozodia face regulile jocului. Dacă erau în versuri, drama ori romanul erau socotite poezie, ca și legenda, balada, ori, mai înainte, epopeea, care înscenau sau povesteau acțiuni ale unor personaje. Totul la adăpostul versului, scut protector și marcă indelebilă a specificului. Odată cu abandonul prozodiei, de care tânărul Blaga, verslibrist declarat, era foarte mândru, poezia nu s-a mai definit formal în niciun fel. Poemul în proză a fost legitimat ca specie poetică, în măsura în care era liric. Încăunarea lirismului a aruncat în afara poeziei nu atât proza, cât epicul, didacticul, moralismul, raționalul, considerate nonpoetice pentru că erau obiective și opuse intuitivului, fanteziei, adică celei mai depline subiectivități. E. Lovinescu avea dreptate: poezia va însemna tot mai mult subiectivitate și lirism. Al doilea plan pe care s-a produs schimbarea criteriului poeticului este tocmai acesta, al sensibilității. Poezia tradițională era clară și rațională, chiar și când miza pe emoționalitate. Această însușire nu e contrazisă de încercările unor poeți vechi de a obscuriza comunicarea: alegorismul baroc, de exemplu, era o obscuritate, dar care ținea de un cod, nu de natura poeziei. Abia modernii au făcut din obscuritate o condiție naturală a lirismului. Borges a comentat odată *keningarele* islandeze ca pe niște analogii obscure recurente, dar notând că alegoria din aceste foarte vechi poeme este nu trupul lor, ci o armură care le îmbracă trupul. Adâncindu-se în subiectivitate, irațional și obscur, poezia modernă a schimbat, odată cu sensibilitatea dominantă, teritoriul poeticului: în locul aceluia obștesc, comun și general-uman al clasicilor, ca și al romanticilor, a început să cultive unul individual, particular și uneori singular. Privatizarea aceasta a sentimentului se află la originea unei enorme mutații artistice. Sentimentul poetic a încetat să fie nu doar colectiv valabil, dar tot mai personal nerepetabil. Între Alecsandri și Bacovia, pe durata unei jumătăți de veac, nu e doar distanța de la o poezie ocazională, în parte festivă, legată de istoria națională, la una în care ocaziile sunt furnizate doar de trăirile poetului, într-o legătură misterioasă cu biografia



lui, ci este și distanța de la stări de spirit care pot fi împărtășite de cei mai mulți, funcționând ca un energizant social, moral sau patriotic, pozitive și exemplare, la unele pe care poetul nu le împarte cu nimeni, discutabile sub raport etic, bizare sau confuze. Poezia tradițională era una populară. Poezia modernă devine una elitistă. Atât particularismul extrem al sentimentului, cât și declinul prozodic și de oralitate condamnă poezia modernă să se adreseze unui public pricepător și restrâns. Ea dispare de pe scena serbărilor școlare ori de pe aceea a sărbătorilor naționale, pe care își va continua glorioasa carieră poezia tradițională, care se retrage doar din simțirea critică, nu și din aceea publică. Impunerea poeziei moderne s-a împiedicat mereu, de o sută de ani încoace, de lipsa ei de priză la publicul mare. Nici școala n-a abandonat-o complet, chiar dacă a făcut loc treptat și poeziei moderne. Nu numai în comunism, dar și astăzi, festivitățile conștiinței naționale îi preferă pe Eminescu și Goga lui Barbu și Bacovia.

O eroare obișnuită de percepție este de a considera că poezia tradițională era mai variată decât aceea modernă, beneficiind de specii numeroase și diferite unele de altele. Pe când poezia modernă, câte specii are? O varietate formală este totdeauna mai frapantă decât una de conținut. Restrângerea la lirism nu înseamnă însă că poezia modernă este de un singur fel, ca o variație infinită a aceleiași structuri. În bună măsură percepția cu pricina se explică prin teza celei mai citite cărți despre poezia modernă: *Die Struktur der Modernen Lyrik* a romanistului german Hugo Friedrich, apărută în 1956 și tradusă în câteva limbi europene (în română, de I. Negoșescu, în 1968). Ideea principală este în titlu: „Sunt – scrie autorul în prefața la prima ediție – trăsături comune ale unei structuri, ale unei alcătuirii fundamentale, revenind cu o surprinzătoare insistență sub aparențele schimbătoare ale liricii moderne”. În plus, nicio evoluție. Trăsăturile la care Friedrich se referă sunt bine cunoscute: obs-

curitatea, transcendența goală și alte categorii definitorii negative. Dificultatea de a pune întreaga poezie modernă sub umbrela aceasta se vede chiar din omisiunile cărții: Pound, Breton și întreaga avangardă. Dacă i-ar fi fost cunoscuți poeții români, Friedrich ar fi făcut probabil loc în analize lui Barbu, dar nu lui Arghezi, Blaga sau Pillat. Cu două decenii mai devreme, Marcel Raymond avusese o părere mai puțin precisă decât Friedrich în privința poeziei moderne, dar mai subtilă: în *De Baudelaire au surréalisme*, criticul francez întrevedea două ramuri principale în poezia secolului XX, ambele crescute din trunchiul baudelairian, și anume o poezie a artiștilor (prin Mallarmé până la Valéry) și o poezie a vizionarilor (prin Rimbaud până „la ultimii veniți în rândul căutătorilor de aventuri”).

Critica română interbelică a pariat aproape exclusiv pe cea dintâi. Fie Croce, fie simbolștii i-au determinat pe Călinescu și pe Lovinescu să aleagă *poezia pură* teoretizată de abatele Bremond. Era fără îndoială lăstarul cel mai fraged al modernității. În 1938, în *Conceptul modern de poezie*, Vladimir Streinu, alt frecventator al ideii puriste, punea punctul pe i: retorica, anecdota (epicul) și morala erau cele trei ursitoare absente de la leagănul noii poezii. Lovinescu așeza poezia nouă în descendența simbolismului. *L'Art poétique* a lui Verlaine îi inspira apropierea poeziei de muzică, de imprecis, de sugestie, de nuanță. De altfel, Lovinescu a creat la noi limbajul critic adecvat acestui fel de poezie care nu putea fi descrisă în cuvintele criticii vechi. Ibrăileanu, Iorga și alții l-au învinuit de calofilie metaforică. În realitate, Lovinescu e cel dintâi în stare de a prinde *inefabilul* (un cuvânt la modă care îl scandaliza pe raționalistul Cioculescu, critic însă modest de poezie) prin analogii subtile, comparând de exemplu poezia bacoviană cu lacrima zidurilor igrasioase. Imediat după Primul Război, acest limbaj critic părea ininteligibil. Îl vor prelua totuși Călinescu, Streinu și alții. Limbajul coincidea cu o concepție despre puritatea poeziei. Nutrit din convingerea că *adevărată* poezie este aceea pură, modernă, Călinescu îl citea până și pe Goga din acest unghi.

Clasicii începeau să fie priviți drept contemporani, idee care va predomina și în anii '60-'70 printre criticii din ultima generație maioreșciană, îndeosebi la I. Negoșescu și Gh. Grigurcu. Actualizarea se obținea prin extragerea zonelor de lirism din poezia tradițională. În Franța, experiența o făcuse Valéry recitând fabulele lui La Fontaine. La noi, Ion Pillat o va repeta cu câțiva poeți din secolul XIX, iar după Războiul al Doilea, I. Negoșescu cu pașoptiștii („În Asia cuib verde de lebede-argintii” i se părea versul definitiv pentru Alecsandri), cu Eminescu („De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și” îl socotea un vers-cheie) și cu alții. Poezia pură a fost obsesia întregii noastre critici, de la E. Lovinescu la I. Negoșescu.

Dacă recităm poezia noastră modernă fără prejudecăți, observăm trei lucruri. Întâi, că noțiunea de poezie pură are nevoie să fie reconsiderată. De obicei ea a fost interpretată cam ca în studiul menționat al lui Streinu. Pe linia abatelui francez, ea ar semăna mai degrabă cu simbolismul decât cu poezia care se scrie în interbelic. Redusă la o muzică a religiosului, nu poate acoperi, în mod evident, opere atât de diverse precum cele ale lui Arghezi, Pillat, Bлага, Barbu sau Emil Botta, ca să ne referim la cei mai mari, făcând ca poezia însăși din epocă să pară mai degrabă eclectică. Al doilea lucru remarcabil este dificultatea în care s-au găsit (probabil, chiar din pricina acestui eclecticism) criticii vremii, când au încercat s-o clasifice. Să ne aruncăm privirea peste umărul *Istoriei* lui Călinescu: Bacovia apare în capitolul *Simbolistii*, Arghezi și Maniu în *Moderniștii*, Pillat în *Tradiționaliștii* (nota bene! ca și Fundoianu sau Voronca), Bлага în *Ortodoxiștii*, iar Barbu la un loc cu Tzara și Emil Botta în capitolul cel mai eclectic din toate, *Dadaști, suprarealiști, hermetici*. E ciudat să vrei să-l incluzi în poezia pură pe Goga, dar să nu consacră niciun capitol eventualilor puriști dintre războaie. Dificultatea arată că G. Călinescu nu avea, cum nu avea nimeni în epocă, impresia că

poezia modernă ar putea purta o singură etichetă. Nici chiar *modernismul* nu părea una suficient de acoperitoare. Călinescu simțise că tradiționaliștii sunt în fond tot atât de moderni ca și moderniștii înșiși. Dar atât. Unificarea va veni mult mai târziu, în studiul lui I.B. Lefter din 2000, *Recapitularea modernității*. Astăzi ni se pare destul de limpede că modernismul este eticheta care ne trebuia pentru cea mai bogată epocă poetică din istoria literaturii noastre și că ea acoperă foarte bine poezia pură, indiferent de faptul că se auto-proclamă tradiționalistă ori altfel, dacă numim așa toată poezia așezată în secolul XX sub semnul lirismului și conștiinței de sine, de la futuriști și expresioniști la ermetici și la puriști. Chiar și când a părut că se întoarce la specii epice sau didactice, la retoric și la manifest, ea a rămas esențialmente lirică. Și n-a mai fost niciodată naivă. Baladele lui Barbu nu sunt aceleași cu ale lui Alecsandri. Ele nu spun decât aparent niște povești care au în centru personaje: *Riga Crypto și Iapona Enigel* redă un conflict interior al poetului însuși, așa cum *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug* a lui Radu Stanca e o poveste, dacă este una, despre poetul însuși, nu despre eroina franceză. Oralitatea din *Isarlâk* de Ion Barbu este alta decât aceea din *Sativă. Duhului meu* de Grigore Alexandrescu. Pastelurile lui Pillat se deosebesc de ale lui Alecsandri fie și, simplificând, prin faptul că se referă deschis la precursorii lor, așadar prin intertextualitate, care e o formă a conștiinței de sine a poeziei. Dacă adăugăm la asta amprenta personală, subiectivismul, unicitatea și individualismul unor emoții, înțelegem mai bine de ce poezia pură se deosebește, așa amestecată cum este, de toată poezia anterioară. Al treilea lucru pe care se cuvine să-l luăm în considerare este situația poeziei avangardiste în sânul modernismului. Hugo Friedrich, am văzut, o ignora. Lovinescu a vorbit în cazul ei de „extremism”. Poezia de avangardă, fie dadaistă, fie suprarealistă, a părut contemporanilor mai radicală decât oricare altă formă nouă de lirism și atât de deosebită de aceea „pură”, așa cum o definea Friedrich, încât n-avea ce căuta în curentul

principal al modernității. În ce mă privește, nu văd vreo dificultate în a-i aplica același criteriu esențial ca și în cazul poeziei pure: este o poezie lirică prin excelență, cu o dezvoltată conștiință de sine, individualistă și intimistă. Radicală este chiar mai puțin decât poezia pură, inovând aproape exclusiv în materie de lexic și de „gramatică” a textului (sfărâmând structurile limbii, dislocând topica). Poezia pură a reformat, ea, semantica genului. O deosebire notabilă vine dintr-o conștiință polemică mai puternică a avangardiștilor. Ei au privit înapoi cu mânie. Și nu doar spre discursul poetic anterior, romantic, parnasian, simbolist, ci spre tendința elitistă a reformiștilor poeziei din jurul lui 1900, ilustrată cel mai

bine de Mallarmé ori de Verlaine. Au transferat problema schimbării de pe metaforă, obscuritate, individualism, pe crearea unui limbaj direct, exploziv și popular. Modelele lor au fost Lautréamont și Rimbaud. Într-un fel, avangardiștii au politizat poezia. Ei au fost, în general, oameni de stânga, apropiați de socialiști și apoi de comuniști, animați de un puternic spirit antiburghez. Nu le păsa, cu nonșalanță (și o vor face până în anii '40), de faptul că poezia nouă, modernă, era însăși expresia valorilor burgheze. Urau mercantilismul și convenționalismul burghez. Voiau, de altfel, să fie considerați revoluționari, nu reformiști. Și n-au fost scutiți de instincte totalitare, nici, uneori, cruțați de consecințele istorice ale propriilor teorii.

## Romanul doric, ionic și corintic

E Lovinescu a observat primul că romanul nostru a început, în secolul XIX, prin a fi citadin și că „țărănișmul” ce părea dominant după 1900 fusese efectul trecerii ardelenilor dincoace de munți, aducând în bagajele lor experiența unei națiuni trăitoare în majoritate la sat. Origine rurală au și poeții, Coșbuc sau Goga, și prozatorii, Agârbiceanu sau Rebreanu, și criticii, Ilarie Chendi, chiar dacă ei nu sunt propriu vorbind țărani, ci fii de preoți sau de notabili ai satului. Sincronizarea însemna pentru Lovinescu roman citadin în proză, așa cum în poezie însemna lirică subiectivă. Ar fi de adăugat și că romanul devine în secolul XX genul cel mai răspândit. Cu mare întârziere (mai mare decât în poezie), proza românească se aliniaza tendinței spre roman care exista în alte literaturi (până și în aceea rusească) de un secol. Dacă până la Primul Război, noi am avut nuveliști și povestitori care au scris accidental romane, în interbelic avem romancierii care scriu accidental proză scurtă. Este distanța de la generația lui Slavici la aceea a lui Rebreanu.

Întârzierea face ca evoluția romanului, spre deosebire de a poeziei, să fie dificil de stabilit în termeni cronologici. Mai degrabă etapele se suprapun și constatăm de exemplu că în jurul lui 1920 apar, cam odată, *Ion* și *Pâmia și Stamate*. Diferențele sunt foarte mari între romane contemporane. Ideea lui Lovinescu era că romanul devine citadin și totodată psihologic, după ce fusese multă vreme rural și social. Mutația a fost de obicei considerată în latură exclusiv tematică. Dar e vorba și de o mutație a concepției autorului de romane și care antrenează (nu știm dacă procesul nu e cumva reciproc) o mutație a gustului cititorului de romane. Am încercat s-o surprind pe a autorului, fără a uita de public, în *Arca lui Noe*. Nu mai sunt însă convins că viziunea asupra lumii și a omului din romanul românesc s-a modificat neapărat în funcție de evoluția societății înseși, de la omogenitate și valori obștești la eterogenitate și valori individuale, spre a tinde la un moment dat spre anarhie. Există probabil un anume adevăr în acest pasaj de la sociabilitate, consens, raționalitate (caracteristicile lumii vechi) la liberalism,

contradicție, irațional (caracteristice modernității). Valabil atât pentru roman, cât și pentru poezie. Dar nu mai cred ca odinioară că epocii burgheziei în ascensiune în care romanul s-a născut (cel puțin în accepția cea mai răspândită a termenului) îi succede una a capitalismului inerțial. Și în al doilea rând n-aș mai lega atât de strâns literatura de societate. Doricul, ionicul și corinticul sunt, înainte de orice, vârste ale romanului ca specie literară și abia apoi reflexe ale modificării unei concepții generale asupra vieții. Doricul este vârsta dintâi, care, în romanul este acela social și mai puțin psihologic al unor Agârbiceanu sau Rebreanu. El este și un roman rural, cu excepțiile de rigoare, mai ales în preistoria genului. Ionicul este vârsta psihologiei și a analizei. Călinescu se îndoia de faptul că doar citadinii sunt capabili de autoscopie. Și preciza, oarecum în contradicție cu sine, că noi nu-l putem imita pe Proust căci n-avem o tradiție a unui suflet complex. Aserțiunile călinesciene nu pot fi valabile amândouă deodată. Cred că Lovinescu era cel care avea dreptate. Romanul nu putea rămâne la rural și social în vreme ce societatea se urbaniza, iar intelectualii deveneau tot mai numeroși și problemele lor sufletești, etice ori religioase tot mai complexe. În definitiv poezia, de la romantici la simbolisti, nu cunoaște aceeași schimbare? Ionicul nu mai pariază pe obștesc, ci pe individual. Sentimentele nu mai pot fi automat împărtășite, excepția începe să facă regula și marginalul să contrasteze centralitatea. De la Duiliu Zamfirescu, cel mai psihologic dintre scriitorii vechi, ori de la Mara lui Slavici la Camil Petrescu și Holban este parcurs exact acest drum. Ion al lui Rebreanu se comportă mai tipic pentru categoria de care aparține decât Ioana lui Holban. Instrumentul analizei este, și el, altul. Dar și romanele dorice și cele ionice sunt deopotrivă naturaliste ori realiste, înscriindu-se în linia majoră a prozei mimetice. Auerbach a demonstrat în magistrala lui carte că există mai multe feluri de *mimesis* în roman, între care distanța,

în timp și de formulă, poate fi imensă, cum este aceea de la *Odiseea* lui Homer la *Valurile* Virginiei Woolf. Totodată trebuie spus că romanul realist a fost (și mai este) luat drept etalon de la Balzac încoace, trecând prin marii ruși din secolul XIX, ca să ajungă la Proust și Thomas Mann. Definiția însăși a romanului, după Șclovski, Bahtin sau Albérès, s-a bazat pe romanul de tip realist, mimetic. *Don Quijote* ori *Gargantua* rămâneau în acest fel pe dinafara genului, ca și *Procesul* sau *Omul fără însușiri*. Trebuie să existe așadar și un roman postrealist, așa cum a existat unul pre-realist. Odată consumată euforia mimesisului în naturalismul de la finele secolului XIX și de la începutul secolului XX, romanul postrealist a reînnotat firul cu acela pre-realist, Canetti și Marquez dându-și mâna cu Cervantes și Rabelais. Realismul impusese în roman reprezentarea, situația dramatizată, dialogul, monologul, scena. Cea care pierduse teren fusese povestirea, narațiunea mai mult sau mai puțin liniară. Romanele dorice și ionice uitaseră să povestească pentru urechile cititorului. Ele i se adresau ca unui spectator. Romanul postrealist, pe care l-am numit corintic, s-a reapucat de povești, chiar dacă n-a renunțat cu totul la înscenări, la dramatizare, la dialog sau monolog. Esențială este mutația artistică a genului care, la noi, se petrece într-un interval scurt, cu telescopări și suprapuneri, între ultimul deceniu al secolului XIX și deceniul al patrulea al secolului XX. O reluare încă și mai accelerată a procesului are loc în anii '60-'80 ai secolului XX. Conștiința reformării e prezentă la Lovinescu, imediat după război, și acută la Camil Petrescu și la generația '27. De notat că reforma e înțeleasă de către toți în cadrul realismului. Nici când scriu romane postrealiste (și postpsihologice), autorii nu par (conceptual) limpeziți, după cum nu sunt nici criticii. La reeditare, Arghezi își subintitulează romanele *poeme*, după cum le botezase Perpessicius la prima apariție. Graba cu care s-a operat tranziția a împiedicat o conștientizare a postrealismului la fel de puternică precum aceea care a distins ionicul de doric. Nici chiar când lucrul este evident (la Urmuz, Blecher, Mateiu

Caragiale sau M.H. Simionescu), autorii înșiși nu par dispuși să accepte că aparțin postrealismului corintic. Ei continuă a miza pe verosimil și pe mimesis. Pe măsură ce energia reformei s-a epuizat, romanul a reintegrat procedee din toate câmpurile, ajungând astăzi la

o formulă melanjată și eterogenă, care admite realismul psihologic în felul ionicilor din generația '27, realismul social de la Rebreanu și toate derapajele corintice de la standardele mimesismului cunoscute în decursul timpului.

## EUGEN LOVINESCU

(31 octombrie 1881 – 15 iulie 1943)



Este foarte semnificativă lipsa de simpatie, împinsă până la ostilitate, cu care este întâmpinat de către confrăți E. Lovinescu la debutul său. Cu doar zece ani mai vârstnici, Iorga și Ibrăileanu aparțineau aceleiași generații, dar nu-l simțeau pe autorul *Pașilor pe nisip* ca pe unul de-ai lor. Lovinescu a înfățișat de la început un tip diferit de critic, în ciuda disponibilității lui de a colabora la publicațiile care dădeau tonul în epocă, de la junimista *Epoca* (unde i-au apărut articolele din *Pași pe nisip*) la socialistă *Lume nouă*

a lui Ion Nădejde, trecând pe la *Convorbiri critice* și *Viața românească*. Încercase până și la *Sămănătorul*, fără prejudecăți, dar și fără succes, întrând mai târziu în dispută cu Iorga pe tema colaborării eșuate. Până după al Doilea Război Mondial, activitatea lui Lovinescu de dinainte de Primul n-a fost luată în considerare la adevăratele dimensiuni, deși fusese la fel de întinsă ca a lui Iorga și incomparabil mai aplicată la literatura vremii decât a lui Ibrăileanu. Al. George a remarcat în amplul său studiu introductiv la ediția de *Opere* (1982) că tabloul oferit de D. Micu în *Început de secol*, cel mai cuprinzător din câte avem, abia dacă-l menționează pe Lovinescu. Al. George pune faptul pe seama neaderenței contemporanilor la o critică literară care nu mai era doctrinară, ideologică, ci inspirată de rațiuni practice, analitice. Aceeași fusese, în alte cuvinte, părerea unui precedent editor și comentator (*Scrieri*, 1969), E. Simion, care văzuse în Lovinescu întâiul nostru critic născut, iar nu făcut din filosofi, sociologi ori ideologi, ca înaintașii ori contemporanii săi. Ceea ce aceștia din urmă i-au reproșat pe față tânărului Lovinescu a fost impresionismul. Eticheta nu va fi niciodată dezlipită. De altfel, Lovinescu și-a asumat-o. Doar Călinescu, din spirit de contradicție, îl va considera un dogmatic. Impresionismul era în epocă sinonim cu frivolitatea și diletantismul. Ibrăileanu nota că autorul *Pașilor* înțelege critica drept „un joc zadarnic” și cochet, „trăgând cu coada ochiului la public”. Mai aspru, Iorga scria: „Cărțile unui tânăr trebuie să aibă în

gradul cel mai înalt însușiri de rânduială, cuviință și seriozitate, iar nu păcate de ușurătate, inconsecvență și insultă”. Păreră a prins și, când Lovinescu își va publica monografiile istorice, după câțiva ani, se va ridica din nou obiecția că-i lipsește spiritul științific socotit obligatoriu în astfel de întreprinderi. Chiar și în pragul războiului ori imediat după aceea, odată cu întâile revizurii, puțini le vor interpreta drept ceea ce erau, adică recitiri ale operelor trecutului într-o perspectivă nouă. Cei mai mulți vor rămâne convinși că Lovinescu se revizuește pe sine, schimbându-și judecățile de la o zi la alta.

Cele două volume de *Pași pe nisip* (1906) infirmă ideea aceasta, comună, cum am văzut, în epocă. Titlul, care s-a pretat și el la ironii, este limpede explicat de Lovinescu însuși: „În aceste două volume m-am preocupat numai de literatura nouă – nouă în ceea ce privește momentul ei de producere, și nu atât în ce ne aduce [...] O astfel de literatură în plină ebuliție nu poate fi considerată așadar ceva complet și neschimbat. Oricât ar fi de promițătoare, nu poți fi sigur dacă își va îndeplini promisiunea [...] Critica ei este deci mai mult ca oricând nesigură. Pașii ei sunt șovăitori ca niște «pași pe nisip», pe care vântul îi poate șterge oricând”. Precauție absolut firească, tratată însă cu maliție de cei care preferău să-l socotească șovăielnic pe Lovinescu însuși. Articolele nu îndreptătesc nici reproșul de ușurătate, nici pe acela de inconsecvență. Cu atât mai puțin e vorba de insultă, cum zisese Iorga. Polemistul este absolut civilizât, nu alunecă niciodată în pamflet (de altfel, Lovinescu va fi cel care va face distincția cea mai bună între polemică și pamflet), iar dacă articolele păcătuiesc prin ceva, păcătuiesc printr-un „stil abrupt, familiar, anecdotic, dialectic și mai ales prolix”, recunoscut mai târziu de autorul însuși. Despre Goga și Sadoveanu, Lovinescu scrie adevărate studii de școală, împărțite în capitole și subcapitole, ordonate și minuțioase, deși autorii în discuție erau amândoi debutanți. Unele observații sunt valabile și astăzi, de exemplu evoluția lui Sadoveanu de la „romantismul eroic”

la „naturalism” ori compararea lui Goga, „poetul iridentei”, cu Leopardi, deși lirismul lui litanic n-ar fi tot așa de „bărbătesc” ca al italianului care se bucura de favorurile junelui Lovinescu. Dar ceea ce i-a adus lui Lovinescu ostilitatea confrăților au fost mai ales ideile lui despre critică. Un întreg articol schițează tabloul criticii noastre de la Maiorescu la Iorga, trecând prin Gherea. Spre deosebire de ultimii doi, Lovinescu refuză dogmatismul doctrinar, tendința de orice fel, și se proclamă un „simplu cetitor ce-și are senzațiile lui străbătând o carte”. Gestul era greu acceptabil într-o vreme a „criticii științifice”, în care ideologiile triumfau iar teoria mediului a lui Taine, pe care se sprijinise Gherea, căpăta forma naționalistă de la Iorga. „Țărănismul nostru, scrie Lovinescu respingând teoria cu pricina în toate formele ei, e prea excesiv și cam artificial, ca tot ce ne vine dintr-o doctrină, și are multe laturi prea puțin estetice”. Literatura și societatea sunt ca vasele comunicante, fără ca nivelul celei din urmă să-l decidă numai decît pe al celei dintâi: nu moda printre tinerii de la 1830 a creat șchiopătutul lui Byron și pletele lui Musset, ci invers. Wertherianismul nu e rodul naturii sociale, este un fenomen cultural răsfrânt în societate. „Prin urmare, nu mediul e acel ce formează pe artist, ci foarte adeseori artiștii mari formează mediul”, conchide Lovinescu. Nici teoriile nu-i plac tânărului recenzent: „Teoreticienii sunt viermi de mătase ce nu fac însă mătasă”, scrie el anticipând ideea lui Călinescu despre frigiditatea esteticienilor. Stilistic, deși pline de referințe savante și de citate savante, precum ale maeștrilor săi Anatole France și Jules Lemaitre, aceste dintâi articole sunt mai puțin prețioase și literaturizante decît vor fi, sub influența lui Faguet, cele culese în seria de *Critice*. În aceasta, artisticul va predomină, recenzia va lua formă dialogată, cu personaje din mitologie, dar și cu destulă emfază lirică. În *Memorii*, Lovinescu își va judeca perfect începuturile ca pe un rezultat al conflictului dintre influența volubilului și ostentativului autor al *Propos littéraires* și rezerva

innăscută a sufletului său de moldovean cuminte. Repudiindu-și această scurtă etapă din biografia lui critică, Lovinescu va mărturisi că nu și-a pierdut totuși niciodată încrederea în natura artistică a criticii, ci numai bucuria ei: „Nevoia certitudinii, va preciza el, e singura nevoie spirituală ce ne mai rămâne”. De aici, probabil, revizuirile. Înaintea lor însă Lovinescu a pus un genunchi în pământ în fața universității, sacrificând pe altarul obiectivității științifice. Și-a publicat cursurile, fără a izbuti totuși să obțină titularizarea, sub forma a trei monografii în maniera celor franceze ale lui Lanson (*Voltaire* a acestuia este din 1906), la care se referă Al. George în studiul său introductiv. În jurul monografiilor s-a iscat o lungă dispută, sterilă și inutil complicată de comentatori. La originea ei stă același Iorga, deloc înclinat să-i concedă lui Lovinescu vreo calitate de istoric literar. Călinescu reia și el în *Istorie* această opinie defavorabilă, deși admite că Lovinescu este cel care introduce criteriul estetic și critic în istoria literaturii. Nu găsește nici el altceva de reținut în cele trei monografii, partea de biografie părându-i-se o „cronologie uscată”, iar aprecierile critice propriu-zise, banale. Unele observații se impun totuși. Lovinescu spera într-o carieră universitară și căuta să calmeze prin astfel de studii neliniștea unui mediu controlat strict de Iorga. Lecția de deschidere din 1910 de la Universitatea din București, publicată în *Convorbiri literare* sub titlul *Critica și istoria literară*, exprimă limpede compromisul pe care autorul îl considera absolut necesar. Lecția e mai puțin un crez decât o strategie. Lovinescu promite că va lăsa critica (și arta ei) la ușa amfiteatrului și se va devota istoriei literare (și științei ei). Incredulii în putința de rânduială a criticii, France și Lemaître, sunt abandonăți cu „pyrrhonismul” lor cu tot. Cu toate acestea, reeditarea de câteva ori a monografiilor și apoi studiile maioreștiene dovedesc că interesul lui Lovinescu pentru istoria literară nu era un accident. Călinescu e profund nedrept în *Istorie* când afirmă că „nu s-a știut niciodată” ce credea Lovinescu despre

scriitorii secolului XIX. Despre aproape toți cei numiți de Călinescu în acesată împrejurare, Lovinescu s-a pronunțat direct sau indirect. Și, revenind la monografia, nu sunt deloc juste imputațiile ce li s-au adus în decursul vremii. Biografiile sunt documentate temeinic, la nivelul cunoștințelor epocii, relatarea e cursivă, plastică, mai ales că multe surse sunt reprezentate de înseși textele literare ale scriitorilor. Conflictul bunăoară dintre Alexandrescu și Heliade (*Grigore Alexandrescu*, 1909) e reconstituit prin prisma poeziilor celor doi, ținând de un schimb epistolar *sui-generis*. Abia Călinescu va proceda astfel, nu încă Bogdan-Duică ori Iorga. E curios că Lovinescu nu aplică (ori încă nu-l are) criteriul poeticului prin care va tria ulterior poezia modernă. Liricele, epicele, didacticele lui Alexandrescu sunt examinate democratic, laolaltă, iar epistolele, deși menționate drept cele mai izbutite, nu sunt analizate. Proza e prezentă doar cu titlul *Memorialului* de călătorie. Ce e drept, analizele sunt prea de tot didactice. Exceptional este din contra tabloul critic al edițiilor, ceea ce ar fi trebuit să-i atragă simpatia lui Iorga. Nu sunt deosebiri mari în monografia *Costache Negruzzi* (1913), unde, de pildă, refacerea din surse de epocă a figurii dascălului batjocorit în *Cum am învățat românește* este o mică piesă de virtuozitate istorico-literară. Comentariile pe tema gândirii politice vor trece în *Istoria civilizației*. *Gheorghe Asachi* (1921) are aceleași calități și defecte. Se încheie cu un portret precălinescian:

„Iconografia lui Asachi ne-a păstrat chipul unui moșneag nins de plete bucălate, cu bustul ușor înclinat, așa cum ni l-a fixat și statuia de la Iași. Nu-l putem vedea astfel: peste imaginea materială se suprapune imaginea morală; din scrisul lui Asachi se răspândește un parfum de vetustate; întorsătura învechită a frazei, nesiguranța sintactică și lexicală, un aer bătrânesc sau numai bătrânicos i-au săpat în conștiința noastră un chip mai adânc decât marmura de la Iași”.

Prefața la *Critice IV* din 1916 (reluată mai pe scurt în toate edițiile următoare) conține deja ideea revizuirilor în formă deplină: e vorba de „revizuirea conștiinței literare”, care, legată de un timp istoric, nu poate rămâne aceeași; tot ce școala și cutuma ne-au învățat se cade dezvățat; valorile sunt supuse schimbării. Ideea mutației, iat-o, cu un deceniu mai devreme. Dacă ideea este limpede, exemplele de revizuire sunt nesigure. Mai întâi, nu toate operele luate în discuție constituie obiecte de revizuire. Nici chiar Duiliu Zamfirescu, rareori contestat ca să fie necesară revizuirea, cu atât mai puțin Agârbiceanu, neconsacrat, ca și Galaction. Nu constituie propriu-zis o revizuire nici seria de articole despre literatura *Sămănătorului*, ci mai degrabă o despărțire a apelor în contemporaneitate, de la care va porni un conflict pe viață și pe moarte între Iorga și Lovinescu. O idee destul de vagă despre sensul revizuirii ne dau articolele despre Gherea și Maiorescu. Indulgența de acum față de Gherea se va evapora în cărțile maturității, odată cu înțelegerea mai prietenoasă a lui Maiorescu. Abia taxându-l pe Vlahuță de „epigon” și pe Brătescu-Voinești de „scriitor minor”, Lovinescu face un prim pas spre calea revizuirilor adevărate, ratând însă reconsiderarea lui Slavici și Macedonski. Foarte interesante în schimb sunt două articole, unul despre *Filosofia lui Eminescu*, în care este anticipată teza lui Negoitescu a gândirii politice protolegionare (desigur, în alți termeni), teză la fel de neconvenabilă înainte de 1916, ca și după 1989 (e semnificativ că articolul n-a fost niciodată reluat în alte ediții de Lovinescu însuși), și altul intitulat *Un fetiș modern: poezia populară*, în care întreaga mitologie culturală a secolului romantic este pusă în chestiune. Lovinescu neagă rolul folclorului poetic în trezirea conștiinței naționale (lucrurile ar sta pe dos), ca și superioritatea poeziei noastre populare în raport cu toate celelalte din Europa. Frumusețea, crede Lovinescu, aparține de altfel exclusiv variantelor publicate de poeți, nu celor culese de folcloriști. Fetișul poetic în materie de folclor fusese astfel

înlocuit, spre sfârșitul secolului XIX, de fetișul științific. Dar folcloriștii se aleg numai cu pleava: nimic valoros estetic, uneori nici chiar documentar. În aceste opinii, Lovinescu se întâlnea cu Duiliu Zamfirescu împotriva lui Maiorescu. În ediția din 1920 a *Criticelor IV*, revizuirea cea mai spectaculoasă este a operei lui Caragiale. Din nefericire, scoborârea autorului *Scrisorii pierdute* la nivelul unui ilustrator al unei epoci de tranziție, încheiate și depășite de evoluția societății și a statului român, s-a dovedit falsă. Nici în ediția din 1928 Lovinescu nu-și schimbă părerea. Concluzia rămâne nedreaptă: „Cu toată intuiția și puterea lui de creație – calitatea esențială a unui scriitor – opera lui Caragiale e săpată într-un material puțin trainic, pe care timpul a început să-l macine”. Iată cea mai mică pagină din critica mare. Revizuirile acestea literare au un pandant în revizuirile morale, reduse, ce e drept, în ediția din 1928, la o simplă anexă. Scrise majoritatea în anii maturității, ele judecă atitudinea față de război a lui Slavici („...Dusese o luptă de mai bine de un pătrar de veac pentru biruința cauzei naționale... Bani ungurești îi zguduiseră încă de acum câțiva ani temelii vieții lui morale; banii nemțești l-au îngropat cu desăvârșire”), Galaction, Brătescu-Voinești, Gherea și alții. „Scriitorii sunt profesioniștii idealului”, exclamă Lovinescu într-unul din rarele lui momente de euforie, nereiterată vreodată, care-l apropie de moralismul gherist, dar care va face o neașteptată carieră după 1989, când scriitorii ai epocii comuniste vor fi puși cu spatele la zid, din rațiuni îndeosebi morale, sub culpa de colaboraționism, fără ca revizuirea să fie în același timp și literară. În ceea ce-l privește pe Lovinescu, abia *Istoria literaturii* din 1937 va revizui cu adevărat canonul, propunând altul.

Spre a se conforma modelului maiorescian, Lovinescu trebuia să adauge criticii trecutului și o „direcție nouă”. A doua bătălie canonică din istoria noastră literară, după jumătatea de bătălie pe care o duseseră pașoptiștii și după bătălia lui Maiorescu și a junimiștilor, este opera lui



Lovinescu și a *Sburătorului*, cenaclul cel mai faimos după *Junimea*. În capitolul *Modernismul din Istoria sa*, Lovinescu scria: „...O bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război este creațiunea exclusivă a *Sburătorului*”. Lista de nume noi, care s-ar afla în fruntea noii ierarhii de valori, se găsește la pagina 55 a ediției din 1937: „Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Gh. Brăescu, Ilarie Voronca, Tudor Vianu, Felix Aderca, M. Celarianu, Ticu Arhip, I. Peltz, Vladimir Streinu, Simion Stolnicu, Ion Călugăru, G. Călinescu, Anton Holban, Pompiliu Constantinescu, Alice Soare, I. Valerian, Virgiliu Monda etc..., iar acum în urmă Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Octav Șuluțiu, Dan Petrașincu, I. Iovescu, Virgil Gheorghiu, Mihail Șerban, Al. Robot etc..., forțele literaturii de mâine”. Lipsesc de pe listă, fiindcă n-au frecventat *Sburătorul*, dar prețuiți în grade diferite de Lovinescu, Arghezi (pus în capul preferințelor lui poetice), Blaga, Rebreanu (oare nu Lovinescu a considerat *Ion* primul roman modern?), Sadoveanu (despre care a scris entuziasmat încă din 1905), Ion Pillat, V. Voiculescu, Adrian Maniu, Al. Philippide, Mateiu Caragiale, M. Blecher, Ion Vinea, B. Fundoianu, Gib Mihăescu, Perpessicius, Ș. Cioculescu (apreciat drept critic maiorescian, în pofida adversităților), M. Sebastian, dramaturgii și alții, „extremiști” ori „tradiționaliști”. De primii, Lovinescu era despărțit prin modernismul său bine temperat. De ceilalți, prin ideologia sa antisămănătoristă, dezvoltată deja în polemica împotriva lui Iorga de dinainte de 1916. Trebuie să admitem că erorile se numără pe degetele de la mâini. Uitați astăzi, Brăescu, Valerian și alți câțiva nu încarcă peste măsură bilanțul criticului. Lui Lovinescu i s-a recunoscut totuși cu oarece dificultate meritul de a fi creat canonul literar modern. S-a pus de obicei faptul în seama lui Călinescu. Dar *Istoria* lui Lovinescu din 1937 o anticipează sub acest raport pe aceea a lui Călinescu din 1941. Diferențele de situație sunt mici, uneori în defavoarea lui Lovinescu (Ion Iovescu, Ioachim Botez,

Gh. Brăescu), alții în favoarea lui (M. Blecher, Dinu Nicodin, criticii vremii). În plus, creatorul criticii noastre moderne și al limbajului ei, cel care s-a bătut primul pentru noul criteriu în aprecierea liricii și a romanului, a fost Lovinescu. Dacă epicul, evocarea ori portretismul, Călinescu le putea deprinde de la Iorga, critica de poezie, metaforică și plastică, a învățat-o de la Lovinescu. Abia cu Lovinescu poate fi citită critica noastră ca literatură, pentru însușiri artistice, nu doar pentru judecăți și ideologie. Anticipațiile (*Heliade*, *Hașdeu*) sunt rarissime și întâmplătoare. Lovinescu introduce la noi acea *close reading* pe care o teoretizează criticii americani ai anilor '30, deși n-are cunoștință de ei, trăgându-și el inspirația exclusiv din francezi. Între dogmatismul lui M. Dragomirescu, neaderent la text, și impresionismul sociologizant al lui G. Ibrăileanu, tot așa de inadecvat, Lovinescu deschide calea marilor critici de poezie din secolul XX: Călinescu, Streinu, Perpessicius, Negoșescu, Grigurcu, Cistelecan. Înainte de poezia modernă, n-a existat o critică modernă de poezie. Maioreescu, Gherea, Iorga, Ibrăileanu, Chendi foloseau același instrument când comentau poezia, respectiv proza. Contemporanii știau acest lucru: „Cu dl. E. Lovinescu critica noastră se întemeiază ca gen autonom...”, notează Ș. Cioculescu în 1937. Dacă discontinuitatea dintre Lovinescu și Călinescu a fost mai mereu semnalată, continuitatea a fost mai mereu trecută sub tăcere, chiar și atunci când (cazul micromonografiei lui I. Negoșescu din 1970 ori al studiului Ilenei Vrancea, *Între Aristarc și bietul Ioanide* din 1978) s-a încercat a i se face dreptate lui Lovinescu, după decenii de cult al lui Călinescu. E vorba de canonul însuși, valabil până astăzi, care se află în ciornă în *Istoria* din 1937 și transcris pe curat în aceea din 1941. E vorba de impunerea unui concept de modernitate care s-a izbit de rezistența îndârjită a tradiționaliștilor în frunte cu Iorga, recunoscut cu adevărat spre sfârșitul vieții lui Lovinescu și abia după moartea adversarului său. În fine, există un număr de intuiții geniale, pe care Călinescu le formulează mai

puternic, dar a căror prioritate îi revine la Lovinescu. Un exemplu de nimeni semnalat este acela referitor la compoziția stilistică a romanelor lui Rebreanu. Scrie, încă oarecum abstract, Lovinescu: „Creator obiectiv prin îngrămădirea de amănunte și prin construcție arhitectonică, chiar și în operele din urmă, talentul lui [Rebreanu] se desfășoară lent și nu poate fixa în plasa interesului decât după un număr destul de mare de pagini”. Reia, mai plastic, Călinescu: „Frazele considerate izolat sunt incolor ca apa de mare ținută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și vuietul mării”. Continuitatea e relevabilă chiar și acolo unde punctele de vedere diferă radical. Cel mai neîndoiește exemplul este comentariul la poezia lui Bacovia, poet al naturaleții pe deplin inocente la Lovinescu, triumf al artificialității la Călinescu. Dar cât de călinesciană *avant-la-lettre* este pagina lovinesciană din 1920! Nimeni nu mai scrisese la noi în acest fel despre poezie. Citatul este din *Istoria* din 1937:

„Bacovia (n. 1881) a creat o atmosferă personală de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisajiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caterincilor și bucuria panoramelor în care «princese oftează mecanic în racle de sticlă»; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească unică: o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morții și a neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul flașnetelor, și macabru, în tonul păpușilor de ceară ce se topesc, o descompunere a ființei organice la mișcări silnice și halucinante, într-un cuvânt, o nimicire a vieții nu numai în formele ei spirituale, ci și animale [...] Legătura acestei poezii cu simbolismul e prea fățișă spre a fi nevoie s-o subliniem mai mult, ea este expresia celei mai elementare stări sufletești, e poezia cinesteziei ce nu se spiritualizează, nu se raționalizează, cinestezie animalică,

secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede...”.

De la prima versiune a *Istoriei literaturii române contemporane*, aceea din 1926-1929, trei concepte ordonează impresionismul lovinescian: autonomia esteticului, moștenită de la Maiorescu, sincronismul și mutația valorilor estetice. Sincronismul și mutația se traduc în practica revizuirilor. De la început antidogmatică și antiideologică, critica lui Lovinescu se rotește totuși pe aceste principii teoretice, oarecum chiar împotriva temperamentului criticului, deloc revoluționar, „înfrânat fiind și de o cultură clasică și de inhibiția firească oricărui critic”, după spusele lui însuși. Modernismul bine temperat al lui Lovinescu este rodul calmării impresionismului nativ prin efortul de a înțelege „legea de psihologie socială prin care criticul arată bunăvoință principială față de toate fenomenele de diferențiere literară”. Nu sunt multe de spus despre sincronism, pe care Lovinescu îl așază la temelia tezei lui despre formația civilizației române moderne din cartea din 1925-1926. E, desigur, ideea francezului Gabriel Tarde, reformulată de Lovinescu în felul următor: „Interdependență înseamnă, după noi, sincronism, adică tendința de uniformizare a tuturor formelor de viață moderne solidare între ele”. În *Istoria civilizației*, Lovinescu vede evoluția societății noastre prin jocul forțelor revoluționare și burgheze contra celor reacționare și tradiționaliste. Z. Ornea a numărat trei modele de evoluție propuse de cercetarea sociologică românească: acela de la Sanielevici și Zeletin; acela gherist și, în definitiv, maiorescian, de vreme ce pariază pe forma fără fond, urmat de marxiști ca Șerban Voinea și Lothar Rădăceanu, care au căutat totuși motorul în factori externi; și acela de la Stere și Ibrăileanu, care văd geneza civilizației noastre ca și Zeletin, dar o interpretează diferit, ca pe o involuție, caracter parazită al industriei și țărănism. Teza lui Lovinescu s-ar situa la intersecția primelor două, cu accent pe evoluția de la formă la fond și pe sincronizarea cu Occidentul.

Nu m-aș grăbi să afirm împreună cu același Z. Ornea, că „Lovinescu ocupă spațiul din stânga în ceea ce aș numi eșichierul sociologiei românești interbelice”. Cu toată genuflexiunea făcută marxismului, Lovinescu are un punct de vedere liberal, iar liberalismul nu mai este demult roșu când își scrie el *Istoria civilizației*, chiar dacă factorul de progres continuă a fi socotit acela revoluționar, brătienist, de la 1848. Ca dovadă de finețe psihologică, merită relevată opinia lui Lovinescu din *Memorii* despre bovarismul soluției revoluționare: „...Am luat așadar poziție împotriva întregii culturi române din jumătatea veacului al XIX-lea și mai ales împotriva junimiștilor [...] Caracterul de analiză psihologică a acestor pagini nu e ieșit din prelungirea unei dispoziții temperamentale, ci se prezintă ca o creațiune bovarică [...] O cultură clasică, o formație intelectuală în sânul disciplinelor junimiste, un temperament static și conservator nu mă indicau, desigur, la rolul de teoretician al democrației și liberalismului...”.

În *Istoria literaturii*, Lovinescu reia teza unui *saeculum*, un spirit al veacului care ar uniformiza valorile, cum au demonstrat, cu excese, și Spengler și Blaga. La Lovinescu acest *saeculum* constituie principalul argument în favoarea europeanizării. Scrie I. Negoiteșcu în *Istoria* sa: „Burghez și deci urban, estet și deci cosmopolit, Lovinescu a devenit teoreticianul liberalismului român, dintr-o înaltă trebuință de a se explica pe sine”. Lovinescu era conștient însă că, dacă ideile sale sociologice reprezentau o „critică a ideologiei junimiste”, critica sa literară „se reclamă de la linia maioreșciană”. Lovinescu pretinde apoi literaturii române să redescopere Occidentul. Prin noțiunea de diferențiere (a rasei, de fapt), el concede teoreticienilor specificului național, de la fundamentalistul Crainic la moderatul Călinescu, o fărâmă de adevăr. Sub presiunea autohtonismului și mai apoi a legionarismului, ideea europeanizării devenise una foarte necesară în anii '30. Împotriva obscurantismului în ofensivă, Lovinescu va pleda cauza raționalismului maioreșcian contra gânditorilor, care,

descinși din Hasdeu și încurajați de Pârvan, vor crea ortodoxismul și naeionescianismul. Lovinescu rămâne consecvent liniei sale liberal-burgheze: romanul românesc se sincronizează cu acela occidental prin abandonarea ruralismului (elogiat de Blaga, Sadoveanu și Rebreanu) și prin psihologism; poezia se desparte de toate impuritățile obiective, etice, sociale și devine lirică și subiectivă, descoperindu-și un limbaj propriu. Aceasta este de altminteri calea regală a modernismului nostru în cea de-a doua bătălie canonică, și pe care multe obiecții, mai ales de nuanță, n-o pot invalida. Bolta construcției istorico-literare a lui Lovinescu o oferă cel de al șaselea volum din prima ediție a *Istoriei literaturii*, acela despre *Mutația valorilor estetice*. Ca să fie schimbat canonul, fusese necesară revizuirea valorilor de către ochiul vigilent al criticului. Dar valorile ca atare nu ascultă de subiectivitatea noastră, ele impun percepției critice o față nouă prin însuși procesul istoric în care gustul, mentalitatea și, în general, așteptările noastre se prefac inevitabil. Nu există valori permanente. Există doar o permanentă mutație a valorilor. Pe scurt, aceasta este ideea principală a autorului *Mutației*. Ca și Barthes mai târziu, Lovinescu împarte operele în două categorii: acelea care fac obiectul studiului istorico-literar și acelea care fac obiectul lecturii critice. Doar operele contemporane intră în cea de-a doua categorie. O soartă oarecum specială rezervă Lovinescu capodoperelor, care pot arăta posterității chipuri noi. Conținutul lor nu se schimbă, doar felul de a le citi. Paradoxul borgesian al lui Pierre Ménard, autor al lui Don Quijote, este deja aici. În fond însă problema mutației este mai complicată decât o socotește Lovinescu. Ne putem întreba dacă nu cumva, schimbându-se valorile morale, religioase, politice, adică standardele unei societăți, prin cauze firești, legate de schimbări materiale ale instituțiilor și ale comportamentului uman, tocmai valorile estetice se salvează și-și dovedesc perenitatea. Cazul capodoperelor ar trebui socotit regulă, nu excepție, căci în definitiv nu valorile comune ne interesează, ci acelea unice.

Chiar exemplul favorit al lui Lovinescu (intervenția partizană a zeilor în lupta dintre Achile și Hector din *Iliada*) ne arată că, dacă sub raport etic, n-am mai putea prețui în Achile un erou, victoria lui dovedindu-se un *blat*, cum se zice astăzi în limbaj sportiv, am putea fi totuși interesați literar de războiul troian, ca de una dintre cele mai captivante povești din toate timpurile. Cu alte cuvinte, oricât s-ar fi „mutat” celelalte valori, aceea estetică n-a fost neapărat dislocată. *Iliada* continuă să ne ofere satisfacții de lectură, ca și *Odiseea*, deși noi nu mai călătorim ca Ulisse și comunicăm mult mai direct și mai rapid decât el. Cât despre mutația celorlalte valori, poate că tocmai ea ne permite o perspectivă mereu alta, capabilă să înnoiască la nesfârșit opera, peste mode și timp. Să adăugăm că, la finele *Mutației*, Lovinescu vine cu cele dintâi revizuirii în spirit modernist, după două decenii de la lansarea conceptului: Alexandrescu, Alecsandri, Eminescu, Coșbuc. Ele urmează premisei teoretice a cărții. Opera lor cade exclusiv în sarcina școlii. Critica nu mai este interesată, de exemplu, de poezia preeminesciană, care nu mai are, în ochii lui Lovinescu, decât o „valoare istorică”. Prin „evoluția poeziei”, Alexandrescu ni se pare astăzi „apoetic”, iar Coșbuc „și-a pierdut în sânul literaturii de azi orice actualitate”. Eminescu, singur, e capabil să arate un chip nou.

Dacă prima versiune a *Istoriei literaturii române contemporane* are dezavantajul unei prea mari apropieri de epoca la care se referă (aceea de după 1900), versiunea din 1937 este, cum spunem, cea dintâi care stabilește canonul literar modern. Lovinescu n-are geniul expresiei al lui Călinescu, *Istoria* lui fiind mult mai săracă sub raport artistic, și, pe urmă, este și prea concisă. Autorul însuși o concepe ca pe un îndreptar adresat tinerilor. Și, poate, nu doar lor, de vreme ce constată că gustul publicului în general a rămas în urma literaturii. Pe cât de sigure sunt judecățile (cu un plus de simpatie pentru sburătorii, și ignorând câțiva autori socotiți importanți mai târziu, ca de pildă Urmuz), pe atât de labile

sunt criteriile, ca și la Călinescu de altfel, de așezare în pagină a literaturii, când istorice, când tipologice, când stilistice. Poezia „simbolistă” (Lovinescu spune *simbolistică*) stă lângă aceea de „concepție” filosofică și religioasă, epica „turală” lângă aceea „fantezistă”. Mai simplu, dramaturgia e tăiată în două de Războiul Mondial. Lipsit de orice veleitate polemică, Lovinescu a crezut de cuviință să-și scrie *Istoria* „cu judecăți precise și fără controverse”, ca pe un manual, cel mai modern și mai valabil critic din câte avem până la el. Anticipând, la o scară mai mică, scandalul din jurul *Istoriei* călinesciene, aceea a lui Lovinescu n-a fost scutită la apariție de atacuri foarte dure, mai ales în presa naționalistă. Inițiativa acestora a avut-o cine altul decât Iorga, într-un serial de douăsprezece articole din *Cuget clar*, în care cartea e contestată în totalitate. Nu înainte ca adversarul dintotdeauna al autorului *Istoriei* să reamintească pe larg conținutul raporturilor dintre ei: „Suiț pe un munte de maculatură, iată-l că dă tablele legii pentru noua literatură”, scrie Iorga, anulând dintr-un condei, pe lângă pretențiile, câte or fi fost, ale lui Lovinescu de a juca rolul biblicului Moise, și toată literatura modernă, în care-i prenumără cu scârbă pe Barbu, Argezi, Hortensia Papadat-Bengescu și pe alții. Pentru atmosfera politică a momentului e util să semnalăm faptul că Iorga îi reproșează lui Lovinescu trecerea sub tăcere a numelor „adevărate” ale unor scriitori evrei, nu de alta, dar ca să știe lumea ce înseamnă pentru el „literatura românească”. (Accentele antisemite vor fi și mai apăsate într-o recenzie a lui Nicolae Roșu, același din bibliografia receptării *Istoriei* lui Călinescu). Concluzia lui Iorga e teribilă: „Monstruoasă carte, monstruoasă de neînțelegere, de rea credință și de pedantă presintare, cu doze de spițerie – laudă sau batjocură pentru fiecare scriitor, viu sau mort – pe care d. Eugeniu Lovinescu a avut cutezanța s-o prezinte ca o *Istorie a literaturii contemporane...*”. Maiorescienii momentului (Ș. Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, dar nu și Călinescu, absent de la masa

cronicarilor) au, desigur, alt ton și altă competență decât apostolul celei mai proaste literaturi a vremii și decât ciracii săi. Lui Ș. Cioculescu, de pildă, foarte malițios în alte ocazii cu Lovinescu, *Istoria* i se pare „un dialog viu și aprins între două ideologii”, „tendința modernistă [...] față-n față cu tradiționalismul sămănătoristo-poporanist”. Pompiliu Constantinescu remarcă în ea „un act de pedagogie literară” binevenit după „campania dezlănțuită de un an de zile în contra valorilor înglobate generic sub numele de modernism” (E vorba de o campanie contra *Sburătorului* pe care tot Iorga o pusese la cale în 1936). Iată tot ce se putea spune mai cinstit despre această carte remarcabilă, ale cărei merite nu sunt nici astăzi prețuite cum se cuvine, poate și fiindcă au fost acoperite de uriașul prestigiu al *Istoriei* lui Călinescu.

Monografia în două mari tomuri, *Titu Maiorescu*, din 1940 este varianta matură și mult mai elaborată a scrierilor de acest gen din tinerețe. Un comentariu amplu și pricepător al monografiei i se datorează în epocă lui Perpessicius, care a profitat, între altele, de documentele pe care s-a bazat Lovinescu pentru a sugera o ipoteză senzațională referitoare la raporturile dintre marele critic și sora lui, rămasă până astăzi în memoria cercetătorilor biografiei lui Maiorescu. Monografia este un amestec de biografie și analiză critică, folosind în premieră *Însemnările zilnice* abia tipărite de Pogoneanu, mai puțin didacticistă decât seria din tinerețe și mai cuprinzătoare. Se cuvine reținută motivația abordării de către Lovinescu a subiectului Maiorescu. Într-un moment în care „noua generație” școlită de Nae Ionescu se afirmă venerând toate miturile naționaliste și iraționaliste, Lovinescu a simțit nevoia să evoce spiritul clasic și pedagogic al fondatorului disciplinei noastre. Monografia se încheie cu aceste fraze grăitoare pentru intențiile autorului:

„Soarta lui Maiorescu a fost să rămână actual și astăzi, adică după trei sferturi de veac,

și, din nefericire, încă pentru multă vreme. În materie de cultură, evoluțiile nu sunt nici per-petui, nici liniare; când crezi că ai pus mâna pe țărnișă, un val te smulge departe în larg; pânda țesută ziua se desface noaptea; apele se ascund sub nisip și ciulinul crește pe marmura cetății ruinate; în adăpostul limpezit odinioară îți umple ochii cerneala norilor învolburăți. Optimismul nostru trebuie să fie însă la fel cu cel al lui Maiorescu: *birui-va gândul*, cum spunea înțelepciunea cronicarului și inscripția criticului deasupra ușii bibliotecii. Altfel, la ce am mai trăi?”

După cum se vede, în stilul liric călinescian de la sfârșitul *Vieții lui Eminescu*, pesimistul Lovinescu invocă optimismul înaintașului amândurora împotriva demonilor întunericii ce amenințau să se înstăpânească peste cultură. Nici măcar nu-i bănuia pe cei mai primejdioși. Murind în 1943, Lovinescu n-a apucat să-l vadă pe Maiorescu interzis. Prevederea lui a rămas însă excepțională. În 1970, după câțiva ani de relativă liberalizare, am pus ca motto al juvenilei mele monografii despre Maiorescu pasajul de mai sus. *Tezele din iulie* aveau să vină doar peste un an, confirmând încă o dată ideea lui Lovinescu despre evoluția imprezvizibilă a culturii noastre. Și, de altfel, abia reinventat în anii '60, Maiorescu va fi din nou contestat în deceniul următor, de către o critică pentru care Hasdeu și Pârvan, nu Maiorescu și Iorga, nu Lovinescu, reprezentau, vorba acestuia din urmă, „degetul de lumină” care arată drumul drept. În 1970, întoarcerea la Maiorescu era și o întoarcere la Lovinescu. Ileana Vrancea îl va opune în 1978 pe Lovinescu lui Călinescu: o consecvență unui oportunism. *T. Maiorescu și posteritatea lui critică* încheia în 1943 studiile maioresciene (*Titu Maiorescu și contemporanii lui* fiind o prelungire a monografiei, la fel de minuțios documentată) cu o sinteză a criticii noastre de la întemeiere până în pragul Războiului al Doilea. Lovinescu vedea această critică urmând linia lui Maiorescu în trei generații, cu Dragomirescu și Mehedinți, elevii direcți ai fondatorului, cu Zarifopol, Caracostea și Lovinescu

însuși, în fine, cu congenerii lui Călinescu. Critica estetică era astfel întemeiată de raționalismul maiorescian și devenea coloana vertebrală a literaturii moderne. Lovinescu n-avea cum să știe că, după colapsul critic din primul deceniu de comunism, o a patra generație maioresciană va repune esteticul în drepturile lui, combătând un dogmatism cu mult mai primejdios decât iraționalismul interbelic, mai mult, făcând din estetic un criteriu suveran, capabil să împiedice judecarea politică a literaturii, și reușind să impună o ierarhie corectă, neideologizată, și un canon școlar corect. Conflictul original dintre Maiorescu și Hasdeu, la sfârșitul secolului XIX, se va repeta așadar de câteva ori în generațiile următoare, între Lovinescu și Iorga, în prima jumătate a secolului XX, între maiorescieni și protoconiști, în cea de-a doua, chiar și după 1989, între o gândire liberală și una șovină care perpetuează clișeele național-comunismului. Lovinescu a intuit corect această falie ideologică din cultura română. Meritul studiilor sale din anii '40 (între ele, niciodată reeditată broșură *P.P. Carp, critic literar și literat* din 1941 explică un fapt insuficient luat în seamă și anume că filogermanismul lui Carp trebuie legat nu doar de formația lui, a junimiștilor în general, ci de antirusismul tuturor, împărtășit de Lovinescu însuși, decis să se sinucidă dacă rușii ne-ar ocupa țara) constă în afirmarea cu tărie a continuității spiritului lucid și occidental al lui Maiorescu de-a lungul unui veac de spite contrare.

*Memoriile* (1932), scrise relativ devreme, dar și *Aqua forte* (1942), relevă la început un ochi atent la flora și la fauna provinciei moldovene, aceeași din romanul *Bizuz*, într-un stil evocator și nostalgic, colorat livresc, presărat de portrete și descrieri. Fraza este adesea proustiană, ocolitoare și leneșă ca apa Șomuzului:

„Iată viața, iată singurul ei sens estetic: drumul urcă la deal, peste sălcii, trece pe lângă bătrâna casă dărăpănată, cu sfînxi roșii și cu cariatide, pe lângă bisericuța Fălțicenilor vechi și se deschide deodată pe tăpșanul de sus al

„băncuței”, cu luminozitatea văii Șomuzului, în linia drumului de fer, ce se prelungește în adânc, departe, spre biserica conacul Șoldănești, dintre plopii răsfirați, cu verdeața târcată a lanurilor pline – și apoi, ocolind la stânga prin satul Oprișenilor, printre livezile încărcate, pe lângă biserica în curtea căreia odihnesc astăzi oasele lui Dragoslav, pașii se îndreaptă în lata uliță a Rădășanilor, în arăturile soarelui ce se lasă peste dunga violetă a Carpaților apropiați, pe lângă zăplazurile mării grădini unde, în zumzetul albinelor, și-a scris opera tăcutul Sadoveanu, pe lângă bojdeuca ciobotarului Petre, în care a stat Creangă pe când învăța la catihet, spre a coborî în mijlocul orașelului, spre căsuța cu stâlpi albi, în care s-a născut celălalt povestitor moldovean, Nicu Gane – popasuri muzicale ce dau senzația de continuitate, de fraternitate între morți și vii și îndeamnă la scurmarea mai departe a brazdei cu destine perene...”.

Portretele au și ele ceva din informația laborioasă, dar și din concretețea detaliilor aceloră din *Oameni cari au fost* de Iorga:

„Nimeni din generația mea n-a uitat încă pe Emil Gârleanu, pe Emilgar, fostul ofițer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari, languroși, de odaliscă, cu fața smolită, cu mustețile răsucite, subțiate, înfășurat într-o nelipsită și largă vestă de flanelă. Părăsise armata pentru a colabora mai întâi la *Arbiva* lui Xenopol, adică fără seriozitate, și apoi, după înființarea unei vremelnice reviste la Bârlad, la remorca *Semănătorului*, pentru a trece ca secretar al dlui. N. Iorga. Cum însă nu se poate trăi numai cu idealuri, el a fost silit, în scurt timp, să devină secretarul de redacție al *Convorbirilor critice*, unde, în afară de poțiuni de genialitate, dl. M. Dragomirescu mai dădea și avansuri și gira și polițe”.

Pe măsură ce *Memoriile* se apropie de contemporani, portretele devin tot mai malițioase și mai mizantropice (Galaction „avea, încă de

pe atunci, aceeași expansiune sacerdotală, același fel de a vorbi encomiastic, anulat doar de o uniformitate fără nuanțe, aceleași brațe deschise, de frate și de creștin, suspecte unei naturi reci și reflexive, aceeași onctuositate plină de o grasă șiretenie popească...”). Prea deseori lezat, ca om și critic, Lovinescu plătește polițe, angajându-se în polemici deloc cordiale, deși moderate ca ton, cu oricine, fără deosebire de statut literar. Sufletul i se chircise, cum vom constata și răsfoindu-i *Agendele*, abia de curând tipărite, acumulând frustrări și amărăciuni fără leac. O întâmplare ca aceea, comentată în două feluri opuse de Călinescu, a vizitei medicale de la Ministerul Învățământului, când profesorul ceruse concediu, este pe cât de înduioșătoare, pe atât de jalnică. Nerecunoașterea persoanei sale îl rănește pe Lovinescu mai mult decât orice obiecție făcută cărților publicate. Ș. Cioculescu observa acest lucru încă din 1928, într-o recenzie din care va autocita în contribuția sa la volumul omagial *E. Lovinescu* de la *Vremea* din 1942: „Miniaturile acestea, prin lipsa de aer și cer, de crez și de ideal, exală o atmosferă grea de ratare și neputință”. *Memoriile* descresc în interes și printr-o turnură tot mai anecdotică, în pofida valorii lor documentare incontestabile. Știind bine, din interior, viața literară, Lovinescu colecționează zelos toate cancanurile care-i ajung la ureche, împingând informația spre bârfa curată. Istoriorelele din *Aqua forte*, la rândul lor, suferă de lipsa de universalitate a tipurilor zugrăvite. Pompiliu Constantinescu este primul care a remarcat că sursa anecdoticului se află în *Epistolele* lui Horațiu, traduse de Lovinescu însuși.

Ciclul de romane biografice se deschide cu *Bizu* (1932), după ce Lovinescu își mai încercase pana de prozator în tinerețile și mult prea naivele *Nușele florentine*, *Scenete și fantezii*, *Crinul*, toate de dinainte de război, ca și romanul *Aripi morții*, legat apoi laolaltă cu *Lulu* din 1920 sub titlul *Viața dublă*. *Bizu* începe în nota primelor pagini din *Memorii*, pline de parfumul copilăriei și adolescenței autorului (el este de fapt perso-

najul titular). Introducerea protagonistului este interesantă: naratorul din întâiul capitol îl întâlnește pe Anton Klenze ori Clenciu, zis Bizu, fost tovarăș de joacă, în orașelul lor natal, trecându-l apoi în rol principal. Este ceva din Anatole France în această dedublare, prin care obsesiile autorului (erosul, moartea) sunt puse pe seama lui Bizu. De la un punct încolo romanul devine prea rezumativ, concentrând o întreagă biografie în câteva zeci de pagini. *Firu-n patru* (1933) începe la fel de interesant: e rândul lui Bizu să se recunoască în romanul care-i poartă numele și să-i scrie autorului o scrisoare. Nu-i place deloc cum a fost înfățișat și-și cere viața înapoi. Apoi biografia lui Bizu se reia de la întoarcerea din Germania a proaspătului doctor în chimie, adică din punctul în care, în *Bizu*, naratorul renunța la detalii și trecea în zbor vreo douăzeci și cinci de ani din viața personajului său. Atât metaromanul, cât și felul acesta de a lega între ele două romane nu era în obișnuința epocii. Înaintea generației lui Eliade și Holban, evoluțiile romanești erau mult mai liniare, situate totdeauna pe un singur plan, ca, de exemplu, în *Comăneștenii* lui Duiliu Zamfirescu și chiar în *Hallipii* Hortensiei Papadat-Bengescu. *Firu-n patru* e de fapt un roman de moravuri, mai puțin obiectiv decât precedentul, care cuprinde împrejurări și tipuri apropiate de cele din romanele lui Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu și ale celorlalți romancieri din interbelic. Destul de viu ca personaj este Lică Scumpu, politician versat și om de nimic, oferind un remarcabil spectacol de ipocrizie și cinism, în linia tipului de arivist care se deschide cu Tănase Scatiu ca să ajungă la Stănică Rațiu și la alții. Fără finețea de la Holban, povestea de dragoste seamănă oarecum cu aceea din *Jocurile Dianei*, roman necunoscut lui Lovinescu atunci când îl scria pe al său. *Diana* (1936) continuă romanul de moravuri cu scurta carieră a lui Bizu în ministerul lui Lică Scumpu, adus la București ca să acopere o aventură erotică a abilului personaj. Toată materia epică este alcătuită din intrigi țesute în jurul lui Bizu, ca să fie apoi date în vileag prin alte

intri. Romanul n-are însă deloc suspans, abundând în dialoguri verbioase și în revelații psihologice fără adâncime. Nici *Mili* (1936) nu arată în Lovinescu un adevărat romancier. Bizu rămâne același „repetent al vieții”, descins din inadaptații lui Vlahuță și ai altora. E surprinzător să-l vedem pe Lovinescu, acela care a criticat cel dintâi și cel mai sever toată această literatură minoră, fără universalitate tipologică, cu inși inapți pentru acțiune și chiar pentru viață, uciși până la urmă de cinismul general, comițând un roman în spirit vlahuțian în plină epocă modernistă, fasonată de altfel de propriile sale teorii și aplicații. Unui București zugrăvit fără culoare, Lovinescu îi preferă micul romantism provincial și rustic, cum îl definea Călinescu, al lui Sadoveanu din *Apa morților*, al lui Traian Demetrescu, al lui Brătescu-Voinești și al celorlalți prozatori de la 1900. În *Acord final* (1939), renăscuta Mili (care ratase la sfârșitul romanului precedent o sinucidere à la Anna Karenina, în care locul trenului era ținut de tramvai) divorțează de Lică Scumpu și se apropie sufletește de Bizu, cu care formează cea mai pură pereche de înfrânți ai vieții moderne. Teoreticianul romanului urban, psihologic și modern se dovedește el însuși complet inadaptat la condițiile genului. Observația târzie a lui Ion Negoitescu despre „modernizarea simbolismului prin existențialism” în romanele lui Lovinescu n-are nicio acoperire.

„Opere lirice”, scria E. Simion despre *Mite* (1935) și *Bălăuca* (1936), romanele ciclului eminescian. În realitate, sunt fragmente de biografie romanțată, deosebite de *Romanul lui Eminescu* al lui Cezar Petrescu doar prin acuratețea documentară și prin mai redusă inventivitate de situații și dialoguri. G. Călinescu avea dreptate să se mire că un critic atât de fin ca Lovinescu putea confunda speciile literaturii și concepe ficțiuni romanești pe tema unor episoade din biografia lui Eminescu. Ar fi de adăugat că și mai greu de acceptat este psihologismul. Ambele romane examinează psihologia unor personaje istorice, Eminescu, Mite Kremnitz,

Veronica Micle, T. Maiorescu. Dacă ne luăm după *Agende*, Eminescu e deliberat construit ca psihologie prin opoziție cu personajul călinescian din *Viața*, ca un timid și idealist erotic, ceea ce i-a adus lui Lovinescu prețuirea lui Pompiliu Constantinescu, dar nu l-a scutit de acuzația predilectă naționaliștilor că l-ar fi „înjosit” pe marele poet. Eroarea autorului constă în a nu băga de seamă că astfel de personaje vin cu o psihologie gata făcută, pe care nu o deducem din comportamentul ori din vorbirea imaginată în roman. O cunoaștem din operele lor sau din documente de istoria literaturii. În romanul realist personajele se introduc de obicei prin referiri la situația lor socială ori morală, după care li se atribuie un nume potrivit, în vreme ce personalitățile reale, cu statut istoric sau literar, n-au nevoie de prezentare. Îi e destul lui Lovinescu să-l introducă în scenă pe Caragiale dându-i numele, pentru ca cititorul să știe despre cine e vorba. Problema autenticității se rezolvă cu totul altfel într-un roman decât într-o biografie. În *Mite* și *Bălăuca*, Lovinescu își înfățișează uneori personajele rostind cuvinte luate din operele lor. Eminescu îi citește Mitei poezii sau îi ține discursuri pe teme lingvistice, precum Gheorghidiu din romanul lui Camil Petrescu îi face Elei expuneri de istoria filosofiei. Creangă i se adresează lui Eminescu în parimii și în dodii, ca Moș Nichifor Coțcariul. După ce o sărută prima oară pe Mite, Eminescu îi citește pasajul sărutului din capitolul despre Francesca da Rimini din *Infernul* lui Dante. Tot acest material livresc sporește artificialitatea romanelor.

Vreme de 20 de ani, între 1923 și 1943, Lovinescu a ținut niște însemnări zilnice de factură maioresciană, fără a le cunoaște, când a început jurnalul, pe acelea ale omului căruia îi va închina ultimele sale cărți. *Agendele literare* reprezintă și un document moral semnificativ, pe lângă cel de epocă, în ciuda caracterului telegrafic al notelor, cu minime aprecieri, chiar și când evenimentele sunt excepționale. *Agendele* confirmă intuiția tardivă a lui Călinescu referi-



toare la profunđa „indiferență pentru valorile neliterare” pe care Lovinescu a manifestat-o întreaga lui viață. Proporția însemnărilor privind altceva decât viața literară este minimă. Abia dacă trec remarci despre marile răscruci ale istoriei: „Drama cehoslovacă mă strivește încă” (martie 1939) sau: „Disperare” (vara 1940, când nemții rup frontul francez și ocupă Parisul). La asasinarea lui Iorga, marele său adversar, Lovinescu suspendă pentru o lună ședințele *Sburătorului*. Nici latura familială nu e mai prezentă, cu excepția referințelor la fiica sa, de care se ocupă cultural intens și cu care are și câte o „violentă dispută”, când, adolescentă, Monica începe probabil să-și facă simțită personalitatea. Spre final, *Agendele* înmulțesc notele cu caracter personal, unele dezvăluind (ca și cele maioresciene, folosite tocmai acum de Lovinescu în monografia sa) o față mai puțin știută a omului și a vieții lui sentimentale. „Bengescu și Popea în același timp. Consternație. Sunt grosolan”, notează criticul în decembrie 1939. Bengescu e marea prozatoare, pentru care Lovinescu are dintotdeauna o slăbiciune, Popea este numele cu care o alintă pe Ioana Postelnicu, ultima prezență feminină din viața lui. „La 11, P. pasămite rămasă p. mine (minciună). Flori. Lacrimi. Cabotinism. [...] Exaltare și lipsă de simț moral”, notează criticul în august 1940. Nu lipsesc sumare judecăți literare și mai ales omenești. S-a exagerat pretinzându-se că ele denotă o frustrare constantă întoarsă în răutăți cotidiene. De cele mai multe ori, Lovinescu pare să vadă just: „Bizantin politico”, scrie el despre Al. Rosetti. „Odios bolșevic” este eticheta aplicată lui N. Carandino care jubilase la încheierea pactului Ribbentrop-Molotov. Jebeleanu e un „bolșevizant antipatic”. Șuluțiu, în schimb, doar „pisălog”. Un articol al tânărului E. Ionescu ar suferi de „imbecilitate agresivă”, iar *Act venețian*, pe scenă, ar fi „penibilă ca text, ca joc, ca public”. Sufletește, Lovinescu e mult mai fragil decât ne-am așteptat de la un maestru de ceremonii literare ca el, și, lesne lezat, nu lasă nimic fără replică. E drept și

că inimițiile cele mai dureroase îi vin de la amici. Învățând de la el să fie obiectivi, criticii celei de-a treia generații maioresciene încep cu el. Lovinescu însuși i-a comentat cu calm pe toți, chiar și după ce îl puseseră la zid. E cazul lui Ș. Cioculescu, autor al unor vehemente recenzii despre *Mite* și *Bălăuca*, destul de exacte în observații, dar preferându-le *Romanul lui Eminescu* al lui Cezar Petrescu, ceea ce denotă nu doar un gust îndoielnic, dar o intenție de a lovi prin comparație. În 1942 criticii generației cu pricina, mai puțin Călinescu, se reunesc într-un volum omagial *E. Lovinescu*, deschis de sărbătoritul însuși cu o autobiografie spirituală semnată Anonymus Notarius. De data aceasta, lasă toți malițiile la o parte și-i schițează sexagenarului un adevărat portret. Ș. Cioculescu admite că Lovinescu a fost grădinarul care a plantat și plivit grădina literaturii române vreme de două decenii. Pompiliu Constantinescu îi remarcă afinitatea cu Horațiu (tradus integral de Lovinescu și descoperit încă din 1904), în cum-pătate și clasicism moral. Perpessicius întreprinde cea mai adâncă și convingătoare analiză de până azi a monografiei Maioreescu și a imaginii pe care Lovinescu ne-o lasă despre întâiul critic român. „Stil curtenesc și umanistic”, zice Streinu. Iar Vianu vede în maestrul tuturor figura unui „honnête homme”. Călinescu s-a revanșat pentru absența din volumul de la Editura *Vremea*, în felul lui, paradoxal. După ce i-a schițat înaintașului său („Nimic nu este în Călinescu care mai înainte să nu fi fost în Lovinescu”, va scrie cu mare exagerare Alexandru George în *La sfârșitul lecturii*, 1973) mai multe portrete contradictorii, după principiul una caldă, alta rece, Călinescu revine, la împlinirea unui an de la moartea lui Lovinescu, în revista *Vremea*, cu câteva *Meditații în jurul lui E. Lovinescu*, care nu sunt doar o reparație necesară pentru toate injustițiile anterioare, dar sunt lucrul cel mai temeinic spus despre cel de-al doilea mare critic, după Maioreescu, pe care l-am avut. Nu se poate o încheiere mai potrivită:

„E. Lovinescu avea structura unui credincios normal, fără mistică. Credea în viața literară, în permanența valorilor, într-un depozit etern al tuturor evenimentelor [...] După moartea fizică, presupunea cu fermitate o existență literară de veci [...] Văzându-și existența istorică proiectată

pe eternitate, E. Lovinescu avea o amenitate de caracter pe care n-a putut-o strica niciuna din normalele alterări ale sufletului uman. Indiferența lui pentru valorile neliterare era așa de profundă, încât în preajma lui ședeai, ca intelectual, într-un aer purificat, respirabil”.

## Marii scriitori

---

### MIHAIL SADOVEANU

(5 noiembrie 1880 – 19 octombrie 1961)



Ceea ce atrage atenția în critica mai nouă a operei lui Sadoveanu este că, socotit un scriitor în fond incomparabil, autorul *Divanului persian*

este comparat de fapt cu aproape toți scriitorii lumii. La începuturile sale, prozatorul era, cel puțin, raportat la contemporanii imediați ori la scriitori care, ca Gogol sau Zola, l-ar fi putut influența. Mai târziu, pe măsură ce gloria lui sporea, analogiile au devenit retorice. O explicație a fenomenului trebuie să țină seama în general de împrejurarea că marele scriitor, printre cei mai de seamă ai literaturii noastre, nu mai e simțit, după Primul Război, adică tocmai atunci când se impune cu adevărat conștiința valorii lui, contemporan cu contemporanii lui. De aceea unii comentatori l-au asociat sămănătorismului și poporanismului din anii debutului său. Plină de istorie națională, zugrăvind o geografie națională, opera lui de maturitate pare să nu participe la niciuna din tendințele înnoitoare ale prozei moderne.

Publicând primele cărți în 1904, Sadoveanu se află, în toată prima perioadă a literaturii sale, cum e și firesc, sub înrâurirea prozei secolului al XIX-lea. O parte din surse le-a indicat el însuși, altele sunt și ele vizibile cu ochiul liber. Continuă linia realismului sentimental și a naturalismului descriptiv. În 1928, cu *Hanu Ancuței*, începe epoca maturității artistice a scriitorului; nu puțini au susținut chiar că el debutează

acum a doua oară. În ce moment însă al literaturii europene și românești? A-l situa e necesar, fiindcă în deceniile care despart debutul lui din 1904 de redebitul din 1928 această literatură se schimbă ea însăși foarte mult și operele maturității sadoveniene sunt contemporane cu acelea ale unor autori ca și necunoscuți înainte de războiul mondial. Deși continuau să se scrie romane în maniera secolului al XIX-lea, apărură mulți dintre romancierii secolului al XX-lea. Dintre români, Sadoveanu e contemporan cu patru generații succesive: a lui Duiliu Zamfirescu, a lui Rebreanu, a lui Camil Petrescu și a lui Holban. Așadar, cu supraviețuitorii secolului al XIX-lea și cu reformatorii prozei noastre din secolul al XX-lea. Ce concluzie putem trage din această împrejurare? Nu e nevoie de o mare perspicacitate spre a înțelege ce desparte *Zodia Cancerului* de *Patul lui Procust* ori *Hanu Ancuței* de *Maitreyi*. Sadoveanu nu aparține pur și simplu acelei modernități pe care o sugerează prin titlurile de mai sus. Tematic, o parte din opera lui se inspiră totuși din viața modernă. Mai ales romanele propriu-zise (care nu constituie operele lui cele mai originale) au subiecte cum spunem astăzi de actualitate. Întâiul lucru ce se observă este neaderența sufletească a scriitorului la societatea industrială, la capitalism și la mașinism. O anumită tendință de retragere în trecut ori în natură s-a constatat de mult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puțin la începuturile activității lui Sadoveanu, cu aceea curentă în jurul lui 1900 și chiar mai târziu, când industrializarea punea în pericol structuri sociale și morale străvechi, stârnind nu numai opoziția unor scriitori, dar și pe aceea a sociologilor, care se disputau asupra căilor de modernizare a României. În *Împărăția apelor*, fugarii în singurătatea naturii se recrutează dintre țărani și târgoveți cărora viața în aglomerările urbane le produce greață, deși aceste aglomerări nu sunt decât târgurile meschine de la sfârșitul secolului XIX. Înainte ca orașul să fie cu adevărat un infern, Sadoveanu vede în el Sodoma și Gomora epocii moderne. Își alege eroii dintr-o lume care se apără de

civilizație înainte de a o cunoaște, critica burgheziei noi fiind la fel de romantic-naivă cum este elogiul satului cutumiar. Unele romane (*Paștele Blajinilor* sau *Noapți de Sânziene*) pot fi considerate un fel de romane ale Restaurației: speriat de corupția, brutalitatea și amoralitatea capitalistă, prozatorul visează la restabilirea unei stări de lucruri anterioare. Paseismul și idilismul întâilor povestiri sadoveniene au fost criticate și dintr-un alt punct de vedere. E. Lovinescu are meritul de a fi pus punctul pe *i* într-un pasaj din *Istoria civilizației*: „Și Rusia s-a deșteptat târziu la civilizație păstrându-și ca și noi vechea structură agrară ca temelie a vieții naționale. Prin Pușkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol și alții, se cuprinde totuși întregul popor rus și e esențial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frământat de probleme sociale, un agitator revoluționar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale și religioase, într-un cuvânt un om cu o bogată viață sufletească. El nu e cuconul Gheorghieș, nici cuconul Andrieș; când totuși au apărut și acești boiernași cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii și deprinderi ale unei epoci în proces de dizolvare, ei au întâlnit pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte* și nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni”.

A analiza toate cele cincisprezece volume de povestiri publicate de Sadoveanu înainte de Primul Război este fără folos. Nu numai pentru că arta lui se nutrește din repetiție și nu din noutatea invenției (tipurile, peisajele, situațiile fiind mereu aceleași), dar și pentru că volumele sunt eterogene, inegale, sau lipsite de orice interes artistic. *Comoara Dorobanțului* a și fost scrisă cu scopul de a combate alcoolismul. *Povestiri din război* sunt povestiri despre Războiul de Independență, potrivite cu manualele pentru clasele mici. *La noi în Vișoara* exaltă relațiile idilice ale satului, conținând unele note autobiografice. În sfârșit, *Un instigator* cuprinde mai ales povestioare morale, ale căror subiecte sunt culese de pe la „cercuri culturale” rurale. Și în *Povestiri*, și în *Mormântul unui copil* sau în *Bordeenii* (cu

excepția piesei titulare) sunt relatate aceleași mărunte drame sociale, prin care scriitorul se aseamănă cu toți contemporanii săi. Oarecum surprinzător este să constatăm cât de puține dintre ele se petrec la țară sau au ca personaje țărani. Mediul cel mai frecvent e târgul, lumea micilor funcționari și a nevestelor lor bovarice. Cel puțin în volumul de debut, pe lângă tema decăderii clasei boierești, apare și aceea a trecutului eroic, în povestiri foarte patetice și convenționale, cum ar fi *Răzbumarea lui Nour*, *Cântecul de dragoste* sau *Cozma Răcoare*. Cea mai slabă dintre aceste culegeri este *Dureri înăbușite*, așa de zolistă în materie, cum au observat și H. Sanielevici și G. Călinescu. *Amintirile căprarului Gheorghiuță*, „cronică a vieții de cazarmă”, cum spune G. Călinescu, e o carte naivă și de un haz silit. Eroii sunt, în mai toate, târgoveți, boier-nași, arendași, dascăli, meseriași, mahalagii și mai rar țărani. Neajunsul nu e atât tematica, limitată, cât tonul general ce constă într-o permanentă înduioșare (mila zoliștilor era o formă de cruzime). În loc să fie sumbre, zguduitoare, grozave, dramele eroilor sunt lăcrimoase. Personajul, indiferent de clasa căreia îi aparține, e, la Sadoveanu, un ins pasiv, resemnat, care-și înăbușă durerea sau care trăiește o viață întregă cu o taină în suflet. Reducția sufletească e evidentă, ca și expresia ei plastică. Toate personajele sunt triste, încruntate, cu figuri pe care se citește insatisfacția. Ele ies rareori din tăcere, făcând câte un gest brusc și violent, după care recad în vegetarea de totdeauna. Psihologia e plină de salturi neașteptate. Observăm aici o elementaritate încă prea puțin poetică. Abia Faulkner va stoarce întreg tragismul unor astfel de ființe. La Sadoveanu ele sunt numai nefericite, trăind într-o continuă amorțeală a simțurilor și a intelectului. Câteva volume sunt totuși relevabile (*Vremuri de bejenie*, *O istorie de demult*, *Cântecul amintirii*, *Cocostârcul albastru*) și în ele se găsesc povestirile ce merită o analiză mai amănunțită. După primul război, astfel de culegeri aproape nu mai apar, dar *Ochi de urs* este o capodoperă.

Cea mai cunoscută narațiune cu subiect erotic a lui Sadoveanu este *Haia Sanis*, apărută în 1908. E o proză puternică și originală. Debutază cu un tablou balzacian al mahalalei evreiești, zugrăvit de departe spre aproape, prin restrângerea treptată a unghiului de vedere (ca în *Père Goriot*). Întreg întâiul capitol poate fi socotit o pictură sociologică, desfășurându-se de la târg spre ulițele mărginașe, și de aici spre locuințele sordide, cu tavan jos și ferestre ce „abia se ridică deasupra noroiului din drum”, în care trăiesc de-a valma mai multe familii. După mediu, obiceiurile. În sfârșit, ochiul se oprește asupra casei lui Sanis, a cărei sumară istorie familială povestitorul o va scrie în scopul de a ajunge la Haia. Viața Haiei decurge până la un punct la fel cu a tuturor fetelor de condiția ei. Dar eroina lui Sadoveanu e o fire ieșită din comun și are, precoce, un puternic instinct erotic. Se inițiază ascultând povești de dragoste sau privind „tablourile” cu Othello, Desdemona, Romeo și Julieta din casa prietenei ei Tudorița. Soarta verișoarei Beti și soarta Tudoriței înseși sunt, la urma urmelor, premonitoare pentru ce se va întâmpla Haiei, care, cunoscându-l pe grefierul Ștefan Bucșan, face pentru el o pasiune fulgerătoare și oarbă. O ascunde deocamdată de toți, plănuiind în secret să-l răpească pe frumosul tânăr Tudoriței, care-l iubea de asemenea. Tudorița simte pericolul. Într-o zi, Haia vine la ea cu bluză nouă și fustă roșie. Scena rivalității dintre cele două prietene ne relevă la Sadoveanu un dar incipient al observației psihologice pe care ulterior nu-l va mai cultiva. Din același aluat sufletesc cu Haia este și Anița din nuvela *O istorie de demult*, mai concentrată și mai încheată epic, cu o structură oarecum apropiată de aceea tipică de povestire de la Sadoveanu. Obiectivitatea tonului a dispărut, povestitorul punând în relatare o mare tristețe. Însă caracterul reprezentabil, teatral, a rămas. Anița este o Tess d'Urberville, în felul în care o înțelege pe eroina lui Hardy Virginia Woolf într-un eseu celebru. Și-a omorât bărbatul, fiindcă îi era „urât”. Momentul judecății constă într-un

dialog, de o matură expresivitate. Însă Anița nu-și dezvăluie cu adevărat firea teribilă decât în scena spânzurării, viguroasă și impresionantă, cu notarea unor detalii și cu o cunoaștere a psihologiei deopotrivă de uimitoare. În primul Sadoveanu se ascundea un observator capabil și de analiză, înclinat spre subiecte și spre firi dramatice. Statura eroinei din *O istorie de demult* e de personaj cornelian. Sadoveanu mai încercă subiectul de câteva ori: de exemplu în *Cântecul amintirii* și în *Ochii ei arzători demult s-au stins*. Mai ales aceasta din urmă este o variantă foarte interesantă. *O istorie de demult* atrăgea atenția prin dramatism și prin stilul teatral din momentele-cheie, deși întâmplările erau relatate de un martor ocular (un al „treilea”) care și le reamintea văzând, după ani, crucea Aniței, iar finalul era blând-mâhnit sadovenian („Peste singurătatea și peste melancolia aceea de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite”). „Povestirea” era așadar un ingredient. În *Ochii ei arzători...* devine procedeul esențial și factura narațiunii se schimbă. Povestește o „babă cu clonț și cu ochii verzi și vicleni”. Lumea pare trecută printr-un proces de estetizare. Prin comparație cu Anița, eroina de aici, Cristina, are o fire la fel de aprigă, dar nu și aceeași tragică măreție. Are temperament de curtezană. Eroina și curtea boierească repetă, parcă, în vederea spectacolului magnific din *Roxelana*. În mic, desigur, rolurile seamănă cu acelea din nuvela din urmă. Doar în dragoste Cristina se comportă la fel cu Anița, cu Haia, cu toate eroinele sadoveniene. Sentimentul izbucnește brusc ca o flacără. Prima întâlnire cu Constandin e un amestec de seducție foarte directă (adesea la Sadoveanu femeia îl seduce pe bărbat) și de prefăcătorie. Anița și chiar Haia nu știau să se prefacă. „Arta” aceasta a disimulării constituie un element nou. Haia e cochetă cu ingenuitate, Cristina are stofă de actriță. Ea pune ceva în băutura de seară a bărbatului, ca să-l facă să doarmă greu, și-și petrece nopțile cu Constandin, pădurarul, într-un pod de fân. Relațiile nu mai sunt cele din *O istorie de demult*, personajele au învățat să

trăiască urât sau echivoc. Ileana, eroina altei povestiri din *Cocostârcul albastru*, își omoară bărbatul cu sânge rece, ca și Anița, dar crima ei e odioasă, fiindcă patima a fost înlocuită de calcul. La originea unor astfel de întâmplări și de firi feminine răzbunătoare stă firește *Năpasta* lui Caragiale. În *Ochii ei arzători...* tragicul se estompează prin impresia de provocare și de joc. Ileana încă procedează cu brutalitate, ca și Anița, chiar dacă mai odios prin sângele rece. Haia e o victimă. Cristina însă pune în legătura cu Constandin și în tot ce urmează un curat spirit de aventură, o gratuitate a plăcerii și sfidării, ce lipsesc celorlalte personaje. Un joc, la o scară mult mai mare, este viața eroinei din *Roxelana*, pe un subiect împrumutat sau, în orice caz, inventat doar parțial. Povestitorul e un negustor armean de la Stambul, locul desfășurării acțiunii. Experiența *Crengii de aur* și a *Divanului persian* apare cu evidență, în latură artistică, în *Roxelana*, istorisire despre o venețiană frumoasă și intrigantă care pune, cu diplomație subțire, stăpânire pe inima sultanului. Între Ileana, Haia, Anița și Roxelana nu-i o linie dreaptă. Venețiana descinde din Cristina, la fel cu care e o parvenită vicleană și inteligentă. Diferă, desigur, miza, care nu era totuși la eroina din *Ochii ei arzători...* decât iubirea, în vreme ce aici e stăpânirea unui imperiu. Roxelana vrea să impună în scaun, după moartea sultanului, pe unul din fiii ei și se izbește de rivalități puternice, fiind silită să recurgă la minciună, la otravă, cu o abilitate de politician. Patima ei, alta decât a tuturor personajelor feminine anterioare, e dublă: dragoste maternă și sete de putere politică. Sultanul e un instrument, pe care Roxelana reușește un timp să-l folosească. Miza jocului fiind enormă, subtilitățile lui trebuie să fie extrem de rafinate, potrivite de altfel cu decorul și cu limbajul. În lumea aceasta răzbunările se împlinesc prin otravă strecurată în naramze înghețate cu miere, prin scrisori mincinoase sau prin juvăț de mătase.

Despre fantastic la Sadoveanu s-a discutat rareori și niciodată specificul povestirilor sale fantastice – destul de numeroase, cum e și firesc,

Într-o operă atât de întinsă – n-a fost stabilit cu rigoare. Cu excepția câtorva istorisiri pentru copii (*Dumbrava minunată*, *Ianoș Năzdrăvan*, *Povestea cu iepuri* etc.), care țin mai mult sau mai puțin de genul fantastic, restul bucăților luate de obicei în considerare sunt atât de deosebite unele de altele încât, practic, cu greu putem întrevedea un criteriu. Au fost socotite ca aparținând fantasticului povestiri în care natura se manifestă ca o prezență miraculoasă (dar unde nu e miraculoasă natura sadoveniană?), altele, bazate pe regresivitatea într-o lume arhaică sau sacră sau, încă, acelea în care (ca în *Creanga de aur*) autorul dezvăluie o cunoaștere de un alt tip decât acela modern. În felul acesta și romanul *Frații Jderi* ar putea fi considerat o grandioasă epopee fantastică, fiindcă istoria e încărcată de semnificația unei superioare misiuni spirituale ce atinge rasa. Bourul alb sau calul lui Ștefan ar constitui dovada, ca și încercarea domnitorului de a găsi urma pustnicului înțelept. Bizarul și alegoricul (întru-nirea vietăților pădurii în somnul lui Peceneaga, ca într-o eminesciană *Poveste a codrului*) au intrat nediferențiat, în aceeași discuție. Ceea ce e însă cel mai curios e că aproape niciuna din povestirile cu adevărat fantastice n-a fost pomenită și că nicio analiză n-a încercat să pună oarecare ordine în varietatea felurilor de fantastic ori a procedeelelor folosite. Întâiul tip de povestire fantastică, răspândit mai ales în volumele de tinerețe, provine din folclor. Una din cele mai vechi povestiri ale lui Sadoveanu, *Zâna lacului*, relatează o vrăjitorie de dragoste cu ajutorul unui buchet de garoafe și busuioc și al unei priviri hipnotice. Vrăjitoarea e fata unui morar (atmosfera seamănă cu aceea din nuvela lui Galaction *Moara lui Călifar*) și se comportă ca o știmă a lacului. În *Cloaca* (din *Crâșma lui moș Precu*) vrăjitoria de dragoste o face o babă slută ce devine tânără și frumoasă în ochii iubitelui, ca, mult mai târziu, eroina din *Iubire magică* a lui V. Voiculescu sau ca aceea din *Dropia* lui Ștefan Bănulescu. În *Hanul Boului*, tot din prima epocă, s-a observat imediat reminiscența din *La hanul lui Mânjoală* a lui Caragiale. Dar nota la Sadoveanu

nu e misterul psihologic, ci sugestia de atmosferă. În *Prisaca de altădată* această mentalitate arhaică și vrăjitoarească (eresul, magia, practicile oculte, buruienile, florile cu mireasmă adormitoare etc.) izbucnește într-o povestire foarte frumoasă, prin ambiguitate: un prisăcar bătrân îi alungă pe boier și pe oamenii lui stârnind contra lor albinele. Prisăcarul Buburuz e un Peceneaga, care încearcă și el să solidarizeze natura contra străinilor, dar aici misterul forței omului rămâne nedezlegat. Cea mai interesantă povestire de acest fel este *Povestea cu Petrișor*, care reia de fapt tema din *Hanul Boului*, și unde atmosfera de mister erotic e originală prin umor. Petrișor Dămian, omul de încredere al boierului de la Cornul Caprei, vine la hanuța Anița cu o misiune delicată din partea stăpânului său, care a auzit despre frumusețea femeii. Petrișor e un bețiv bun de gură, încât toată lumea la han află repede ce caută acolo. Nu lipsesc aceia care-l pun în gardă contra bărbatului Aniței, ungurul Mogoș, care ar fi fiind vrăjitor. De aici înainte, lucrurile nu mai sunt clare. Petrișor pleacă și se întoarce în aceeași noapte: se poate să fie o tactică spre a-l induce în eroare pe ungur, se poate și ca întoarcerea să nu aibă loc decât în mintea eroului la fel cum tot ce urmează poate să fie închipuire. Nu putem ști. Petrișor dă totuși peste Mogoș și se așază să bea vin și să mănânce amândoi pui fript la țigla. Dar când flăcăul scapă o vorbă deșucheată despre Anița, Mogoș deodată scoate o broască și bate puilul cu grăsimea ei. „Aha! vra să zică tu ești frate cu diavolul din poveste...”, exclamă Petrișor și-l plesnește, râzând, pe Mogoș peste ochi, doborându-l. Finalul scurtei povestiri e în același spirit de incertitudine amestecată cu umor, în care atmosfera misterios-fantastică (din *La hanul lui Mânjoală*) e mereu luată în răs, abia sugerată și imediat destrămată. Petrișor e viteazul din poveste, care l-a biruit pe vrăjitor, dar și un guraliv lăudăros.

De o factură întrucâtva deosebită este fantasticul din *Mergând spre Hârlău*. Sadoveanu, anticipează aici stilul intelectual al povestirii

enigmatice din *La țigănci* sau din *Douăsprezece mii de capete de vite* de Mircea Eliade, chiar dacă implicațiile filosofice lipsesc. E vorba mai curând de o tehnică de a face să apară misterul în locurile și împrejurările cele mai obișnuite. În nuvelă se povestește o *rătăcire*. Naratorul se duce la Hârlău, într-o ambulanță militară, cu ocazia unor manevre. Locurile par pustii: câmpuri, sate răzlețe, privesți obișnuite de vară la țară: dar oamenii lipsesc. În al doilea rând, nimeni nu cunoaște drumul, toți părând străini de locuri. Doctorul ambulanței repetă cu veselie suspectă fraza: „Cine știe unde mergem?” Îi e frică de rătăcire și transmite sentimentul și naratorului. Într-un târziu, dau peste un om: „Pe aici e drumul spre Hârlău?” întrebă doctorul. „Pe aici tot înainte... Este loc bun pe lângă pădure... tot prin margine... pe lângă curțile cucoanei Roza... da' acelea nu se văd.” „Dar mai e mult?” „Ei, nu, nu mai este așa de mult.” Explicație în fond clară, dar care lasă o dără de nesiguranță. Însă trec două ceasuri și nici vorbă de Hârlău. Fără să se întâmple nimic deosebit, atmosfera devine treptat neliniștitoare. Apoi se produce un incident bizar. În poarta unei curți mari, unde e o casă urâtă, cu acoperiș vechi și ferestre întunecate, stă un personaj ce dă semne de veche cunoștință cu doctorul: „— A! ce mai faci, iubite?... Încotro? Încotro?” Dar doctorul nu știe cine e individul. Impresia de absurditate devine și mai intensă în întâlnirea următoare cu pâlcul secerătorilor între care este și o babă oloagă. În cele din urmă, după încă un timp bun de mers, călătorii ajung din urmă doi oameni. Întrebările și răspunsurile se repetă din nou. Numai că dintr-un ceas s-au făcut două. Firește că până la urmă doctorul și tovarășul său nu ajung la Hârlău. Și în *Ochi de urs*, una din povestirile cele mai complexe ale lui Sadoveanu, la originea întâmplărilor lui Culi Ursake este tot o rătăcire, deși pădurarul fiind, spre deosebire de doctor, un om al locului, nu un străin, rătăcirea are alte cauze. Luându-se după un urs, pădurarul are deodată sentimentul de a fi pătruns într-un spațiu misterios. Astfel de spații, în care

se intră o singură dată, prin accident sau printr-o voință de sus, și care nu mai pot fi regăsite, mai există la Sadoveanu. De exemplu, în *Raiul (Valea Frumoasei)*, unde are atribute paradisiace. În *Ochi de urs*, este infernal. Întâmplarea îl neliniștește vădit pe pădurar: „Nu-i plăcea întâmplarea, nu-i plăcea mai ales felul cum s-a rătăcit, ca și cum ar fi fost străin de pădurea lui.” Dacă preocuparea doctorului de rătăcire din *Mergând spre Hârlău* se explică prin faptul că el este străin de locuri, a lui Culi n-are la prima vedere nicio explicație, pădurarul însuși mirându-se de ce a pățit. Dar cum o cauză reală nu e de descoperit, lui Culi i se năzare că a ajuns pe „celălalt tărâm”, ademenit de Necuratul. Ochiul ursului ar fi ochiul diavolului. Lucrurile au și un aspect patologic, fiindcă pădurarul, căruia i-a murit soția de curând, a suferit un șoc peste care s-a suprapus întâlnirea cu ursul. Însă când, după însănătoșire, se duce, împreună cu un vânător, să caute fiara, Culi vede în locul ursului calul său. E o halucinație, căci alergând acasă găsește calul în grajd. Pădurarul nu-și revine decât după ce împușcă ursul și se convinge că a tras cu adevărat în el. S-a propus pentru *Ochi de urs* o ipoteză bazată pe compararea cu *Ursul* lui Faulkner:uciderea ursului ar fi sacrificiul ritual pentru îmblânzirea (civilizarea) pădurii simbolice, Sfântul Gheorghe omorând balaurul. Însă la Sadoveanu, pădurea este de mult domesticită, ca o mare „rezervație naturală”. Asistăm la o încercare de răzvrătire a duhului vechii păduri. Mai ales că o răzvrătire asemănătoare se petrece și în romanul *Noapți de Sânziene*. La prima vedere așa este și, în acest caz, ar trebui să identificăm sursa fantasticului în *Mergând spre Hârlău*, *Ochi de urs* sau *Noapți de Sânziene* într-o comportare ciudată și inexplicabilă a locurilor. Doctorul, un orașean, violează, fără să știe, secretul unui anumit spațiu, ca un intrus. Inginerul Bernard, care vrea să taie pădurea Borzei, la fel. În *Ochi de urs* e vorba de o redeșteptare a forțelor misterioase ale pădurii, în clipa în care Culi calcă, tot fără să știe, regula necunoscută. Al doilea element comun, alături de acela al „spațiului



străin”, este tulburarea, obsesia personajului. Doctorul, Culi și Bernard se cred victimele unei conspirații a naturii înconjurătoare. Niciun alt personaj nu mai participă la această impresie: nici povestitorul din *Mergând spre Hârlău* (care nu se pronunță în niciun fel), nici tovarășii doctorului, nici vânătorul care îl însoțește pe Culi în expediția lui, nici lucrătorii lui Bernard... Încât poate fi vorba și de o dereglare psihologică: nu realitatea se comportă ciudat, ci personajele principale. *Noapți de Sânziene* a dat naștere unei interpretări false și tendențioase. Revolta Borzei este fabuloasă și impresionantă atâta vreme cât, din unghiul inginerului asaltat de evenimente stranii, nu ne-o putem explica. Sadoveanu ne lasă el însuși, un timp, să credem în instinctul de apărare al codrului, ce face corp comun cu oameni ai locului ca Peceneaga contra străinilor primejdioși ca inginerul Bernard. Însă, la urmă, autorul îi divulgă pe adevărații organizatori ai ostilităților în persoana pădurarului și a boierului Lupu Mavrocosti, care nu mai vrea să concesioneze pădurea și nu știe cum să rezilieze contractul cu francezul. Ei se folosesc de unele împrejurări naturale ori pun la cale o serie de incidente, determinându-l pe Bernard, mai mult agasat decât speriat, să abandoneze partida. Explicația e probabil valabilă și pentru povestirile dinainte, în care Sadoveanu păstrează însă până la capăt echivocul. Tema nu e, cum s-a tot spus, fabuloasa rezistență a codrului, ca stihie primară, la opera civilizatoare a omului, ci opoziția (frecventă la Sadoveanu) între oamenii vechi, de tipul boierului Mavrocosti sau al pădurarului său – conservatori și utopiști, trăind cu un veac ori cu mai multe în urmă – și oamenii noi, ca Bernard, spirite capitaliste, în căutare de câștig curat, indiferent de rațiunile puțin poetice ale afacerii. Intriga, depoetizată, constă în subterfugurile prin care fostul proprietar vrea să-l determine pe inginerul străin să renunțe la exploatare: este deci încălcarea unui contract. Faptul că Bernard e străin are, la Sadoveanu, rolul său. Romanul, agreabil, are unele pagini franc polițiste, altele de basm

(sfaturile lui Peceneaga cu păsările și animalele), dar cam naive și străveziu-alegorice, oarecum în felul celor din *Misterul Pădurii Bătrâne* a lui Buzzati (apărută în aceeași epocă și povestind, ce coincidentă, tot rezistența unei vechi păduri la planurile de tăiere ale unui oarecare colonel Procolo). *Noapțile de Sânziene* este, ca și *Aurul negru* al lui Cezar Petrescu, un roman cu teză sămănătoristă, expresie a ororii de civilizația capitalistă. Ar fi trebuit analizat alături de *Paștele Blajinilor* și de celelalte. Mai stranie rămâne totuși până la urmă *Ochi de urs*, căci prozatorul nu se dezice de niciuna din cele două posibilități sugerate inițial: răzvrătirea duhului pădurii și boala lui Culi. Însă este și o a treia posibilitate, neluată, de obicei, în considerare, deși scriitorul o indică la un moment dat asupra ei. Pădurarul are pasiuni de detectiv și citește romane polițiste. Cercetarea spre a afla pe hoțul butului de cal fiind, după părerea pădurarului însuși, „mai mult polițienească decât vânătoarească”, în capul lui Culi se produce o confuzie periculoasă, de obiect și de metodă. Culi descoperă altceva decât de obicei, fiindcă aplică în cercetarea sa regula unui alt domeniu. Ca și doctorul din *Mergând spre Hârlău*, aplică un cod greșit, iar bizarul, fantasticul și celelalte sunt, în fond, raporturi de nepertinență. Pădurea îi devine pădurarului la fel de străină ca domnului Ionaș sau celorlalți orășeni la vânătoare: dar nu pădurea îl refuză pe el, ci el refuză pădurea. Nu există niciun secret real pe care pădurarul l-a violat, fără să-și dea seama: există doar secretul pe care el însuși îl introduce, odată cu ipoteza că hoțul cârnii ar fi altceva decât este firesc să fie. Culi e bolnav de imaginație, intoxicat de lectura romanelor polițiste: nu realul a suferit vreo schimbare (Ionaș nu vede cal în locul ursului), ci mintea lui Culi s-a rătăcit în labirintul ipotezelor proprii. Dacă doctorul era un simplu fricos, Culi se dovedește un mitoman în toată regula. E de notat că acesta și este tipul de imaginație – ingeniosul, jocul, viclenia povestirii – pe care Sadoveanu și-l permite cel mai des în opera de maturitate și el înlocuiește fantasticul

de sursă populară din narațiunile primei epoci. E o formă de intelectualizare. La elementele de fabulos din literatura sadoveniană – bourul alb, revolta pădurii, comunicarea omului cu dobitoacele –, trebuie neapărat adăugat acest fantastic intelectual. S-a văzut exclusiv miticul la Sadoveanu, mai deloc ingeniosul care-și face loc tot mai des în opera de maturitate și bătrânețe. Ipoteza și polițismul formează subiectul multor opere (cum ar fi *Baltagul*) iar Kesarion Breb dezleagă cu plăcere șarade, ca Archirie și Esop. Cele mai originale cărți ale lui Sadoveanu sunt acelea care, în felul *Zadigului* voltairian, se bazează pe inteligență și pe intuiția practică mai mult decât pe imaginație. Sadoveanu e în toate acestea un poet și un artist, nu un prozator cu o mare imaginație.

Apărută în 1928, *Hanu Ancuței* încheie prima epocă a creației povestitorului și deschide o alta: este capodopera de la răscruce. Regăsim în ea aproape toate elementele povestirilor anterioare: lumea satului, natura, idilicul, legenda, oralitatea. Niciodată arta povestirii n-a fost mai rafinată în simplitatea ei. Dar *Hanu Ancuței* anunță, de la un punct înainte, o schimbare a universului și a tehnicii narative sadoveniene, ce va deveni evidentă peste câțiva ani în *Creanga de aur* sau în *Ostrovul lupilor*. Personajele, mediile sociale, obiceiurile, limba ni se par aceleași, din primele povestiri, din *Cocostârcul albastru*: dar nu mai sunt cu adevărat. Originalitatea lui Sadoveanu începe să fie, cu această carte, o sinteză de spirit popular și de cultură, mergând până la livresc. Formele oralității sunt înlocuite treptat de acelea ale scrisului. Foarte interesant este să descoperim deja în sindrofia de la han (spre a da un exemplu) ceva din atmosfera *Sindipei* și a ciclurilor arabe, unde eroii sunt regi, califi, viziri, negustori bogăți, filosofi, oameni care nu muncesc, trăind într-o continuă delectare. În *Hanu Ancuței* Sadoveanu transferă mâncarea, băutura și petrecerea într-o poveste – cu ceremonia lor cu tot – asupra unei lumi compusă în fapt din oameni simpli, săraci, lucrători cu brațele. Efectul e dintre cele mai neașteptate.

Ienache Coropcarul, unul dintre cei mai abili naratori din *Hanu Ancuței*, își începe povestirea cu aceste cuvinte: „Într-adevăr, în vremea veche s-au întâmplat lucruri care azi nu se mai văd...”. În vremea veche iernile erau, firește, mai tari, toamnele, mai îmbelșugate, bărbații, mai viteji și femeile, mai frumoase. Iată un prim clișeu al istorisirii populare, al baladei sau legendei: faptele de demult îi impresionează mai puternic pe ascultători decât acelea recente. Vremea veche e paradisul pierdut. Rostul interludiului (*Negustor lipscan*) mi se pare tocmai acela de a marca diferența dintre lucrurile intrate, prin tradiție, în obișnuință, demne de crezare, serioase, și inovațiile civilizației („cine știe ce ticăloșie nemțească...”) care stârnesc doar o curiozitate superficială. Fiecare povestitor promite, de aceea, să spună o întâmplare înfricoșată din „vremea veche”. Iluzia vechimii, ca și a continuității, provine din existența infinită a Hanului Ancuței. Hanul unifică trei timpuri diferite: al autorului, al povestitorilor și al faptelor povestite. Autorul se semnalează mereu la Han. Povestitorii se referă la Han ca la un loc care este nu numai al poveștilor, dar și al împrejurărilor povestite. Coincidența locului favorizează coincidența timpului, ca și cum Hanul Ancuței ar avea proprietatea conservării trecutului: într-o aceeași toamnă eternă de aur, ca într-un tablou, vin de demult și Leonte, și Orbul, și Vodă Calimah și ceilalți. Poveștile înseși parcă s-au mai spus: Ancuța a auzit-o pe a Orbului de la maică-sa. Spațiul Hanului, fiind mitic, cum e și timpul, se caracterizează prin repetare. La Han totul e identic cu sine de la început. Au fost cu adevărat două Ancuțe, mama și fiica, sau numai una singură, ca și Hanul însuși? Comisul însuși pare a sta așa, cu un picior în scara șei, gata de plecare, de când lumea, într-un gest oprit definitiv. S-a apăsat poate prea mult pe caracterul *deschis* al hanului sadovenian – răscruce de drumuri, de întâmplări și de destine. Este deopotrivă un loc *închis* – „nu era han, era cetate. Avea ziduri groase de ici până colo, și porți ferecate cum n-am mai văzut în zilele

mele”. Caracterizarea aparține încă autorului. Dar o va relua neschimbată Leonte zoderul. Ea indică dubla natură (reală și mitică) a Hanului, ale cărui porți se dau în lături, ziua, spre drumurile și spre existența oamenilor, iar noaptea se trag și se închid, definind un spațiu întors asupra lui însuși ca un pur tărâm al imaginației. Ca și *Sindipa* sau ciclurile medievale occidentale, *Hanu Ancuței* conține o competiție și un ritual al povestirii, într-un cadru dat. Accentul cade pe puterea de fabulație, care joacă un rol mai mare decât memoria, căci ceea ce în prima clipă pare a ține de trecutul și de experiența fiecărui povestitor se relevă mai târziu a fi legat de închipuirea lui. Personajele se prefac a-și aminti; în fond, inventează. E condiția literaturii populare în întregul ei: dintr-o experiență colectivă și anonimă, povestitorii scot povești pe care și le atribuie. E și condiția literaturii în general.

Romanele lui Sadoveanu de până la război sunt negliabile, și ca număr și ca valoare. Dar, după 1920, interesul stârnit de noul gen îl cucește și pe el. Influențat probabil și de Ibrăileanu, vrea să scrie romane „balzaciene”: nu reușește, fiindcă formula corespundea prea puțin aptitudinilor lui. Critica îi reproșează abuzul de descripție și de lirism; dar, în definitiv, nu sunt paginile cele mai frumoase din *Demonul tinereții* sau din *Noaptea de Sânziene* lirice și descriptive? Defectul stă, din contra, în insuficiența romanescului. Împrumutând o formulă realistă și obiectivă, Sadoveanu, nu devine nici realist, nici obiectiv. Intrigă convențională, psihologie naivă. Se supune pur și simplu cerințelor unei epoci în care romanul balzacian (rău înțeles), flaubertian sau zolist constituia un adevărat mit în literatura noastră. Într-o anumită accepție romanele acestea sunt romane ale *sfârșitului de veac*. Sentimentul dominant este că o lume se sfârșește și alta îi ia locul. M. Ralea a observat în *Înțeleșuri* că Sadoveanu „se-așază la intersecția amurgului feudalismului cu formarea mediului orășenesc burghez”. Dacă vrem să vedem când se situează acest sfârșit de veac la Sadoveanu, constatăm că romanele lui zugrăvesc mai ales două epoci:

aceea de la 1890-1900 (*Floare ofilită*, *Însemnările lui Neculai Manea*, *Duduia Margareta*, *Apa morților*, *Venea o moară pe Siret*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Lisaveta*) și aceea de imediat după Primul Război (*Strada Lăpușneanu*, *Oameni din lună*, *Baltagul*, *Paștele Blajinilor*, *Cazul Eugeniței Costea*, *Morminte*). Între aceste epoci sunt deosebiri, dar și câteva similitudini izbitoare: ambele sunt epoci „critice”, de tranziție, ale istoriei noastre sociale. Desfășurarea de forțe a burgheziei rurale (arendăși, vechili), după reforma lui Cuza, și aceea a burgheziei industriale de după război au ceva în comun. Tema esențială a romanelor este *schimbarea lumii*. Personajele înseși se împart în două tabere: oamenii noi, uzurpatorii, priviți cu ostilitate de scriitor și caricaturizați, și oamenii vechi, înfrânți și neputincioși, dar tratați cu neascunsă simpatie. Cei dintâi fac parte fie din clasa vechililor îmbogățiți prin abuz, ca Evghenie Ciornei (*Venea o moară pe Siret*) și Gherasim Tulbure (*Paștele Blajinilor*), fie din clasa burgheziei orășenești, dedată la speculație financiară, ca Gorciu (*Oameni din lună*), Vasile Gușilă (*Strada Lăpușneanu*) și Vasilică Mazu (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*). Între Ciornei și Tulbure nu e nicio diferență, deși unul trăiește în 1890, iar altul la 1923, după cum nu e nicio diferență între Mazu, produsul aceleiași epoci ca și Ciornei, și Gorciu sau Gușilă, profitorii de război. Îi desparte exact o generație; sunt totuși asemănători. Antipatia scriitorului șterge distanța de timp și de împrejurări. Și oamenii vechi se aseamănă: boierul Filotti (*Venea o moară pe Siret*) cu boierul Gheorghe Vrânceanu (*Paștele Blajinilor*), Lai Cantacuzin (*Locul...*) și boierul Tudorache (*Duduia Margareta*) cu Eudoxiu Bărbat (*Oameni din lună*) – deși tot o generație trece de la cei dintâi, la cei din urmă. Simpatia scriitorului se dovedește un burete la fel de eficient ca și antipatia lui. Toate aceste personaje par a trăi într-un același sfârșit de veac. Obiective și realiste în intenție, romanele lui Sadoveanu sunt în fapt teziste. Întâiul personaj care se face purtătorul de cuvânt al tezei este boierul Tudorache din *Duduia Margareta*, revoltat de spoiala de civili-

zație și de „formele fără fond”, om simpatic, de altfel, leneș, visător și chiar puțin amoral, ca mai apoi prințul Lai Cantacuzin. Sinteza atitudinii o găsim însă abia în filosofia sceptică și resemnată a acestuia din urmă. Cantacuzin e privit de autor cu mai multă subtilitate decât Tudorache și chiar cu un fel de detașare ironică, atât în prefața din 1942, cât și în romanul propriu-zis. E de notat că romanul e scris din perspectivă dublă, a prințului Cantacuzin și a autorului. Finețea interpretării nu poate masca totuși filosofia. Flagrant e, în schimb, tezismul în *Paștele Blajinilor*, roman dintre cele mai naive. Constanța Corban redobândește averea părinților ei, confiscată de vechilul Gherasim Tulbure. Vechilul e înfățișat ca un prostănac incapabil până și de viclenia instinctivă a celor de teapa lui. Cu ajutorul unui haiduc care intră pe fereastră și fură actele, Constanța e repusă în drepturile ei. Moșia vecină, de la Luncavăț, a boierului Vrînceanu, este un model de conservare a vechilor raporturi agrare: oază idilică în plină sahară capitalistă. În același fel, sociologic, se pune problema și în *Noapțile de Sânziene*. Personajele se comportă adesea contrar logicii interne. Sunt la fel de sentimentale ca autorul. Traian Bălțeanu, tânărul avocat din *Oameni din lună*, devine un „lunatic”, după moartea lui Eudoxiu Bărbat, și se retrage între cărți, cu aceeași scârbă de capitalism. Naum Popovici din *Demonul tinereții* se călugărește în urma unei decepții amoroase. Multe romane au din această cauză un aspect melodramatic. Abundă surpărările morale și sinuciderile, insuficient motivate. Psihologia socială nesigură se reflectă în psihologia, la fel de nesigură, a indivizilor. Frica de schimbare fiind consubstanțială personajelor, orice modificare a condițiilor lor de viață duce rapid la catastrofe. Constatăm la Sadoveanu o veritabilă *mistică a schimbării*: e destul să existe cauza externă (războiul, orașul, civilizația nouă etc.) spre a se produce automat efectul. Psihologia personajelor n-are realitate în sine. Ea ilustrează seismele sociale, ca o copie, modelul. Sunt, desigur, și lucruri notabile în aceste romane,

izbânzi parțiale, în creionarea personajelor, în atmosferă, în evocare. Sunt interesante mai cu seamă câteva eroine, firi patetice, ca și Haia Sanis sau celelalte din nuvele, înclinate spre gesturi desperate. De altfel, duduia Margareta, Daria și Eugenița se sinucid. Domnișoara Keminger (*Duduia Margareta*) ar fi putut deveni o Cousine Bette. Fericirea Margaretei o înnebunește pe guvernantă care face totul ca fata să afle de legătura iubitului ei cu o prietenă a familiei. Ciudat se comportă și Mary (*Strada Lăpușneanu*). Din cauza Aniței, personaj totuși convențional, se consumă în *Venea o moară pe Siret* două crime și o sinucidere. Mai complicat e cazul Eugeniței Costea din romanul cu acest nume. Aici sunt trei personaje care se rețin. Unul este Laurențiu Costea, tatăl, casier general, bărbat energic, muncitor și onest, sacrificând totul pentru o femeie frumoasă și rea. Sinuciderea lui Laurențiu, după ce a fost descoperit cu lipsuri la casa de bani și a trebuit să reziste asaltului creditorilor ca un veritabil personaj balzacian, este o scenă de antologie. Femeia frumoasă și rea, Agripina, e un fel de Sipiaghina din cutare roman de Turgheniev. Ea îl împinge pe Costea la moarte cu o inocență criminală. Egoistă și rece, de o prostie perfectă, are ceva teribil în întreaga ei comportare. Gelozia de la urmă stârnită de propria-i fiică sugerează și o latură mai obscură a lucrurilor. În fine, Eugenița face parte din familia sufletească a duduii Margareta. Îi reușesc prozatorului și câteva personaje de o altă factură, cum ar fi inteligentul evreu Levi Tof (*Paștele Blajinilor*), care conversează cu „cortelul” său despre ce se petrece în lume și este în orice moment la curent cu toate, sau Fișel Bloc (*Venea o moară pe Siret*), om plin de prevedere, înțelept, vorbind un limbaj de Cilibi Moise. Alături de registrul patetic, iată și un registru ironic. Felul cum Levi Tof află de la „cortelul” lui cine este tânăra domnișoară din tren sau negoțul cu cuie și cu parabole al lui Fișel Bloc, devenit la nevoie detectiv particular, conțin cel mai fin umor. În sfârșit, nu poate lipsi din proza lui Sadoveanu spectacolul

naturii, fie el deșertul de gheață siberian (*Uvar*) sau năvala apelor Siretului (*Venea o moară pe Siret*). *Noaptea de Sânziene*, dincolo de facilitatea conflictului, conține pagini de o sălbatecă frumusețe a codrului Borzei rămas parcă intact din vremea sciților. Acest univers își are personajele specifice, dintre care pădurarul Peceneaga ne vine cel dintâi în memorie. Blajinii evocați în alt roman constituie un întreg popor rămas izolat într-o vechime nedefinită. Povestea lor a luat-o probabil Sadoveanu dintr-o legendă ce a circulat și la noi în așa-numitele „cărți populare”. În *Păștele Blajinilor* este un personaj memorabil, Ambrozie, om blând și tăcut, care înțelege limbajul animalelor (îngrijindu-le după metodele lui) și la moartea căruia se petrece un fenomen inexplicabil.

Și în *Demonul tinereții* ideea lui Sadoveanu trebuie să fi fost aceea de a dovedi că lumea nouă este potrivnică firilor delicate și sensibile. Soluția lui Naum Popovici de a alege viața monahală nu este numai rezultatul decepției suferite, ci și al unei înclinații, pe care am mai întâlnit-o la personajele sadoveniene, de a se refugia în natură. Este, în orice caz, una din formulele prin care personajul se apără de alienare: formă intermediară între compromisul subtil, între acceptarea ironică a lui Lai Cantacuzin, și gestul disperat al Dariei Mazu. Ideea se ilustrează printr-un întreg sistem de opoziții naive, adevărate clișee ale literaturii lui Sadoveanu. Pe de o parte, călugărul continuă a veni în atingere cu lumea de care se despărțise, căci mănăstirea e invadată periodic de orașeni în excursie, numiți în derâdere *europeni*. Pe de alta, sunt ciobanii lui Mănăilă, închiși în existența lor ce durează nemodificată de mii de ani, folosind stelele drept ceasornice, spălându-și straietele cu zer și aprinzându-și pipa cu amnarul. Defectul capital al acestei cărți, cu pagini admirabile, stă însă altundeva. Ce se petrece de fapt? Călugărul Natanail, rătăcind, ca de obicei, în împrejurimile mănăstirii, întâlnește într-o zi, într-un grup de excursioniști, o doamnă la vederea căreia e cuprins de o mare neliniște. Cu sufletul tulburat, încearcă zadarnic să afle alinare în muncă

sau în rugăciune. Adevăratul cuprins al cărții îl formează, de aici înainte, experiența sufletească a lui Natanail, care este una a îndoielii. Autorul face însă greșeala de a explica motivul comportării lui atât de bizare prin relatarea unui întreg roman sentimental. Nu numai că acesta din urmă este foarte inconsistent, dar, în fond, nu adaugă nimic esențial problemei sufletești a călugărului. Sadoveanu nu reușește adesea în roman, fiindcă recurge la procedeele melodramei burgheze și, încă, în zugrăvirea unor suflete elementare. Indiferent de ce clasă socială ar aparține, eroii tipici sadovenieni sunt niște „sălbăticiuni”, sensibilitatea lor excesivă fiind, ca și insociabilitatea sau timiditatea, simptomatică. Nu există scriitor român mai atras de umanitatea primară decât Sadoveanu; dar puțini apelează mai fără sfială decât el la rețetele prozei burgheze. Coincidențele, potrivelile, hazardul, metamorfozele, lacrimile... În *Venea o moară pe Siret*, boierul Filotti se îndrăgostește subit de Anița, fata morarului, și o ascunde de ochii lumii, dând-o în paza unor oameni de încredere. Motivul este în *Idiotul* lui Dostoievski. Totuși, Costi, fiul lui Filotti, umblând pe moșie, zărește din întâmplare o siluetă agreabilă. Nu știe nimic, firește, nici acum, nici mai târziu, când aceeași siluetă îi iese în cale la Iași, căci între timp tânăra Anița a devenit cucoană, primind educația fetelor de condiție bună și se numește Anette. Costi o răpește pe fată, nebănuind că e întreținută tatălui său și vrea s-o ducă la Paris. Boierul pune să fie urmărit, cei doi sunt coborâți din accelerat și reîntorși la moșie. Dar un țăran, care o iubise pe Anița, o recunoaște în doamna îmblănită din docar și o omoară. Tatăl și fiul nu-și mai vorbesc niciodată, iar în cele din urmă Filotti se sinucide. În *Demonul tinereții*, „romanul” dintre studentul în medicină Naum Popovici și duduia Olimpia Ciudin decurge la fel. Hotărându-se să se însoare (cam repede), Naum se duce pentru câteva zile acasă spre a-și anunța tatăl. Revenind, conform înțelegerii, află că Olimpia plecase pe neașteptate. Înainte de a apuca să cerceteze ce este, Naum

cade într-o depresie violentă, pierzând „conștiința existenței” și rămânând „în celălalt tărâm optsprezece zile și optsprezece nopți”. Limbajul chiar este al melodramei. Olimpia plecase fiindcă tatăl ei murise subit, lăsase chiar și o scrisoare care i se înmânează însă lui Naum după trezirea lui din letargie și pe care tânărul o rupe fără a o citi. Olimpia, la rândul ei, așteptând un semn care nu mai vine, își închipuie (normal, nu?) că Naum și-a uitat promisiunea. Scriitorul îl încarcă pe Naum și de alte nenorociri: tatăl lui moare tocmai acum, și tot subit; mai mult, lasă averea familiei unei femei străine. Deceționat și dezmoștenit, nu-i rămâne lui Naum decât să-și ia numele de Natanail și să se închidă la mănăstire. Să observăm și un alt lucru: în loc ca accentul să cadă pe motivarea psihologică a dramei, el cade pe fatalitatea ei. Sadoveanu își expune personajele unei soarte cu cât mai nemiloase cu atât mai puțin justificate. Este tot o caracteristică a melodramei: jocul orb al destinului sau predestinarea din tragedie sunt introduse într-un cadru realist, care ar trebui să fie plauzibil și motivat. Transformările sunt prea bruște, ca la un semn magic, și se petrec adesea în intervalul dintre două capitole succesive. Când a putut țărâncă Anița să devină duduia Anette? Între capitolele al XII-lea și al XIII-lea ale romanului său, Eugenița Costea își schimbă părul, vocea și firea. „A cui e vocea asta?” întreabă însuși tatăl vitreg al fetei, reîntors dintr-o călătorie. Naum devine Natanail într-un răstimp prea scurt ca să se poată umple distanța dintre un student în medicină, agreabil și natural, ce are cu siguranță vârsta sa, și un călugăr trist și resemnat, care pare cu mult mai bătrân. După ce a fost separată de evenimente, psihologia apare separată și de timp. Noutatea, în *Demonul tinereții*, constă în eșecul tentativei de întoarcere la natură. Există, aici, confuz, un sens critic. Confuz, pentru că disprețul pentru „europeni” rămâne intact. Dar nu-i mai puțin adevărat că Natanail este biruit de demon, după ce a încercat să-l evite; mai târziu, Kesarion Breb va ieși în calea demonului și-l va înfrunta, învingându-l.

Marea temă a *Crengii de aur* răsună aici timid și incoerent, așa cum timidă și incoerentă este încă formula literară: după șase ani, Sadoveanu va ști nu numai care este iluzia multora dintre eroii tinereții sale, a lui Natanail (ce-i drept, el este, primul, pedepsit pentru ea), dar și că o asemenea materie se cade tratată cu alte mijloace decât ale romanului propriu-zis. Cele câteva pagini frumoase nu salvează romanul, modest, în întregul lui.

Fără să fie la fel de poetic ca *Demonul tinereții*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* este totuși mai bine „făcut”, mai rotund. Atmosfera e zugrăvită cu finețe, personajele sunt, multe, notabile, prinse în câte o trăsătură pregnantă. Nimic propriu-zis nou ca atitudine, față de celelalte romane ale „sfârșitului de veac” în această cronică a unui „târg moldovenesc din 1890”, încât putem da dreptate lui Pompiliu Constantinescu când scrie în 1935 că „romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* este însuși locul comun al mai tuturor romanelor sale sociale”. Nu însă și când adaugă: „Un Sadoveanu obosit se autopastează prin identitatea de conținut psihologic, prin lipsa de variație a temelor sociale și a conflictelor morale, prin impresia de văzut altădată a situațiilor în care se găsesc aceiași oameni sub alte nume”. E, de altfel, curios că această „senzațională carte de autoimitare” nu e pusă de critic în raport tocmai cu cartea pe care o reia de fapt, cu *Apa morților* (1911). Comparându-le, constatăm un imens progres în ordinea mijloacelor literare. Subiectul, intriga, personajele diferă prea puțin: Daria nu e alta decât Maria, iar nefericita ei căsătorie cu maiorul Ortac este nefericita căsătorie a Mariei cu maiorul Spahu, Vasilică Mazu e Vasilică Popazu, Matei Dumbravă e bunicul de la Adâncata. Însă este în *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* o artă hotărât superioară, o atmosferă mai fină și chiar un rafinament al redării gândurilor intime (monologurile lui Cantacuzin) cu desăvârșire absent din naivele incursiuni psihologice ale *Apei morților* (să ne amintim de frământarea Mariei Spahu într-un ceas de cumpănă). Roman-

cierul a știut să evite și finalul prea sentimental din *Apa morților*. Desigur, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* suferă încă de linearitate, ca toate romanele sociale sadoveniene. Pictura mediului e convențională sau ușor caricaturală. Ca și psihologiile, prea sumare. Exemplul cel mai frapant rămâne al eroinei principale: din cele două transformări radicale pe care Daria Mazu le cunoaște, niciuna nu e înfățișată direct. Cea dintâi se petrece înainte de a începe romanul propriu-zis, când, dintr-o tânără provincială, de familie modestă, prințul Cantacuzin și doamna Argintar o modelează pe eleganta și instruita Daria de acum; a doua se consumă după căsătoria ei silită cu Ortac, și anume între capitolele al IX-lea și al X-lea. Ca de obicei, realismul psihologic al lui Sadoveanu se mărginește la evenimentele mari; golurile dintre ele nu sunt niciodată umplute. Și dacă acest procedeu, care este al nuvelei vechi, are meritul de a stabili narațiunii un desen riguros și o cursivitate a subiectului, păcătuiește în schimb prin schematicism. Romanul e alert, atrăgător, dar străveziu: masa, densitatea, culoarea lipsesc. Așadar, mai puțin naiv, mai evoluat artistic decât *Apa morților*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* n-a devenit mult mai substanțial. Diferența e în primul rând de calitate a scrisului. *Apa morților* face impresia unei materii brute ce și-a găsit acum forma superioară de exprimare. Repetarea ascunde, totuși, și un secret de altă natură. Lai Cantacuzin este singurul din personajele importante ale romanului care nu apare în *Apa morților*. Critica l-a numit, nu fără dreptate, Oblomov sau l-a comparat cu prințul Salina. Îl putem recunoaște în „cronicarul” învrednicit să scrie „geografia morală” a târgului. În roman, Cantacuzin însuși vrea să scrie o asemenea geografie. Un ritm istoric și un ritm etern se suprapun în conștiința acestui personaj ce nu pare a-și găsi pe deplin locul nici în lăuntru ficțiunii, nici în afara ei. Sadoveanu a făcut din Lai Cantacuzin un creator virtual, un alter-ego al său în ipostază sceptică, leneșă, care suportă mai bine osânda de a trăi viața decât de a o

descrie. Nu scrie, firește, nimic. Reușește doar să țină un „jurnal intim”, sporadic și acesta, în care însemnează foarte puține lucruri, convins cum e că, în târg, „e imposibil să se întâmple vreodată ceva de seamă”. Dacă Lai Cantacuzin îl reprezintă în roman pe autor, acest „jurnal” reprezintă romanul însuși în versiunea prințului. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*: iată evident un titlu mai potrivit pentru „jurnal” decât pentru „roman”, pe care totuși Sadoveanu îl adoptă cu ironie. Inefabilul lirism al cărții provine din această încercare de identificare dintre autor și personajul său.

Primul lucru notabil scris despre *Baltagul* este cronică lui Perpessicius din anul apariției romanului: descoperim în ea aproape toate observațiile importante de mai târziu. Ele se pot reduce la două: că scrierea are caracter mitic-baladesc, zugrăvind o civilizație pastorală milenară; și că Vitoria Lipan săvârșește un act justițiar, încărcat de semnificații moral-religioase. Perpessicius spune: „A fi păstrat acestei povestiri germinată în glastra de cleștar a *Mioritei* toată puritatea de timbru a baladei și tot conținutul ei astral – iată în ce stă întâiul dintre merite și cel mai prețios al *Baltagului*”. Și: „...*Baltagul* rămâne, în ultimă analiză, romanul unui suflet de munteancă, văduva Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soțul ei, răpus de lotrii ciobani [...] sunt comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz până când nu-și află soțul răpus și nu-i dă creștinească înmormântare – în aceeași măsură în care Antigona înfruntă pe Creon și merge, cu bună știință, la moarte, dorind să dea fratelui urgisit, Polinice, împăcarea mormântului”. Această a doua idee se va simplifica ulterior la un înțeles strict etic: împlinirea ritualului religios va lăsa locul răzbunării crimei, Vitoria devenind dintr-o eroină de tragedie supusă fatalității condiției ei (ca Antigona) un simbol al țăranicii oneste care aplică până la capăt, cu tenacitate, un „mandat etic”. G. Călinescu apasă și el pe „intriga antropologică”, pe descrierea societății arhaice, milenare, pe nota tipică a personajului principal care

„nu e o individualitate, ci un exponent al speței”. Dacă nu se poate vorbi de roman este, după opinia criticului, tocmai fiindcă lipsește elementul individual în psihologie, iar gesturile sunt ritualizate. Însă mai departe G. Călinescu face Vitoriei acest extraordinar portret, greu însă de așezat în relație tocmai cu premisele propriei analize: „În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de *vendetta* și aplicație de detectiv. O adevărată nuvelă polițistă se desfășoară, în stil țărănesc, bineînțeles, cu o artă remarcabilă. Vitoria dovedește luciditate excesivă... Autoritatea, în persoana subprefectului, n-are altceva de făcut decât să confirme intuiția polițienească a femeii. Prin urmare, Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și, când dovada s-a făcut, dă drum răzbunării”. Dar, dacă e așa, nu avem cea mai bună dovadă că Vitoria sparge tipul, fiind de fapt o individualitate? Ceea ce lui G. Călinescu i se pare o „complicare a situației cosmice” inițiale, prin aspectul polițist, nu formează în definitiv chiar abaterea de la regulă, de la norma societății pastorale, atât în planul acțiunii cât și în acela al psihologiei? „Prea multă îndârjire din partea unei femei”, constată criticul însuși, după ce a găsit comportarea Vitoriei, comparabilă cu a Ancăi din *Năpasta*. Contradicția persistă până astăzi, cel care a voit s-o explice fiind Paul Georgescu (*Polivalența necesară*). El a căutat să împace din unghi marxist elementul ciclic-milenar („o civilizație astrală, în care faptele umane sunt reglate ca mersul stelelor, al soarelui și lunii”) cu acela social-istoric („Sadoveanu confruntă societatea bazată pe bani, pe acumulare și posesiune, cu societatea pastorală, producătoare de bunuri, sobră...”) și, în al doilea rând, să acorde fatalitatea transcendentă a mandatului Vitoriei („oprește viitorul, ca și când ar opri cu mâna mersul unui pendul, până când lucrurile pot intra în mersul lor firesc prin pedepsirea criminalului”) cu spiritul foarte omnesc de răzbunare care o animă pe eroină („actul de justiție... are o duritate umană, nu

transcendentală”). Ar rezulta un „polimorfism” al cărții, realistă și simbolică totodată, roman polițist și parafrază cultă a *Mioriței*. Un alt mit a văzut la originea romanului Alexandru Paleologu: acela al lui Osiris. Interpretarea lui e cea mai excentrică dintre toate. Pentru ca, în sfârșit, Ion Negoitescu să renunțe cu totul la cea de a doua latură și să descopere în *Baltagul* „epura naturalismului de școală și de vocație”, roman demitizant, opus bunăoară *Crengii de aur*, care mitizează. „În *Baltagul*, concepția moral și liric metafizică din *Miorița* e sistematic eludată... Preluând datele strict epice ale baladei populare, Sadoveanu s-a îndepărtat mult de mitic (de misterul ei liric, de spiritualitatea ei enigmatic ancestrală)... Să nu ne înșele cadrul oarecum arhaic... Meritul artistic al lui Sadoveanu constă în abilitatea de a nu se lăsa ispitit de mitul pe care-l cunoaște prea bine și de a nu fi confundat nivelurile stilistice”. În acest sens, apoi, trebuie reinterpretată nu numai acțiunea propriu-zisă a romanului (aproape toate datele sunt la Ion Negoitescu), ci și personalitatea Vitoriei Lipan.

Ceea ce induce în eroare de la început în *Baltagul* este așadar alegerea, ca pretext epic, a situației din balada populară: doi ciobani îlucid pe un al treilea ca să-i ia oile. Fără îndoială, Sadoveanu ar fi putut să rescrie în proză *Miorița*, valorificând aspectul mitic, și e de mirare că n-a făcut-o: multe din marile lui cărți sunt rescrieri, parafraze, conțin adică un substrat livresc... Iată însă că în acest caz a preferat să scoată dintr-o baladă un roman pur și simplu. Nu s-a insistat destul nici pe realismul *Baltagulului*, nici pe paradoxul ce rezultă de aici. E clar, totuși: Sadoveanu n-a dat curs imaginației poetice, ci observației; a restrâns descrierea, dezvoltând acțiunea; în locul unor personaje simbolice, trăind în spațiul legendelor vechi și al miracolului, a zugrăvit caractere, puternice, variate sau pitorești; și, toate acestea, într-un roman a cărui materie primă părea atât de potrivită pentru poezie și simbol. Ciudat este că, singurul roman obiectiv care i-a reușit lui Sadoveanu se inspiră direct dintr-o baladă. După cum e sigur că, dacă



*Miorița* n-ar fi existat, s-ar fi observat mai demult (sau li s-ar fi dat importanța cuvenită) câteva lucruri: ce meticulos este înfățișat satul de munteni, în primele capitole, fără urmă de poezie în raporturile dintre oameni, în obiceiuri și moravuri; cât de substanțial epic este romanul în totul, cu o acțiune densă, rapidă, palpitantă, fără acele goluri pe care firea contemplativă a lui Sadoveanu le lasă de obicei în țesătura narativă; în sfârșit, ce puțin sentimental este, de data aceasta, scriitorul, punând în centru o femeie inteligentă și calculată, care *acționează* de la prima până la ultima pagină și a cărei justiție nu se bazează pe sentiment, ci pe interesul economic. Dacă urmărim a raporta romanul la baladă, se cade să spunem și că Sadoveanu sacrifică marele ritm al transhumanței pentru un fapt divers, pentru un accident; demitizează situația originală, privind dintr-un unghi deloc poetic evenimentul ritual. *Baltagul* e un roman realist în sensul cel mai propriu și poate fi citit ca atare. Foarte puține dintre personaje sunt sadoveniene: locul ciobanilor înțelepți l-au luat negustorii de oi, pe al țaranului cuminte, așezat și harnic, parvenitul fără scrupule; satele sunt „stricate” de noile raporturi sociale (acțiunea se petrece în 1924). Nicăieri n-a pus Sadoveanu mai multă obiectivitate și mai puțin sentimentalism decât în acest roman despre care Perpessicius afirma că „poartă un accent de mare baladă, romanțată, de mister cosmic”. Și nicăieri n-a descris cu mai profund realism schimbarea lumii, năruirea societății patriarhale și idilice prin invazia capitalismului decât în acest roman ce ar fi întemeiat, după vorba lui Călinescu, pe „automatismul vieții pastorale”. Vitoria nu urmează însă calea transhumanței, fiindcă Nechifor a fost ucis într-un loc neprevăzut, unde-l dusesse negoțul, și unde nu mai fusese decât o singură dată, cu ani în urmă. Ce este deci ineluctabil în împrejurarea și locul morții sale? G. Călinescu merge până la a spune (în *Prefața* din 1961 la *Romane și povestiri istorice*): „Păstori, turme, câini migrează în virtutea transhumanței în cursul anului, în căutare de

pășune și adăpost, întorcându-se în munți, la date întru veșnicie fixe. În privința dispariției oierului, oamenii fac fel de fel de presupuneri, dar Vitoria, care cunoaște calendarul pastoral, le respinge. Lipan nu poate face în cutare lună decât asta și asta. Mișcarea este milenară, neprevăzutul este exclus, ca și migrația păsărilor. În stilul său unic, Mihail Sadoveanu zugrăvește toate aceste ritmuri ale vieții primitive, determinate numai de revoluțiunea pământului și în care inițiativa individuală este minimă”. Un singur lucru este în realitatea romanului legat de nerespectarea calendarului pastoral: întârzierea lui Nechifor. Restul este la fel de imprezvizibil ca orice eveniment de roman polițist. Numărul posibilităților fiind limitat, rămâne îndeajuns de mare ca să fie nevoie de un calcul și de o tactică spre a-l reduce. Vitoria n-are însă cum căuta veriga lipsă dintr-un lanț de împrejurări, fiindcă acest lanț este arbitrar. Ceea ce ne frapează din plin este tocmai inexistența regulii și a ritmului, compensată de inițiativa personală a Vitoriei. Iar această inițiativă face dintr-o țarancă simplă un extraordinar detectiv. Ultimele capitole ale romanului, de când ea a prins un capăt al firului, sunt captivante mai ales prin jocul deducțiilor acestei femei fără știință de carte, dar în stare să citească pe chipul și în gesturile oamenilor ca într-o carte. Din nou, un singur lucru este oarecum dat dinainte, ține de o regulă fixă de comportare: faptul că orice vânzare între doi munteni se face în prezența unui al treilea. Celelalte amănunte sunt pur întâmplătoare și experiența acumulată a strămoșilor n-ar fi fost de mare folos Vitoriei în lipsa adâncii ei inteligențe. Fiindcă este evident că, ea nu aplică o normă, ci se adaptează neconținut împrejurărilor și că atunci când nu găsește dovezi, le provoacă.

„Drumul la Amsterdam și-n Olanda trece și prin județul Alba”, scrie Sadoveanu în *Olanda, note de călătorie* din 1928. Adăugând: „Două lucruri într-adevăr vreau de multă vreme în această viață. Să mă mai duc odată la vânătoare de cucoși sălbatici și să vizitez Olanda. Una era

legată de alta, deși eu nu înțelegeam”. Sadoveanu pleacă la drum informat că va vedea o țară unde totul a ieșit din mâna omului, nefiind nimic natural și sălbatic. E pregătit să observe munca. Chiar aceasta va fi tema, neobișnuită la el, a însemnărilor: ce face omul prin muncă și ce face munca din om. Neglijată până târziu, cartea a constituit subiect de dezbinare critică la începutul anilor '70: să fi aderat autorul *Împărăției apelor*, tot din 1928, la disciplina economică de tip occidental sau admirația lui este ironică? Indiferent de răspuns, o asemenea interpretare este simplistă. Ca orice om civilizată, și împotriva ideologiei lui sociale, Sadoveanu prețuiește în Olanda un mod de existență deloc primitiv, perfect întreținut și igienic. Esențialul trebuie căutat altundeva. În timp ce propune în *Împărăția apelor* un soi de falanster arhaic, Sadoveanu arată înțelegerea felului în care olandezii, și ei împărați ai apelor, îmbină agricultura și industria modernă. Deosebirea dintre moldoveni și olandezi constă în faptul că cei dintâi profită de o colosală generozitate a naturii, care-i scutește de efort, în vreme ce austeritatea naturală din preajma oceanului îi obligă pe olandezi la tenacitate și răbdare. Se știe de mult că civilizația de tip capitalist s-a născut în regiuni sărace ale globului. Și, apoi, *Țara de dincolo de negură*, *Împărăția apelor*, *Valea Frumoasei* și celelalte nu trebuie citite ca reportaje ori note de drum, ci mai degrabă ca niște scrieri poetice, unde izbândește vocația descriptivului, ori ca niște false tratate de vânătoare și pescuit. Sadoveanu nu opune patima pentru natură interesului pentru civilizație. Peisajele sălbatice, primitive, animalele și păsările formează un cosmos nelocuit de om, și tocmai de aceea fascinant, pe cale de dispariție însă, și de aceea dătător de nostalgie. Olanda reprezintă viitorul inevitabil. Prezentul împărăției de ape este pe cale de a deveni trecut și în România. Descrierile sadoveniene țin ele înseși într-o bună măsură de imaginație. *Țara de dincolo de negură* a fost comparată cu *Povestirile unui vânător* ale lui Turgheniev. Dar nu e nimic din portretistica

socială și morală care alcătuiește fondul povestirilor rusești în *Țara sadoveniană*, unde protagoniste sunt animalele și păsările. Sadoveanu e mai aproape de Jack London, și evident de Gârleanu și de Brătescu-Voinești, când atribuie animalelor comportament omenesc, fără să fie totuși realist, ca flamandul Snyders în pânzele lui animaliere, ci mai degrabă poet al vieții primordiale. Gârlele mocirloase, în adâncul cărora se coc semințele plantelor de apă și-și depun icrele peștii, unde foșgăie făpturi grotești născute parcă din putreziciunile organice – iată unul din domeniile lui predilecte. O ploaie (în *Împărăția apelor*) răscolește aceste străfunduri și înfrățește ființele omenesti cu toate elementele lumii. Procedul e inventarul halucinant. Dacă la Geo Bogza natura triumfă prin dimensiune, la Sadoveanu ea triumfă prin număr. Invazia găștelor sălbatice la începutul primăverii e un tablou (*Țara de dincolo de negură*) încă mai terifiant decât al peștilor, prin ridicarea unui nor gros ce cutremură aerul cu aripile. Acumularea irațională a păsărilor izbește prin sugestia de supranatural. În literatura română există puține poeme mai „alarmante” decât această viziune a unui văzduh în care păsările se strivesc unele pe altele ca sardelele, huind ca o mare furtunoasă:

„Vin și trec în fiecare noapte mii și mii, aici și pretutindeni, pe tot emisferul nordic. În fiecare noapte umplu cerul, plutind pe aripile lor puternice și neostenite. Când într-un târziu, încercăm a aborda cătră o margine de grind, văzduhul se cutremură de aripile în clamoarea lor, ca de vijelie. Mulțimea lor trece de numerele minții omului și întunecă cerul. Așa plutesc pe văzduh, poposesc și trec pe toată aria unei jumătăți de pământ... Stăteam uimit, privindu-le cu spaimă mulțimea. Acestea, și altele, și altele, în nopți și nopți, fără întrerupere și răgaz, pe senin și furtună, trec pe mările cele libere de la miazănoapte. Acolo sunt marile singurătăți albastre de pe tărâmul celălalt, unde nu răzbesc oamenii... Iar la echinocliul de toamnă se

întorc pe drumurile pe care de sute de mii de ani generațiile lor le străbat fără încetare.”

Dar există și altfel de descrieri, în care prevează delicatețea amănuntului, ochiul pitoresc din țesătură, ca în această tapiserie, înflorată și bogat zugrăvită în culori, a bălții, unde se distinge fiecare nuanță și e tras până la capăt fiecare contur. Rățoiul egiptean (*Țara de dincolo de negură*) cu pene de azur și ochii de ametiste fumurii pare coborât dintr-o stampă, deși încordarea cu care primește pericolul pune un accent dramatic în tablou:

„Nici eu, nici indianul nu știam că rățoiul cel mare, din marginea de câtră nou a luciului, e o pasăre sfântă, din țara de la miază-zi – cu pene și ochi de ametiste fumurii. Își ondula lin capul, plutind măreț, și glasul lui era molatic și catifelat ca amurgul. Când simți barca și zări dușmanul, tresări cu putere sfărâmând balta și bătu din aripi încovoiate, cu gâtul lung întins spre pământurile trestiiilor. La chemarea glasului lui, rațele sălbatice săltară și ele spre cer, într-un început de vijelie. Pușca sfărâmă singurătatea și umplu de fum și de miros de pucioasă împrejuri-me. Zeul de la Egiptet căzu cu zgomot în baltă, îmbrățișându-și cu aripile imaginea sângerată.”

Priveliștea unui nor apocaliptic de păsări ori imaginea trasă fin cu pensula muiată în cele mai proaspete culori formează două posibilități distincte ale artei descriptive a lui Sadoveanu. Însă el e și un poet de atmosferă stranie, ca în această apariție a caprelor ocrotite de schivnicul Antonie:

„Printre trunchiurile bătrâne, deasupra omă-tului, se înfiora o lucire fumurie și violetă care curgea în sus printre crengi, câtră văzduhul lunii. În fundul văii, o apă vie, care se domolea îndată într-un ochi luciu de topliță. Dincolo, pădurea rară urcă iarăși lin, în depărtări... Când îmi ridicai ochii... văzui cârdul de căprioare suind de câtră fundul văii, în lungul râpei pârâului.

Aceste sălbăticiuni delicate și blânde le așteptam, însă fără gânduri rele, căci erau sub ocrotirea prietinelui nostru Sfântu' Antonie. Veneau fără grabă, se opriră o clipă să le număr – erau opt – și în copce scurte se apropiară de topliță. Rațele sălbatice făcură un ocol ca să le primească, și cercuri licăritoare alergară spre mal. Înșirate pe marginea apei, gingașe și nesigure, îndrăzniră să-și plece grumazurile; și când ridicară boturile, steluțe de argint le căzură la picioare. Rămaseră privind cu ochi mari și blânzi la paserile streine.”

Fără să se schimbe în linii mari, revenind în variante la aceleași teme, povestirile din volumele celelalte (*Valea Frumoasei*, *Istoriisiri de vânătoare*, *Vechemie* etc.) sunt din ce în ce mai rafinate stilistic. Literatura scriitorului a căpătat între timp o patină; și acel aer parcă dezabuzat pe care i-l dau melancolia profundă și o ironie ce se învâluie în protocolare și monotone reflecții asupra existenței. Orice alt conținut decât acela al foirii naturii de vietăți ce nu se numără ori al tablourilor grațios-picturale a încetat de mult să mai intereseze. Anecdota, portretul, vânătoria ori pescuitul propriu-zis pălesc în comparație cu poezia alpestră, misterul pădurilor neatınse în care-și au sălaș fiarele, cu farmecul poienilor singurate, cum este aceea din *Valea Frumoasei*, unde se pătrunde traversând o punte accesibilă doar unuia singur, o dată la mai multe generații de vânători. Rareori descrierea a atins această intensitate a supranaturalului ca în proza lui Sadoveanu. Cea mai savantă dintre cărțile de acest fel este *Poveștile de la Bradu Strâmb*. Remarcăm în ea, de la primele pagini, tema literaturii. Ea constă în cultivarea deliberată a imaginației – fiind vorba de povești spuse într-un cadru anumit și mai puțin de întâmplări „reale” ca în cărțile anterioare – și, deopotrivă, în ceea ce am mai numit un sens al scrisului – poveștile *transcriu* alte povești. Aceste două laturi sunt ușor de pus în relație. La Bradu Strâmb oamenii se strâng în timpul „de dezastre cosmice și măceluri omenești [din] zilele verii anului 1941”.

E un refugiu în poveste, așa cum e și acela din narațiunile care urmează, al lui Kamo, japonezul ce evadează din epoca lui de incendii, cutremure, taifunuri și ciumă, sau al lui Șipka, polonezul ce se călugărește după ce înțelege filosofia *Eclesiastului*. Întreaga povestire a lui Kamo e un lamento poetic despre nestatornicia instituțiilor omenești, iar Toyama e un alt Bradu Strâmb. Lianți-Ho înseamnă, în chineza naratorului din a treia poveste, Valea Frumoasei. Sfârșitul manuscrisului lui Șipka conține „câteva privilegii care se vedeau și în jurul nostru”. Toți povestitorii se apără de pericolele existenței povestind. Cartea se ridică în fața vieții ca o realitate durabilă în fața uneia vremelnice. *Hojoki* (titlul uneia dintre povești) s-ar traduce astfel: *ho* înseamnă pătrat, *jo*, măsură de lungime (deci *hojo* este o chilie cu laturi de anumite dimensiuni), în fine *ki* înseamnă carte. Spațiul refugiului devine așadar un spațiu al cărții, iar motivul cărții ne duce cu gândul la acela al scrisului. De altfel, o parte din povești au un model scris: a lui Kamo, a lui Șipka sau aceea împrumutată din *Halima*. Acest aspect livresc formează originalitatea artei în *Poveștile de la Bradu Strâmb* care sunt un mic *Decameron* sadovenian. Un *Hanu-Ancuței* mai rafinat și mai artificial.

Romanul tipic-al instabilității și unul din cele mai reușite artistic dintre romanele istorice ale lui Sadoveanu este *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă* (1929). De la titlu se vede intenția scriitorului de a zugrăvi recăderea în barbarie. Pe acest fundal, se povestesc trei istorii: lupta lui Duca de a se menține pe tron; călătoria abatelui Paul de Marenne; și dragostea nefericită a lui Ruset pentru fata domnitorului. *Zodia Cancerului* e o carte sumbră, pe lângă care romanele anterioare, nici ele lipsite de evenimente sângeroase, par pline de sănătate a simțurilor și a spiritului. În *Șoimii* de exemplu, eroii aveau încă timp să benchetuiască și filosofia lor se rezumă la a mai da peste cap o cofă cu vin înainte de a merge la moarte. În *Neamul Șoimăreștilor* (1915), personajul principal era pe

rând aventurierul viteaz de tip d'Artagnan, îndrăgostitul fără speranță și răzbuțătorul social (G. Călinescu are dreptate că, schematic și cursiv epic, ca un curat roman de aventuri la început, *Neamul Șoimăreștilor* cade brusc „într-o temă de roman social, pe ideea conflictului dintre țaran și latifundiar”). Finalul e de un patetism forțat. Eroul îi strigă femeii pe care o iubise: „Acum între noi e sânge...” și îl ucide pe boier, dând curs urii de clasă. Dar în ciuda încrâncenării din astfel de scene, romanul rămâne la zugrăvirea sentimentală a unei lumi patriarhale ce se apără de invazia formelor noi. Sentimentalismul constă tocmai în faptul că prozatorul ține pe față partea răzeșilor. Tonul cărții e facil-înduioșător. Nici tonul, nici iluziile sociale nu se mai regăsesc în *Zodia Cancerului*, unde, sub o aparentă detașare ironică, se face cronică shakesperiană a unei epoci tulburi și sângeroase, a unei lumi roase de intrigi josnice, în care tot al doilea om este o iscoadă sau un asasin plătit. Duca, domnitor neiubit nici de popor, nici de boieri, întreține, fără să fie sangvinar ca Richard al III-lea, o atmosferă de suspiciune și teroare. Întâia lui apariție se produce „în chilia de taină”, acolo unde se țin sfaturile ce nu trebuie să ajungă la urechea nimănu. Vasile Lupu (*Nunta Domniței Ruxandra*) sau Ștefan cel Mare (*Frații Jderi*) prețuiesc pompa și ies cu plăcere în public, la vânători sau petreceri. Duca mănâncă singur sau între copii și soție, fără ceremonie, ca un om temător și ursuz. E auster, nevicios, dar tocmai de aceea inspiră frică. Neavând plăcerea vieții, a vinului, a femeilor, este neînduplecat, ca orice om fără slăbiciuni față cu slăbiciunile altora. Divanul de judecată n-are solemnitatea justițiară a divanului lui Ștefan, nici măcar cruzimea deschisă pe care o vedem la Tomșa sau la Nicoară. Duca e omul hotărârilor ținute secrete, al pedepselor amânate cu sadism și al iertărilor tactice. Când hatmanul îl vestește că slugerul Lupu ar fi încercat să instige pe orheieni cu scrisori de la un pretendent la tron, Duca pleacă imediat urechea la părerea după care scrisorile trebuie să fie false.

Raționamentul lui e simplu: uneltirile nu se fac cu iscălitură și pecete. Așadar, pune să fie prins Lupu ca să i se smulgă mărturisiri. Slugerul nu va ezita să spună ce știe, dar, spre a da greutate amenințărilor domnitorului, Buga îl vâra mai întâi cu capul într-un ciubăr cu apă până i se taie respirația, iar după ce ancheta se termină îi leagă mâinile în belciug la zid și picioarele în butuc. Domnitorul însuși izbește cu piciorul și cu buzduganul în prizonier, cu o furie sadică. Știind acum numele trădătorilor, el se urcă vesel la masă, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, reușind să înșele și pe cei mai perspicace: „Vodă are bun chef astăzi, observa dumnealui Țifescu”. Însă după ce solul francez pleacă, trădătorii sunt deodată smulși de la locurile lor și predați gădelui. Execuția lor e înfățișată, minuțios, în toate sângeroasele ei amănunte. Tocmai în această perioadă agitată are loc călătoria abatelui de Marenne, după toate semnele, un emisar secret al Regelui Soare către Sultan, politician abil și inteligent. Trecerea prin Moldova îi este îndeaproape supravegheată. Însoțitorii care i se dau la Liov sunt spioni dubli, în solda Împăratului Leopold (care bănuia că Franța și Turcia poartă tratative în ascuns) și în solda lui Duca însuși. În afară de această nu tocmai inofensivă gardă, importantul personaj mai e păzit de un mic detașament domnesc. Traseul îi este hotărât dinainte, dar schimbat mereu în ultima clipă. Călăuzit cu atâta grijă, străinul nu trebuie să vadă unele lucruri. El e însoțit de beizadeaua Alecu Ruset, pe urmele căruia Duca pusese oameni, fiindcă îl bănuia de o relație cu fiica sa. Iubirea lui Ruset se consumă în această atmosferă de nesiguranță, când oamenii își vorbesc mai mult la ureche, trag perdelele de la ferestre sau zăvorăsc ușile. Nimic nu scapă de sub aripa îndoielii și a fricii. Catrina, fata lui Duca, îl vede pe furiș pe Ruset sau îi transmite știri printr-o țigancă bine plătită. Taina iese la iveală totuși, cel care o descoperă fiind un spion domnesc, aga Bucșan. Însă acesta înțelege să n-o divulge, căci are jocul lui. Ruset are neșansa în dragoste a mai tuturor personajelor sado-

veniene, a lui Tudor Șoimaru, Ionuț Jder, Bogdan Soroceanu și alții. Ceea ce e comun romanelor istorice e de altfel un miez format dintr-o poveste nefericită de iubire. G. Călinescu a observat că eroului sadovenian îi lipsește „ținuta înalt virilă”, el melancolizându-se repede și eșuând din această cauză. Femeile sunt, de obicei, superioare prin decizie și experiență. Catrina e mai tare decât Ruset, Ruxandra are asupra lui Soroceanu avantajul vârstei, Magda Orheianu este femeia frivolă care uită numaidecât. Bărbatului îi este caracteristică o comportare pe care în nuvele am întâlnit-o la tinerele fete și anume pasionalitatea. Și Tudor Șoimaru, și Ruset sunt orbiți de sentimentele lor. Înainte de a-și pierde capul la propriu, Ruset și-l pierde la figurat. Mulți eroi (chiar și cei care se pot lăuda cu un trecut aventuros erotic) sunt fundamental monogami, iubind cu adevărat o singură dată. Scriitorul nu face propriu-zis analiza sentimentului erotic, care se declanșează simplu și se urmează previzibil. Chiar și cochetăria femeii e previzibilă, deși nu și pentru bărbat care e, în multe cazuri la Sadoveanu, la vârsta inițierii (Bogdan, Ionuț). După această criză, vine, de obicei, experiența eroticii casnice. În *Frații Jderi*, Simion, care a cunoscut și el în prima tinerețe o decepție, când se îndrăgostește a doua oară, se însoară și face copii. Neîmplinirea sau tragicul în dragoste se datoresc unor împrejurări exterioare. În *Neamul Șoimăreștilor*, între Magda și Tudor stă vechea ură de clasă dintre boierul uzurpator și răzeș. În romanele următoare, lucrurile se prezintă ceva mai nuanțat și, în general, rareori nepotrivirea socială mai intervine ca factor de dezbinare. Sunt alte forțe în joc. Ruxandra e menită lui Țimuș din rațiuni de politică externă. Nasta se sinucide fiind răpită de tătari. Nicoară, consacrat răzbunării sale, trebuie să-și reprime sentimentul față de Ilinca. În *Zodia Cancerului*, felul cum politica pătrunde în dragoste este cel mai semnificativ. Ruset și Catrina sunt despărțiți de țesătura de intrigi de la Curte, de politica lui Duca. Cei doi eroi sunt victimele politicii domnești: cu desăvârșire ino-

centă fiind, desigur, numai fata. Politica își pune pecetea, în *Zodia Cancerului*, pe toate relațiile dintre oameni. Sentimentul e sacrificat interesului. Cel tare își impune voința celui slab. Ruset pierde nu fiindcă n-o iubește îndeajuns pe Catrina (nebuniile pe care le săvârșește pentru ea arată contrariul), ci pentru că e un prost politician. O fiică de domnitor nu poate fi răpită cu forța, trebuie obținută prin șiretenie. De adversarul lui, pe care Duca îl voia ca ginere, Ruset trebuia de asemenea să încerce a scăpa prin diplomație, nu scoțându-l noaptea din pat ca să-l împiedice a ajunge a doua zi la nuntă. Într-o lume în care zidurile au urechi și unde toți se știu supravegheați, în care înfloresc minciuna și trădarea și orice lucru se cumpără sau se vinde, niciun sentiment, nici dragostea, nu poate rămâne nevițiat. *Zodia Cancerului* este romanul unei iubiri tragice: dar, în aceeași măsură, al iubirii obligate să se prefacă spre a nu fi suprimată, al iubirii clandestine, pândite la fiecare pas de pericole și care trebuie să se resemneze în cele din urmă în fața terorii și a morții.

Pe un ton festiv începe romanul *Frații Jderi*, epecea sadoveniană a vârstei de aur. Diferența, nu numai de *Zodia Cancerului*, dar și de celelalte romane istorice, se remarcă lesne. Fără ezitare, prozatorul anunță de la primele pagini lumea pe care o zugrăvește: trăind într-o „fericire mitică” (G. Călinescu), idilică, bucurându-se de roadele pământului și de stabilitate, sub mâna unui voievod puternic și măreț ca un zeu. Drumurile sunt pașnice, negoțul, înfloritor, recoltele, mai bogate decât oricând. Este o mare impresie de sănătate naturală și socială, oamenii se îmbracă și vorbesc cuviincios, în respectul legilor și credinței, devotați domnitorului și oricând gata a se pleca la poruncile lui. Pe scurt, Moldova acestei vârste închipuie la Sadoveanu e o mare și unită familie. Dacă în centrul *Zodiei Cancerului* erau trei eroi singuri: Duca, Ruset și abatele de Marenne, aici este o familie, aceea a comisului Manole Păr-Negru, poreclit, ca și toți ai lui, Jder, din cauza unei pete de pe obrazul stâng. *Frații Jderi* este

romanul familiei cu acest nume, înțelegând ca nucleu al unei familii mai mari, care este însăși Moldova lui Ștefan: „Titlul ne indică acea pluralitate familială cu reminiscențe gentilice, proprie epopeii începuturilor – scrie Edgar Papu. Însuși numărul de cinci ar fi acela al personajelor dintr-o bătrână și celebră epopee, și anume cei cinci frați Pandava din *Mahabharata* indiană. Iar solidaritatea familială implică existența aceluiași organism colectiv ale cărui membre aflându-se investite cu funcțiuni diferențiate rămân totuși indisolubil legate laolaltă”. Găsim ideea și la Lukács: „Riguros vorbind, eroul epopeii nu e niciodată individul. De totdeauna s-a considerat drept un caracter esențial al epopeii faptul că obiectul ei nu e un destin personal, ci acela al unei comunități”. Însă primul volum al trilogiei sadoveniene (deși familia se manifestă de la început ca personaj colectiv) este în fapt consacrat celui mai mic dintre fiii comisului, Ionuț (*Ucenicia lui Ionuț*). Nu întâmplător, chiar în scena sosirii lui Ștefan la Neamț, Ionuț face cunoștință cu Alexandrel, coconul domnesc, și se leagă frați de cruce. Volumul va urmări peripețiile celor doi tineri și ruptura dintre ei, când se vor îndrăgosti de aceeași fată. Așadar, e vorba de întâia dragoste a unor adolescenți. Și Ionuț, și Alexandrel sunt încă prea tineri ca să aibă sentimentul familiei. Dragostea lor izbucnește furtunos și e ținută secretă. Ilisafra, mama lui Ionuț, bănuiește ceva, dar nu știe nimic precis. Nici frații mai mari, nici tatăl nu sunt puși în temă. Evoluția sentimentului e tipică, nu individuală. Chiar ocupându-se de indivizi, Sadoveanu ocolește romanul de analiză; scrie aici „poemul iubirii juvenile”, cum zice bine G. Călinescu, iar în al doilea volum pe al „iubirii matrimoniale”. Eroul nu e individualizat, comportându-se după legile speciei. Ionuț și Alexandrel vor fi orbiți de pasiune de cum vor vedea pe Nasta. Fata (care e, ca aproape toate eroinele sadoveniene, sălbatică și rușinoasă, dar plină de inițiativă în dragoste) îl preferă pe Ionuț și caută să-l evite pe Alexandrel. Un timp, Ionuț se află în cumpănă între prietenia

jurată fratelui de cruce și instinct: ultimul se va dovedi mai tare, căci Jder este la o vârstă la care pornirea egoistă acoperă simțământul solidarității. Inexperimentat, se pierde cu firea și trece prin focul întâii pasiuni. Nu doarme, nu mănâncă, nu vorbește. Se perpelește pe jar, de dor sau de incertitudine. Totul rămâne, bineînțeles, la nivel general caracteristic. Nasta fiind răpită de tătari, Ionuț fuge disperat de acasă pe urmele ei, ajunge în Turcia, riscându-și viața. Nebunie, din nou, tipică. Acum se pune în mișcare familia. Aflând de isprava copilului, comisul cere învoire de la Vodă să-și ia pe ceilalți fii și să plece după zănic. Organismul familial e mai greoi și mișcarea implică oarecare birocrație. Numai la vârsta lui Ionuț există deplină libertate în a-ți lua câmpii din dragoste, încalcând legea tribului. Cum Nasta s-a sinucis, toată expediția se dovedește zadarnică. Al doilea volum, *Izvorul Alb*, relatează însurătoarea lui Simion Jder. Simion este Ionuț la altă vârstă. A avut și el cândva o experiență dureroasă, iubind o fată și disputându-și-o cu altul. Elementul de competiție este, cum se vede, caracteristic pentru erotica juvenilă. Rămas neînsurat mulți ani după aceea, spre supărarea lui Ștefan Vodă însuși, Simion, bărbat matur, serios, se îndrăgostește de Marușca. Reacția e aceeași ca și la Ionuț, în ciuda maturității, cu deosebirea că Marușca fiind răpită și transportată în țara leșească, Simion nu mai aleargă de capul lui, ci așteaptă îngăduința domnească. A doua oară se pune în marș clanul Jderilor pentru recuperarea unei femei. Nicodim, călugărul, încalecă pe măgar, Cristea, Ionuț, Simion și comisul, pe cai, și pornesc să-l întâlnească dincolo de hotar pe Damian, negustorul, al cincilea frate. Marușca odată redobândită, Simion își întemeiază o familie și are curând un copil așezându-se deci la casa lui. Problemele și raporturile de familie devin esențiale în acest al doilea volum, fără a fi fost absente cu totul nici din primul. Autorul stăruie pe zeci de pagini asupra gospodăriei comisului, asupra obiceiurilor, calendarului, ocupațiilor zilnice, discuțiilor și petrecerilor. În volumul al treilea (*Oamenii*

*Măriei Sale*), după dragostea tinerească și cea matrimonială, vine la rând dragostea de țară. În viziunea lui Sadoveanu, în care țara e o mare familie, aceste trei sentimente nu se exclud, fiind din aceeași speță. Fiii își părăsesc familia cea mică spre a o sluji pe cea mare. Întâiul capitol relatează tocmai această tranziție, care provoacă supărarea Ilisaftei. Ea rămâne femeie și mamă, speriată de preparativele de război. În primul plan (cu toată gluma ascunsă în conversație) trece totuși cealaltă familie. Ionuț, vindecăt și maturizat, a primit învoire să meargă în tabără. E, acum, un oștean priceput și viteaz. Domnitorul îl trimite cu o grea misiune la turci, de care nu știe nimeni în afara arhimandritului Amfilohie Șendrea, protectorul tânărului și sftenic domnesc. Cu această ocazie aflăm că Ionuț îi vine nepot arhimandritului. Simbolic, lucrul trebuie interpretat ca o dovadă a desfacerii lui definitive de familia naturală. Domnitorul strânge armată din răzeși, oameni ai pământului. De aici și titlul volumului. În război mor Manole și Simion. Cineva duce vestea comisoaiei care începe să țipe cu durere și demnitate ca o autentică țărăncă: „Nană Chiră! Nană Chiră! a prins dumneaci a striga. Nană Chiră, vină repede aici, ca să afli că s-au prăpădit doi dintre iubiții noștri. S-a prăpădit soțul nostru și fiul nostru cel mai mare”. Iar Nicodim, călugărul cărturar, scrie în ceaslov la Neamț întâmplările în care destinul familiei Jder și destinul Moldovei se împletesc atât de strâns: „Anul de la Hristos 1475, iar de la facerea lumii 6983, în ziua de marți, patru zile după sfânta Bobotează, fost-a mare război cu turcii la Vaslui și i-a biruit luminăția sa Ștefan Vodă pe păgâni. Pierit-au în acest război părintele nostru după trup comisul Manole Păr-Negru și fratele nostru după trup Simion și alți mulți, Dumnezeu să-i miluiască întru iertarea sa. Iar mai înainte de aceasta, s-a fost întors mezinul nostru comisul Onu de la Sfântu Munte și de la Brăila, cu barbă, de nu l-a mai cunoscut nimeni; ș-a zâmbit măriia sa când l-a văzut și l-a cunoscut...” Romanul se încheie pe tonul pe care a început: vârsta mitică

e și o vârstă eroică, în care oamenii își dau bucuria viața pentru pământul și țara lor. În Moldova glorioasă a lui Ștefan nu e loc pentru lacrimi. În plin război mondial, în 1943, Sadoveanu imaginează în *Frații Jderi* această utopie, impresionantă în naivitatea ei și plină de farmec, ca un poem festiv al vârstei de aur a lumii.

Chiar în anul apariției *Crengii de aur*, Sadoveanu scrie într-un articol intitulat *Ochiul care râde*: „Socotind limba ca un factor important în comunicare, am totuși încredințarea că trebuie să ne căutăm pe noi înșine mai în adânc și mai în trecut, când cântecele și legendele traduceau cu alte vocabule același sentiment. Pot spune că neamul nostru se trage de la Roma, dar mai cu seamă de la Carpați”. La începutul cărții sale, aceleași cuvinte sunt puse în gura profesorului Stamatin, care crede nu numai în existența unei civilizații daco-getice anterioare celeia romane și nutrită direct din surse egiptene și babiloniene, dar chiar în perpetuarea ei până într-o epocă recentă: „Bătrânul – spune de exemplu Stamatin despre magul care i s-ar fi arătat în peștera din Muntele ascuns – mi-a deschis înțelegerea eresurilor, a datinelor, a decântecelor, a vieții intime a poporului nostru, așa de deosebită de civilizația orașenească. Acest neam trăiește încă în trecut; toți copiii lui care intră la universitate sar veacurile, desfăcându-se de el, dezrădăcinându-se și murind... Duhul magului e o realitate vie nu numai în civilizația preistorică a pământurilor noastre. Îl găsiți și-n lumea dumneavoastră modernă... Calendarul lumii nouă a rămas al astrologului și al magului de altădată”. Și Stamatin urmează cu descifrarea calendarului uitat. Regăsim în acesta multe lucruri din știința, meteorologia, obiceiurile și religia țăranilor sadoveni din celelalte romane. Civilizația daco-getică este matricea spirituală a civilizației țărănești din *Frații Jderi* sau *Nicoară Potcovă*. Ne aflăm, în *Creanga de aur*, la rădăcină. Influența ideilor lui V. Pârvan și L. Blaga nu e, desigur, de ignorat în constituirea acestei „utopii dacice”, cum a numit-o Paul Georgescu, izvorâtă, ca și utopia

democrației țărănești, din aceeași „oroare de capitalism”, de existența modernă a mașinilor. Sadoveanu zugrăvește în primele capitole o vârstă de aur mai veche decât aceea din romanele istorice. Muntele magului e o lume în care oameni, animale și plante trăiesc într-o unitate sacră de început de fire. Lipsa de sfială a fapturilor domnului și frumusețea calmă a peisajului formează atributele unui suav paradis natural. Acest paradis pe cale de dispariție se compune din cercuri concentrice. În miezul lui este peștera magului unde nu au acces decât foarte puțini: aici sunt templul și altarul. Cercul următor este al Muntelui ascuns, pe care-l urcă monahii, și care, cale de trei zile, este interzis muritorilor de rând. Semne pe copaci și pe pietre indică granița teritoriului sacru. În cercul din afară stau „noroadele de la câmpie”, locuitorii acestei neverosimile Dacii din secolul al VIII-lea d. Chr., creștinați în mare măsură, dar păstrând încă multe din îndatoririle față de vechea credință. Acestora, magul li se arată doar în zilele de mare sărbătoare și ei se bucură și uită repede învățăturile sfântului personaj. Căci se închină unor zei noi și au preoți noi. Tocmai pentru a descoperi ce a schimbat în viața oamenilor creștinismul, îl trimite magul pe Kesarion Breb la Bizanț („Aș dori să aflu dacă popoarele lor sunt mai fericite și dacă preoții legii nouă au sporit c-un dram înțelepciunea”). Kesarion Breb se întoarce după șaisprezece ani (din care șapte petrecuți în Egipt) și răspunsul lui este următorul: „După cum mi-a fost porunca, am cercetat rând pe rând toate locurile cetății, de la palat până la colibe. La acestea din urmă numai am cunoscut lacrimile fără niciun amestec de răutate. Căci acolo unde s-au adunat bunurile și puterea, stau stăpâni demonii lăcomiei, ai zăvistiei, ai minciunii. Acolo oamenii se pleacă legii împăratului și legii lui Dumnezeu – însă cu viclenie, alcătuindu-și dobândă numai pentru poftă și patimi. Vorbele dulci și zâmbetele au în ele otravă. Pe meșteșugari și pe plugari îi istovește camăta; pe robi harapnicul; pe neguțători visteria și mita. Flămânzii și calicii împărăției



s-au adunat aici cerșind pe toate căile cetății; răcnind la Hipodrom, pândind noaptea palatele, așteptând căderea domnilor. Palatul autocratului este subt sabia străjerilor; aceștia stau la pândă, râvnind comorile. M-am îndreptat spre cuvioșii nonahi din sfintele mănăstiri, nădăjduind să găsesc la ei altă lege. Am cunoscut și într-înșii cerșetorii vieții și zaravii rugăciunilor. Am socotit pe cei buni, ostenindu-mă a-i cerceta și la răsărit și la asfințit. De la unu – numărul lor nu l-am mai putut crește.” Nici vorbă că filosofia lui Kesarion Breb este filosofia lui Sadoveanu însuși și observăm că ea este profund sceptică: nu numai că noua religie nu ar fi adus nicio schimbare esențială, dar o schimbare esențială nici nu ar fi cu putință să se producă. Ceea ce se schimbă sunt doar aparențele. Temelia lumii rămâne aceeași. Fiecare epocă repetă în alte forme epocile anterioare. Filosofia aceasta a exprimat-o și Eminescu în versul „alte măști, aceeași piesă”. Scepticismul sadovenian e de două feluri: legat, pe de o parte, de fatalismul lui de sorginte orientală, legat, pe de alta, de o viziune imobilistă, în care singurul lucru ce se poate întâmpla este repetarea în chipuri noi a unei aceleiași esențe. Totul e scris dinainte: viața și moartea împăraților, bunătatea lui Filaret și nefericirea Mariei din Amnia, revolta și căderea unui Alexie Moseles, speranța sau dezamăgirea blândului episcop de la Sakkoudion. Totul e aparență și iluzie în această lume, nimic nu e cu adevărat real în afara spiritului. Kesarion Breb știa, de altfel, toate acestea înainte chiar de a pleca. El se întoarce spre a se zăvorî definitiv în peștera sacră din Muntele ascuns, ca al treizeci și treilea și cel din urmă Decheneu. *Creanga de aur* este și cartea inițierii lui Kesarion Breb, trimis de părintele lui spiritual în lume, precum Alioșa Karamazov de starețul Zosima. Sunt, de fapt, trei inițieri oarecum deosebite: în filosofia Egiptului, în politica Bizanțului și în iubire. Cei șapte ani petrecuți la Memfis nu sunt relațați în carte. Ei reprezintă latura teoretică a inițierii: învățarea esențelor, a legii ascunse în lucruri, a Cărții.

Magul îi ceruse însă ucenicului său să petreacă următorii ani în Bizanț, ca să aplice la realitate ceea ce a învățat, verificându-și în practică înțelepciunea. În fond: ca să pună față-n față Cartea și Viața. Kesarion Breb călătorește, privește, stă de vorbă cu oamenii, le citește pe chip firea și gândurile, dezleagă șaradele sofistilor, uimindu-i pe toți cu sagacitatea spiritului. Este un adevărat filosof care descifrează neconținut esența ascunsă în aparențe, legea generală pe care o revelă împrejurările particulare. Stabilind relația abstractă, Breb vede tiparul necesar acolo unde ochii celorlalți văd doar întâmplarea și accidentul; pătrunde cauza, unde ceilalți constată doar efectul. Dar pentru ca inițierea lui Breb să fie deplină el nu poate rămâne un simplu spectator al spectacolului lumii: trebuie să participe la el. Asumându-și rolul aducerii Mariei de la Amnia la Augusteon, el trece proba cea mai dificilă. Pe bună dreptate s-a observat aici motivul Cenușăresei căreia i se potrivește condurul împărătesc: mesagerul se ndrăgostește de Cenușăreasa. Iubirea e, pentru Kesarion Breb, cea mai dureroasă treaptă a inițierii. De patru ori o întâlnește pe Maria. Să numim întâia întâlnire: vestirea. Vestirea fetei sărace ce va deveni împărăteasă și vestirea dragostei lui Kesarion Breb. Încercarea patofului e o scenă de mare finețe:

„Îl dădu copilei. Aceasta își lepădă papucul de piele groasă și-și vârî în condur piciorușul, mișcându-și degetele, care păreau a avea o bucurie a lor proprie. Privind stârcul când dintr-o parte, când din alta, copila zâmbea. Își ridică privirile, așintindu-le asupra străinului și-și păstră zâmbetul până ce înfloriră și ochii aceia înghețați de care se sfiuse în prima clipă.

«Viclenia unei copile e de multe ori mai primejdioasă și mai înveninată decât a unei curtezane», cugeta egipteanul; și inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veșnicie și nemurire.

— Copilă, grăi el cu blândețe, păstrează acest condur, până vei primi părechea lui.”

A doua și a treia întâlnire sunt ale cum-penei. Breb îl însoțește pe sfetnicul Stavrichie la Augusteon când, dintre fetele venite de pretu-tindenți, trebuie să se aleagă mireasa tânărului împărat. Văzându-l pe Breb, sfoasa Maria are o tresărire de la locul ei: „Ridicându-și genele umede, Maria cunoscă dintr-o dată pe prietinel ei egipteanul și tresări înălțându-se din locul ei. Atunci Stavrichie și boierii și episcopii se opriră, văzând asupra ei strălucirea dumnezeiască a asfințitului.” Kesarion joacă în această împreju-rare rolul călăuzitorului: „Stavrichie păși cătră fecioară. Se opri la trei pași înaintea ei, privind-o cu luare-aminte. Egipteanul trecu înainte și Maria întinse spre brațul lui mâna, căutând un sprijin. Astfel, Kesarion o aduse la marele slujitor împărătesc și ea își înclină fruntea, simțin-du-se prea rușinată de atâția ochi care o aținteau.” Ultima întâlnire este și cea mai fru-moasă din toate și înseamnă renunțarea:

„Tânăra împărăteasă întinse dreapta. Cutre-murându-se deodată de spaimă, își plecă obrazul, sărutând degetele care i-o cuprindeau. Străinul o domoli, apăsându-și palma stângă pe fruntea ei.

— Mărită stăpână, vorbi el cu voce moale, nefericirea nu ți-a adus-o purtarea Împăratului, ci iubirea mea.

— E adevărat? țipă înăbușit Maria.

— E adevărat.

Ea îl cuprinse strâns, plângând.

— E adevărat, îi zise el iar, cu blândeță. Însă drumurile noastre în această lume trebuie să se desfacă aici. O împărăteasă, când își pierde soțul așa cum s-a întâmplat cu măria ta, pune vâl negru și se duce la insula Principilor. Viața măriei tale nu poate avea rânduiala obișnuită a oamenilor celorlalți. Asemeni asupra mea stă o putere care nu-mi îngăduie să rup legămintele ce-am făcut.

Împărătița se retrase, ridicându-și brațele la frunte.

— Vai mie, suspină ea. E adevărat deci că ai stat în templele egiptenilor?

— Într-adevăr, acolo am cunoscut lumina. Aflarea acestui lucru, mărită Doamnă, nu tre-buie să-ți aducă mâhnire. Iată, ne vom despărți. Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp.

Împărătița veni și-și plecă fruntea pe umărul egipteanului.”

În povestirea lui Sadoveanu este și o altă idee și anume aceea că înțelepciunea, oricât de solid ar fi întemeiată pe blândețe și generozitate, nu e scutită uneori de a face rău. Breb este răspunzător de nefericirea Mariei: el o vestește și o călăuzește spre viața ei mizerabilă. Marea cunoaștere a legilor lumii nu-l poate împiedica pe Breb de a aduce răul asupra celei mai ino-cente făpturi din câte a întâlnit. Înțelepciunea se află în această împrejurare în slujba diavolului, cum se întâmplă și cu iubirea de oameni a lui Alioșa Karamazov. Ne putem întreba, desigur, de ce trebuie să fie sacrificată nevinovata Maria? Numai pentru ca Breb să se purifice, prin suferință, de cele lumești? Ea n-ar fi în acest caz decât instrumentul destinului nemilos. Dar oare Breb, venind spre ea, știe toate acestea? Ar trebui să știe, dacă este cu adevărat înțelept: dar nu poate totuși evita încercarea, căci reprezintă punctul cel mai de sus al inițierii lui. Înțelepciunea contemplativă a filosofului nu se clădește pe ignorarea lumii ori pe lipsa senti-mentelor, ci, din contră, pe cunoaștere nemijlo-cită, pe trăire. Există totdeauna o cruzime a inițierii. Asceza lui Breb este rezultatul experi-mentării vieții, nu o conștiință abstractă a efe-merității ei. Într-asta stă și diferența dintre el și Natanail, eroul *Demonului tinereții*. Natanail se sperie de suferință și se călugărește. Breb iese în întâmpinarea suferinței. Și, mai ales, dacă Natanail nu este decât victima circumstanțelor, Breb își provoacă el însuși destinul. Natanail e obișnu-itul inadptabil, Breb e filosoful existenței.

Modalitatea artistică din splendidul roman istoric care e *Creanga de aur*, ca și din alte opere

târzii ale lui Sadoveanu, indică o despărțire de caracterul prozei sub semnul căreia scriitorul a debutat. Și dacă există o continuitate (adesea relevantă), e bine să încercăm a vedea și în ce constă discontinuitatea. Cel puțin trei lucruri se cuvin notate: reluarea unor motive (teme, situații, personaje, locuri etc.) din primele cărți; rescrierea integrală a câtorva; inspirația din carte. În toate trei cazurile e vorba de o detașare de spiritul literaturii din prima epocă și de apariția treptată a unui alt spirit. Formula livrescă a acestor opere este, întregă, în acest nou spirit. O profesie de credință indirectă găsim chiar în *Creanga de aur* în cuvintele lui Stamatin: „Acest mag în epoca regilor daci, practica, după o rânduială antică de la Memfis, grafia sacră a cunoașterilor spirituale. Hieroglifile, cum știți, cuprindeau un principiu de înțelegere universală a noțiunilor, înfrățind pe inițiați într-o limbă mută. Alfabetul dumneavoastră de astăzi, ca și limba vulgară, stă mai mult în slujba instinc-telor.” Alfabetul corespunzând literaturii de la început, hieroglifile formează limbajul aceleia livrești. Prozatorul preferă limba nobilă a unei tradiții cărturărești; oralității populare, o cultură scrisă. Dar nu e pur și simplu vorba de o cultură scrisă, ci și de o cultură a scrisului. O anume conștiință artistică se naște din căutările prozatorului, un stil care nu mai este acela nemijlocit al vieții, dar în care viața reappare ca icoana lumii în semnele filosofilor. O traumă încă neanalizată îl separă pe Sadoveanu tânăr, visând o epopee naturalistă a satului, de Sadoveanu bătrân, devenit un poet și un filosof. Ca la Natanail sau Breb se produce la el o retragere din lume în contemplație. Bănuim că autorul are sufletul eroilor săi, timiditatea lor sfioasă sau înțeleaptă, dorința lor de a găsi împăcare. El e un ultragiatic, un utopist, un om al naturii, și contemplația este refuzul lui de a accepta o lume ce se degradează. Este aproape și de Natanail și de Breb, al cărui fatalism sceptic e rezultatul unei triple confruntări cu lumea, nu o simplă evaziune fricoasă. E de ajuns să-i privim portretele spre a-i descoperi mân-

dria solitară și solemnă: tânăr, vârstnic, acasă, în pădure printre sălbăticiuni, în căruță, în barcă, cu bastonul, cu undița sau cu pușca, șezând în fotoliu sau pe trunchiuri de copac, călcând pe covoare sau pe poteci desfundate, orășean sau țăran, îmbrăcat elegant, cu marea lavalieră sub guler și cu pălăria imensă ca o farfurie zburătoare deasupra creștetului, cu cojocul pe umeri și pantalonii bufanți vârați în bocanci ghintuiți, el pare mereu singur chiar și când e însoțit, cufundat într-o mușenie de sfinx. Izbitoare e puterea lui de abstragere din tot ce-l înconjoară, natură sau om. Ochiu albi și obrazul încremenit nu comunică nicio participare, nicio emoție. Omul trebuie să fi avut ceva din placiditatea misterioasă a fenomenelor naturale, tăcerea fiind semnul trăirii în alt tărâm, nu interior-psihologic, ci imaginar. Sadoveanu nu ne face impresia gânditorului interiorizat, ci a celui care visează cu ochii deschiși la o lume numai de el văzută. Privirea îi e fixă, absentă. Uneori borurile pălăriei pun pe ochi un văl întunecat. Obrazul uriaș pare rotunjit dintr-o piatră moale și grea, ce trage în jos colțurile ochilor, ale nasului și ale gurii, în cute adânci, închipuind o mască de o inexplicabilă mâhnire. Figura de divinitate enigmatică a lui Sadoveanu e a unui Buddha autohton. *Creanga de aur* învederează în opera lui Sadoveanu, pe lângă utopia democrației țărănești dintr-o vârstă de aur a istoriei noastre (utopia lirică fiind un fel de preludiu), și o utopie de o altă natură, și anume o utopie a literaturii și a cărții. Tot ce va scrie de aici înainte marele prozator (exceptând, desigur, operele de după 1948, din fericire, puține) va ilustra o proză întrucâtva diferită de aceea dinainte, pronunțat livrescă, filosofică ori pedagogică în maniera parabolei, rescriind totdată opere celebre din vechimea Orientului într-un stil absolut personal.

O „povestire filosofică” sau mai bine zis pedagogică, este de exemplu *Ostrovul lupilor*, scrisă în plin război mondial. Mehmet Caimacam, protagonistul, ne oferă el însuși cheia în scurta povestire despre Nastratin Hoge și despre

fabulele lui, când explică de ce porecla de Nastratin pe care i-o dăduseră oamenii are, pentru el, un tâlc profund:

„Pentru porecla asta eu nu mă supăr... Hogeia al nostru Nastratin nu era nici cabaz, nici catâr încăpățânat, dom' Panaite, ci un înțelept mai mare decât toți înțelepții. Oamenii mei nu au pătrundere a pildelor lui Hogeia. Ei râd de poveștile lui Hogeia, pe care le spun, sara, la foc, însă Hogeia nu râdea. De când a murit Nastratin al nostru au trecut cinci sute de ani, dar Nastratin e viu și când fac ei haz și când sunt eu mâhnit. De multe ori, beiule, m-am gândit la asta, că oamenii râd când nu se cuvine. Așa, Hogeia, pe când era în lumea asta, pe vremea lui Timur cel Șchiop Sultan, a aflat de toate războaiele, și asupririle, și pojarurile, și tăierile aceluia viteaz și s-a înspăimântat. Când s-a vestit că Iblis vine și asupra cetății Ienișeir ca s-o radă de pe pământ și să spele locul cu sânge, Hogeia s-a sculat și s-a închinat către Alah, cerându-i milă și cugetând vreme îndelungată. După ce s-a rugat și a cugetat, Hogeia s-a hotărât să iasă el singur înaintea lui Timur cel Șchiop-Sultan. Și după ce a poftit pe viziri și pașale să-i dea drumul la ceasul potrivit înaintea Sultanului, s-a înfățișat, a bătut metanie, i-a sărutat poala straiului și i-a vorbit așa: O, tu prea puternice, mai mare decât toți puternicii, prea milostive Timur, întoarce-ți spre mine o ureche și ascultă puține cuvinte. Nemernicii din târgul unde trăiesc eu, care se cheamă Ienișeir, nu au săvârșit nicio răutate împotriva măriei tale și a oștilor măriei-tale; sunt drept-credincioși ai lui Alah; pun la picioarele slavei tale tot ce au; fiind drepti și nevinovați, te roagă să-i ierți. Atuncea Timur cel Șchiop-Sultan a râs și a iertat pe drept-credincioșii de la Ienișeir, fără să înțeleagă mâhnirea lui Hogeia.”

Cuvântul contra sabiei: aceasta e morala pe care noul Nastratin o scoate din fapta celui alt Nastratin, cu care se identifică în mâhnire înțeleaptă. Totodată, cuvântul nu doar rezistă sabiei,

dar îl învață pe om să trăiască. *Ostrovul lupilor* e cartea educației prin cuvânt. Omul, crede Sadoveanu, poate fi salvat de vitregia istoriei prin carte, învățând din ea, lăsându-se condus de ea pe marea agitată a tuturor timpurilor. Subiectul, pe scurt, al *Ostrovului lupilor*, scriere încă puțin cunoscută, ar fi acesta. Ali, fiul lui Iusuf și al lui Eitun, nu suportă pedagogia cam arbitrară a tatălui și fuge de acasă, făcându-se pentru un timp cioban. Venindu-i ideea de a valorifica pe cont propriu blana câtorva oi, e prins de tovarășii săi și alungat. Întors de nevoie acasă, Ali este trimis la oraș să vândă legumele și ouăle din producția micii lor gospodării de la Karanasuf, dar Ali înjumătățește marfa așa încât, data următoare, biata femeie merge ea la oraș, lăsându-și fiul să privegheze casa. Însă Ali, care o auzise de la un hoge, între alte istorisiri minunate, și pe aceea a lui Aladdin, caută cu tot dinadinsul lampa fermecată, răscolind casa, și găsim în cele din urmă o mucarniță veche cu ulei, dă foc unui mindir. Iar sub mindir, patru mahmudele de aur, ascunse acolo de Eitun pentru zile negre. Luându-le și ștergând-o din nou în lume, Ali se vede jefuit de un polițai șiret din Babadag. După ce își încearcă norocul ca barcagiu, paznic de vite, soldat, se hotărăște să se apuce de o treabă mai serioasă: se face hoț la drumul mare. Lumea, auzindu-i isprăvile, îl va porecli Deli Ali, adică Ali cel Nebun. Când autoritățile înseși se sperie de faptele haiducului și pun pe capul lui un mare preț, Ali e ucis de un morar sârb la care se ascundea. Morarul, la rândul lui, e ucis după scurt timp și bănuiala cade asupra lui Mehmet Caimacam, un turc înțelept, rudă de departe cu hoțul, econom de vite și giuvaiergiu. Mehmet e, firește, nevinovat, dar cum e singurul din sat care n-are alibi și, în plus, răzbunarea națională pare autorităților un motiv suficient, se pomenește judecat și condamnat. Jignit adânc, turcul se resemnează, adaptându-se la viața de detenție, care nici nu e rea, făcând cafele pentru directorul închisorii, lucrând giuvaiericale și reparând ceasuri. Refuză însă cu mândrie orice acțiune de revizuire a

procesului. După șapte ani, este totuși eliberat, când adevăratul asasin iese, printr-o întâmplare, la iveală. Se poate constata că și Ali și Mehmet au câte un personaj model la care se referă, pe care-l imită. Ali ia în serios povestea cu Aladdin și se compară cu autorul ei: „Aladdin a fost un fecioraș sărman ca mine (spune el lui Eitùn) și avea o mamă înțeleaptă cum ești dumneata. Oricâte supărări a putut el face maicei lui, cum îți fac eu dumitale, toate s-au isprăvit cu bine, din pricina lămpii fermecate pe care a găsit-o el într-o hrubă... astfel caut să găsesc și eu o lampă ca aceea, și pe urmă nu ne mai trebuie nimic, trăim în huzur și avem de toate; te pot trimite la împărăție ca să ceri pentru mine de soție pe fata împăratului, așa precum a făcut Aladdin în împărăția unde a trăit el.” Mehmet îl urmează și el, dar cu mai mare subtilitate, pe Nastratin, de la care a învățat nu numai să prepare cafeaua, dar și multe vorbe de duh. Imaginația personajelor începe, de la un punct înainte, să se amestece cu imaginația poveștii din care au fost trase modelele lor.

*Divanul persian* este încă și mai limpede o reluare: și anume a vechii povestiri despre filosoful Sindipa. Comentatorii, de altfel foarte puțini, ai acestei capodopere sadoveniene au încercat de obicei să stabilească ceea ce Sadoveanu a adăugat sau a scăzut din textul *Sindipei* și au găsit puține și nesemnificative deosebiri. Într-adevăr, dincolo de modernizarea limbii (sau, mai bine zis, de sadovenizarea ei), prozatorul nu trece: păstrează numărul și ordinea povestirilor, personajele (deși le dă nume), trama generală. Adaugă o introducere și o încheiere care, desigur, nu constituie o intervenție în text. *Divanul persian* nu e, așadar, o prelucrare sau o adaptare a *Sindipei*, ci o transcriere: ceea ce se schimbă la Sadoveanu nu e litera (textul), ci sensul. Ca și Pierre Ménard transcriind cuvânt cu cuvânt *Don Quijote* și ajungând la o altă carte, *Divanul persian* transcrie *Sindipa*, dar e o altă carte decât *Sindipa*. Încă de la temă, N. Cartoian vede în *Sindipa* „un ciclu de snoave, cele mai multe mucalite, menite să scoată în relief viclenia,

nestatornicia și necredința femeilor”. Tema în *Divanul persian* este alta și anume tema literaturii: o povestire filosofică prin care se ilustrează mecanismul Povestirii. Ferid, fiu al împăratului Kira, este încredințat mai întâi lui Nușrevan, cel mai mare filosof și sftenic de la curte, pentru a fi instruit. Aici se face o distincție între filosofie și înțelepciune, altfel spus, între carte și viață. Nușrevan îl educase pe Ferid în „arătările adevărate ale vieții” în loc să-l inițieze în „iscodirile logicei și ale parabolii”. Pentru acest din urmă scop este chemat Sindipa care promite că în șase luni va scoate din tânăruț fiu de împărat un filosof. Metoda lui Sindipa este alta decât a lui Nușrevan: și ea nu se bazează pe experiență, ci pe citire. Trebuind să fie inițiat întru ale cărții, nu întru ale vieții, Ferid va începe prin a citi cartea pe care Sindipa o scrie cu mâna lui. Sindipa scrie, Ferid citește: acestea sunt verbele fundamentale ale instrucției fiului de împărat. După șase luni, instrucția este completă, însă nu desăvârșită, căci citind în zodii (totul fiind scris, totul se citește: lumea e o carte pe care filosofii o citesc), Sindipa află că ucenicul lui va trebui să mai aștepte șapte zile înainte de a-și dezvălui „podoaba minții”. „L-a supus în genunchi, l-a binecuvântat și l-a pus să jure că va fi mut șapte zile”. Prezentat împăratului, conform promisiunii, Ferid tace, spre uimirea tatălui său și a filosofilor. Sindipa, care s-a ascuns, nu poate fi găsit ca să explice tăcerea. Una din soțiile lui Kira, frumoasa Șatun, încearcă să-l ispitească pe Ferid care, speriat, scapă o vorbă de amenințare: „În șapte zile vei afla răspunsul meu!” Vicleana Șatun își smulge hainele de pe ea și aleargă la Kira să se plângă că Ferid a voit s-o batjocorească. Furios, Kira hotărăște să taie capul fiului său, trimițând îndată după călăul Hurda. Sensul tăcerii este suspendarea cuvântului care expune la pericolele vieții. Ferid iese provizoriu din carte și înfruntă realitatea: aceasta e proba pe care i-o stabilește Sindipa după șase luni de învățătură. Viața fiind o carte ce trebuie cunoscută și stăpânită prin citire, mușenia îl lasă pe Ferid fără apărare în fața vieții și a morții, a

frumoasei Șatun și a călăului Hurda. Aici este simbolizată și o condiție esențială a lecturii care, fiind cuvânt despre literatură, implică acest moment al tăcerii, al uitării de sine, când trebuie să se lase invadată de realitatea literaturii. Examinând realizarea lingvistică a peisajului la Sadoveanu, T. Vianu notează cu surprindere numărul redus de elemente vizuale „la cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre”. Ulterior, teatrul face loc în opera lui Sadoveanu baletului, iar muzica, picturii: o artă a cuvântului care ne apropie de scris. Metafora însăși e din ce în ce mai des de aspect grafic („Panaite a văzut o ființă schimbată, deodată tânără și frumoasă; obrazul ei, după litera cărții profetului, avea nuanța dulce a oului de struț”) și referința livrescă nu lipsește niciodată. Între Mehmet și Zebilă nu încap decât gesturi ceremonioase și coregrafice. Uciderea lui Ali de către morar are aceeași mișcare oprită, aceeași lentoare de balet. Totul tinde să se sublimeze în simboluri aproape rituale, ce ocolesc vorbirea, alegând scrisul. E o limbă abstractă și prețioasă, care trebuie tradusă, adică redusă la aspectul literal

care e totdeauna cel mai grațios: „Mă duc: – spune Mehmet pe patul morții – florile înfloresc și fără Mehmet, Güle-güle, beiule! Acest güle-güle, – adio, otoman, – înseamnă literal: zâmbind, zâmbind”. Arta sadoveniană însăși devine, în acest sens, *literală* și schimbarea se poate rezuma așa: de la pompa literarului; la grația literalului: personajele își pierd reliefurile (fizic, psihologic), devin semne în pagină; evenimentele devin text; realitatea, carte. Le citim, nu le auzim; existența lor poate fi răsfoită, filă cu filă. Un stil al realismului face loc unui stil al decorativului. Literalul poate fi privit atât ca o golire de sens a literarului, cât și ca rafinarea lui ultimă, în felul în care arta orientală e mai curând decorativ-abstractă decât concret-realistă, procedând prin stilizare și nu prin reprezentare, fiind așadar mai mult literală decât literară. Stilizarea e totdeauna o formă de literalitate, ca și livrescul. Aici sfârșește utopia sadoveniană a cărții: la litera ei.

Puștinul publicat de Sadoveanu după al Doilea Război, cu excepția parțială a romanului *Nicoară Potcoavă*, este lamentabil literar și moral.

## LIVIU REBREANU

(27 noiembrie 1885 – 1 septembrie 1944)



De la E. Lovinescu la critica de după al Doilea Război, toată lumea a fost de acord că Liviu Rebreanu este creatorul romanului nostru modern. Până și I. Negoițescu lasă să se înțeleagă acest lucru chiar considerând sarcastic că *Ion* și *Răscoala* sunt două „construcții încăpătoare ca două cazărmi chesaro-crăiești”. Însă când a fost vorba să fie definită această modernitate, observațiile au rămas la nivel de generalitate. N-a existat niciodată consens în ce privește modernitatea însăși. Lovinescu o identifica în caracterul obiectiv și urban, de care însă *Ion* și *Răscoala* beneficiau doar pe jumătate. Călinescu vorbea de balzacianism. Negoițescu o nega, raportând romanele lui Rebreanu la acelea, e drept, contemporane ale lui Th. Mann și

Hermann Hesse. Camil Petrescu, Sebastian sau Holban ar fi fost aceia care o inaugurau. Cel mai aproape de adevăr era tot Lovinescu. Un proces lent și ireversibil transformase romanul nostru de la *Ciocoii vechi și noi* la *Ion*, pe durata unei jumătăți de veac, dintr-o scriere romantică, adesea lirică, îmbibată de voința subiectivă a autorului, într-una obiectivă, plină de observație și realistă. *Ion* este unul din cele dintâi romane pe deplin obiectiv-realiste, anticipat doar de *Mara* lui Slavici, pe care însă critica nu-l va băga în seamă încă multă vreme. Mecanismele acestui realism obiectiv, care este în fond descoperirea romancierilor din secolul XIX și trece astăzi drept formula tradițională și clasică a genului, merită să fie examinate mai îndeaproape. Se vor putea constata două lucruri. Primul este că primul nostru roman modern este în fond unul tradițional. Întârzierea literaturii române în raport cu aceea occidentală este răspunzătoare de acest paradox. Al doilea lucru este că Rebreanu dă naștere la noi nu unui singur tip de roman, ci la două, unul social (*Ion*, *Răscoala*), altul moral (*Pădurea spânzuraților*), ilustrative ambele pentru vârsta clasică a genului la noi, pe care eu am numit-o *dorică*.

„Aproape toată desfășurarea din primul capitol este, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea”, va scrie Liviu Rebreanu în *Mărturisirile* din 1932 despre dificultatea de a nimeri de la început „ritmul și tonul” lui *Ion* (1920). Chiar dacă drumul spre Pripas, trecerea Someșului, locurile, satul însuși sunt cele din realitate, cu nume abia schimbate, nimic din roman nu pare să aparțină biografiei autorului, într-atât de impersonală este narațiunea. Pătrundem și ieșim din ficțiunea romanescă pe același drum prăfos pe care nu-l putem lega în niciun fel de acela biografic. De altfel avem de-a face cu un început destul de banal în romanul realist al secolului XIX. Într-un roman celebru al lui

George Eliot, pe drumul spre Hayslope vine un călăreț (ca și în schița *Într-un sat, odată...* a lui Sadoveanu). Pe drumul spre Pripas nu vine nimeni în prima pagină din *Ion*. Satul însuși, când intrăm în el, pare mort, împrejurimile pustii. E o tăcere înăbușitoare. Urechea noastră nu percepe nici măcar picurul apei de la Cișmeaua-Mortului. Doar la răstimpuri fâșâie frunzele în copaci. Nemișcarea aceasta și liniștea sunt o intuiție remarcabilă a romancierului: ele sunt ca o pauză, în marele spectacol al lumii, care permite instaurarea unei durate imaginare. În romanul doric, ce pare a continua în chip direct viața, astfel de pauze sunt absolut necesare, deși ele rămân în genere insesizabile urechii comune. Câteva clipe timpul vieții e suspendat: începe timpul ficțiunii. În acest interval se produce discontinuitatea: privim în jur și totul ne este familiar, deși avem impresia că am greșit drumul; veneam de la Cârlibaba spre Prislop, dar satul inert, toropit de căldura după-amiezii de vară, este Pripas, nu Prislop; ne e cunoscut și străin. Ca o spirală a lui Möbius, drumul ne-a scos pe o altă față a realității, asemănătoare până în cele mai mărunte detalii cu aceea din care am pornit, totuși complet diferită. Suntem în puterea unei iluzii. Romancierului realist îi plac rolurile de iluzionist. Natura fizică, animalele și lucrurile premerg oamenilor, care întârzie să-și ocupe locul în mijlocul lor. Baba de pe prispă „parc’ar fi de lemn”: face parte din inventar, împreună cu tot ce o înconjoară. De-abia la cârciumă începe să se simtă că satul trăiește. Așadar, romancierul își ia în stăpânire universul fără intermediari, zugrăvind-l meticolos, populându-l de ființe și de obiecte. Balzac proceda la fel. Nu ne întrebăm cine vede locurile, casele, câinii, găinile și ulcica de lut. Toate acestea *sunt* pur și simplu acolo, de când lumea. Ochiul în care se reflectă este la fel de cuprinzător și de obiectiv ca ochiul lui Dumnezeu. Secretul obiectivității romancierului (și al iluziei pe care o întreține) nu e străin de acest mod de a privi lucrurile ca și cum ele ar exista independent de cel ce le privește, absolute și eterne:

pentru autorul lui *Ion*, lumea ficțiunii nu este decât o altă lume reală. Nimeni n-o descoperă, nimeni n-o inventează. Cea mai puternică asemănare cu lumea reală de aici provine. Un aspect nu îndeajuns relevant este bogăția toponimiei și a onomasticii. Locurile și oamenii există din prima clipă cu numele lor cu tot. În această simultaneitate e una din convențiile centrale ale narațiunii omnisciente. A crea un univers din haos înseamnă a „recunoaște” lucrurile odată cu numele lor. Drumul spre Pripas înaintează printre nume de locuri. În romanele lui George Eliot sau Hardy, în eposurile nordice (bine știute lui Rebreanu, care îl așază, odată, pe norvegianul Johan Bojer lângă Proust), la Balzac și Tolstoi, acțiunea „se rupe” totdeauna dintr-un timp și dintr-un loc anumit, ca dintr-un punct originar pe care autorul îl identifică, fără a-l crea, îl localizează într-o eternitate a lumii ce vine dincolo de el și se continuă după el. Romancierul doric, oarecum facil asemănat Creatorului, își ascunde definitiv ambiția de a crea o lume în spatele ambiției de a o face să semene, ca două picături de apă, cu lumea reală. Aici este însă ceva mai mult decât spirit de imitație. Romanul țintește un *trompe l’oeil*, în care importantă nu este atât impresia că ficțiunea repetă viața, cât aceea că viața prelungește, într-o parte și în cealaltă, ficțiunea. Cititorului i se inculcă întâi o iluzie: că e de ajuns să întindă inocent mâna ca să atingă reliefurile de pe pânză; apoi este împins să caute imaginile de pe pânză în realitate și, firește, rămâne la fel de nedumerit ca eroul lui Malcolm Lowry din *La poalele vulcanului*, dându-și seama că marea șosea americană se sfârșește într-o misterioasă potecă mexicană. Thomas Hardy a fost mirat să constate că numele de Wessex, folosit de el pentru a desemna o geografie pur romanescă, a trecut în limbajul curent pentru a desemna comitatele sud-vestice ale Angliei din epoca reginei Victoria. Pe urmele eroilor lui Rebreanu au mers multe generații de curioși care au vrut să verifice „la fața locului” fiecare episod din romane. „Am primit într-o zi reproșul unui



moșier – mărturisește Rebreanu în legătură cu o scenă din *Răscoala*, în care Grigore Iuga îi arată lui Titu Herdelea «pământurile» – care-mi spunea că am greșit scriind că: din satul Izvoru se vede Rociu...” Al doilea lucru este că modelul lumii ne apare răsturnat în romanul doric. În procesul structurării imaginare se produce o inversare de semn: în vreme ce viața reală este o desfășurare care-și conține cauzele și își ignoră scopurile, viața fictivă dintr-un roman e o desfășurare care își ignoră cauzele și își conține scopurile. Transcendentalizând cauzalitatea, imanentizează finalitatea. Mâna romancierului e dirijată de intenționalitate, căci el așază totdeauna sfârșitul înaintea începutului. În loc să sesizeze realitatea ca pe o succesiune sau ca pe o confuzie de evenimente – inexplicabile și imprevizibile – o privește ca pe un proces încheiat – explicabil și previzibil; universul lui nu e real, ci logic. E un Creator ce pornește de la cauzele ultime, o divinitate finalistă.

Niciodată înainte de Rebreanu n-au existat la noi romane care să ilustreze într-un grad atât de înalt tipul doric al genului. În acest sens, autorul lui *Ion* poate fi considerat creatorul romanului nostru realist și obiectiv în deplinătatea lui. Niciunul dintre înaintașii săi nu a fost capabil de atâta abstragere. La Slavici există permanent o „voce” a obștei care apreciază evenimentele; identificabilă uneori cu vocea unor personaje, cum ar fi, în *Moara cu noroc*, soacra lui Ghiță. Agârbiceanu, mai puțin artist, recurge frecvent la comentariul auctorial (vocea *din off*, cum poate fi numită), ca să judece, chiar și în *Arhanghelii*, romanul său cel mai obiectiv. La Rebreanu, cruzimea observației nu devine caricaturală, lipsind moralismul. Înainte de Marin Preda, nimeni n-a înfățișat în romanul nostru cu o mai rece obiectivitate pe țărani, decât autorul *Răscoalei*, de exemplu, în scena celebră a furtului de porumb. Acest sens al noțiunii de obiectivitate e mai degrabă etic decât estetic și s-ar putea traduce prin imparțialitate. La Rebreanu, există și o accepție retorică a termenului, prin care el desemnează capacitatea naratorului de

a nu influența direct ficțiunea, de a-și lăsa personajele să se prezinte singure în acțiune. În romanul doric, această obiectivitate este o țintă mai veche a romancierilor. A fost numită și impersonalitate. Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atât și nimic mai mult) al lumii; un observator omniscient, desigur, dar lipsit de voce proprie. Ceea ce răpește totuși realismului obiectivitatea deplină este perspectiva finalistă în care evenimentele sunt narate. În lucruri își face apariția un sens care le dirijează. Această epifanie sui-generis arată că obiectul romanului nu-l mai formează evenimentele obișnuite sau extraordinare din care s-a născut răscoala, ci Răscoala însăși, Duhul sau Stafia ei. În cel mai neînsemnat amănunt s-a cuibărit necesitatea. Închiderea romanului și teleologia îl transformă într-o alegorie a Răscoalei. Obiectivitatea se relevă o tendențiozitate. În *Ion*, unde intră în joc fatalitatea cea mai sumbră, cercul finalist se închide și romanul se confundă cu Tragedia. Când, la pagina 15 apare Savista, oloaga, și din gura ei principalele personaje își aud rostite numele, cvintetul tragic s-a alcătuit. Hora din primul capitol este o horă a soartei. Baciul exclamă: „O fată am și eu și nu-mi place fata pe care-o am”. Conflictul e deja schițat. Bătăia dintre Ion și George, de la cârciumă, este o repetiție în vederea crimei. Moartea lui Moarcăș sau a lui Avrum anunță sinuciderea Anei. Dar acestea nu sunt pure semne premonitoare, ci elemente ale unui ritm esențial al existenței. În *Răscoala*, generalitatea fiind numai alegorică, aici ea sugerează o poezie, amară și frustrată, a existenței. Transcrierea fidelă a vieții cotidiene nu lipsește. Trezirea Glanetașilor în al doilea capitol e atât de minuțios înfățișată încât autorul reproduce până și strigătul matinal al cocoșului („În clipa aceea, în tindă, cocoșul răspunde mai aspru și mai poruncitor: Cucuriguuu!...”) sau replici cu desăvârșire anodine („— Bine, bine, las’ că mă scol! mormăi flăcăul somnoros”). Dar, în a doua parte a capitolului, simbolismul ia locul naturalismului: „Pretutindeni pe hotar, oamenii ca niște gândaci albi se trudeau în

sforțări vajnice spre a stoarce roadele pământului. Flăcăului îi curgea sudoarea pe obraji, pe piept, pe spate, iar câte un strop de pe frunte i se prelingea prin sprâncene și, căzând, se frământa în humă, înfrățind parcă, mai puternic, omul cu lutul. Îl dureau picioarele din genunchi, spinarea îi ardea și brațele îi atârnavă ca niște poveri de plumb.” Să notăm perspectiva „înaltă” din primele rânduri: în ochiul naratorului nu se mai reflectă ființe identificabile, ci oameni ca specie, muncitorii pământului, neindividualizați, micșorați până la dimensiunile unor gândaci harnici care au împânzit locurile. E o iluzie apoi că perspectiva redevine obișnuită: bărbatul care cosește aprig nu e Ion, ci prototipul lui, o ființă generică, a cărei încheștare cu natura pare efortul unui gigant. Suntem departe de realismul descriptiv din prima parte a capitolului. Omul se înfrățeste cu pământul într-un ritual mistic al posesiunii. O scenă, pe nedrept respinsă, va fi aceea a sărutării pământului. G. Călinescu avea dreptate să susțină că „*Ion* e un poem epic”, cuprinzând „momente din calendarul sempitern al satului, mișcătoare prin calitatea lor elementară”. El observa în roman un caracter epopeic. În finalul *Răscoalei*: „Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau neconținut în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii”. Și în *Ion* glasurile se amestecă și se confundă în zgomotul lumii: „Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca niște tremurări plâpânde într-un uragan uriaș”. Albérès observa: „Realismul va mai da naștere și unei epepei, unei noi forme a sensibilității...: o formă *pozitivistă* a tragediei, în care fatalitățile biologice și istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii și ale păcatului ori potrivnicia zeilor”. Epopeea înseamnă înainte de orice spirit epic, supradimensionare a personajelor, ce primesc statură „eroică”, și a acțiunii. Nici în cele mai izbutite momente ale *Răscoalei* viziunea realistă nu atinge mărțișia din *Ion*. Personajele seamănă însă peste tot cu niște masive forțe ale naturii,

existența lor e privită fără realism și fără ironie, cuprinsă într-o temporalitate lentă, ce trece parcă pe deasupra istoriei, înglobând-o în sine. Istoria oamenilor are, în eposurile țărănești, de la Bojer și Reymont la Steinbeck și Caldwell, un caracter elementar, dominat de simboluri simple și fundamentale: erosul, sângele, pământul. Este așa-zicând o istorie întoarsă la natură, după ce romanul a încercat să o secularizeze, despărțind-o de mediul aproape sacru în care își avea rădăcinile. Eposul e un realism resacralizat: nu lipsind romanul de adevăr sau de cruzime și nu făcând istoria mai puțin barbară, ci ridicându-se de la violență ce exprima doar instinctul indivizilor, cu caracterul lui accidental și adesea patologic, la una care exprimă instinctul speciei, guvernată de legi, ca însăși natura. Tragicul e regăsit în deplina lui puritate. O necesitate implacabilă îl stăpânește pe om. A spune că în centrul lui *Ion* se află „problema pământului”, mecanismul social al luptei pentru pământ este insuficient și chiar neadevărat. În centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Ion este victima inocentă și măreață a fatalității biologice. „Simțea o plăcere atât de mare văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze”: suntem în primele pagini ale romanului și tema destinului răsună deja, ca în simfonia beethoveniană. Această ființă simplă, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă față-n față nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogățească, ci cu un pământ stihie primară la fel de viu ca și omul, având parcă în măruntaiele lui o uriașă *anima*:

„Sub sărutarea zorilor tot pământul, crestat în mii de frânturi, după toanele și nevoile atâtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștele, holdele de grâu și de ovăz, cânepiștele, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, şușoteau, fâsăiau, vorbind un glas aspru, înțelegându-se între ele și bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și

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

— Cât pământ, Doamne!..”

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

„În același timp însă iarba tăiată și udă parcă începea să i se zvârcolească sub picioare. Un fir îl înțepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Și atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjâiturile stranii păreau niște cântece de închinare. Sprijinit în coasă, pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbândă. Se simțea atât de puternic încât să domnească peste tot cuprinsul.”

Nivelul conflictului fiind acela natural-biologic, omul psihologic sau cel moral nu au ce căuta aici. A vedea în Ion viclenia ambițioasă (un „erou stendhalian, spune Lovinescu, în limitele ideaiției lui obscure și reduce”) sau brutalitatea condamabilă e la fel de greșit, căci implică un criteriu moral. Ion trăiește în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e așa-zicând bruta ingenuă. Caracteristic la Rebreanu e de altfel un anumit senzualism ce exclude idealitatea. Raporturile dintre indivizi sunt la fel de posesive ca și acelea dintre om și mediul lui natural. Ion sau Petre Petre „posedă” lumea în sensul că participă la ea prin toate simțurile. Senzualismul acesta cosmic nu e, desigur, același lucru cu senzualitatea hedonistă din *Jar* de exemplu: acolo e vorba de un simplu ersatz. În *Adam și Eva* senzualismul e fundamentat metafizic. Însă romanul din urmă rămâne la o tratare rece, clinică, a bestialității sau a pasiunii. Incapabil de a concepe idealitatea,

romancierul îi fasifică atât sensul (căci avatarurile cuplului originar se reduc la aspirația către pura împreunare animalică), cât și forma, prin acest academism flamand al descrierii. În *Ciuleandra* impresia de patologic e și mai puternică, fiindcă Puiu Faranga e un degenerat. Obsesia lui Ion e organică, a lui Faranga e agresivă. Ceea ce e în primul roman elementaritate, devine, în *Jar*, vulgaritate. În fond, Rebreanu, schimbând mediul, nu poate gândi eroi potriviți. Ce se alege în aceste romane din realismul de frescă al scriitorului? Sau poate că noțiunea însăși se cade rediscutată în cazul lor? Literatura cu subiect orășenesc dovedește un sentiment, parțial inconștient, al precarității acestei vieți. Fără tradiția și profunzimea satului, orașul i se pare probabil un epifenomen. Orașul n-are lege: poate face obiectul descrierii jurnalistice, ca în *Gorila*, dar nu al romanului care este, la Rebreanu, izbutit mai ales ca variantă a epopeii. De la subistoria din *Ion* nu se poate trece direct la politicul din *Gorila*. Disprețul inconștient al romancierului, care are în sânge poezia ruralității elementare și sempiternă, față de instituțiile superficiale ale orașului, îl împiedică să scrie bune romane citadine. Titlul de realist, în sensul strâmt, care i s-a acordat de la început lui Rebreanu, trebuie privit deci cu circumspecție și legat oricum de maniera lui obiectivă de a zugrăvi lumea mai mult decât de viziunea profundă. El are, în *Ion*, mai degrabă viziunea unui *naturalist*, dacă acceptăm definiția lui Albèrés: „S-ar cuveni poate să numim *naturalism* acea imensă și crudă viziune romanescă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului XIX: amplexarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămâne pur umană și sociologică, și mai ales simțul ascuțit biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism și o milă latentă... În această inspirație și în această forță se reunesc toate marile romane ale unei jumătăți de secol: precedați de George Sand, George Eliot, Charlotte Brontë, de unele aspecte din Hugo, Flaubert, Maupassant, iată-i pe Zola, Verga, Th. Hardy, Selma Lagerlöf, Tolstoi, apoi

continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexö, Sigrid Undset. Destinul uman e în întregime reintegrat social și istoric, drama colectivă și drama individuală se echilibrează perfect iar autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică...” Trecând pe lista eseistului francez numele lui Rebreanu, să adaug că, astfel înțeles, naturalismul nu e altceva decât un realism deturnat de la atitudinea și de la scopurile sale inițiale. Romanul realist corespundea la origine unei epoci, prima jumătate a secolului XIX, de relativ optimism social, în care romancierul, ca și burghezul în plină ascensiune, este un spirit energetic, întreprinzător și neobosit. Balzac este el însuși un Rastignac și un Vautrin, un Birotteau și un Hulot. Autorul și eroii săi au stofa unor cuceritori care-și trăiesc soarta, încercând s-o stăpânească. Vitalitatea acestui tip este extraordinară. O regăsim la Păturică, la Scatiu și la Mara. O generație sau două mai târziu, entuziasmul epuizându-se, burghezia începe să-și producă eroii dezabuzăți, sceptici și fără tonus vital. Marea epocă a scepticismului coincide cu aceea a naturalismului și a miturilor sale, dintre care cel mai durabil s-a dovedit a fi acela al eredității. Marcați de la început de o ereditate nefastă, eroii naturaliști sunt, într-un fel, trăiți de propriul destin. Cuceritorului îi ia locul victima. Orfanului orgolios, ca Manoil, degeneratul, ca Faranga. Spre deosebire de Rastignac, Jude al lui Hardy va rămâne toată viața un obscur. Ambiția nu mai reușește să propulseze pe nimeni. Definiția romanului, ca istorisire a unui eșec, nu corespunde niciodată mai bine adevărului ca în această epocă ce se încheie puțin după Primul Război mondial, la noi, ca și în Occident. Toate romanele lui Rebreanu relatează eșecuri. *Ion* e desigur cel mai semnificativ. Aproape nu este personaj în acest roman care să nu devină o victimă. Ana, unul din cele mai zguduitoare personaje din tot romanul nostru, se mișcă de la început până la sfârșit într-un cerc vicios. Lamentația ei repetată invocă un noroc inexistent: „Norocul meu, norocul meu!” Singura ei vină este de a fi tras, la naștere, lozul

nefericit. Romanul naturalist își datorează măreția cultivării acestor oameni fără nicio șansă și a acestor destine fără salvare. Șansa, Balzac n-o refuza nici celui mai neînsemnat dintre eroii săi, căci societatea, istoria, universul întreg păreau marcate de șansă. Odată cu scepticismul de după revoluțiile de la mijlocul secolului, romanul mizează totul pe cartea opusă: neșansa. De câte ori, dincolo de pitorescul frescei sau de descriptivismul social, romanul naturalist atinge coarda majoră a lipsei de șansă, el se ridică la o demnitate a tragicului pe care n-a realizat-o niciun romancier înainte. Și, rareori, după: există oare la noi romane mai întunecat-tragice decât *Ion*? Există ceva similar episodului în care Vasile Baciuc o schingiuește în bătai pe Ana? Jupuirea lui Mahavira din *Adam și Eva*, cu aspectul ei de studiu savant, este infinit mai suportabilă decât cea mai nevinovată discuție dintre protagoniștii din *Ion*, cum ar fi bunăoară aceea în care Ana vine la Ion acasă, tremurând de groază și sperând să-l îmblânzească după ce a batjocorit-o, în vreme ce flăcăul taie nepăsător ceapa cu briceagul, îl șterge apoi de cioareci „cu mare băgare de seamă” și se uită la femeie „cântărindu-i burta cu o privire triumfătoare”. Puține atrocități din *Răscoala* sunt mai zguduitoare decât sinuciderea Anei într-o scenă în care fiecare detaliu este parcă filmat cu încetinitorul („încet, tacticos, își scoase năframa și o puse pe parul ce despărțea pe Joiana de Dumana”), iar moartea nu găsește răsunet nici măcar în simțirea animalelor din grajd, indiferente ca însăși natura: „Joiana, nemaisimțind nicio mișcare, întoarse capul și se uită nedumerită. Dădu din coadă și atinse cu moțul de păr poalele Anei. Și fiindcă Ana rămase țepăună, Joiana își înfundă limba verzuie, apăsă, întâi într-o nară, apoi în cealaltă, și porni să rumege domol, plictisită...”

Nu un alt Rebreanu decât în *Ion* găsim în *Pădurea spânzuraților* (1922), ci un alt fel de roman. Deosebirile dintre ele sunt destul de importante. Nu încapă îndoială că începutul *Pădurii spânzuraților* este un fel de punere în temă și îl exprimă nemijlocit pe autor. Autorul este acela

care înfățișează cerul cenușiu, ca un clopot de sticlă, spânzurătoarea sfidătoare, pe caporalul „scund și negricios” care-și supraveghează oamenii la lucru. Dar, de la alineatul al doilea înainte, perspectiva se schimbă. Acest lucru nu se întâmpla niciodată în *Ion* unde perspectiva rămânea, de la un capăt la altul, auctorială. Aici ceea ce urmează este văzut aproape numai de către personaje, *à tour de rôle*, începând cu micul caporal. Elementele descrierii nu depășesc în general nivelul de expresie al personajului. După ce caporalul îi dădăcește pe soldați, plictisiți ca și el de a se fi transformat în gropari, el dă cu ochii de spânzurătoare. Cititorul are ocazia s-o vadă el însuși altfel decât în primele rânduri unde, în perspectiva autorului, îi apăruse în termeni generali și, aș zice, simbolici: abia acum spânzurătoarea îi apare în lumina în care i-ar apărea unui om simplu, cu teamă de Dumnezeu și pe deasupra superstițios. Tocmai acum vântul mișcă ștreangul și pe caporal îl cuprinde „o frică sugrumătoare”. Își vine în fire doar când se pomenește lângă el cu un ofițer necunoscut. E un căpitan, al cărui nume nu ne este comunicat. Spre deosebire de *Ion*, unde numele de oameni și de locuri nu erau despărțite niciodată de purtătorii lor, aici procedeul constă în a nara ceea ce personajele însele văd sau simt. Ofițerul care se apropie fiindu-i necunoscut caporalului, el rămâne necunoscut și cititorului. Desigur, Rebreanu nu aplică consecvent această regulă. Unele detalii din ținuta celui ce intră acum în scenă scapă evident judecății caporalului, fiind introduse în prezentare de naratorul însuși (abia în nuvelele de început ale lui Preda perspectiva auctorială va lipsi cu totul, ceea ce-l va șoca pe Lovinescu). Scopul este de a anticipa o anumită evoluție: ofițerul se apropie „șovăitor”, împins de la spate de rafalele de vânt, ca spre „o țință nedorită”. Aceste detalii se vor justifica ceva mai încolo când personajul însuși îi va declara lui Bologa că, aflând de execuție, s-a pomenit la locul ei fără să-și dea seama. Ochii „înfrigurați” ca de „un nesațiu bolnăvicios” ai căpitanului și întreaga lui comportare anunță, conform viziunii

teleologice și a romanului doric, un personaj dilematic și indecis. Observând la rândul lui spânzurătoarea, are o reacție defensivă, speriată: „se retrase câțiva pași ca în fața unui dușman amenințător”. Toate acestea, ca și discuția pe care o are cu caporalul, par a „ascunde” ceva: de fapt, ne pregătesc în vederea conflictului. În același moment își face apariția un al treilea personaj, care e văzut, la rândul lui, de căpitan. Este un tânăr locotenent care vine „foarte grăbit, aproape alergând și vorbind mereu”. Atitudinea exprimă hotărâre și interes pentru ce se întâmplă; ea contrastează vădit cu a căpitanului. Excesul de zel al locotenentului nu se mărginește la constatări de felul: „Ce oameni! Atâta nepăsare n-am mai văzut” sau „Cu astfel de oameni nu batem noi Europa”, dar îl determină să-l trimită pe caporal în sat după scăunelul lipsă și, ah, să încerce cu mâna lui rezistența ștreangului. Semnificația cuvintelor și gesturilor lui e decis situată în funcție de privitor și, deși nu încapă nicio îndoială în privința motivului care-l face să tragă de ștreang, ni se spune că locotenentul apucă funia de „*parcă* ar fi vrut s-o încerce dacă-i destul de solidă”. Acest *parcă* indică o incertitudine pe care n-o putem pune pe seama unui narator omniscient. Sub privirea „speriată” a căpitanului, noul sosit dă drumul ștreangului „rușinat și umilit”, și apoi se îndreaptă „nehotărât” spre martorul entuziasmului său penibil, ca să se prezinte. Asistăm la muierea acestui entuziasm datorită felului cum e apreciat, și nu de către narator, ci de către un personaj identificabil. Naratorul nu intervine direct, nici ca să califice comportamentul lui Bologa, căci despre el e vorba, nici ca să explice modificarea lui: totul se petrece sub presiunea unei priviri în care gesturile se oglindesc critic, fiind mărite ca de o lupă.

Noutatea pe care am semnalat-o, în raport cu *Ion*, constă într-o anumită interiorizare a viziunii. În *Ion*, obiectivitatea ținea de o deplină exterioritate (sau, de ce nu, extrateritorialitate) a naratorului; aici, din contra, impresia de obiectiv (căci o avem într-o măsură cel puțin egală) ține

de felul cum orizonturile subiective ale personajelor se intersectează, producând viziunea fără ajutorul autorului. E un alt tip de obiectivitate, obținut nu prin hipertrofia perspectivei auctoriale, capabilă a se face insesizabilă prin maximă extindere, ca în *Ion*, ci, dimpotrivă, prin reducerea ei până aproape de zero și înlocuirea cu ceea ce personajele însele pot vedea și înțelege în limitele câmpului lor de observație. Această efasare a povestitorului permite uneori să existe, despre aceeași realitate, mai multe puncte de vedere. Spânzurătoarea apare de patru ori și de fiecare dată mediată de o altă viziune: aceea simbolică a naratorului; superstițioasă, a micului caporal; alarmantă, încărcată de amintiri, a căpitanului Klapka; în fine, neutră, funcțională, a lui Bologa. Cea dintâi perspectivă este matricială, în raport cu celelalte, reunite în ea. În *Ion* orizontul auctorial era nedecompozabil. Aici el se lasă desfăcut în părți, dar continuă a funcționa ca un factor de coerență. Abia în romanele psihologice din deceniul următor, când va triumfa viziunea ionică, multiplicitatea subiectivă va deveni refractară oricărei totalizări. Deocamdată, liberalismul autorului nu merge dincolo de afirmarea unor viziuni psihologic-diferențiale asupra evenimentelor, însă mereu controlate și integrate unei viziuni supraindividuale. „Biografia” lui Bologa apare ca un eveniment de conștiință, provocat de o traumă gravă. Este însă ea cu adevărat prezentată într-o altă manieră, adică *psihologizată*? Decurge cam în felul celor din *Ion* sau *Răscoala*. „Apostol s-a născut tocmai în zilele când tatăl său aștepta la Cluj condamnarea. Până să se întoarcă Bologa din temniță, copilul a deschis ochii asupra lumii, îmbrățișat de o dragoste maternă idolatră etc.”. Nu poate fi vorba aici de psihologism propriu-zis câtă vreme nu personajul însuși își desfășoară mental propriul trecut, cum ne-am fi așteptat, și cum se va întâmpla în romanul ionic al Hortensiei Papadat-Bengescu, de exemplu, ci, autorul, și încă într-o ordine cronologică. În locul unei memorări, din unghiul subiectiv al lui Bologa, avem o reconstituire „obiectivă”. Ceea ce ni se

poate părea curios este că autorul regăsește această perspectivă unică și nediferențiată tocmai când zugrăvește interioritatea personajului, după de a știut să exploateze varietatea psihologică a unghiurilor de vedere când a zugrăvit împrejurări exterioare. În realitate, în *Pădurea spânzuraților* este un amestec de procedee vechi și noi. Și în *Ciuleandra* întâlnim ambele procedee: de pildă, în scena în care bătrânul Faranga, imediat după crimă, se plimbă agitat prin cameră. Iar naratorul găsește nimerit să relateze obiectiv biografia familiei; în schimb, într-un alt capitol, aflat la sanatoriu, Puiu Faranga privește pe fereastră, absent, la ninsoarea de afară și se vede deodată (în imaginație) într-o altă cameră, de hotel, cu o femeie pe genunchi. În aceasta din urmă sunt de fapt două inovații: declanșatorul e o împrejurare banală, obișnuită: ninsoarea; iar conținutul conștiinței e surprins într-un punct întâmplător, ce nu se leagă cu nimic din anterioritatea sau din posterioritatea imediată. Metoda, teoretizată de Proust și de Camil Petrescu, va fi utilizată întâi la noi de Hortensia Papadat-Bengescu. Deocamdată, la Rebreanu, elementele caracteristice ale romanului psihologic sunt: pe de o parte, un limbaj al sondajului deopotrivă prea general și prea decis (fiindcă nu reflectă totdeauna o subiectivitate implicată), aparținând perspectivei detașate a unui narator impersonal; pe de alta, o conștiință ce se află mai curând într-un regim special decât într-unul normal. Nu e greu de descoperit, pe de altă parte, un stil liric și metaforic al „analizei” psihologice în *Pădurea spânzuraților* ca și în *Ciuleandra*. „Îl însufleșea o poftă mare să îmbrățișeze lumea întreagă” sau „liniștea și misterele cerului și pământului se întâlneau și fâlăiau în inima lui și-i picurau roua bucuriei eterne” sau, în fine: „milioane de gânduri îi plouau în minte și se ciocneau în zgomote surde”. Recunoaștem aici de îndată un limbaj preocupat să sugereze aspectul revelatoriu al faptelor de conștiință. Numai că acest stil al revelației este eludant, ca și cum, în loc să umple sufletul, revelația l-ar goli de toate

mărunțișurile ce-i formează în definitiv conținutul. E o conștiință epurată, redusă la ceea ce scriitorul consideră esențial și simbolic; împrejurare care explică metaforismul analizei. Însă, chiar dacă Rebreanu acordă atenție numai unor astfel de momente cruciale, faptul că el menține perspectiva din unghiul unui narator exterior, o face în același timp nefiresc de precisă și de literară. Amestecul de planuri conduce la un amestec de expresivități, în fond incompatibile, și care creează impresia de falsitate. Nu e doar improbabil ca, năucit, abia ieșit din coșmar, Puiu Faranga să-și reprezinte atât de limpede lucrurile și înțeleșurile lor, dar e cu siguranță imposibil ca el să vadă ochii „morți” ai Mădălinei înainte de a ști că a omorât-o: căci abia în momentul următor, strigând-o, are bănuiala crimei: „Avu simultan toate certitudinile: că trăiește și că e moartă, că a ucis-o și că n-a ucis-o, că nu s-a întâmplat nimic și că s-a sfârșit tot”. Acest limbaj e incapabil de subiectivizarea percepției. Interiorizând viziunea asupra lumii obiective, în *Pădurea spânzuraților* ca și în *Ciuleandra*, Rebreanu nu o poate interioriza și pe aceea asupra conștiinței psihologice. La fel de caracteristică pentru el rămâne și considerarea acestei psihologii numai în momente de maximă gravitate. Personajul e confruntat cu un eveniment-revelație care-i provoacă un acut proces sufleteș (ca, lui Bologa, execuția cehului), constând de obicei în retrăirea mentală a trecutului: „Se pomeni deodată cu o întrebare înfricoșătoare... întrebarea îi aprinse în suflet o flacără albă în jurul căreia se înșiruiră gândurile vieții lui”. Există o anumită bruschețe a revelației, care țâșnește, explodează, irumpe în conștiință („în sfârșit, brusc, fără nicio trecere, apăru iarăși gândul roșu...” sau: „îi trecu prin creieri fulgerător...” sau „gândul acesta îi țâșni în ochi ca o strălucire de ură”). Odată produsă și alimentată metodic de desfășurarea procesului interior, revelația întrerupe o anumită rutină a gândurilor și a gesturilor ca să instaureze o epocă de criză. Căci evenimentul provocator nu e doar capital în existența personajului, ci și

crucial: personajul va fi deșirat intim de revelație și va ține să-și modifice comportamentul: toți eroii vremii, de la Bologa la Radu Comșa, trăiesc aceste revelații. Putem conchide acum că romanul psihologic al epocii dorice este unul al evenimentelor critice și al reflectării lor într-o conștiință pe care o traumatizează: impactul îl constituie totdeauna o revelație; iar consecința e de obicei o modificare radicală a felului de a concepe existența și de a o trăi. Acesta fiind „modelul”, el devine relevant numai întrucât e repetat de mai multe ori în cuprinsul romanului: caracterul de repetiție îi asigură în fond buna funcționare. Rezultatul palpabil al repetării îl constituie faptul că aproape toate evenimentele exterioare și interioare sunt guvernate de un fel de lege a crizei. Se petrece un lucru similar cu necesitatea constrângătoare, expresie a teleologiei, din *Ion. Pădurea spânzuraților* reduce și el viața personajelor la o suită de indicații pentru criza sufletească pe care urmează s-o trăiască, devine și el o simptomatologie, în care nu mai rămâne loc pentru întâmplător sau nesemnificativ. Este romanul unei stări de urgență interioară. În *Pădurea spânzuraților*, Bologa se află permanent în stare de urgență sufletească. Toate acestea ne duc la concluzia că *Pădurea spânzuraților* nu e încă un roman psihologic de tip ionic, ci mai degrabă unul moral, în care analizei și introspecției îi sunt preferate revelațiile de conștiință și, evenimentelor sufletești cotidiene, marile crize spirituale. Romanul moral al lui Rebreanu e, ca și acela social, un avatar al naturalismului, nicidecum al realismului obiectiv și cotidian.

Dintre toate romanele lui Rebreanu, trei sunt capodopere. *Ion* rămâne paradigmatic pentru naturalismul nostru rural, cu personaje capabile de mari pasiuni, biologic motivate și trăind într-un regim de fatalități din puterea cărora niciunul nu are scăpare. *Răscoala* e singurul roman-frescă izbutit pe toată întinderea, cu puține goluri, ca și *Ion*, în paginile despre notabilitățile satului ori ale orașului, față de care Rebreanu e la fel de inaderent cum va fi mai târziu Marin Preda, deși amândoi și-au petrecut cea mai mare parte a

vieții la oraș. *Răscoala* este o orgă imensă, suflând prin mii de guri, topind amănuntele cele mai realiste într-o pastă epică densă, compactă și tăind din realitate tablouri puternice, greu de uitat. În fine, *Pădurea spânzuraților* este primul nostru mare roman moral. Celelalte sunt fără discuție mediocre, unele ilizibile, ca *Jar* (1934) sau *Amândoi* (1940), ultimul fiind, inexplicabil, preferatul lui I. Negoițescu. *Calvarul* e o autobiografie parțială fără niciun har, inspirată de dorința lui Rebreanu de a explica situația lui de român născut în Imperiu. *Ciuleandra* (1927) e o melodramă. *Adam și Eva* (1925), romanul cel mai ambițios al autorului, imaginează peregrinarea unor suflete pereche prin decorurile de carton ale câtorva epoci istorice, cu elemente postixe, lipsite de autenticitate. Nici *Crăișorul* (1929) n-are suflul romanelor istorice sadoveniene. *Gorila* (1938) e un roman politic neizbutit, cum vor fi ale lui Zaharia Stancu din aceiași ani ai secolului trecut. E greu de înțeles cum a putut coborî autorul lui *Ion* sub nivelul unor romancieri complet uitați precum Carol Ardeleanu, Ury Benador, I. Peltz și chiar mult cititul cândva și mai deloc cititul astăzi Cezar Petrescu.

Înainte de cele trei romane care i-au adus gloria, făcând din el cel mai mare romancier al vremii, Rebreanu publicase nuvele considerate promițătoare mai ales raportate la ale contemporanilor din pragul Primului Război. Adunate în *Frământări* (1912) și *Golanii* (1916) și în alte culegeri sau reeditări, în total șaptesprezece la număr, nuvelele sunt realiste, sociale, cu personaje bine conturate, dar neegalându-le pe ale lui Slavici. Dintre toate, ar fi putut fi o capodoperă *Proștii*, cu cei doi țărani, tată și fiu, care se duc la gară cu noaptea-n cap, dar scapă totuși trenul, din cauza stângăciei lor și a aroganței domnilor. Autorul îngroașă prea tare liniile (suntem în plin sămănătorism, nu e așa?) ca să marcheze opoziția dintre proști și domni. Nu era nicio nevoie de bruftuie și insulte („Mai la vale, prostule, mai la vale-s vagoanele pentru boi!”) ca să compătîmim cu proștii. Una din puținele reușite este *Catastrofa* (1919). „Amănuntul real

netransformat prin artă”, zice Lovinescu despre realismul brut al nuvelei, pe care a socotit-o totuși o operă de mare valoare. Din observația criticului înțelegem mai bine în ce măsură Rebreanu șoca un gust literar bazat pe sentimentalism și pe moralism, renunțând nu numai la comentariul auctorial, dar chiar la netezirea artistică a faptelor de viață și a personajelor. Eroul *Catastrofei* e un om fără însușiri, trăind din automatisme (cum ar fi simțul datoriei), fără procese de conștiință. David Pop e românul din Austro-Ungaria lui Slavici care nimerește în război cu conașionalii săi și, cruțat miraculos de toate gloanțele din imperiu, e împușcat de un român, fără să-și înțeleagă probabil condiția tragică. David Pop îi seamănă bine lui Bologa din *Pădurea spânzuraților*, deși dimensiunea morală lipsește din *Catastrofa*. A doua bucată de rezistență a nuvelisticii lui Rebreanu este *Ițic Ștrul, dezertor* (1920), care a stârnit un imens scandal imediat după război, într-un moment de naționalism încă euforic datorat norocoasei Întregiri a țării, fiindcă îndrăznește să facă un fel de erou dintr-un ovrei fricos, iar dintr-un ofițer român, un ticălos. Ițic e trimis la moarte de comandantul unității lui fără alt motiv decât antisemitismul acestuia. Caporalul care trebuie să-l împuște îl face scăpat între liniile frontului, dar Ițic, care nu vede niciun motiv să dezerteze la inamic, se spânzură. Gradarea sentimentului de insecuritate și de frică al lui Ițic, în timpul patulării celor doi, este probabil cel mai valabil capitol din proza psihologică de la începutul secolului XX, după nuvelele lui Caragiale și Slavici. „Singura nuvelă ce afirmă un scriitor”, notează Lovinescu, văzând încă o dată cât se poate de just. Restul nuvelilor nu merită atenție. Câteva, cu borfași și mediu de mahala bucureșteană, i-au putut da unele idei lui E. Barbu.

O simplă mențiune se cuvine pieselor de teatru (prima e *Cadrilul* din 1919), rareori puse în scenă, ori însemnărilor de călătorie (*Metropole și celelalte*), fără de culoare și anoste. Mediocru e și publicistul, aproape la fel de harnic ca Arghezi sau Călinescu dar, spre deosebire de ei,



nelăsând nicio urmă. Remarcabilă platitudine a observațiilor în notele de drum, remarcabilă platitudine a ideilor în publicistică. Nu-l salvează nici jurnalul intim, mult mai puțin interesant în sine decât este istoria tipăririi lui. Postum, jurnalul a avut mai multe ediții, singura integrală abia în ediția lui Niculae Gheran de *Opere*. S-a bănuțit mereu că a fost mutilat de soție și fiică, mai ales după ce acestea solicitaseră restituirea corespondenței scriitorului aflată la B.A.R. și în textul căreia de asemenea ar fi intervenit. Editorul de azi confirmă în mare măsură ideea ștergerii unor pasaje, când remarcă folosirea scotchului în unele locuri, unde scriitorul însuși ar fi făcut modificări, dacă e să le credem pe soție și fiică, doar că lipiciul cu pricina nu exista pe vremea lui. Jurnalul putea fi util în alte privințe. Anii din urmă ai scriitorului au oferit confrăților motive de suspiciune. Filogermanismul, mai mult presupus decât real, i-a atras lui Rebreanu urâte necroloage în toamna lui 1944, când, ca și Slavici și Arghezi, după războiul celălalt, a fost acuzat că a luat bani de la nemți, ba chiar că a spionat în favoarea lor. I-au fost taxate simpatiile, nici acestea foarte fățișe, pentru legionari. Jurnalul risipește o parte a norilor negri strânși deasupra capului lui Rebreanu în anii războiului. Jurnalul din '40-'44, oprit de la publicare în 1985, denotă o preocupare pentru politică neobișnuită la Rebreanu, care se mulțumise înainte să înregistreze aproape exclusiv evenimente personale, familiale, gospodărești (*Jurnalul de la vie* merge paralel cu celălalt chiar și în '40) sau artistice și literare (*Jurnalul de la Teatrul Național* îl dublează și el pe celălalt între 1941 și 1942). Dincolo de naivitatea, regretată și aceasta în zilele rebeliunii, de a fi văzut în legionari o soluție morală la corupția politică, nu este nimic altceva incriminabil în notațiile cotidiene din jurnal. Filogermanismul, apoi, este mai mult un

antirusism. Ca și Lovinescu, care examinează în broșura despre P.P. Carp poziția liderului junimist în Consiliul de Coroană din 1916, favorabilă alianței cu nemții, Rebreanu se teme că o înfrângere a nemților în răsărit ar fi urmată de o rusificare a țării. El pune fascismul și comunismul pe același plan când se referă la consecințele lor funeste, chiar dacă a nutrit la un moment dat speranțe legate de cel dintâi. Deseori lucrurile sunt spuse pe numele lor: executarea de către legionari a deținătorilor politici de la Jilava este socotită o „oribilă crimă”, chiar dacă voia să fie un răspuns la o altă crimă: „Uciderea fără judecată nu e o sancționare, scrie Rebreanu în jurnal în 1940, ci o crimă îngrozitoare care dezonoarează țara”. „Nu știu cum ar mai putea să câștige Germania războiul”, notează el în 1943, după doi ani și două luni de întrerupere a jurnalului, în care ultimele iluzii îi fuseseră risipite, ceea ce, în definitiv, poate fi cauza că n-a mai reușit să-și noteze impresiile. Apoi survine boala. Doar patru însemnări în toată jumătatea lui 1944 de dinaintea sfârșitului. În general, jurnalul lui Rebreanu are caracter neliterar, oricât ar crede unii comentatori că e superior *Însemnărilor zilnice* ori *Agendelor literare*. E un *aide-memoire* util documentar, nicidecum o operă literară. Ceea ce nu i se poate contesta este autenticitatea (unele omisiuni se simt, dar e aproape imposibil de știut ce a șters el însuși și ce a șters mâna străină), amestecul inextricabil de banalitate și de senzațional, de domesticitate și de politic, în ciuda absenței adevăratei intimități. Toate jurnalele intime românești au o carență de intimitate. Stilul este pe alocuri involuntar suprarealist prin alăturarea de planuri diferite: „Am trecut apoi pe la Direcția silvică să-mi dea 2500 salcâmi pentru a planta pe lângă proprietate de jur împrejur. Iar s-a schimbat guvernul...”

## HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

(8 decembrie 1876 – 5 martie 1955)



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

„Când vine marinarul la stâlpul unde e încolăcită funia, și începe a învărti roata, când ridică brațul și, dintr-o mișcare, azvârle lațul... sângele în mine se urcă până la gât, se învârtește

repede și se scurge prin vine, de când el a întins mâna, cât timp coarda a zburat, rotunzindu-se lin și hotărât, și până când a îmbucac strâns stâlpul.

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

Ce observăm în primul rând aici este că autoarea înfățișează momentul ancorării unei ambarcațiuni. Un tablou printre atâtea altele, din stațiunea de pe malul mării, consemnate în scrisori ca într-un jurnal: plaja, cu lumea ei frivolă, dansul, cântecul unui necunoscut în noapte, două bătrâne aruncându-și apă pe pielea flască, chipul tumefiat al unui înecat. Aceste tablouri, aceste mici întâmplări par trăite de autoarea scrișorilor ca niște senzații proprii. Privind mișcarea energică a brațului care aruncă frânghia ancorei, eroina participă cu toată ființa la ea. Își simte sângele urcând în gât și bătaia inimii iuțindu-se. Emoția are un caracter cvasi-erotic. Și nu este, la tână femeie, conștiința clară că lumea există în afara corpului ei. Frânghia o simte ca pe un laț încolăcit după gât, vârfurile ancorei pătrunzându-i în inimă. Iată o înlănțuire care denotă o trăire indistinctă a ființei proprii și a lucrurilor din afară. Acesta este un aspect important și neluat îndeajuns în seamă până azi: la întâile eroine ale scriitoarei, la Bianca din *Lui Don Juan, în eternitate*, la Manuela din *Femeia în fața oglinzii*, la eroina *Mării*, experiența vieții implică neapărat confuzia dintre interioritatea ființei și exterioritatea lumii. Analizându-și senzațiile, aceste femei par convinse că descoperă lumea. Socotită prin excelență

feminină, o astfel de literatură este dezagreabilă la lectură. Dar nu numai de căci din cauza stilului, neconsistent și exaltat, de care toți comentatorii au făcut caz, căci, după remarca foarte justă a lui E. Lovinescu din 1920, rareori povestirile Hortensiei Papadat-Bengescu rămân la „exuberanța senzorială cu care ne-a învățat Contesa de Noailles; nu e langoarea vapoasă, sensibleria rafinată și discretă a unei palide literaturi lipsite de nerv și de viață, ci apriga incizie a unui instrument de precizie în jocul complicat al inimii feminine”. Motivele trebuie căutate în altă parte. Pregătindu-se intuitiv pentru literatura psihologică, Hortensia Papadat-Bengescu nu se iluziona când punea în gura aceluiși personaj feminin din *Marea* o afirmație ca următoarea, ci când o credea valabilă pentru povestirea însăși: „Fiecare suflet trebuie să aibă limba lui”. Tocmai o limbă proprie nu au sufletele ce se confesează ori se analizează cu luciditate în aceste prime proze. Ele sunt variante ale unui singur prototip. Fără biografie, fără individualitate. Simple nume: Bianca, Manuela, Adriana. Și uneori nici măcar nume, ca eroina *Mării*. Și cum ar putea fi altfel, câtă vreme niciuna din aceste eroine nu trăiește în lume: pentru toate, lumea nu este decât proiecția ființei lor. Singura realitate de care au cunoștință cu adevărat este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat. Tot restul se află înecat în ceață. Într-o scrisoare către G. Ibrăileanu, din 1914, Hortensia Papadat-Bengescu spunea: „Da! Mă interesează mult și sufletul celorlalți... Dacă nu știu încă de ei nimic, e fiindcă sunt la o epocă când sunt absorbită prea viu de mine. Cât va mai ține? Nu prea mult. Știu să mă stăpânesc – ați văzut-o, m-ați mișcat mult cu asta, voi ști, sper, și să mă retrag la timp. Voi scrie atunci poveștile celorlalți”. Aceste „povești ale celorlalți” nu se lasă prea mult așteptate. Dacă citim cu atenție primele cărți ale scriitoarei, le descoperim alături de confesiunile epistolare. Exteriorizarea lirică din *Marea* sau din *Lui Don Juan* nu e singurul procedeu utilizat de autoarea *Apelor adânci*, deși a atras mai mult atenția. În *Femei*

între ele, povestirea care încheie volumul început cu *Marea*, există o povestire a doamnei M. care se referă la întâlnirile cu un tânăr adorator, care o urmărește pretutindeni, vorbindu-i cu ochii și fără a îndrăzni s-o abordeze. Tânărul e însoțit uneori de o fată al cărei chip este ascuns sub o capelină cu roze. Fata rămâne până la sfârșit fără nume și chiar fără obraz: dar cât de vie este! Puține din eroinele primelor proze ale Hortensiei Papadat-Bengescu, oricât de minuțios și-ar analiza simțirile, sunt atât de puternic individualizate ca această fată. Ale cărei sentimente nici nu le cunoaștem: dispunem doar de presupunerile doamnei M. Este capelina cu roze geloasă sau ignoră totul despre ocheadele tovarășului ei? Scufundarea în lucrul de mână este o pudoare sau o tactică? În închipuirea doamnei M., fata e geloasă și resemnată. Scena întreagă reprezintă un „dialog” – deși nu se rostește niciun cuvânt – între cele două femei: una cu desăvârșire mută, alta monologând interior. Pentru eroina din *Marea*, lumea exterioară nu exista decât înlănțuită de senzațiile proprii, pentru doamna M. ea există și opune o relativă rezistență înțelegerii. Eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu încep, așadar, prin a-și nota senzațiile proprii; apoi privesc în sufletul altora: dar centrul perspectivei se află situat, în ambele cazuri, într-o conștiință care nu mai este aceea impersonală a unui narator exterior. A devenit a unui personaj determinat. A doua deosebire este aceea dintre un suflet pe care l-am putea numi senzorial și unul pe care l-am putea numi sentimental. În afara senzației imediate (sângele în tâmpile, nodul în gât, roșeața obrazilor, pierderea respirației), eroina din *Marea* cunoaște prea puține reacții. Fiziologia nu mai joacă același rol la doamna M. sau la capelina cu roze, unde se desfac foi din alt strat al sufletului – indiferență, gelozie, cochetărie, orgoliu – și anume din acela ce va deveni caracteristic în romane (fără ca totuși fiziologicul să dispară vreodată complet). În sfârșit, dacă la eroina *Mării* sau la Bianca Porporata precumpănește încercarea de exteriorizare a sufletului propriu,

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

Contemporane cu *Pădurea spânzuraților*, *Baltagul* și *Enigma Olâiei*, romanele ciclului *Hallipa* înfățișează totuși un moment ulterior în evoluția genului. Ele aparțin tipului ionic, ilustrându-l cu strălucire, chiar dacă în chip contradictoriu. Contradicțiile se datorează în primul rând lipsei de tradiție a ionicului, noutății lui, surprinzătoare într-o proză ca a noastră, care nu consumase energiile tipului anterior. Reforma ionică coincide cu apogeul doricului și critica a fost neputincioasă în a sesiza deosebiriile dintre romane ca *Pădurea spânzuraților* și *Concert din muzică de Bach*, considerându-le pe amândouă „psihologice” sau „de analiză”. Așa s-a născut și mitul romanului modern românesc, cu doi cititori, L. Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu, unul operând predilect în domeniul socialului, celălalt în al psihologicului. Nu putea fi înțeleasă de la început adevărata deosebire. Mai curios este că ea nu se înțelege totdeauna nici astăzi. Cauza trebuie căutată în imprecizia vocabularului critic tradițional. Roman psihologic ori de analiză sunt etichete fie prea generale, fie complet greșite. Spunem roman psihologic (sau social, istoric, politic etc.), avem în vedere *obiectul* sau *tema* romanului, în vreme ce roman ionic sau doric se referă la *perspectiva* narativă și la structura ce decurge din ea. Să mai adaug că psihologia poate exista în romanele dorice la fel de bine cum exista observația moravurilor în romanele ionice? Neînțelegerea

naturii reale a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu (și a romanului ionic în general) a condus la încercarea, repetată, de a le clasifica în funcție de o pretinsă evoluție a prozei scriitoarei: după o fază „subiectivă”, adică lirică și confesivă, în *Ape adânci* și celelalte, trecând printr-una din compromis, ilustrată cu *Balaurul* (1920), s-ar ajunge la romanele „obiective” ale maturității. La originea acestei clasificări se află o cunoscută teză a lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane*: „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseși (a romanului – n.n.), în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv”. În realitate, nimic mai inexact.

Romanele ciclului *Hallipa* (*Fecioarele despletite*, 1926, *Concert de muzică de Bach*, 1927, *Drumul ascuns*, 1932 și *Rădăcini*, 1938), deși scrise la intervale mari de timp și relativ independente unul de altul, alcătuiesc a doua noastră cronică de familie, după aceea a lui Duiliu Zamfirescu, și trebuie considerate împreună. *Fecioarele despletite* debutează cu o scenă interesantă. Trei tinere femei se află în vizită la moșia familiei Hallipa de la Prundeni. Atmosfera din casă e încordată, dar cauza îi scapă uneia dintre ele, Mini. De dimineață, doctorița Lina Rim și Nory Baldovin au luat-o cu ele, în mare grabă, și n-au apucat să-i spună ce se întâmplă la Hallipi. De întâmplat, se întâmplă ceva, după cum Mini și-a putut da imediat seama, fără totuși să înțeleagă prea bine ce anume. De la sosire a fost frapată de dezordinea de la conac. Obișnuită cu spiritul gospodăresc al lui Doru Hallipa și cu ritualul primirii musafirilor, Mini a văzut cu uimire porțile vraise, nisipul aleii negreblat, terasa pustie, absența amfitrionului, neglijența Elenei, fata cea mare, altminteri așa de îngrijită și de protocolară. Lenora, doamna casei, agitată și parcă bolnavă, mai mult a zăcut. Dejunul a fost servit în tăcere. O atmosferă apăsătoare, întreruptă de șușotelile celor patru femei (printre care nu trebuie s-o numărăm pe Mini), a domnit întreaga zi. Toate aceste lucruri sunt relatate din

perspectiva Minei, deși ea este, cu siguranță, personajul cel mai puțin informat în privința cauzelor. Iată un procedeu cu totul neobișnuit în romanul nostru de până acum. Dar pe care l-am remarcat în primele proze ale scriitoarei. Cititorul nu are cunoștință decât de ceea ce Mini însăși a putut observa, de impresiile și de reflecțiile ei. Tânăra femeie și-a petrecut ziua într-un fel de pândă: ne dăm seama că e o persoană inteligentă și sensibilă și pe care buna creștere o împiedică să pună întrebări indiscrete. Fără să fie rigide, relațiile dintre gazde și musafiri sunt îndeajuns de protocolare, iar secretele se împărtășesc *sotto voce* Linei, care a venit ca doctoriță a casei, sau lui Nory, colegă de școală cândva cu Elena. Mini e ținută deoparte și tocmai pe ea romanciera o alege ca să „reflece” evenimentele. Procedeu nou și îndrăzneț. Știm cu adevărat numai ce gândește și simte Mini: restul conștiințelor sunt mute. Iar autoarea nu oferă niciun punct de sprijin obiectiv reflecțiilor Miniei. În această perspectivă interioară (situată în conștiința unui personaj), și totodată marginală, constă noutatea. Faptele ne sunt dezvăluite parțial și numai prin prisma tinerei femei. Nu avem niciun criteriu de a le verifica; trebuie să ne încredem în intuițiile și în judecata Miniei. Chiar și în finalul capitoului, când, în trăsura care le duce spre oraș, Lina și Nory o pun pe prietena lor la curent cu evenimentele din casa Hallipa, Mini rămâne singurul „reflector” al acțiunii: nicio altă conștiință nu e sondată direct iar autoarea se abține de la orice comentariu. Acest procedeu îl vom întâlni, aplicat destul de consecvent, în tot romanul care inaugurează cronică familia Hallipa: el distinge radical romanele Hortensiei Papadat-Bengescu de acelea ale lui Rebreanu, Sadoveanu sau Călinescu, apropiindu-le de ale lui Holban; și e un indiciu important că strategiile ionicului iau locul celor ale doricului. Mini nu apare, ca reflector, decât în *Fecioarele despletite*, fiind părăsită în romanele ulterioare. Trecând lumea prin sensibilitatea ei educată și atentă, Mini aplică totodată o metodă originală de elucidare a impresiilor. Ea folosește

expresia „trupul sufletesc” pentru a desemna o consistență materială a sufletului la fel de bine perceptibilă ca aceea a cărnii. Nu e pur și simplu vorba de o legătură (un acord, dar și un dezacord) între inimă și simțuri: inima se manifestă prin simțuri, ascunzându-se totodată în ele; simțurile divulgă inima, dar o și închid între petalele lor carnivore. E vorba de o organizare fizică a sufletului, analogă cu aceea a corpului, care ar putea conduce, dacă ar fi cunoscută, la o metodă adecvată de pătrundere în tainele lui: Asemenea hărților anatomice ale doctorului Rim, soțul bunei Lina, trebuie să fie posibilă – crede Mini – și o hartă a „trupului integral al sensibilității”, pe care să putem înscrie și citi totul despre Celălalt. Introducerea reflectorului nu este, deci, doar un mijloc superficial de a se exprima, printr-un *alter-ego*, al romancierului ionic: ea are consecințe importante asupra romanului, care „înființează” sufletul, dându-i o realitate corporală independentă și adesea paradoxală. Personajele romanului Hortensiei Papadat-Bengescu nu mai seamănă cu acele unități fenomenale, din care psihologia face parte în chip natural, ca o componentă indivizibilă (ca o altă față, interioară, a omului social), de care e populat romanul doric, ci cu un fel de fantome încarnate ale subiectivității. Va trebui să distingem, în romanul ionic, acest suflet *psihologic* în sens propriu, de sufletul care formează obiectul romanului doric, și pe care-l putem numi *etic*. Sufletul etic, al lui Apostol Bologa de exemplu, este tot timpul determinat de valori exterioare (sociale, religioase, naționale) și nu are inerție proprie; se caracterizează printr-o anumită unitate și constanță, ca acele blocuri mari de piatră, supuse eroziunii lente, din care sunt construite piramidele, încât schimbarea lui nu poate fi observată decât în momentele critice, când ea apare radicală și catastrofală, căci lucrarea îndelungă a timpului nu e observabilă în act; iar cauzele trebuie căutate în împrejurări obiective și externe, și nu în insesizabilele deplasări spectrale ale sufletului însuși, așa cum fisurarea stâncilor alpine se datorează vântului și ploilor

și nu unei comportări speciale a pietrei; căci, în sfârșit, sufletul etic din romanul psihologic al doricului aparține de marile structuri moleculare, complexe și relativ stabile, manifestându-se inteligibil și tipic. Sufletul psihologic, la rândul său sesizabil în romanul ionic, e mișcat de mobilități interne și particulare; este fluctuant, contradictoriu, evoluând în salturi mici, inobservabile cu ochiul liber, iar cauzele schimbărilor, disimulate în fluxul obscur al evenimentelor de conștiință, nu sunt totdeauna relevabile, apărând unui ochi din afară ca un proces continuu și enigmatic; această comportare denotă o structură atomizată, incongruentă, atipică, asemenea mișcării browniene. Intuițiile Miniei, în scena de la începutul *Fecioarelor despletite*, surprind tocmai un astfel de suflet, și de aici provine greutatea de a sesiza unitatea și cauzele mari ale schimbării.

Deși, după *Fecioarele despletite*, ne-am fi așteptat, poate, ca mijloacele investigației să evolueze în sensul unei tot mai mari libertăți în transcrierea aceluia *stream of consciousness* de la Joyce, sau, măcar, al menținerii perspectivei interne, constatăm, iată, în romanele următoare, o revenire a perspectivei ordonate și exterioare a doricului. Dispare până și reflectorul unic: și, după tentative nu prea convinse de a-l înlocui cu mai mulți reflectori, care să preia *à tour de rôle* sarcina viziunii narative, scriitoarea renunță definitiv la strategiile ionice, adoptând mai vechea manieră din romanul analitic al doricului. O primă cauză e, desigur, lipsa de tradiție și de preparare a romanului și a criticii noastre pentru o asemenea reformă; influența criticii s-a exercitat într-un sens frenator. O alta este de natură așa-zicând socială; ține de mentalitatea și educația lumii pe care romanele o zugrăvesc, acea burghezie recentă, proaspătă, care însă a început să se comporte deja ca o aristocrație, creându-și convențiile și codul de maniere. Așa cum romanul francez de introspecție s-a impus când mica burghezie intelectuală a devenit subiect predilect (iar procedeele lui n-au putut fi folosite de către scriitorii americani, când l-au împrumutat, deoarece lipsea din societatea americană

a vremii tocmai pătura cultă și rafinată care, în Franța, descoperise practica și satisfacțiile autoanalizei), tot astfel romanul psihologic românesc – al Hortensiei Papadat-Bengescu, al lui Camil Petrescu sau Anton Holban – e condiționat de dezvoltarea însăși a clasei sociale în care el își află cei dintâi eroi și cei dintâi cititori. Ne aflăm, prin urmare, în fața acestei întrebări: ce anume, în structura socială și mentală a burgheziei a cărei cronică romanele Hallipa o întreprind, a dictat această neașteptată concesie?

În capitolul al cincilea al *Concertului din muzică de Bach*, Ada Razu, bogată proprietară a unor fabrici de făină și căsătorită cu prințul Maxențiu, îl prezintă soțului ei pe domnul Lică Petrescu (numit și Lică Trubadurul), rudă cu Lenora Hallipa, individ descurcăreț, boem și vesel, din care Ada ar dori să facă un *chambellan d'écuries*, dar față de care nutrește și un altfel de sentiment, nu îndeajuns de bine mascat. Punerea față în față a celor trei personaje este suficient de elocventă pentru a înțelege conflictul latent și deopotrivă motivațiile de ordin sufletească. Ada, femeie energică și calculată, vrea să dea legăturii ei posibile cu Lică o aparență de corectitudine, absolut necesară în lumea în care trăiește. Lică se lasă convins cu greutate, căci a priceput jocul și-și vinde scump libertatea. Prințul Maxențiu intuiește, la rândul lui, intențiile adevărate ale Adei, și-și mistuie ura în sine, fără a avea destulă forță să refuze. Nici un personaj nu e cu desăvârșire sincer în raportul cu celelalte: disimulația e atât o chestiune de tactică, în atingerea scopurilor, cât și una de conveniență. Lică e foarte ispitit de avantajele oferite de noul său post, ca și de eventuala legătură cu Ada. Dar nu se dă pe față, tocmai ca să obțină maximum din târgul cu prințesa. El e, într-un fel, singurul pe care regula jocului nu-l preocupă în sine, ci doar în măsura în care sporește eficiența loviturii. Cu Ada, lucrurile sunt mai complicate. Mai degrabă impulsivă decât pasionată, obișnuită a-și satisface capriciile, prințesa știe că un pas greșit îi poate fi fatal în lumea ei. Lică reprezintă, pentru ea, un capriț,

dar și un instrument de a se apropia de Hallipi; îl dorește, dar nu oricum; a-i crea o situație convenabilă e aproape la fel de important cu a-l avea de amant. Încă și mai profunde sunt disimulările la Maxențiu, la care egoismul determinat de boală se adaugă geloziei și urii neputincioase: pentru prinț, important e să nu se facă de râs. Nu-l poate arunca pe Lică pe scări: trebuie să accepte compromisul. Convenția socială e totdeauna un compromis. Ceea ce putem nota, după toate acestea, este că marea scenă în trei din palatul Maxențiu se joacă permanent pe două planuri: unul al sensibilității reale, ultragiutate sau numai vulnerabile, al intențiilor adevărate, necinstite sau numai lipsite de mijloace, și altul al măștii și al convenției. Autoarea *Concertului* a ales acele tehnici narrative apte să exprime acest conflict ascuns și să revele, în protocolul cerut de lumea bună bucureșteană de pe la 1925, pulsațiile unui suflet elementar, insuficient învățat cu constrângerea și eticheta. Întâia diferență izbitoare de maniera *Fecioarelor despletite* constă în absența unei conștiințe reflectoare unice. Chiar de la început (și aceasta este a doua diferență) se face auzită vocea unui narator omniscient, care ne introduce de-a dreptul în miezul faptelor, înfățișându-ne situația din familia prințului, sub forma unui rezumat concis și limpede. În *Fecioarele despletite* nu întâlnim nici un asemenea *summary* de autor: acolo reflectorul era cel care, din loc în loc, făcea scurte bilanțuri. Aici naratorul exterior, pe lângă o funcție economică, de control al întinderii faptelor, îndeplinește și una de apreciere a lor. Este evident caracterul hibrid al metodei. Dacă în *Fecioarele despletite* există un singur reflector capabil de analiză, restul conștiințelor nefiind explorate direct, în *Concert din muzică de Bach* există mai mulți reflectori și, uneori, foarte rar, ei sunt recrutați chiar și dintre personajele ca Ada sau Lică mai degrabă predispușe spre acțiune decât spre reflecție. În astfel de cazuri, în locul introspecției (Maxențiu e un introspectiv), care presupune o conștiință de sine evoluată și o plăcere autoscopică, maniera

psihologică tinde să utilizeze transcripția curată a simțirilor și gândurilor (ca de exemplu în pasajul final al capitolului al cincilea). Dar investirea cu funcție de reflectori a unor personaje care nu mai au pregătirea și limbajul necesar analizei – fie pentru că sunt oameni de acțiune, extravertiți, fie din alte cauze (cum ar fi, dacă ne gândim la alte personaje din *Concert*, reducția sufletească ori chiar idioțenia), – atrage, prin compensație parcă, revenirea la procedeele romanului doric, unde atât analiza psihologică, cât și expunerea faptelor se fac din punctul de vedere exterior al unui narator omniscient. S-ar crede că autoarea a vrut să se asigure de un control deplin al opticilor narrative, adăugând o instanță exterioară energică și decisă, ori de câte ori, prin multiplicarea perspectivelor interioare, narațiunea risca să se destrame într-un flux psihologic nestăpânit. Hortensia Papadat-Bengescu nu era pregătită, la numai cinci sau șase ani de la apariția lui *Ion*, în plin apogeu al romanului doric, să cedeze complet inițiativa personajelor sale. Combinația de practici vechi și noi reflectă o conștiință literară nesigură de ea. Această oscilare s-ar putea să fi fost dictată și de un alt factor, intrinsec, al prozei, și anume de nevoia de a exprima mai adecvat un anumit mecanism psihologic și social.

*Concertul din muzică de Bach*, ca și *Fecioarele despletite*, aduce în scenă o burghezie destul de proaspătă socialmente, spre a nu-și fi pierdut cu totul instinctele primare, naturale, de clasă în ascensiune, dar și destul de bine înstăpânită pe averile și pe rostul ei social, spre a-și permite să se comporte aproape ca o castă, conform unor norme pe care singură și le-a impus ca pe un fel de marcă deosebitoare, și care urmăresc, nu în ultimul rând, limitarea accesului noilor veniți. Problema psihologică și socială principală este pentru personajele primelor două romane din ciclul Hallipa aceea de a masca cât mai bine fondul de porniri elementare, de a-l pune la adăpostul convențiilor. E o lume care încearcă să dea despre ea însăși o anumită impresie, să-și fixeze, ca pe o mască, o anumită imagine stan-

dard, să-și disimuleze propriul trecut. În casele fiecăruia din acești burghezi bogăți, cu fumuri aristocratice, născuți de obicei în a doua generație, continuă uneori să trăiască, bine ascunși de ochii lumii, îmbătrâniți în uitare, ca niște mobile demodate dar care nu pot fi zvârlite în stradă, cei dintâi din neam, pionierii îmbogățirii spectaculoase, câte o Țață Gramatula, mama lui Doru Hallipa, nonagenară activă și respectată, deși invizibilă. În *Concert* întâlnim o Mini deja asimilată de „familie” și a cărei perspectivă nu mai are puritatea inocentă dinainte; o Mini care știe. În această situație, folosirea ei ca reflector nu mai prezenta interes și risca să conducă la o anumită stereotipie. Dar renunțarea la reflectorul unic – atât de util în *Fecioarele*, când a fost vorba de a oferi o gradare a informației și de a sugera efortul pe care-l fac personajele de a păstra aparențele – o obliga pe autoare să găsească un alt procedeu la fel de eficient, prin care să sugereze tensiunea dintre ceea ce se petrece de fapt în „familie” și ceea ce „familia” dorește să fie cunoscut în afară. Există în *Concert* o anume dificultate de a ține dreaptă cumpăna între impulsurile primare ale fiecărui personaj și necesitatea de a respecta codul colectiv și, implicit, între „familie” și restul lumii. Tensiunea e psihologică și deopotrivă socială. Indică în tot cazul existența unui conținut sufletesc puternic, chiar dacă rudimentar, așadar a unei individualități rebele care îi împiedică pe calculata Ada, pe seducătorul Lică sau pe fragilul Maxențiu să se plieze până la capăt, fără ezitare, normelor grupului lor social. Supraindividualitatea (codurile, regulile, aparențele) nu e încă destul de bine încheată pentru a steriliza cu totul sufletul individual de impulsurile lui haotice. Chiar și protocolara Elena se îndrăgostește de muzicianul Marcian: în sufletul cel mai steril din toate, al Elenei, a rămas un germene fertil, ce se dovedește primejdios. În ceea ce privește aspectul social, supraindividualitatea se manifestă ca o sporire a dificultăților de acces la secretele interioare, ca o nesfârșită paradă, menită să ascundă ce nu trebuie

cunoscut, și ca un spirit de grup ce triumfă în momentele critice.

Al doilea roman al ciclului relatează istoria unui concert mereu amânat de accidente neprevăzute. Concertul trebuie să aibă loc nu numai din dorința Elenei Drăgănescu de a oferi „familiei” un exemplu de gust artistic rafinat, dar și pentru că el e simbolul acestei solide alianțe mondene care e „familia”. La sfârșitul romanului, strănși în jurul sicriului Siei, nefericita fată a Linei, membrii clanului se gândesc deja la concertul de a doua zi. Nimic nu-l va mai împiedica de data aceasta. Tributul conveniențelor a fost plătit cu vârf și îndesat. Aparența va învinge încă o dată. Indivizii se vor arăta încă o dată (fie numai de ochii lumii) respectuoși de firma „familiei” care nu trebuie murdărită. În mașina care-i duce spre casă, după înmormântare, pe Marcian și pe Elena, muzicianul, voind să potrivească pledul pe picioarele doamnei Drăgănescu, rămâne cu mâna pe genunchiul ei. Privind fix, „cu ochi de asasin, umerii lemnoși ai șoferului”, care ar putea să se întoarcă spre ei în orice clipă, Marcian mângâie genunchiul Elenei, care consimte. S-ar crede că, măcar acum, măștile vor cădea și sentimentul va izbândi, că toate convențiile supraindividuale nu vor reuși să împiedice individualitatea să-și afirme drepturile. Dar, nu! „Acum, viteza nu se mai precipita în Elena. Din adâncul ei voința urcă fermă, sigură de ea însăși. În Marcian era un vid, un abis al voinței în care se azvârlea cu înboldirea puterilor toate. A doua zi, recules în noua armonie a vieții ce i se pregătea, avea să dirijeze ca un stăpânitor concertul din muzică de Bach.” Aceste fraze sunt rostite, cu o voce care nu lasă să se întrevadă dubii, de un narator exterior și omniscient, care-și permite atât o imersiune directă în sufletul și în voințele personajelor, cât și o anticipare asupra desfășurării lucrurilor. Acest stil corespunde foarte bine fațadei, aparenței, conveniențelor din planul social: este el însuși o formă de a se manifesta a supraindividualității care coordonează și, la nevoie, reprimă individualitățile. Dar *Concertul*



nu e scris în întregime în acest stil: pentru că măștile nu acoperă impecabil obrazele și regula jocului de clan e mereu asaltată din interior de pornirile haotice, de răzvrătirile, de dorințele neconforme cu codul ale personajelor. Era necesar, spre a păstra intactă tensiunea dintre o interioritate încă confuză și o exterioritate încă instabilă, să fie lăsată să se exprime și cea dintâi.

Ce se va întâmpla, oare, câțiva ani mai târziu, în *Drumul ascuns*, când „familia” va avea toate atributele unei caste, și când prim-planul îl vor deține Coca-Aimée și doctorul Walter, iar acțiunea se va muta din casa încă umană a Elenei în sanatoriul acestuia din urmă, cu oglinzile lui înghețate, cu pereții lui lăcuți, cu manechinele în halate albe care se mișcă de colo-colo neauzite în aerul cloroformizat? În capitolul al treilea al *Drumului ascuns* este descrisă instalarea Cocăi-Aimée, abia sosită din pensionul vienez, în palatul Barodin, unde va locui de aici înainte cu Lenora și cu noul soț al mamei ei, doctorul Walter. Walter, necăsătorit până la Lenora, moștenise sanatoriul și palatul de la miliardara Salema Efraim, recunoscătoare în felul acesta față de tânărul ei amant. Lenora, prea comodă ca să schimbe ceva, primise ordinea existentă în casa Walter fără obiecție, dar, iată, Coca-Aimée are de la început un mic aer sfidător de stăpână care ia în primire ce i se cuvine, inclusiv colecția de tablouri strânse cu patimă de tatăl vitreg, și vrea să adapteze totul unor scopuri mondene mai bine precizate. Din comportamentul Cocăi-Aimée a dispărut aproape cu totul acea impulsivitate naturală care răbufnea, străpungând aparențele, în egoismul de bolnav și în ura lui Maxențiu, în calculul Adei ori în nepăsarea lui Lică: a rămas eticheta. Între Coca-Aimée și Walter relațiile sunt de un maxim protocol. Inspecția fetei menajează susceptibilitățile rigidelui Walter. A obținut încuviințarea făcându-i tatălui vitreg toate grațiile de care era în stare sau, mai exact, pe care le socotea nimerite în această împrejurare. I-a ascuns intenția ei adevărată care era aceea de a se asigura de valoarea apartamentului în eventualitatea unor recepții

mondene. Cheia aceasta este: fiind un joc al aparențelor goale, nu e nevoie decât de o formulă convenabilă pentru a salva fața lucrurilor. E la mijloc un cod pe care Walter îl cunoaște la fel de bine ca și Coca Aimée, deși fata îl întrece în promptitudinea cu care-l utilizează. Cuvântul miraculos consacră o convenție între cei doi și asigură valabilitatea unei reguli de conduită. Walter nu are nici păreri de rău, nici remușcări pentru felul în care, profitând de patima enormei Salema, parvenise la situația de azi. Orice substrat moral pare exclus. Între tânărul intern de odinioară și bogata lui metresă s-a contractat un târg. Cum relația rămăsese decentă, Walter nu avusese nicio dificultate să fie acceptat de lumea bună a Bucureștiului postbelic. Din trecutul lui – peste care se trecuse cu buretele – nu-i rămăsese doctorului decât o blocare a sensibilității față de orice farmec feminin: cu acest preț (de care nu e cu totul conștient), Walter ajunge totuși medicul *en vogue* pentru o întreagă clientelă feminină. Căsătoria cu Lenora nu schimbă cu mult lucrurile. Abia sosirea Cocăi-Aimée reprezintă pentru glacialul Walter o promisiune de schimbare, deși felul decis, autoritar, în care fata își asumă răspunderea relațiilor externe ale casei Walter nu înseamnă deloc o renunțare la convenționalismul atât de îndrăgît de doctor, la protocol și la mască. Aimée e un manechin perfect și soluțiile ei nu contrazic vocația protocolară a doctorului. Convenția e forma goală a supraindividualității. Viața sufletească se goleşte, la rândul ei, de conținut. Pe lângă Aimée și Walter, personajele centrale din *Concert* ne par, retrospectiv, aproape primitive. Aimée, cu chipul ei de porțelan și ochi de topaze, e o păpușă mișcată de un resort mecanic. Snobismul lui Walter indică tot o adaptare la regula acceptată. *Drumul ascuns* aduce în centru personaje ce aparțin altui stadiu de evoluție a clasei decât acela din *Fecioarele* și din *Concert*. În *Fecioarele despletite*, în centru se află Lenora și Doru Hallipa și menajul lor care se destramă. Este un nivel încă apropiat de origini. Doru e mai curând un burghez de țară decât un

aristocrat, un om relativ simplu, ca și Lenora, femeie vegetativă și voluptuoasă. Complicațiile apar în generația următoare și sunt, chiar de la început, datorate bastardei Mika-Lé pusă pe stricat căsătoria surorii ei Elena. În acest stadiu, nimic nu e deplin constituit și nici nu are pretenția să fie. Este o mare deosebire între casa Hallipa de la Prundeni și casa Elenei și, apoi, palatul Barodin. Relațiile rămân încă destul de familiare și numai discreția ușor înghețatei Mini întârzie dezlegarea misterului. Dar, seara, plecând de la moșie cu trăsura, Lina și Nory se slobozesc la gură ca două mahalagioaice și dezvăluie prietenei lor toate dedesubturile. Lina, doctorița, cu bonomia ei țărăneasă, o îngrijește pe Lenora, întinsă leneșă pe capanea, cu un chimono lăbărțat, într-un stil (și medical, și social) ce nu va mai fi imaginabil în sanatoriul Walter, unde Lenora își va petrece, în cu totul alte condiții, al doilea stadiu al bolii ei. E încă o lume ușor neglijentă, neconștientă de sine, necodificată total. În *Concert*, prin Maxențiu, Ada și Elena, suntem cu un pas mai departe. Elena aparține, ca și Coca, dar mai mare cu câțiva ani, celei de a treia generații a familiei. Bunicii și străbunicii lor se găseau încă la piciorul urcușului. Tatăl Lenorei era preceptor la Mizil, una din acele „simpatice suburbii mărunte” și „vestigii de moravuri” pe care Mini, mai apoi, „le pipăia delicat cu mintea”, iar Efraim, soțul Salemei, mai purtase, atârnată de gât, tablaua cu fructe exotice înainte de a-și câștiga dreptul la o dugheană în Pireu. Ca prin întredeschiderile unor jaluzele, romanciera ne lasă să bănuim vag acest stadiu incipient al familiei și al clasei, de exemplu pe Țața Gramatula care la bătrânețe fabrică alcool din cereale, la fel de întrepidă ca în tinerețe; sau pe Drăgan, bunicul lui Drăgănescu, „roșcovan, zdravăn și mojicos”; sau pe Baba Smoala, al cărei nume păstrează întipărită sursa îmbogățirii, impunătoare și vulgară pionieră; sau, în fine, pe o soră mai mare a lui Drăgănescu, ștearsă, nesociabilă, uitată în penumbra casei părintești ca o mobilă rușinos de veche. Știm

ceva mai mult despre a doua generație. Drăgănescu sau Doru Hallipa au trebuit, ei, să muncească spre a menține și spori averea dobândită. Până și voiajul de nuntă al lui Drăgănescu, la Varșovia, a fost legat de niște afaceri urgente. Dar prin ambiția Elenei, casa cerealistului din București, „spre șosea”, devine cunoscută pentru recepțiile ei periodice. Întreg al doilea roman al ciclului se învârteste, cum știm, pe ideea organizării faimosului concert. Mika-Lé e îndepărtată tactic din casa surorii ei unde o atmosferă mondenă, rece, se instaurează treptat. Elena „își făcea din existență o robie adevărată către o mulțime de îndatoriri, așa cum le înțelegea ea”: observația aparține lui Nory când o duce prima oară pe Mini la Drăgănești (în *Fecioarele despletite*). Un fecior corect și solemn îi ia în primire pe musafiri în primul vestibul și-i predă, într-un al doilea vestibul, unei subrete cu șorț plisat ca hârtia: stăpâna casei coboară de la primul etaj „în toaletă”, la orice oră, cu „ceva *posé* în toată înfățișarea, în glas”. Copilul Ghighi e crescut de o „nursă londoneză” și, în genere, tot programul de viață e strict reglementat: „Nimic inopinat. O zi anume pe săptămână pentru audiții muzicale. O seară pentru dineuri obligatorii. Una pentru mesele în familie și o altă zi pentru a răspunde obligațiilor în afară”. Elena însăși declară vizitatorilor că „menajul ei era un adevărat minister. De la 7 dimineața la 11 seara avea de lucru: ordine, socoteli, inspecții, verificări”. Aici apare deosebirea de Coca-Aimée și care aparține în fapt întâii generații scutită de nevoia de a munci. În palatul Barodin (revenim de unde am pornit: la scena instalării tinerei fete la Walteri) trebuie făcute unele modificări, crede Aimée, necesare acomodării lui cu viața mondenă și recepțiile. Modelul pentru Aimée e sora ei mai mare, pe care însă o va întrece curând. Elena e un factotum în casa ei, un Drăgănescu domestic. Aimée își consumă puțină energie (e, spre deosebire de harnica Elena, foarte anemică) exclusiv în scopul de a inventa o formulă bazată pe onorabilitate. Pentru Aimée există numai aparența: și ea va încerca să

ascundă ce nu-i convine. Pentru urâta proveniență a averii lui Walter a găsit cuvântul salvator. Pe Nory și pe Lina, prietenele de totdeauna ale mamei și ale surorii ei, nu le mai privește cu ochi buni și le înlătură treptat, fiindcă prezența lor îi reamintește de un trecut ce trebuie desființat. („Pete de familie avea fiecare, dar erau mai bine ascunse...”) Ca și Elena, Aimée e o snoabă, pentru care averea în sine înseamnă prea puțin: simte nevoia de a face impresie. Între surori e și o diferență de vârstă socială, nu doar una de temperament. Aimée încheie de fapt ciclul deschis de Țața Gramatula și de preceptorul mizilean: ea e produsul perfect al ultimului stadiu. Aproape întreg conținutul *Drumului ascuns* îl formează balurile, dineurile, plimbările cu automobilul, operele de binefacere, micile farse mondene, viața la club. Erotica e, ca la Proust, ușor perversă. O prietenă, Coca Persu, încearcă să inițieze discret pe Aimée în lesbianism. La Club, perechile se fac și se desfac rapid, existând chiar un ritual al destrăbălării ca un fel de criteriu de acceptare. Pudoarea Cocăi, virgină încă, se interpretează rău și, ca să nu fie eliminată, fata face sacrificiul de rigoare. Nicio umbră de sentiment nu se amestecă în gestul ei. Totul e o pură convenție. Aspectul cu adevărat proustian al romanului constă în zugrăvirea acestei atmosfere snobe cu toate consecințele ei: artificialitate, perversiune, boală... Nu lipsește nici latura artistică, deși ea este încă incipientă, dovadă de civilizație coaptă prematur. Coca este și mai puțin preocupată de această față a lucrurilor decât Elena, o Madame Verdurin, în felul ei, care îl atrage în salonul ei pe Marcian așa cum eroina lui Proust îi atrăgea

pe doctorul Cottard și pe Swann. Observația romancierei se fixează așadar în *Drumul ascuns* pe aceste aspecte.

În *Rădăcini*, prin Elena, se va urmări o întoarcere la origini. După moartea lui Drăgănescu și despărțirea de Marcian, Elena pare a renunța la visele ei artistice și a voi să reînnoade legătura cu „le terroir”. Se stabilește deci la țară și are idei de modernizare a agriculturii. De aici i-au plecat strămoșii, aici se întoarce și ea la capătul ciclului: cercul se închide. Paralel, prin Nory, căreia i se atribuie acum o soră vitregă și o mamă, aflăm câte ceva despre familia boierului Baldovin și a urmașilor săi. Față de *Drumul ascuns*, al cărui obiect îl forma mondenitatea pură, *Rădăcini* reprezintă o destul de ciudată încercare a romancierei de a sugera o cale de revitalizare pentru „familie”. Soluția fiind falsă sociologic, romanul final al ciclului se va resimți de oarecare stângăcie și nu va fi la înălțimea celorlalte, hibrid sub raport narativ, cu multe elemente de roman vechi și cu inovații nesedimentate. Altfel spus, unei probleme (întoarcerea la rădăcini) false îi răspunde o tehnică narativă ezitantă și eteroclită: între conținut și strategiile literare e totdeauna o legătură; falsitatea unuia le dereglează pe celelalte. Lumea romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu este indiscernabilă de tehnica prin care ea e făcută să apară. Această intuiție extraordinară a romancierei, care nu ne-a lăsat nicio pagină teoretică, spre deosebire de Camil Petrescu ori de Anton Holban, face din ea scriitorul cel mai caracteristic pentru reforma romanului nostru modern.

Romanul *Logodnicul* și alte scrieri mărunte nu prezintă nici un interes literar.

## TUDOR ARGHEZI

(21 mai 1880 – 14 iulie 1967)



Foto: I. Cucu

Un lucru este absolut evident la Tudor Arghezi: capacitatea lui de a folosi toate coardecile instrumentului poetic într-o literatură de poeți în general mōnocoarzi. Proteismul face din Arghezi un poet-orchestra. Dacă-l comparăm cu alții din această rară familie, de exemplu cu Fernando Pessoa, contemporanul său din extremul occident, observăm că la Arghezi multiplicitatea este pe cât de radicală, pe atât de firească, fără nimic demonstrativ, ipostazele poeziei desfăcându-se din același trunchi precum ramurile unui copac. Cronologia poeziilor ne arată că, deseori, autorul scria la mai multe mâini deodată. Interesant este și că, la începuturile sale, așa cum critica a remarcat, Arghezi absoarbe un număr considerabil de înrăuriri, aceasta fiind chiar forma primară și naivă a proteismului său. Este, înainte de toate, eminescianismul, adevărat curent literar, în opinia lui G. Ibrăileanu, la sfârșitul secolului XIX și la începutul seco-

lului XX („clara undă argintoasă reflectează alba lună”). Este, apoi, influența instrumentalistă a lui Macedonski („Iar mici fiori de roze treceau ușor și creți pe baltă”), acela care-l va debuta în 1896 în *Liga ortodoxă* și-l va onora cu o caracterizare vizionară, de care, din păcate, au avut parte și destui neînzuerați („rupe cu o cutezanță fără margini [...] cu toată tehnica versificării, cu toate banalitățile de imagini și idei”). Nu lipsesc G. Coșbuc (căruiua îi aruncă, tot atunci, o săgeată epigramatică), cu acel aspect de „dezbatere” morală a versurilor și în nota fatalistă de rigoare („Oh, lasă-mă să mor, să pier.../ Atâtea stele sunt pe cer”), Șt. O. Iosif („În zări,/ Cântări/ Trezesc/ Păduri,/ Copaci/ Șoptesc/ Murmuri/ Tu taci ...”), Anghel și, în general, simbolistii cu prețiozitățile lor („Adiat de sicomorii parfumați de elebor”), în fine, Bacovia, în *Litanii*, cele dintâi argheziene pe deplin valabile artistic („Orașu-ntreg: un catafalc...”), dar și în *Agate negre* („Pe câmpul poleit cu rouă,/ E-ncremenire funerară” sau: „Câmpia pare-o reverie/ Gravată-n stâncă de cristal,/ Și-ntrânsa par un bard banal,/ Târând pe iarba cu metal// Un început de nebulie...”). Trebuie adăugați străinii, Baudelaire, Maeterlink, Rollinat, Rilke și ceilalți pe care-i va enumera dezaprobat E. Ionescu în *Nu*.

Târziul volum de debut *Cuvinte potrivite* (1927) prezintă și el un aspect eterogen, nu numai cu poezii din perioade diferite, dar foarte deosebite unele de altele. *Cuvinte potrivite* se deschide, cum se știe, cu cea mai faimoasă și, de ce nu, genială artă poetică din întreaga noastră literatură: *Testament*. S-a dat puțină atenție faptului că există în volum alte două arte poetice, *Ex libris* și *Arheologie*, cu mesaje contradictorii. Dacă, de pildă, în *Testament* poetul ascultă vocile străbunilor săi, în *Arheologie* aceste voci par să fi amuțit: „Tăcerea vocile și le-a pierdut,/ Care-o făceau pe vremuri să răsune./ Aud țărâna doar

a vocilor străbune,/ Cum se desface, cum s-a desfăcut". În *Ex libris*, „cartea frumoasă” nu mai răspunde „la nici o întrebare”, jertfa omului „de sânge” care a zămislit-o fiind „zadarnică”. Cât privește *Testament*, s-a remarcat bine că nu conține un crez tradiționalist. „Cartea” este „hrisovul cel dintâi” al „robilor”, așadar o inaugurare, un prag de la care începe cu adevărat poezia, prin schimbarea veninului în miere și îngărmădirea pe o singură vioară a tuturor suferințelor. *Testament* e plin de mândria săracului și a dezmoștenitului (aceeași din finalul de la *Caligula*. „Cântecul, lumina, taina, unda, -ntinsurile-albastre,/ Noi le ținem, noi le strângem, cei căzniți, urâți și goi”), al cărui unic titlu de noblețe este poezia: mândrie de plebeu, fără origini aristocratice, și mândrie de autor, care face din „cartea” lui un prim „hrisov” al neamului întreg. Este de notat că toate speciile și formele vastei poezii argheziene sunt anunțate în *Testament*, de la litanii, agate și psalmi la *Flori de mucigai* și la edenicele viziuni din *Cărticica de seară*.

„Făcui din zdrențe muguri și coroane.  
Veninul strâns l-am preschimbato în miere,  
Lăsând întreagă dulcea lui putere.  
Am luat ocaro, și torcând ușure.  
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.  
Am luat cenușa morților din vatră  
Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,  
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,  
Păzind în piscul datoriei tale.”

Poezia este privită în chipul cel mai direct ca o prefacere a realității în cuvânt, ca un har și totodată ca un meșteșug de a potrivi cuvintele. G. Călinescu a intuit aici „sentimentul de oscilare materială între două lumi cu densități deosebite”, referindu-se la faptul că nu este niciodată la Arghezi o simplă „antiteză de concepte ideal-real”, ci o „osmoză între spiritual și material”. O metaforă a criticului dă deopotrivă socoteală și de osmoza realului cu verbul din lirica argheziană: „În *Înfernul* lui Dante, scrie Călinescu în

*Istorie*, se reproduce într-un loc un fenomen teribil. Un osândit e absorbit de o reptilă și după o lungă luptă de penetrațiune reptila pleacă în forma omului și omul cade la pământ ca o reptilă”. De altfel, poetul din *Plugule* sau *Belșug*, printre pușinii care laudă direct munca, efortul fizic, împinge analogia aceasta între două tărâmurii până la a face din omul care ține coarnele plugului o divinitate telurică, tot așa cum poetul *Psalmilor* caută un Dumnezeu palpabil, o întâmplare a cerescului. Transfigurarea plugarului și coborârea lui Dumnezeu în țarină anticipează cu un deceniu gândirismul, dar într-o manieră mai dură și cu o încrâncenare pe care nici sămănătoriștii înainte, nici gândiriștii după n-au cunoscut-o. Bucuria spiritului se naște din osândă și sudoare. Viziunea nu e deloc sărbătorească ori idilică. Motivele religioase apar de timpuriu în poezia lui Arghezi, ca și tratarea lor în spirit țărănesc, gospodăresc și domestic, uneori cu pillatiene imagini postsămănătoriste („casele-adunate ca niște urcioare”). Așa sunt și delicata *Inscripție pe o casă de țară* sau net gândiristele *Icoană* („În fața lunii, dreaptă, șoseaua-n vârgi cu plopii/ S-a pardosit cu țoale din Jii și Mehedinți,/ Și-n umbra fiecărui copac așteaptă popii,/ Strângând în mâini cădelnițe fierbinți”) și *Biserica din gropi* („Zidită-n lut, din grinzi și bârne, și povârniță pe pridvor/ Istoria și arta nu stau auzul să ți-l plece țic.// Dar el, oltean cu coșuri pline și cu balanța fără greș,/ Întârzie din drum la tine, când drumul lui spre tine duce./ Ia cobilița din spinare, cu coșurile de cireși,/ O pune jos și, cu sfială, scoțând căciula, face cruce”). În *De-a v-ați ascuns...*, misterul morții este prefăcut într-un joc de copii, care e de fapt testamentul gospodarului („Tata s-a-ngrijit de voi,/ V-a lăsat vite, hambare,/ Pășune, bordeie și oi”), deprins cu ideea sfârșitului, dar răbufnind totodată împotriva inexorabilului cu o foarte țărănească vorbă de năduf: „Puii mei, bobocii mei, copiii mei/ Așa este jocul/ Îl joci în doi, îl joci în trei,/ Îl joci în câți vrei./ Arde-l-ar focul!”. S-a trecut de obicei cu vederea acea latură a *Cuvintelor potrivite* prin care Arghezi este,

minus topica, atât de aproape de Blaga. Misterul blagian este izbitor de exemplu în *Muntele Măslinilor*, unde înălțimea cvasireligioasă a simțirii este amenințată de invazia „șesului turtit, flămând” și de praful „stârnit de turme și desime”:

„Munte, cădelniți de izvoare,  
Altar de șoimi, sălaș de sori,  
Care nu suferi floarea trecătoare  
Să te îmbete cu miros de flori –  
Tu, în hotarul marilor mistere,  
Ești ca un semn de-a pururea putere  
Al vieții noastre cea fără de leac...”

Capodopera acestei religiozități, care are prea puține în comun cu gândirismul, este *Vânt de toamnă*, cel mai spiritualizat peisaj zugrăvit vreodată de poetul materiilor brute și, totodată, cel mai pătruns de lumina divinului:

„E pardosită lumea cu lumină,  
Ca o biserică; de fum și de rășină,  
Și oamenii, de ceruri beți,  
Se leagănă-n stihare de profeți.  
Rece, fragilă, nouă, virginală,  
Lumina duce omenirea-n poală,  
Și pipăitu-i neted, de atlas,  
Pune găтели la suflet și grumaz.  
Pietrișul roșu, boabe, al grădinii,  
Îi sunt, bătuți și risipiți, ciorchinii.  
Plocate grele se urzesc treptat  
În care frunzele s-au îngropat.  
Din învierea sufletului, de izvor,  
Beau caprele-amintirilor,  
Și-n fluierul de sticlă al cintezii  
Se joacă mâțele cu iezii.  
Deosebești chemarea pruncului în vânt  
Cântată de o voce din pământ.  
Născut în mine, pruncul, rămâne-n mine  
prunc  
Și sorcova luminii în brațe i-o arunc.”

Oarecum diferită este *Dubovnicească*, pregătind atmosfera din *Psalmi*. Deosebirea constă în dramatismul dilematic și etic, inexistent până

acum, când credința seamăna cu o beție, cu un drog, dar care va predomina în *Psalmi*. Blagiană este în *Dubovnicească* imaginea paradisului în destrămare, unul domestic, ca mai mereu la Arghezi, dar atins de același morb fără leac:

„Toți nu mai sunt.  
Toți au plecat, de când ai plecat.  
Toți s-au culcat, ca tine, toți au înnoptat,  
Toți au murit de tot.  
Și Grivei s-a învățit în bot  
Și a căzut. S-au stârpit cucuruzii,  
S-au uscat busuiocul și duzii,  
Au zburat din ștreășina lunii  
Și s-au pierdut rândunelele, lăstunii.  
Știubeiele-s pustii,  
Plopii-s cărămizii.  
S-au povârnit păreții. A putrezit ograda...”

Apocalipsa țărănească este o lucrare a diavolului care a pus stăpânire pe sufletul celui fugit de pe cruce, incapabil să-și ducă jertfa până la capăt:

„Ei! Cine-i acolo-n haine-ntunecate?  
Cine scobește zidul cu carnea lui,  
Cu degetul lui ca un cui,  
De răspunde-n rănille mele?  
Cine-i pribeag și ostenit la ușă?

Mi-e limba aspră ca de cenușă.  
Nu mă mai pot duce.  
Mi-e sete. Deschide, vecine.  
Uite sânge, uite slavă.  
Uite mană, uite otravă.  
Am fugit de pe Cruce.  
Ia-mă-n brațe și ascunde-mă bine.”

Singurul critic care a analizat *Psalmi* în ordinea în care poetul i-a așezat în *Cuvinte potrivite* și în culegerile ulterioare a fost Nicolae Balotă (*Opera lui T. Arghezi*, 1979), fără să lase să se întrevadă faptul că această ordine a stat în intenția lui Arghezi ori că are o anumită semnificație. Nefiind un volum structurat, precum *Flori*

de mucigai, ci mai degrabă o culegere, *Cuvinte potrivite* nu i-a îndemnat pe contemporani să caute un înțeles în succesiunea *Psalmilor*. Nicolae Balotă mai are și meritul de a spune despre *Psalmi* câteva lucruri definitive. Cultura religioasă îl ajută să cearnă altfel decât majoritatea criticilor mesajul *Psalmilor*. Nu-l consideră pe autorul lor un poet mistic, neaflându-i puncte comune cu un Angelus Silesius, cu un Juan de la Cruz ori cu o Tereza de Avila sau, în general, cu misticii din catolicismul occidental. O remarcă deja E. Lovinescu în 1937. Relația psalmistului arghezian cu divinitatea ar fi una ontică și, în subsidiar, gnoseologică. Spirit religios sau nereligios, iată pentru N. Balotă o problemă fără sens. Dacă Baudelaire nu putea alege între Satana și Dumnezeu iar Blake și Poe între beznă și azur, Arghezi nu pare să cunoască dubla apetență a acestora. El ar năzui spre întemeierea unui regat exclusiv pământesc, ar fi indiferent față de păcat și neispitit să se căiască precum David. Nimic, la el, din cufundarea Areopagitului în „cel ce nu poate fi nici văzut, nici cuprins”, nimic din ekstaza lui Meister Eckart. Poate prea radical, punctul de vedere al lui N. Balotă nu e și greșit. Dacă recitim *Psalmii* în ordinea dorită de poet, observăm lucruri interesante. Cel dintâi psalm conține o întrebare retorică: la ce bun să-l cânti pe Domnul? Poetul nu vrea slavă, iubirea carnală nu-i displace, „pâinea nu mi-o caut ca te cânt pe tine”, așa încât dorința de a pieri în beznă pare o consecință logică. Se simte, ce e drept, vinovat (psalmul al doilea), dar în alt fel decât pretinde conduita bunului creștin și anume de a fi râvnit numai la lucruri oprite, de a fi vărsat sângele semenilor, de a-i fi jefuit și de a fi necinstit femeii („cu părul de tutun,/ Cu duduța țâții neagră, cu ochii de lăstun”). Ispitele mari nu l-au încercat. Și-a provocat soarta, cu orgoliul lui de necredincios. Dacă își recunoaște un păcat (fără însă vreă umbră de căință), acesta este de a fi vrut să-l răstoarne pe însuși Dumnezeu. Individualismul exacerbat n-are cum face din el un creștin adevărat. Nu e de mirare (psalmul al treilea) că Dumnezeu l-a părăsit. Așteaptă

„povața cea bună” nu din ceruri, ci de la ființele mici și inocente de pe pământ. Se crede îngerul căzut (din *Heruvim bolnav*), pe trupul căruia a crescut o „bubă pământescă”. Din psalmul al patrulea se vede bine că nu e disputat între „credință și tăgadă”, formulă pe care Ov.S. Crohmălniceanu și-a bazat teza sa (1967), urmat de majoritatea comentatorilor, chiar dacă unii (D. Mîcu) vor muta-o din religios în moral. În părăsirea lui (care e principalul laitmotiv al *Psalmilor*), nici măcar nu-i cere Domnului să-i adreseze mai des cuvântul lui, pe care îngerii l-au purtat spre Iosif ori spre Maria, resemnându-se mai degrabă să constate: „Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul,/ Nu mi-a trimis de când mă rog, nici unul”. Nici psalmul al cincilea nu iese din această notă din care se vede că poetul n-a fost vizitat de mesageri de sus și că se împacă bine cu ideea panteistică. În loc de a crede și a nu cerceta, el nu crede și cercetează. E tema psalmilor șase și șapte. Ar dori să-l pipăie pe Dumnezeu ca să fie sigur că există. Nu pe acela cu barbă și toiag al bisericii, dar pe cel adevărat, acela „între puțință și-ntre amintire”, dar care lui nu i s-a arătat, deși a fost uneori „izvorul meu și cântecele mele”. În psalmul al optulea se declară încă o dată prizonierul lumii de aici, de jos („nu știu să fug din marele ocol”), cântăreț al morții, nu al vieții de apoi. *Între două nopți* e o poezie baudelairiană care se cuvine atașată *Psalmilor*. Ea explică aceste concluzii: căutarea i s-a dovedit zadarnică, pe muntele de pământ aruncat din lopată plânge Iisus, iar lopata i-a fost știrbită de însuși Domnul. În vocabularul de muncitor cu brațele al lui Arghezi, ideea de la urmă este ca o blagiană censură transcendentă. Nu mai e nimic de sperat: „În cer era târziu”. Spre deosebire de vecinul său (psalmul al nouălea), poetul știe că degeaba adună bunuri materiale. Toți psalmii care urmează ori poeziile înrudite tematic din *Cuvinte potrivite* și din celelalte culegeri până la ultima antumă, *Noaptea*, din 1967, și cea dintâi postumă, *Frunzele tale*, din 1968, reiau această problematică în imagini similare. Nu e credință, nici tăgadă.

Decât incertitudinea existenței divinității, poetul are mai degrabă certitudinea inexistenței sale. Sau, în orice caz, își trăiește abandonul cel mai adesea cu resemnare, uneori, mai rar, cu revoltă. Tânjește câteodată după un semn, dar în general e mulțumit în panteismul său. Știe că a ratat șansa întâlnirii cu Dumnezeu. Mărturisirea dramatică se află în *Dubovnicească*. Mai știe și că e singur în tot universul. Cei din urmă psalmi, ai poetului octogenar, vor fi ecoul acestei absolute singurătăți. Invocația finală nici nu i se mai adresează lui Dumnezeu, ci *făpturii*, în mijlocul căreia a trăit și își va da ultima suflare:

„Făptură-ndură-țe-mprejuru-mi în fiecare  
ceas întregă,  
Acopere-mă-n flori și iarbă, ca un bordei,  
Fără să-ncerce mintea mea să te-nțealegă,  
Silește-mă să te visez de-a pururi și să te  
cânt în cor cu-ai mei.”

Acesta nu mai este un psalm, ci un imn. M. Ralea, E. Lovinescu, N. Balotă au așadar dreptate: nu este misticism la Arghezi. Sufletul domestic al poetului nu e traversat de fiorul claudelian. Dacă e poezie religioasă totuși (aproape toți comentatorii, de la Ș. Cioculescu la Alexandru George sunt de acord în această privință), ea este, cu puținele excepții blagiene, pe care le-am enumerat, în nota postsămănătoristă de la *Gândirea*, în duh țărănesc, duminical și iconografic. Forța poeziei lui Arghezi nu ține de puritatea spiritului, ci de cea mai groasă materialitate. Arghezi este genial nu când evocă divinul, celestul, extaticul, înaltul sau nobilul, ci când zugrăvește pământescul, germinația, viermuiala, degradatul sau inertul. Cel mai frumos imn scris vreodată de poet este închinat plinului de har cartof într-o poezie din *Cărticica de seară*:

„Auzi?  
Cartofii sunt lehuzi.  
Ascultă, harul a trecut prin ei  
Virginal, candid și holtei,  
Dumnezeiește.

Cel-de-Sus și din veac binevoiește  
Să-și scoboare sfintele scule  
Până la tubercule,  
Și pentru negrul cartofilor cald  
Face descântece, ca pentru smarald.  
Într-o noapte  
Li s-au umplut straietele cu iască  
Ca să-și hrănească un pui  
În fiecare vârf de cucui.”

Un punct de vedere inedit asupra poeziei religioase a lui Arghezi exprimă G. Călinescu: „Dacă Biserica și prin ea iconografia religioasă [...] evocă atât de stăruitor putrefacția cu viermi, este fiindcă în această lume mărunță a descompunerii ea instruieste o germinație anarhică, de grad jos...” În această perspectivă, germinația din *Har* („Îmbrăcați în straiete de iască/ Sunt gata cartofii să nască”) și apocalipticul din *Blesteme* sunt strâns legate în viziunea Marelui Tot. În *Blesteme*, care au o lungă tradiție la noi, după cum a remarcat iarăși Călinescu, de la *Mihnea și baba*, *Gruiu Sânger* și *Sarmis*, avem versantul declinant al materiei, care în loc să germineze cosmic se transformă în scrum:

„Usca-s-ar izvoarele toate și marea,  
Și stinge-s-ar soarele ca lumânarea.  
Topească-se zarea ca scrumul,  
Funingini, cenușă s-acopere drumul.  
Să nu mai dea ploaie și vântul  
Să zacă-mbrâncit cu pământul.  
Sobolii și viermii să treacă pribegi  
Prin stârvuri de glorii întregi.”

Sunt și alți Arghezi, diferiți de acesta, în *Cuvinte potrivite*. Ecourile simboliste nu s-au stins cu totul în câteva erotice în gamă minoră (*Târziu de toamnă*, *Morgenstimmung*, *Melancolie*, *Inscripție pe un paravan*, *Creioanele*), în care expresivitatea argheziană prefăce vechile melodii în unele cu totul noi:

„Tu ți-ai strecurat cântecul în mine  
Într-o după amiază, când



Fereastra sufletului zăvorâtă bine  
Se deschisese-n vânt,  
Fără să știu că te aud cântând.

Cântecul tău a umplut clădirea toată,  
Sertarele, cutiile, covoarele,  
Ca o lavandă sonoră. Iată,  
Au sărit zăvoarele,  
Și mânăstirea a rămas descuiată.”

Sunt și adevărate romanțe printre acestea  
(*Toamnă, Niciodată toamna, Oseminte pierdute, Despărțire*):

„Iubirea noastră a murit aici.  
Tu frunză cazi, tu creangă te ridici.

Atât amar de ani e de atunci!  
Glicină tu, tu florile-ți arunci.

A mai venit de-atuncea să v-asculte,  
Voi plop adânci, cu voci și șoapte multe?

Voi ați rămas întorși tot spre apus,  
Voi creșteți toți de-a pururea în sus.

N-o mai zăriți, din vârfuri, nicăieri?  
Știți voi ce vorbă este vorba «deri»?”

Altele sunt pasteluri, care denotă un ochi educat de pictura unor Iser, Șirato, Pallady, Petrașcu și a altora cărora Arghezi le-a închinat cronici competente:

„Unda-ntinsă, val cu val,  
Până-n malul celălalt  
Spală-n lapte de opal  
Cerule scund și popul nalt.

Trei sau patru,-n mal, pescari  
Stau de ceasuri fără număr  
Muți, ca niște cărturari,  
Subt umbrele pân' la umăr.

Peste zare, uriașă,  
Creasta-și suie un hotel;  
În tot cerul, dat cămășă,  
A-mbrăcat azurul el.”

Sunt, în fine, alegorii (*Prigoană, Satan*), unele istorice (*Vodă-Țepeș*), altele satirice, meditații (îndatorate lui Panait Cerna), baudelairiene (*Binecuvântare, Rugă de seară* seamănă cu *Agatele negre* de odinioară), copilărești (*Cântec de adormit Mitzura*), ludice (*Evoluții*), metafizice (*Pia*), eminesciene (*Doliu*) sau pur și simplu ocazionale.

Abia *Flori de mucigai* (1931) este un volum structurat și unitar, după modelul *Florilor răului*, cea dintâi carte de poezie din istoria genului care nu e o simplă culegere și al cărei titlu Arghezi pare a fi vrut să-l echivaleze în românește. Poeziile însă nu sunt noi. Multe fuseseră publicate imediat după război în *Hiena* lui Șecaru. Poetul le consideră scrise „cu unghiile de la mâna stângă”, adică drăcească, pe un perete de fridă goală, după ce „unghia îngerească” s-a topit. Experiența închisorii stă la originea lor, ca și a tabletelor din *Poarta neagră*, și acestea adunate între coperte în 1931. Criticii vremii au fost derutați la revenirea la epic și anecdotic, ei interpretând poezia pură modernă într-un sens oarecum restrâns. N. Iorga l-a acuzat pe autor de pornografie. S-a remarcat și că, pe urmele lui Baudelaire, dar și ale lui Bacovia, Arghezi versifică în *Flori* pe teme de la Daumier, acela care a profesat întâiul o estetică a urâtului. Alții au relevat morală pe dos, dar și fărâma de umanitate care nu moare nici în ființele cele mai demne de dispreț. Are din nou dreptate Nicolae Balotă când spune că Arghezi nu înnobilează vulgarul (precum Ion Barbu – „astăzi prostescul nostru scris se căftănește” – și el iubitor de urât și de pitoresc), dar „idiomul însuși, cel mai «prostesc», se investește pe sine, netransfigurat, întru poezie”. Poetul *Florilor* a putut fi revendicat de al doilea val de avangardiști (de Bogza și ceilalți), care nici ei nu „transfigurarau” trivialul, ci mizau pe valori negative, de subversiune, cum ar fi grotescul, pestilența, macabru, atro-

cele sau monstruosul. Scrie Nicolae Balotă: „*Flori de mucigai* par opera Antipsalmistului, a unui batjocoritor genial al *Cuvintelor potrivite*” adăugând că descinderea în „cele de jos”, spre infernal, este experiența crucială a poeziei moderne. *Florile de mucigai* reprezintă versiunea românească a *Proverbelor infernului* ale lui Blake, a *Florilor răului*, ale lui Baudelaire și a *Anotimpului în infern* al lui Rimbaud. Ceea ce l-ar distinge pe Arghezi, remarcă tot Balotă, este că el nu adoptă figura poetului damnat, relatând neutru ororile. La catolicul Baudelaire sunt conștiința păcatului, sado-masochismul, complacerea în abominabil. La Arghezi nu mai este nici măcar „naturalismul liric” presupus de I. Negoitescu. Încheierea sagacelui critic trebuie reluată: „Centrul metafizic [...] al *Florilor de mucigai* se află în misterul răului și al suferinței umane”. În adevăr: dacă există un mister al binelui, al iubirii, al divinului, atunci trebuie să existe și unul al răului, al urii și al diavolului. Analizei „religioase” ori metafizice a lui Balotă îi răspunsese cu trei decenii și jumătate înainte G. Călinescu, acela care a văzut în volumul arghezian o performanță artizanală și lingvistică. „*Florile de mucigai*, scrie autorul *Istoriei literaturii* într-una din cele mai celebre definiții critice, sunt operă de rafinament, de subtilitate artistică, ele presupun un cer al gurii dat eu mirodenuile”. „Arghezi cel adânc nu se află în aceste versuri”, precizează Călinescu. Distanța dintre cele două lecturi este greu de umplut. Nu pot încăpea amândouă în aceeași teacă. Să notăm că, eludând orice sens metafizic, Călinescu socotea inferioară această ipostază argheziană. E, desigur, una dintre acele prejudecăți de care niciun critic n-a scăpat, izvorâtă, de data aceasta, din ideea modernismului înalt și pur care nu includea poezia „marilor sensibili schimonosiți”, cum îi numește Călinescu pe Jarry și pe confrății săi întru bufoneria enormă. Artizanalul, apoi, ar fi contrar marii lirici. Ce este interesant este că, victimă a unei înțelegeri, am mai spus, prea strâmte a poeziei noi, Călinescu se dovedea totuși capabil să descrie exact și frapant tipul poetic din *Flori*

*de mucigai*. E vorba de o pagină excepțională din *Istorie* în care scriitorii români sunt împărțiți tipologic în trei clase: boierul generos, inteligent, liberal ori chiar socialist (Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu), apoi ruralul, „ideolog pătimăș în direcția sănătății rasei”, disprețuitor de aristocrație și iubitor de norod (Eminescu, Coșbuc); în fine, târgovețul, „tagma balcanicilor” și a muntenilor, măscărici, mahalagii, stilști (Anton Pann, Caragiale, Minulescu). Autorul *Florilor* ar intra în ultima. Ne putem întreba ce e de făcut cu ceilalți Arghezi. Călinescu ne lasă să înțelegem că acesta ar fi fondul cel mai original al poeziei lui: „surprinderea suavității sub expresia de mahala”. Altfel spus, Arghezi legitimează artistic, dar și moral periferia trivială a hoților, chivuțelor și ocnașilor. Dar marele Arghezi n-ar sta în această maximă originalitate. Aici sunt două observații de făcut. Întâi este ideea lui Călinescu că arta mare se leagă mai curând de conformism decât de noutate. În al doilea rând, și Călinescu și Balotă, fiecare în felul său, simt nevoia să înnobileze tematica ori stilistica *Florilor de mucigai*, unul prin dezvăluirea metafizicii răului, altul, prin ghicirea sub oribilul lingvistic a unei scânteii de suavitate sufletească ori chiar a unei etici. Prin prisma transcendenței goale a poeziei moderne, sugerată de Hugo Friedrich, putem citi astăzi *Florile* fără a fi cătuși de puțin stingheriți de lipsa ideii ori căutând să vedem neapărat lumina de la capătul tunelului. Dacă argoul lingvistic nu e neapărat „căfănit” (avea dreptate Balotă), nici răul nu e neapărat metafizic. Uneori bate la ochi în aceste versuri fără scrupul moral ori lingvistic parodia cea mai limpede: vorbirea slutului Hjalmar e logosul divin întors pe dos:

„Auzi-l, trece. Gâtlejurile sale  
Tărăgănează geamătul agale.  
În glasul lui de mut  
Bombăne Cuvântul dintru început  
Ce se purta chiorăș pe ape.”

Maniera e aceea din farsa parodică antireligioasă *Occisio Gregorii* de la sfârșitul secolului XVIII. Însă în alte bucăți din volum chiar și această minimă raportare la un plan înalt dispare. Cine s-ar gândi că în *La popice* groaznica bătaie între doi ocnași pentru amintirea unei femei are un model eroic în epopeile clasice?

„Lungul se prăvale. Îl izbi și-n beregată  
O margine de gheată.

Se scoală-mpleticit  
Și pune mâna pe cuțit.  
La o parte, faceți-le loc!

Dar lungul nu are noroc,  
Căci scurtul, jerpelit și rămas în cămașe,  
Îl rupe de boașe.”

Ceea ce este izbitor în *Ion Ion* nu e licărirea imaginii satului în ochii deschiși ai mortului, simplă reminiscență romantică, ci înfățișarea hoitului uman comparabil în oroare cu acela baudelairian:

„În beciul cu morții, Ion e frumos.  
Întins gol pe piatră, c-un fraged surâș.  
Trei nopți șobolanii l-au ros  
Și gura-i băloasă-i ca de sacâș.”

Doar râsete cinice stârnesc printre gardieni cadavrele pușcăriașilor, între care acela al unei femei:

„Aduceți cerneala:  
Se face acum socoteala.

Az-noapte, cu luna și plopii,  
Opt bolnavi au dat ortul popii.  
De foamea și chinul răbdării  
Lipită li-i burta de șira spinării,  
Și-n fundu-i, distrat și ridicol,  
Ochește sinistru buricul.

Cu toții-s în pieile goale,  
Au bube cleioase pe șale,  
Noroaie de sânge pe piept și picioare,  
A morții atroce și grea impudoare  
Dezvăluie cinic ce vor,  
În viață, organele lor.

În colț, un condei  
Înseamnă cadavrul și-al unei femei.  
Bălaie, subțire, ea-și ține deschis  
Pe lespede trupul, defunct paradis,  
Pe când își arată gândul hâd  
Paznicii vii, care râd.”

Nimic nu sugerează aici o referință mai înaltă, de ordin religios sau moral. Mizeria umană și promiscuitatea care definesc sexualitatea din pușcărie n-au termen de comparație în poezia românească, nici chiar în aceea a unui Bogza. *Streche* e probabil unica noastră poezie pe tema homosexualității, în imagini excepționale:

„Acum, la lună  
Stau părechile-mpreună.  
Doamne! mâna se pune,  
Trupul se-ncovoiaie, se lipește, se supune,  
Oftatul șovăie, înecul vine,  
Și se zguduie mădularele, pline  
Ca niște struguri, cu chin,  
Ciorchin în ciorchin  
Și boabe pe boabe.”

Până la un punct, teza călinesciană a suavității ascunse în triivial se verifică în *Fătălăul*, unde totuși precumpănește amestecul concupiscent de însușiri aparținând celor două sexe („La sprânceană/ Fetișcană,/ Subsuoară/ De fecioară./ Ai picioare/ Domnișoare,/ Coapsa lată,/ Adâncată,/ Ca-n zuvelci”). Finalul (cu poantă!) e, din nou, parodic și ludic, bazat pe sugestia de origine mitologică drăcească, dar și absurdă, a personajului:

„O fi fost mă-ta vioară,  
Trestie sau căprioară

Și-o fi prins în pântec plod  
De strigoi de voievod?  
Că din oamenii de rând  
Nu te-ai zămislit nicicând.  
Doar anapoda și spârc,  
Cine știe din ce smârc,  
Morfolit de o copită  
De făptură negrăită  
Cu coarne de gheață,  
Cu coama de ceață,  
Cu uger de omăt  
Iese așa fel de făt.

Din atâta-mpărechiere și împreunare,  
Tu ai ieșit tâlhar de drumul mare.  
Na! ține o țigare.”

Singurele poezii din volum care îndrep-  
tășesc în oarecare măsură teza călinesciană a  
pitorescului muntenesc sunt cele cu tematică  
țigănească (*Munca, Șatra, Tinca, Convoiul, Rada*),  
deși chiar și în acestea șocant este modul direct  
popular în care este evocată sexualitatea:

„Cine ți-a frământat carnea de abanos  
Și ți-a băut oftatul mincinos?  
Cui i-ai dat, fă, să ți-o cunoască  
Făptura ta împărătească?”

Cine ți-a dezlăgat părul cu miros de tutun?  
Cine ți-a scos cămașa, ciorapul?  
Cine ți-a îngropat capul  
Nebun  
În brațele lui noduroase, păroase,  
Și te-a-nfrigorat fierbinte până-n oase?”

*Rada* i-a scandalizat pe cititorii pudici de  
felul lui Iorga:

„Și-a dezvelit sărind  
Bujorul negru și fetia,  
Parcă s-a deschis și s-a închis cutia  
Unui giuvaer, de sânge.  
Ai pune gura și ai strânge.

Statuia ei de chihlimbar,

Aș răstigni-o ca un potcovar  
Mânza, la pământ,  
Nechezând.”

Stilistic, problema acestor versuri, care vor  
fi imitate mediocru de M.R. Paraschivescu și de  
alții, nu este totuși aceea a bufoneriei lexicale  
care s-a impus în critica postcălinesciană, ci  
aceea a îmbinării unui registru înalt, „literar”,  
clasic, cu unul jos, „vulgar”, fără tradiție. Îmbi-  
narea se vede nu numai în *Fătălăul*, dar și în  
portretele celor două țigănci din care am citat:  
*Tinca*, florăreasa, are carnea de abanos și făp-  
tura împărătească, sânul ca mura. *Rada* e un  
măceș cu țepi fierbinți, are corpul ca o statuie  
de chihlimbar și soare în păr, iar când dansează,  
își zvârlte piciorul spre constelația Săgetătorului.  
Pe acest fond de comparații nobile cade voca-  
bularul trivial: „curvă dulce”, „adu-mi-o, să  
joace culcată și să geamă” și restul. Ideea poate  
să fie aceea că așa cum în poezia religioasă ori  
în aceea gravă din *Cuvinte potrivite* poetul nu  
opune idealistic lumile, ci le amestecă realistic  
substanța, tot așa în *Flori de mucigai* el nu opune  
stilul literar aceleia idiomatice, ci își scoate  
efectele din concurența lor. Câteva din poemele  
din *Flori* sunt similitice, relatând omoruri ori  
jafuri la drumul mare, precum și fapte diverse,  
oarecum în felul în care o făcea Caragiale în  
proze, apelând, vorba lui Al. Călinescu, de-a  
dreptul la literatura de *bas-étage* a almanahurilor.  
Remarcabilă în *Pui de găi* sau în *Ucișă-l toaca* este  
nu doar îndemânarea narațiunii în versuri, dar și  
curajul de a înfrunța oprobiul aruncat de critica  
puristă asupra poemelor de acest fel, anecdotice  
și explicite.

*Cărticica de seară* (1935), ca și toate volumele  
care-i vor urma, este, din nou, o culegere etero-  
clită. Printre compunerile de toate felurile, cel  
puțin unele deschid un drum nou în creația  
argheziană, sfielnic anunțat de *Cântec pentru adormit*  
*Mitșura* din *Cuvinte potrivite* și de lungul poem  
*Facerea lumii*: poezia copilărească și pentru copii.  
Ea trebuie legată de bucolica delicat-solemnă,  
dar cam fadă, inspirată de *Cântarea Cântărilor*

(*Logodnă, Mirele și celelalte, în care s-a văzut oarecum forțat modul principal din Cărticica de seară*), pe care o trece în registru ludic și miniatural. Există și aici un *Cuvânt înainte* pe care e destul a-l compara cu acela din *Flori de mucigai*, ca să pricepem numai decît deosebirea:

„Vrui, cititorule, să-ți fac un dar,  
O carte pentru buzunar,  
O carte mică, o cărticică.”

Este poezia care va fi continuată în *Hore, Țara piticilor și Prisaca*. Ov.S. Crohmălniceanu a numit această poezie, cu o sintagmă argheziană, „poemele boabei și ale fărâmei”, iar N. Balotă le-a subordonat unei „poetici a hipocoristicului”:

„Măcar câteva crâmpie,  
Măcar o țandără de curcubeie.  
Măcar nițică scamă de zare.  
Nițică nevinovăție, nițică depărtare.”

Ca și în alte privințe, Arghezi a creat și aici un stil inconfundabil, deși imitat de aproape toți autorii de versuri pentru copii. Peste tot, un Dumnezeu al copiilor, meșteșugar și bricoleur, se joacă de-a facerea lumii, reconstruind-o în miniatură din materiale accesibile copiilor. Cosmogonia aceasta este o „făcătură” voioasă cu ajutorul foarfecelor, sforii, hârtiei și papului:

„A luat foarfeca odată  
Și hârtie neliniată.  
A luat un ghem de sfoară  
Și i-a dat drumul afară,  
Din cer în mate,  
Și scoase soarele cât o căldare.  
A luat clei și pap  
Și a făcut un crap.  
Și pe lângă clei  
A luat o pungă cu scânteii,  
Și făcu și luna  
Și stelele, una și una.”

Multe din aceste poezii au intrat în manuale. Arghezi a făcut școală din afectarea manieristă a copilărescului și miniaturalului, după cum a observat Călinescu. Unele poezii sunt fabule, cu morală glumeață, altele povești sau legende. Există și unele cu aspect de ghicitoare. Toate însă se petrec în cadru domestic. Deși s-a insistat pe viziunea cosmică a poeziei argheziene, trebuie spus că mai răspândită este aceea pământească. Și îndeosebi aceea familială, casnică. Arghezi n-are vocația sălbăticiiei. Făpturile lui sunt albinele, iezii, câinii, pisicile. Acțiunea așa-zicând se petrece în ogradă sau în livadă. În poezia care deschide volumul *Una sută una poeme* din 1947, poetul glumește el însuși pe tema manufacturii în serie: neavând de lucru în câmp, anul fiind secetos, s-a apucat să scrie cu un băț în țărână, pentru ca măcar „țarina să deie/ Vorbe-n brazdă și-n condeie”; de altfel, apucându-se târziu de scris, s-a pomenit „prins ca de-o copilărie” să mângâiească totul cu tibișirul: ulucile, porțile, copacii, bordeiele, crucile și ulcelele: „Nici acum nu știu s-aleg:/ Meșteșug a fost sau zbeg?”

De aici înainte poezia argheziană nu face decît să se repete tematic și stilistic. Spiritul plebeian își află fabula în *Flautul descântat* din *Una sută una poeme*, în care ideea este că artistul nu stă la cheremul nimănu, din contra, arta lui trebuie să-l facă pe stăpân să joace ca un țap înjunghiat. Nici psalmii sau poeziile înrudite nu aduc lucruri noi, deși versurile sunt câteodată superbe („Toate îl știu pe Domnul, niciuna nu mi-l spune”). Câteva bucăți inspirate de o misterioasă boală de care l-a lecut un vraci (*Spuză fierbinte, Bivolul de jar, S-a culcat o fiară*) nu sunt decît lexical argheziene, având în plus o notă autobiografică rareori întâlnită la poet. După interdicția de a publica de imediat după 1948, Arghezi revine cu *1907 – Peizaje* (1955), un poem studiat de toți adolescenții vremii ca o capodoperă, despre care a publicat Pamfil Șeicaru la Madrid în 1958 un comentariu just și fără menajamente intitulat *Tejgheaua cuvintelor* prin care îi întorcea poetului expresia cu care îl gratulase el însuși în *Manual de morală practică*: „tejgheaua de idealuri”.

Iată ce scrie Șeicaru: „Am sfârșit de recitit volumul de versuri 1907 de Tudor Arghezi. Am avut același sentiment penibil ca atunci când întâlnești o dragoste din tinerețe sub înfățișarea hâdă a unei femei bătrâne care luptă cu desperare, folosind fardurile, să acopere neîndurata devastare a anilor. Gura înflorită, ieri, ca o garoafă, are acum contur strâmb și indecent, gâtul odinioară marmoră roz șlefuită de Canova, pare gât de curcă; sânii care te ispiteau ca păcatul în anii exaltați ai tinereții par fleșcăiți ca niște buzunare de șomeur. Încerci o infinită părere de rău că azi ai revăzut-o, o caricatură din ceea ce ai adorat cândva”. *Cântare omului* (1956), care l-a făcut pe Vianu să scrie o întregă carte pe cât de erudită, pe atât de oportunistă, în care poemul sociogonic arghezian era comparat cu *Tragedia omului* a ungarului Madách Imre, este o dovadă că poetul putea scrie pe temă dată, după ce toată viața s-a lăudat cu independența inspirației sale. „Patosul întreg al poemului este socialist” – scria Vianu, socotind, fără sfială critică, poemul superior în tema prometeică compunerilor lui Eschil, Goethe, Shelley și Hugo. Originea și evoluția speciei umane pe scară socială a fost una din obsesiile marxismului, a cărui viziune, teleologică, vedea în istorie un sens și o finalitate. Arghezi pune în această schemă, denunțată de toți filosofii politici liberali, de la Hayek și Popper la Furet, câteva din motivele liricii sale dintotdeauna, cum ar fi urcarea pe brânci de către strămoși a veacurilor ori născocirea uneltelor care dau formă lumii pe calea abecedarului și a numărătorii. Asumarea clișeului ideologic printr-o prismă personală a făcut să pară plauzibil un poem obosit și convențional. Câteva versuri sunt totuși citabile. Odată cu *Frunze* și celelalte volume din anii '60, este reluat filonul liric arghezian, chiar dacă fără prospețimea de altădată, în elegii și psalmi, marcați acum de tristețea longevității. Moartea își face simțită prezența peste tot, cutreierând casa și livada. Umbrele amurgului se lasă peste lumea poetului. Murise și Paraschiva, soție de-a

pururi, și octogenarul nu-și mai afla rostul, dând tot mai des ascultare vocilor de dincolo:

„Nedeslușită, umbra te-mbie și te cere.”

Tudor Arghezi este, neîndoielnic, cel mai mare poet al veacului său, așa cum fusese Eminescu în veacul anterior, din nefericire intraductibil și unul, și altul, așa încât faptul că și-ar fi găsit cu greutate perechea în poezia lumii, fiecare în timpul său, rămâne doar o frumoasă iluzie a noastră, a românilor.

În legătură cu romanele lui Tudor Arghezi a existat mereu bănuiala că nu ilustrează cu adevărat canonul. De altfel, la reeditarea lor în seria de *Scrieri*, autorul însuși a preferat subtitlul *poem*, poate și la sugestia mai veche a lui Perpessicius care botezase așa *Cimitirul Buna-Vestire*. G. Călinescu vede, la rândul lui, oarece „desfășurare și intrigă de roman” în *Ochii Maicii Domnului*, dar, referitor la *Cimitirul*, consideră că este, „ca și celelalte opere în proză, un basm, în parte satiric, în parte serios vizionar”, dotat cu o „intrigă mitologică”. *Tabletele din Țara de Kutyl* le analizează ca pe niște pamflete, deși admite înrudirea cu Swift (declarată chiar de Arghezi). Prejudecata în epocă, dar și mai târziu, este că romanul este realist și obiectiv sau nu este deloc. Modelul îl oferea Rebreanu. Și Mateiu Caragiale, și Blecher s-au lovit de ea. Tot ce se accepta erau intruziunile fantastice. Pompiliu Constantinescu n-a ezitat, în cronică, să numească *Cimitirul* un „roman fantastic”. „Sunt oare aceste schelete literare, aceste reconstrucții de manechine articulate, romane?”, se va întreba după aproape o jumătate de secol Nicolae Balotă. Arghezi însuși respinsese realismul mimetic din *Ion* și în general structura dorică de roman. Modelul lui nu mai era, evident, Balzac: punându-l pe rigoristul estetic Mya Lak din *Tablete din Țara de Kutyl* să prețuiască romanele în care pătrunzi ca într-o casă („trebuie să intri pe scară, pe ușă, pe lângă vestiar și, progresiv, să ajungi în sala de mâncare, unde ești invitat”), Arghezi ironiza tocmai metoda balzaciană. Credea

dimpotrivă că un roman poate să nu aibă „nici logică, nici succesiune”, începând de orișunde, citibil oricum și sfârșind unde vrea cititorul. E teza din *Tablete*, unde găsim și un scriitor, magistrat de profesie, Dehora, care se apucă de scris literatură. Nu doar părerea despre scris a lui Dehora e urmuziană, dar și biografia lui. Și dacă tot am vorbit de modele, astăzi știm mai bine că, în paralel cu formula, neupuizată vreodată, a romanului realist sau naturalist, aceea pe care a canonizat-o critica modernă, a existat tot timpul și o formulă care-și avea înaintașii în Rabelais, Cervantes și Swift, iar contemporanii în Kafka, Bruno Schulz, Joyce, Musil și Canetti. Pe unii, Arghezi îi va fi citit. Ca și Sadoveanu din *Creanga de aur* sau din *Divanul persian*, el era mai sensibil la romanele cu aspect de „*conte philosophique*” ori de parabolă satirică și utopică decât la cele din tradiția balzaciană sau tolstoliană. I-ar fi plăcut, dacă o cunoștea, dintre cărțile lui Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* și nu *Madame Bovary*, dovadă că l-a apreciat, primul, pe Urmuz, cel mai de seamă urmaș al celor doi *bonhommes* flaubertieni, devotați, ca și grefierul nostru, transcrierii de texte.

Din pricina înfățișării neortodoxe, *Tablete din Țara de Kutu* (1933), nici n-a intrat vreodată în discuție ca roman. Arghezi știa însă ce făcea: „Lucrurile s-au petrecut cam în felul intrării lui Guliver în țara piticilor”, afirmă naratorul, când, împreună cu Mnir și Kuic, aterizează forțat pe o insulă necunoscută. Cel dintâi eveniment la care, fără voie, participă este transformarea orașului în care se aflau în municipiu. Fără, firește, să se schimbe altceva decât titulatura. Suntem în plină utopie satirică butleriană (nu știm dacă Arghezi îl citise pe Butler, dar Sebastian scrie despre el): o lume pe dos sau, în tot cazul, pe jumătate absurdă, rezultată din exagerare birocratică. Nu altfel, deși cu o țintă politică mai precisă, va proceda Orwell în 1984. Ideile primarului de proaspăt municipiu sunt însă destul de elocvente pentru centralismul totalitar (era să spun democratic!) din Republica Kutu: „El dorea să strângă și să sorteze edificiile de

același fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părțile într-un parc al Statuilor, și de asemenea canalizările și bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit și administrat laolaltă decât separate [...] Toate lucrurile la locul lor, este principiul Primarului General”. În Kutu, cuvintele urâte sunt interzise prin lege. (În plin atac al cenzurii morale la literatura de avangardă din anii '30, ironia este limpede.) Vinul și berea sunt nealcoolizate. Nu se naște niciun copil până nu se declară decesul unui vârstnic: „Consiliul de Stat, întrunit o dată pe săptămână, face lista locurilor vacante în societate, dacă s-au ivit, și distribuie datoria de a procrea [...]: după alfabet, calendar și în raport cu plata impozitelor”. În Kutu, femeia este considerată „un animal și, ca orice animal, fără drepturi”. Ea poate totuși să cheltuiască averea soțului, a unui protector bătrân sau pe a soțului unei prietene. În Kutu funcțiile politice și cele financiare se cumulează: cumularzii sunt singurii calificați să distingă binele de Stat de răul de Stat. Partidele politice au fost introduse în țară prin contrabandă și s-au înmulțit prin sciziparitate. Membrii unuia fac parte, alternativ, din toate. Mya Lak are, de copil, facultatea de a nu înțelege ce citește, el fiind teoreticianul romanului balzacian (nu este exclusă aici o săgeată în direcția lui Călinescu). Are și ideea unui „grătar” de lectură care s-o facă științifică (aici cel vizat este cu siguranță Mihalache Dragomirescu). Spirituale, *Tabletele* arată la Arghezi un imaginar ideologic mai puțin expresiv decât acela fiziologic din alte poezii. Utopia arde la foc mic.

Cel de al doilea roman, *Ochii Maicii Domnului*, are o intrigă mai clară, dar este dezlânat, amestecând paginile epice și cele lirice într-o manieră realistă minată de senzațional și melodramatic. Este una din cărțile cele mai rele ale autorului, nu tot așa de înzestrat pentru puritățile morale și sentimentale cum este pentru mizantropie și caricatură. Între romanul Sabine și romanul lui Vintilă, cartea e ruptă la mijloc de un interval de două decenii. Face notă separată capitolul

introdutiv, o colecție de bizareri și absurdități, în care Argezi e specialist. Întâlnirea Sabine cu aviatorul englez, lectura în doi a *Cântării Cântărilor*, care-i apropie, și căsătoria oficiată în tren țin de nivelul mijlociu al romanului nostru interbelic, de la acela al lui Ionel Teodoreanu la acela al lui M. Sebastian, și ei amatori de mondenități erotice petrecute în stațiuni și în hoteluri, ca mai târziu Radu Tudoran sau E. Barbu. Stilul este nearghezian: „simfonia ei sufletească”, „peizajul ei sufletesc”, „bătăia inteligenței (ei) ca mașinăria unui ceas din turn”. Subiectul este exagerat. Aviatorul moare într-un accident, lăsând-o pe Sabina cu un fiu, Vintilă, care va fi, toată viața lui, mistic înamorat de amintirea mamei. Mai mult, bizuit pe „legitimațiile Noului Testament”, el începe să se creadă fiul Fecioarei (de unde, titlul). Un roman la fel de slab este *Lina* (1942) (plecând de la experiența autorului care a fost în tinerețe laborant la o fabrică de zahăr), în pofida regăsirii gustului pentru diform și oribil, din care se extrage frumosul precum cristalele de zahăr din melasa obscură. Romanul seamănă la început cu *Maidanul cu dragoste* al lui G.M. Zamfirescu și-și trimite, prin eroina titulară, sugestiile până la Aia Mică din *Groapa*. Asemănările sunt și stilistice, datorate prețiozității. Romanul, deși realist, e maniheistic și lipsit de obiectivitate. Miza e mai curând de satiră socială. Din fauna morală se aleg două personaje ideale, Lina și Ion Trestie. Despre cel din urmă, Valeriu Cristea a spus, cu o formulă fericită, că este „supraomul personajelor pozitive argheziene”. Artificială este și Lina, florăreasa orfană născută în mahala și devenită la urmă doamna (și ce doamnă!) Trestie. Lina pare desprinsă din galeria de personaje (ca și subiectul) a romanelor de felul *Misterelor Parisului*.

*Cimitirul Buna-Vestire* (1936) este cel mai izbutit dintre romanele argheziene, deși cu o țesătură (narativă, psihologică, poetică) prea rară ca să fie o capodoperă. Începe ca un satiricon și sfârșește ca o utopie negativă. Observația s-a mai făcut, într-o formă sau alta. Ca și aceea că Argezi zugrăvește cu predilecție medii

închise, al pușcăriei, al mănăstirii, al țării Kutu. Aici mediul este, în prima parte, al universității și al cabinetelor ministeriale, iar în cea de a doua, al cimitirului. Gulică Unanian se zbate, după ce și-a luat doctoratul în matematici, să capete o slujbă: solicitând umil, insistând, șantajând, apelând la protecție înaltă. Aspectul urmuzian este învederat. Deosebirea constă în mijloace: bufoneria de la Urmuz dobândește la Argezi o ferocitate comică swiftiană. Imaginația răului este întreținută cu o vervă inepuizabilă. Portretele, stările sufletești, conversațiile ori întâmplările țin de cel mai strict regim caricatural. Ochiul unui Daumier se cascadează asupra celor mai anodine scene. Un ministru oferă membrilor partidului său un banchet: „Toate stomacurile erau prezente cu un tonaj al abdomenelor de flotă de comerț. Mărfurile în boloboace și ambalaje scurte circulau pe câte două picioare aparente jos de tot, de sub genunchi”. Ministrul se înecă cu ciorbă: „Respirația oprită a Ministrului fu complicată cu o nevoie de strănutare, și mecanismul general al Ministrului fu silit să frâneze dublu, ca la automobil, stăpânind în același timp eșapamentul beregatei și supapele nasului. Se vedea cum se petrec mișcărilor în interior, ca într-un motor pentru demonstrații, de sticlă, și explozia devenea inevitabilă”. Preoții, dricarii și caii își leapădă veșmintele protocolare în poarta cimitirului, într-o scenă de *striptease* macabru. La morgă, transformarea cadavrului în cenușă este de o înaltă precizie tehnică. Mecanicul aplicat pe viu nu e pur și simplu ilariant, ci grotesc, un triumf al fiziologiei impure precum în scena următoare în care flăcările ard, pe muzica de gramofon, cadavrul unui locuitor al țării uriașilor:

„Cuvântul burtă are sensul unui conținut uriaș: hoitul purtase o asemenea burtă și murise cu ea, după ce grăsimile le-au invadat capul, rămas ca un fibrom cu urechi, mâinile ca niște labe de cârțiță și picioarele, care au pierdut falangele, tălpile și călcâiele. Scheletul dispăruse de pretutindeni cu toate articulațiile, fruntea se pierdea într-o perină de unturi scâmoase, dege-



tele mâinilor încăpuseră în niște mănuși de box de osânză, pieriseră toate intestinele și despicăturile și partizantul purificării prin văpaie se înfățișa rotund rostogolit, ca una din acela calâpuri de cârnățaraie care poartă numele de tobă”.

În același stil este și cea mai extraordinară descriere a unei acuplări tot din romanul nostru, comparabilă ca intensitate animalică, dar și cu poezia imensă de acolo, cu aceea din Henry Miller, și ea a stârnit în România anilor '30 aceeași rumoare critică precum *Tropical Cancerului* în America:

„Un latinist fusese prins de domnișoară cu sluga de la bucătărie, o gorjancă neagră, cu doi fluturi de aur de urechi rotunzi, printre zuluși, și cu salba spânzurată în jgheabul din sân. Gura ei, ca o pecete groasă de ceară roșie, frântă la mijloc, rumenea în scârlionții pletelor ca un fruct între frunze, și ochii, umezi și licăritori ca murele, cu veriga luminilor galbenă-portocalie ca la pisici, se opriseră de câteva ori ațintiți în privirea cărturarului, de mistreț. Pleoapele lui bătuseră în atingerea prin distanță, ca de fulgerul iute al unei oglinzi de buzunar, care aruncă din palmă țandăra soarelui într-un ochi. Oglinda era fierbinte și, dedesubtul ei, îl ocolea ca un șarpe moale, cu două șolduri pe două cozi, pofta somnuroasă a oltencii cu colțul fotei sumes.

Strugurii sânilor se jucau în spintecătura cămeșii de la grumazul puternic și gol, și rândurile de mărgele mărunte, pe betele întortocheate împrejurul mijlocului zvelt, păreau surâsul pântecului furișat în brâu. Ei își puseseră unul altuia un gând, însă nu putuseră vorbi.

Domnișoara era nedezlipită de biuroul de lucru. Când servitoarea întârzia flanela în scobiturile mobilierului șterse de praf cu o atenție lenevoasă, «N-ai mai isprăvit?» o întreba plictisită.

Și olteanca nu prea isprăvea într-adins.

Spălând aplecată, cu spatele la ușă, șatrul alb-albastru al camerei de baie, într-o dimineată, durda gorjancă prezinta cu nevinovăție ochiului tânărului savant, care venea să-și continue pro-

gramul, de supt poala cămeșii scurte o despicătură conformată ca o prună vânăță, cu relieful palid cuprins într-un păienjeniș. El se opri brusc pe coridorul învelit cu preș. Nestăpănit și uitând unde se găsește, făcu un pas și închise ușa ca un hoț. Înainte de a fi putut fata să se ridice de pe brânci, el străpunse orbește, cu un geamăt ca un nechez al oltencii, rânza tare și aspră.

Scandalizată de o presimțire, domnișoara veni de-a fuga și dete de părete ușa uitată fără zăvor, tocmai când mărtișoarele țărăncii, îngheșuită cu capul de zid și lovind cu creștetul faianța, scoteau sunete de cădelniți [...]

Domnișoara fu cutremurată și scârbită, dar și-a rectificat fără să știe, instantaneu, revolta, cu ispita irezistibilă a mânzei care a mirosit armăsarul. Scăpărând din mădulare, ea puse, tremurând, cârligul și încuie și a doua ușă [...] O urechelniță de foc o cutreiera din creștet la picioare și din picioare la ceafă. Ar fi vrut să se intercaleze, să sufere maimuța ei chinuită, din două străpungeri una, și să fie izbită crâncen, cu aceeași vigoare ritmică a spinărilor puse una peste alta, încheștate la umeri și libere la șolduri [...]

Femeia neagră se înconvoia, clătinață pe laturi ca o luntre. Făcând câte o jumătate de pas cu șase picioare la fiecare smucire și avânt și reîntâlnire mai dârje, mai vioaie și mereu mai adâncă, grupul se deplasa, în spațiul confortabil dintre păreți, ca un compas cu mai multe vârfuri. O tăietură de pepene spintecat cu briceagul pe dunga lui, îi trecu domnișoarei prin fire, și, halucinată, ea își lăsă să-i cadă fusta de satin, lepădă pantalonii băiețești de mătase. Cu mâinile frumoase de cimpanzeu se apucă de sâni tot atât de frumoși, de elastici și de mici ca ai fetelor cu spetezele drepte, și-i strânse dementă, între degete, de vârfuri. Un răcnet îndoit precipita finalul, și brutele, strânse mototol una într-alta, se prăbușiră dârdâind, ca subt o lovitură de harapnic, despărțite în cădere [...]

Viezure țepos și musculat, bărbatul trăia întâia oară a tinereții lui de mare zlătar o secundă de junglă. Abia împăcată, sălbăticia îi

fu răscolită din nou, într-o urcare vijelioasă de vârtej. Cu o mână dedesubtul coapselor domnișoarei, care-i mânca gura, ca o rodie măcelărită, mâna cealaltă desfăcea țoalele ce mai rămâneau aninate de trup. Făptura lui de animal, obișnuit să lupte pe piatra pleșuvă în picioare, deștepta mitologia. Pornind pe dedesubtul genunchilor lăsați în legănare deasupra coatelor lui și ajungând cu palmele groase dedesubtul trunchiului elastic, el și-a ridicat prada de pe velință, treptat, până la o înălțime care s-a potrivit singură, bâjbâind. În puterea omului edificat pe tălpi și călcăie, ființa fragilă primi ruperea lungă și sfărâmarea străbătută în întregimea ei, în văzduh. Furtuna fu stârnită de pe rând și de trei ori carbonizată de trăznet. Și când într-o gigantică opintire masculul izbucni, o leșie fierbinte ajunse până în falangele degetelor mici [...]

Împărțășirea cu pământul viu anulase superstiția de slugă și de stăpână în această posesiune a lui Lucifer pe din două, și după ce a căzut leșinată domnișoara, otrăvită de marea beție, sufocându-se și zbatându-se ca de-o agonie, olteanca, pervertită subit și patriciană, s-a târât umblând în genunchi pe covorul de sfoară ca o ieșită din minți. Gura ei flămândă ca un sex căuta să se istovească. Stăpâna se întoarse pe brânci. Obrajii, pleoapele, cercelul moale al urechii, bărbia femeilor se mângâiau de bărbatul înspăimântat, ca într-o baie caldă, și, goale, cum erau, tăbărâră amândouă pe el, să-l devore, ca niște furnici deasupra unui greiere cu labele frânte”.

Partea a doua este mai apropiată de viziunea utopică din *Tablete din Țara lui Kutu*, reluând chiar ideea de acolo a puținței de a corija ființa umană. Numit intendent de cimitir, doctorul în matematici se confruntă cu un fenomen ce nu ține de științele exacte: morții învie. Arghezi n-are, nici aici, simțul transcendenței ori pe al sacrului. Miraculosul e doar un suport pentru socioutopia neagră. A citi paginile acestea profane și profanatoare ca pe un „mister” medieval, cum recomanda Perpessicius, ca fantastice

(Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu) ori ca pe un „scenariu apocaliptic” merit a demonstra „consubstanțialitatea morții cu viața” (N. Balotă) înseamnă a-l înzestra pe autorul satiriconului moral din prima parte a romanului cu facultăți creatoare pe care nu le-a avut niciodată. Interesul nu ne este captat de „scandalul” inverosimilului, născător de fantastic, nici de înviere ca de o taină sacră, ci de parodia unei lumi de apoi ameliorate. Paradisul pământesc de după ieșirea morților din morminte este populat de ființe umane mutilate în jumătatea inferioară a corpului, deși neschimbate în aceea superioară. Incapabile să se mai reproducă, ele vor trăi veșnic, fără emoții de un fel sau altul, ca niște animale castrate și fericite. „Mitologia e poetică, nu religioasă”, crede N. Balotă, cel mai neînduplecat adversar al ideii de spirit creștin la Arghezi. Din păcate, dimensiunea poetică e minimă. Alegoria e ideologică, așa cum va fi în cele mai multe socioutopii, inclusiv în uscatul roman al lui Orwell. Nici chiar simțul pentru cosmic al poetului *Cuvintelor potrivite* nu pare treaz. Învierea morților ia prin surprindere sistemul fatal birocratic al unui stat secularizat pe de-a-ntregul. De la arestarea primilor doi înviați, pe care polițiști pe motocicletă îi readuc la cimitir ca pe evadați la închisoare, și până la anchetele autorităților ori la procesele penale, substanța veritabilă a romanului constă în observarea foarte realistă a neputinței unei administrații *terre-à-terre*, deplin birocratizată, de a face față unei situații ieșite din comun. Este același tip de blocaj pe care l-a creat în societățile contemporane terorismul. Arghezi nimerește tonul just în evocarea invadării statului celor vii de către miile de morți, ținând cumpăna dreaptă între scepticismul față de supranatural și evidența fizică a învierii. E. Ionesco va înfățișa în *Rinocerii* un fenomen similar: rinocerizarea va fi, lipsită la el, ca și învierea la Arghezi, de orice element fantastic, producându-se la temperatura medie a cotidianului. Convingerea turmei de înviați din morți că a luat în stăpânire lumea o anunță în chip izbitor pe aceea a rinocerilor: „S-a isprăvit, genul ne-a fost corectat. Cred că

nici nu vom mai iubi. O mare parte a poeziei lirice [...] s-a isprăvit și ea”. Interesant este că Unanian începuse a scrie, înainte ca primii morți să-și facă apariția, „o romanță între Biblie și Apocalips” în care așeza paradisul „la cele din urmă margini ale lumii” noastre și-l popula cu făpturi care și-au abandonat „stârvurile”. În interpretarea lui, această viață de apoi apocrifă ar fi caracterizată de insensibilitate și uniformitate. *Rinocerii* va prezenta aceeași lume, doar că într-o perspectivă mai net politică. Mutilarea din romanul lui Arghezi este o rinocerizare: după morți, „vor fi corecțați și viii, într-o noapte”. Ultimul mohican, procurorul, nu rămâne însă ca Béranger cu pușca pe genunchi, singur printre rinoceri. Arghezi merge până la capăt, arătându-ni-l cum se înregimentează el însuși și cum mășcăluiește cântând imnul de slavă laolaltă cu turma, după ce creierul i-a fost spălat și s-a umplut de noua religie:

„— Atunci e cu adevărat adevărat, zise acuzatorul.

— Adevărat!

— A înviat toată lumea, și cei în viață?

— Toată a înviat...

— Și numai noi rămânem morți? Ce să facem?

— Du-te în mulțime și mergi cu ea înainte...

Acuzatorul simți în el o tresărire de cremene scânteiată, și, sculându-se din jeț, începu să cânte și el cu corurile ce-l cuprinseseră în mijloc: *Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte.*

Și se pierdu în slava lor”.

Arghezi a scris și teatru. Doar banala dramoletă *Seringa*, scrisă în lagărul de la Tg. Jiu, a fost pusă în scenă, în 1947 și în 1967. Ca mai peste tot, autorul pictează în culori întunecate un mediu anume, aici, acela medical: necinste, plagiat, malpraxis, arivism. Piesa n-are sare, nici piper. Merită o mențiune sceneta *Neguțătorul de ochelari* (1928), veriga lipsă dintre Urmuz și Ionesco, foarte în spiritul bizar și absurd al avangardei interbelice. Restul e neglijabil. Dintre

traduceri, cele mai multe sunt de teatru (de la Molière la Brecht) și poezie. Baudelaire devine arghezian.

În seria de *Scrieri*, cele mai multe volume poartă subtitlul *Proze*. Întreagă publicistica argheziană, întinsă pe aproape trei sferturi de veac, se regăsește sub acest nume, chiar și aceea adunată între copertele unor cărți, cum ar fi *Icoane de lemn* sau *Poarta neagră*. Arghezi este, probabil, cel mai abundent publicist român și, cu siguranță, cel mai original. Gazetarul a făcut școală, ca și poetul. Până astăzi pamfletul, de exemplu, de care numele publicistului a fost cel mai adesea legat, îi poartă pecetea stilistică. Luându-ne după distincția lui Lovinescu, polemica de idei este la noi maioreșciană, iar pamfletul de cuvinte, arghezian. Arghezi l-a definit admirabil el însuși ca pe un gen literar de sine stătător:

„Înainte de toate, pamfletul trăiește prin sineș, ca romanul, epopeea sau satira – și poate fi cultivat pentru frumusețea lui, ca un ficat într-un bocal. E un gen literar, jumătate actual, jumătate etern. Începe în el actualitatea, atât cât Margareta începe în Faust. E un gen iute și viu. Apar o mie de poeme frumoase și abia se citează un pamflet suportabil. Cititorul pe care pamfletul îl jighește înainte de a-l interesa nu poate să aprecieze nici pe Beethoven sau Puvis de Chavannes; el trebuie să-și facă educația deprinderilor frumoase”.

Avea dreptate, până la un punct, Pamfil Șeicaru, și el un pamfletar de expresie argheziană, observând că Arghezi n-avea propriu vorbind o ideologie politică, dar întreținea în schimb arta injuriei cu multă inventivitate, indiferent de antipatii ori interese, toate, de moment. Gură spurcată, Arghezi n-a cruțat pe nimeni. Au trecut prin moara lui politicieni (client perpetuu, Take Ionescu), scriitori și critici (Lovinescu, Dragomirescu, Iorga) ori tot soiul de personaje pasagere ale vremii. Deseori formulările sunt memorabile, fixând cu acul o fizionomie ori un

caracter. În insectarul lui Arghezi îl găsim, de pildă, pe Lovinescu, deși a fost unul dintre primii care i-au recunoscut geniul: „El primește și împarte tot ce primește, ca o pasăre cu intestinul scurt, care se hrănește și evacuează paralel”. Iată-l pe M. Dragomirescu: „...Criticul cel mai sistematic, care nu exclude kilometria literară și ar putea să figureze personajul *Nunc est bibendum* al pneumaticului Michelin, și-a luat în primire postul de membru al comitetului de lectură teatral. Excelent cunoscător literar, dar și mai bun soț în definitiv, domnul Mihalache a și făcut câteva vizite de recunoaștere Teatrului Național, cu doamna. Domnul Mihalache are un defect: o inimă romantică sensibilă la amor – și cum artistele vor cădea inevitabil îndrăgostite de acest fermecător, subtil ca o viperă și primejdios ca un parfum, Don Mihalache Juan este păzit cu strășnicie”. Urmuzian *avant la lettre* este „capul” lui A.C. Cuza: „Economistul pare tăvălit în grafit și restaurat cu cârpa de praf. Capul domniei sale, încă jerpelit, de tânăr scatiu, se ascunde în bijuteria ochelarilor, purtați probabil cu intenția de a împrumuta liniilor melcuite o licărire de metal, necesar imaginii de voință”. Din multele pamflete îndreptate contra lui Iorga, l-am ales pe acela care explică abandonarea moratorului instituit de Arghezi însuși după 1919, când istoricul l-a eliberat de la Văcărești, și în care, lucru rar, există în cinismul stilistic obișnuit un neobișnuit accent sentimental:

„Încă nu trecuse, mi se pare, săptămâna, și domnul Iorga a venit să viziteze, cu primul Parlament de după război, penitenciarul. Era acolo și Ion Slavici: nu a întrebat de el. Mai târziu l-a scuipat pe bulevard. A întrebat de «Arghezi» și a voit să stea de vorbă cu el. Îmi aduc aminte hohotul de răs al domnului Iorga când profesorul a dat ochii cu un bondoc. Își închipuia, în iconografia Domniei Sale, că el era înnalt, că purta barbă lungă și că era veninos. L-a întrebat de două ori dacă el era individul cerut. Îmi mai aduc aminte ceva. O foarte ome-nească strângere de mână, pe care mi-a dat-o

într-adevăr cu toată inima, a durat, nedescleștată, tot timpul dintre învățat și captiv. I-am pus în câteva șoapte gângăvite suferința și revolta camarazilor mei iar în șoapte, corespunzătoare, domnul Iorga și-a strecurat turburarea și speranțele sale. Nu vă ascundeți, domnule Iorga: erați emoționat. Mi s-a părut că în dreptul ochilor mei umezi se umeziseră și ochii dumneavoastră. Și, la despărțire, dumneavoastră v-ați dat seama că țineți mâna goală ridicată în frig, și eu mi-am dat seama că în mâna mea, de-așijderi ridicată, țineam mănuașă dumneavoastră de lână... A fost o emoție împărtășită. Domnul Iorga a surâs, eu m-am închinat și după câteva zile camarazii mei și sluga dumneavoastră erau puși în libertate [...] De atunci încoace m-am simțit înlănțuit de amintirea mea, și niciodată, afară numai, poate, de vreo aluzie inocentă, nu am putut scrie nimic despre domnul Iorga. Să-l fi bârfit, era abject; să-i fi cernut parfume și tămâie de jurîmprejur, era abject [...] De astă dată sunt silit să iau atitudine – și o iau. Oricât aș dori să-i plac, nu pot prinde cu gura scuipatul domnului Iorga, din aer, să-l beau și să mulțumesc. Micul ziar (*Bilete de papagal*, atacat de Iorga de la tribuna Parlamentului – N.M.), care poate supăra fără odioasă calomnie, e creația mea integrală, e proprietatea mea nediscutată. Teritoriul meu îngust mi-l apăr împotriva latifundiarilor care vin din presa mare ca să mi-l spurce. L-am găsit pe Domnul Profesor, cu bretelele pe brațe, gata să mi-l îngrașe cu ingrediente ce nu-s pe gustul meu: e un detaliu care vine destul de comic, în desen, venerabilei sale bărbi”.

Publicistica lui Arghezi nu constă, evident, doar în pamflete. Vreme de șaptezeci de ani, între 1896 și 1967, cu puține întreruperi (1919-1922, 1940-1942 și 1948-1952) Arghezi a publicat, mai în fiecare zi, un articol: cronici politice, plastice, literare ori teatrale, reportaje, miscelanea, amintiri, evocări, mărturisiri ori profesii de credință, intitulate *tablete* (cuvântul este al lui, în presa românească), *subiecte*, *semne cu creionul* sau, pur și simplu, *proze*. A scos de unul singur ziarul

*Bilete de papagal*, în patru serii, iar mai înainte revista *Cronica*, a colaborat la *Linia dreaptă* a prietenului său Vasile Demetrius, la *Viața socială* și *Facla* lui N.D. Cocea, la *Seara* lui Bogdan-Pitești, înainte de 1916, la *Gazeta Bucureștilor* în anii ocupației, la *Hiena* lui Pamfil Șeicaru, la *Adevărul literar și artistic*, la *Informația zilei* și la altele în interbelic, la *Adevărul*, după 1944, la *Contemporanul* și la *Gazeta literară*, după mijlocul deceniului următor, spre a le numi doar pe cele mai importante. Numai Caragiale, căruia i-a purtat o statornică admirație, a mai avut un compas gazetăresc atât de larg. Conținutul multora dintre miile de articole ale lui Arghezi a devenit cu timpul indiferent. Expresivitatea literară este aceea care le salvează deseori. Biografiile vor încerca să găsească atitudinilor scriitorului o coerență sau o ideologie. Sunt totuși prea mari variații și un caracter prea apăsător personal în simpatii și antipatii publicistului, care se desparte de unii contemporani tot așa de pe nepusă masă cum îi îmbrățișează pe alții. Fidelitățile sale sunt puține, reduse la câțiva prieteni (Demetrius, Galaction, Cocea), nu fără sincopă în toate cazurile, și oricum nu așa de bătaoare la ochi ca inimizățile. Un rol l-a jucat pecuniarul. Arghezi se lăsa plătit, din ce în ce mai gras, și nu pregeta să plătească, la rândul lui, polițe celor care-i tăiau subvenția. E interesant de notat că, într-o singură privință, Arghezi a dovedit o atitudine precisă și neschimbată, și anume față de germani și de civilizația lor, și tocmai aceasta i-a atras neplăceri. După Primul Război, când a fost condamnat pentru colaboraționism, nu conținutul articolelor din *Gazeta Bucureștilor* a fost învinovățit, ci simpla prezență în foaia care aparținuse inițial comandaturii germane. Se pare că Iorga, Lovinescu și ceilalți n-au recitat articolele. Arghezi era, ce e drept, de părerea lui Caragiale despre nemți. Nu împărțea neapărat vederile unor Carp sau Stere, mult mai motivate politic acestea, decât în privința antirusismului comun celor doi. Constituirea României Mari în 1918 a însemnat moartea politică a conservatorilor, a filogermanilor și a sim-

patizanților Europei Centrale (Slavici, Aurel Popovici). Un naționalism intolerant i-a scos din istorie pe toți cei care ne concepeau viitorul într-o manieră diferită. E paradoxal să constați că naționalismul acesta este încă viu în reproșurile pe care G. Călinescu i le face lui Slavici în *Istoria* din 1941 când, din ocupații, germanii ne deveniseră aliați și România pierduse la masa tratativelor Nordul Ardealului, al Bucovinei și întreaga Basarabie. În ce privește termenul *colaboraționism*, el nu fusese încă inventat după Primul Război. Este o contribuție franceză în vocabularul politic de după cel de al Doilea. La noi a fost împrumutat de Oscar Lemnar în rubrica din *Dreptatea* intitulată *Perna cu ace* chiar în toamna lui 1944, într-o primă tentativă de purificare ideologică. Nu e lipsită de temeie declarația lui Arghezi (de aceeași părere era și Slavici) de la procesul din februarie 1919, când se miră că Justiția începe prin a se răfui cu jurnaliștii, nu cu oamenii politici rămași în Capitala ocupată, care formaseră un guvern paralel și încheiaseră pacea de la Buftea. Articolele îl arată pe Arghezi convins că locul României ar fi fost alături de Puterile Centrale. El crede nu atât în invincibilitatea nemților, cât în soliditatea civilizației lor. Admiră, ca și Caragiale, spiritul lor de ordine. Spre deosebire de protagonistul din *Ochii Maicii Domnului*, Arghezi nu refuză, în viața de toate zilele, calea mijlocie, fiind un familist și un gospodar. N-are înclinație spre mercantilismul de aventurieri ai oceanelor care i-ar caracteriza pe britanici, nici spre autocratismul și colectivismul rusesc. Chiar dacă n-au accentul politic al articolelor unor Slavici sau Popovici, cele ale lui Arghezi nu exprimă doar opiniile întâmplătoare ale unui „profitor” sau „vândut”, cum vor afirma după război partizanii Antantei, adică învingătorii militar și moral. Ele surprind, de exemplu, destul de corect naivitățile englezilor care credeau că vor câștiga războiul înfometând Germania. Din perspectiva lui Arghezi, Germania era în stare de un „război universal”, singură contra tuturor, sub mâna unui „împărat superior înzestrat” în care nemții și-ar descoperi

„expresia energiilor lor culminante”. Cum el este totdeauna sensibil la presă, Arghezi notează diferența (nu mai putem ști cât de adevărată) dintre cenzura aplicată ziarelor în Franța și Anglia menită a întreține „optimismul teatral impus de guverne” și șansa pe care Germania ar da-o tuturor supușilor ei de a avea acces la ziarele străine. „În timp ce aliații visează, germanul biruiește”, scrie Arghezi, socotind ironic că războiul Quadruplei (așa numește el Antanta) se deosebește de al Puterilor Centrale ca „descântecul de medicină”. Critică „modelul francez” pe care românii l-au preferat fără a-i băga de seamă „idealismul” păgubitor. Dar virulența atacurilor lui Arghezi se îndreaptă spre acei politicieni care, ca Take Ionescu, au ținut în birou portretul Kaiserului, au primit decorația „Vulturul Roșu”, pentru a pleda apoi cauza Quadruplei. Arghezi este alarmat de pericolul rusesc, mai ales după 1917. Consacră revoluției un serial. Un articol se intitulează semnificativ *Negură mare*. Pe bolșevici îi numește maximaliști, cu termenul românesc din epocă, care este o traducere, în fond exactă, pentru bolșevici. Arghezi nu crede că maximalismul ar putea avea priză la noi. El relevă multe din insuficiențele socialismului internaționalist care câștigase destui adherenți printre românii de la finele secolului XIX și începutul secolului XX. Din toate acestea nu se poate trage concluzia că Arghezi ar fi lucrat contra interesului național, chiar dacă opiniile sale n-au fost validate de încheierea războiului. Acuzația că ar fi demoralizat armata e fără temeii. Soldații noștri de la Mărășești chiar erau încălțați în opinci și obiele, veritabilă „armată de iobagi”, care, logic, n-avea cum birui „un adversar mult mai cult”. Să nu-i cerem lui Arghezi ori lui Stere să fi bănuit înainte de 1917-1918 că alianța cu rușii contra nemților ne va restitui și Transilvania și Basarabia. Acest noroc istoric n-a avut o logică previzibilă. După Primul Război, când idealul Uniunii e împlinit, iar generația lui Mircea Eliade se crede îndrituită să se consacre exclusiv valorilor spiritului, Arghezi abordează tot mai rar teme politice.

Niciunul din evenimentele majore ale interbelicului nu mai este comentat în publicistica lui cotidiană. Acest jurnal sui-generis seamănă pe mari suprafețe cu al lui Gonzalv Ionescu din *Bietul Ioanide*. Rarisim, se răfuieste cu socialismul („Nici una din libertățile cetățenești de azi nu se datorează socialismului român, scrie el în 1928. Toate înlesnirile lor, muncitorii le au de la boieri...”) și cu bolșevismul. Un deceniu înainte de pamfletul *Baroane*, din 1943, supraestimat din rațiuni conjuncturale și care i-a atras autorului a doua „internare”, filogermanismul lui Arghezi nu se stinsese. În articolul *Hitlerismul*, din 1933, scria negru pe alb: „Vocea domnului Hitler a sunat altfel decât toate vocile din paisprezece ani de până acum”. Dacă ne gândim că anii cu pricina sunt ai dezastrului postbelic și ai neputincioasei Republici de la Weimar, e ușor de înțeles de ce-și lega Arghezi speranțele de autoritatea noului împărat. Singura consecvență politică în toți acești ani este la noi carlismul. Revenirea regelui în țară e salutată de la început, cu toate săgețile de rigoare la adresa liberalilor care îl exilasera. Carol al II-lea este când „Regele cărturar”, când „Regele scriitorilor”. Dăduse cu adevărat bani în scopuri culturale. În 1937 lauda nu mai cunoaște margini: „Citit heraldic Carol Secundus, numele ilustru de două ori, o dată la Quintul și altă dată la strămoșul Carol Întâiul, s-a intercalat, în al patruzeci și patrulea an, între marii regi, împărați și începători de veac”. Nu e chiar o excepție în epocă. În 1940 G. Călinescu îl va compara pe Carol cu Ludovic al XIV-lea. După 1944 Arghezi nu-și aliniaza ideile, ca G. Călinescu, celor curente. În plină campanie contra „turnului de fildeș”, poetul refuză net scrisul angajat: „Mie, unuia, ori de câte ori în lunga mea durată profesională mi s-a sugerat o idee, o temă, am fost incapabil s-o execut”. Uneori ținta politică este limpede: „E comic ce conștiință și slăbiciune trebuie să aibă puterea ca să intre în panică dinaintea unui simplu cuvânt și petic de hârtie!”, scrie el în 1947. Puterea celor fără putere, cum o va numi Havel

peste exact trei decenii, și care a răsturnat comunismul peste tot în lume! Și, în același an, în *Adevărul* care urma să fie desființat odată cu toată presa privată și liberă: „Nu i se poate tăgădui (scriitorului) dreptul la un perimetru personal de sensibilitate și inteligență...”. După ce, în 1946, primise Premiul Național de Literatură și fusese sărbătorit oficial, în ianuarie 1948 articolul din *Scântea* al lui Sorin Toma îl scoate pentru câțiva ani din publicistică. Articolul face un cap de acuzare din poezie, nu din articole. M.R. Paraschivescu se referise la ele într-un prim atac, pe care oficialitatea comunistă nu-l considerase suficient. Poate de aceea solicitase lui Sorin Toma să schimbe ținta: poetul, nu publicistul trebuia descalificat. Interesant este că, în preajma reabilitării, în 1955, și tot din dispoziția partidului comunist, Iosif Chișinevski, care fusese la originea articolului din *Scântea*, găsește potrivit, în raportul oficial, să reamintească atât carismul anilor '30, cât și disidența anilor '40. De unde se vede că alegerea poeziei ca temei al excluderii fusese tactică. Întreaga problemă, privită din interiorul oficialității, se află în cartea lui Pavel Țugui din 1998, *Amurgul demiurgilor*. Recapitularea de către Chișinevski a ereziilor publicistului s-a dovedit tardivă. Decizia fusese luată. Arghezi a început să publice, pe lângă poezie, articole, așa cum făcuse toată viața. Niciunul dintre aceste articole nu mai prezintă vreun interes. Tot ce se poate spune în favoarea ei este că, paralel cu scăderea expresivității literare, publicistica ultimă a lui Arghezi nu se ridică totuși la nivelul de oportunism pe care-l va cunoaște, în aceiași ani, publicistica unor Sadoveanu sau Călinescu.

Unele dintre tablete publicate în decursul timpului au fost culese de autor în volume. Cele mai vechi sunt acelea din *Poarta neagră* (1931), inspirate, ca și *Florile de mucigai*, din experiența închisorii Văcărești. Puține depășesc conjuncturalul. Eufemistic, G. Călinescu a exprimat bine principalul lor neajuns: „Tabloul este original și plin de colorit, materia nu apare suficient elaborată în simboluri”. *Icoane de lemn* (1930) e o

colecție de portrete de călugări, preoți sau ierarhi ai bisericii, un panopticum de apucături urâte și de vicii. E lesne de remarcat că Arghezi a fost un precursor al avangardei anilor '30, în care scabrosul și scatologicul își fac intrarea în literatura noastră. Cu deosebirea că Arghezi rămâne un calofil chiar și când zugrăvește urâtul. *Icoanele* sunt o puternică satiră anticlericală sub fațada nevinovată a subtitlului: *Amintirile ierodiaconului Iosif* (numele monahicesc al poetului):

„O datorie colegială mă obliga să curăț prin chilia vecinului meu [...] Prevăzută cu mățuri, fărâșe, cârpe, o căldare, apă caldă și petrol, depusei ustensilele în camera de intrare, încuiai ușa pe dinăuntru și dădui ușile interioare de păreți, ca să deschid ferestrele și să curăț. Un spectacol fantastic se înfățișa în camera cea mare. Camera nu mai avea ferestre și era transformată pe toată întinderea ei în latrină. În dreptul păreților zăpada se muta de vântul dintre ferestre de colo, colo. Pe podină, deasupra cărților sacre, deschise pe mijloc, se descompuneau excrementele, de vârste deosebite. Între aceste tăvi de un preț nebănuț, care slujiseră de suport sub omul beat, pentru golirea intestinului gros, era și o evanghelie cu scoarțe de catifea și argint. Citii curios pe ce pagină preferase excrementul să se așeze, ca o viperă încovoiată: era o cetire de la Matei. Examinai ferestrele. În dreptul fiecăreia, de-a lungul zidului care răspundea în livezile de caiși, înghețase câte o dâră de țurțuri succesivi, începând de la lemnul orizontal al cadrului ferestrei. Singura nedumerire cu care am rămas din această cameră de calamități este privitoare la felul de echilibru necesar celui ce și-a scos fesele pe fereastră, fără să cadă în prăpastia curții din dos. Și era atât excrement încât nici douăzeci de ani de golire a unui pântec nu puteau corespunde prin produsul lor neîntrerupt capacităților fecale ale unui singur arhimandrit”.

Cea mai consistentă dintre aceste culegeri este *Manualul de morală practică* din 1946. Citind tabletele la rând, te izbește strălucirea care țâș-

nește din opacitatea limbii. *Manualul* este un genial exercițiu de digitație pe claviatura cuvintelor, o paganiniadă verbală, când ușoară, jucăușă, ca fulgul, când grea, ca piatra de moară, când plină de lirism înaripat, când târâtoare, mușcatoare, mângâioasă. Arghezi își are lexicul și totodată, gramatica și topica personală. Sub raportul conținutului, *Manualul* e o culegere de silogisme ale amărăciunii: aforisme morale și politice. Toate motivele, personajele, situațiile din enorma lui proză satirică sunt aici concentrate la esență, după ce apa a fost evaporată. Pe cât de metafizic e Cioran, pe atât de conjunctural e Arghezi. Cu toate acestea, *Manualul* fosgăie de gângăniile morale dincolo de mode și timp, conservate de tăria expresiei. E și un molitvenic,

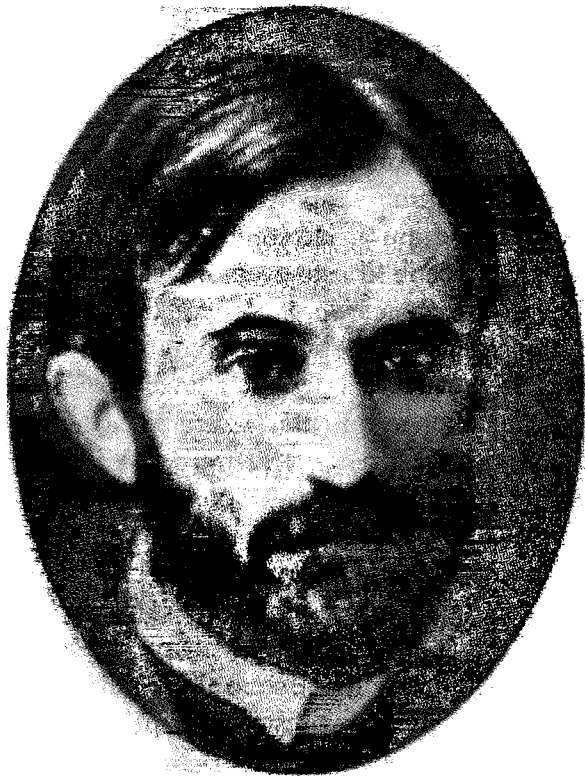
încercând să scoată (la iveală!) tot răul din lumea publică românească. Și, câtă vreme această lume nu s-a schimbat prea mult, unele molitve sună actual: „Tot ce se muncește în întuneric – afară de cărbune și diamant – miroase a sânge și se grupează în seria asasinatului și a tâlhăriei”. Sau: „Altă pâine cumpără banul muncii și altă pâine fură banul șiret. Banul parazită naște inși parazitari, familii parazitare și clanuri”.

Alături de Sadoveanu, Arghezi este cel mai mare scriitor român al secolului al douăzecilea. Incomparabil, a dat naștere, în poezie, ca și în proză și publicistică, unei nesfârșite descendențe.



## G. BACOVIA

(4 septembrie 1881 – 22 mai 1957)



Cu G. Bacovia ne aflăm în fața unui paradox: pe de o parte, el este cel mai original poet român, în sensul că sensibilitatea lui extremă nu poate fi împărtășită și, cu atât mai puțin, luată ca model; pe de alta, el este singurul nostru poet în care simbolismul se regăsește plenar, de la recuzită la retorica afectivă. Acest paradox a determinat un diagnostic contradictoriu, atât în interbelic, când puțini au văzut în Bacovia un mare poet, cât și după al Doilea Război, când, recuperat energic de critică, a fost situat în toate câmpurile poetice ale secolului: simbolist și antisimbolist, post-romantic și avangardist, modernist și postmodernist, eminescian și macedonskian, pastisor al lui Baudelaire, dar și al lui Traian Demetrescu, poet pur ca Barbu și proletar ca Mille, sentimental și antisentimental, muzical și afon, natural ca igrasia zidurilor umede și cabotin ca

Botta, nebun și simulant, genial și idiot. Nu lipsește nicio etichetă. Pentru nehotărârea și în fond nepuțința criticii în a fixa statutul unui mare poet există un precedent celebru și poate potrivit: Sainte-Beuve a caracterizat *Les Fleurs du Mal* drept „un petit pavillon que le poète s'est construit à l'extrémité du Kamtchatka littéraire”, adăugând: „J'appelle cela la Folie Baudelaire”. Nebunia Bacovia este unică în critica românească.

Astăzi, când cultul poetului pare definitiv stabil, se petrece într-un fel contrariul a ceea ce se petrecea în interbelic: până și defectele poeziei devin calități. Rezerva, una majoră, pe care o nutrea G. Călinescu în *Istorie*, a lăsat locul unei desăvârșite encomiastici. Așa se face, de exemplu, că exegeze din cele mai subtile se întemeiază pe toate textele bacoviene, fără discriminare, deși, lucru pe care nimeni nu mai îndrăznește să-l spună, avem de-a face cu o poezie pe cât de extraordinară, pe atât de inegală. Patru din cele cinci plachete pe care poetul le-a tipărit sunt, cu câteva excepții, slabe. Versuri sau strofe geniale sunt năpădite de buruieni care amenință să le sufocă. Descoperim în Bacovia nu doar sunete bine cunoscute din poezii anteriori, cum ar fi Eminescu ori Macedonski, și chiar Alecsandri, Bolintineanu și Coșbuc, dar autopastișe chinuite. Greșelile de limbă abundă și nu pot fi luate totdeauna drept licențe poetice. În culegerea din 1946, poezia se dezlănțează și devine stenografică. Este adesea citată aceea intitulată *De artă*, ca artă poetică târzie, dar poate și pentru că e singura cu adevărat citabilă:

„Cafeneaua  
Cu visători damnați.  
Trecut-au ani,  
Simbolism,  
Curent decadent  
Broșuri,  
Bijuterii rare.  
Paradoxe

Bizarul,  
Seri,  
Nopti,  
Efuzii de parfume  
Și nuanțe.  
Orașul dominant.”

Din păcate, stenogramele acestea n-au nimic din concretețea poeziei cu obiecte a unui William Carlos Williams, fiind deseori abstract-retorice și chiar lipsite de sens. Un critic contemporan și-a întemeiat teza despre Bacovia ca precursor al postmodernilor pe *Stanțe burgheze*. Pentru I.B. Lefter, Bacovia ar fi devenit în anii '80 ai secolului XX un al doilea „model al tranziției”, după acela al lui Blaga (și, în mai mică măsură, Barbu) din anii '60. În viziunea lui Lefter, poezia lui Bacovia reprezintă o „neutralizare a constantelor poeziei moderniste” („idealitatea goală” evoluează către absența oricărui criteriu etic capabil să distingă „înaltul” de „jos”, „estetica urâtului”, către absența criteriului estetic în stare a deosebi „frumosul” de „urât” ș.a.m.d.). Acest lucru nu s-ar fi produs de la început. *Plumb* e doar o „ultimă consecință” a simbolismului modernist. Abia *Stanțe burgheze* „inaugurează un nou limbaj”: în locul poeziei de metafore, simboluri, elaborată discursiv, am avea una de „notare” a realului, în formă stenografică. Bacovia ar oferi în felul acesta modelul tranziției spre postmodernismul de la finele secolului trecut. Defectul acestei ipoteze este tocmai de a se bizui pe câteva dintre cele mai puțin izbutite poeme ale lui Bacovia. Lefter admite el însuși cu jumătate de gură că tot ce este memorabil în Bacovia se află în *Plumb*. Fetșișizarea unui tip de evoluție și a unei formule poetice este de vină pentru negarea evidenței că, mare poet, Bacovia nu este decât la debutul său. Istoria poeziei cunoaște și alte exemple de acest fel. În cazul lui Bacovia există o cauză în plus pentru declinul poeziei: intensitatea lirică din *Plumb* nu putea fi ținută multă vreme la același nivel. Concentratelor de lirism vizionar

nu le era dat să fie repetate. Nicăieri ca în *Plumb* nu va mai fi poezia bacoviană atât de esențial lirică în atingerea intensității emoționale doar prin repetiții simpliste, fără inutile dezvoltări tematice, trezind bănuiala unei spontaneități absolute, a unei stângăcii asemănătoare cu aceea a marilor naivi din pictură. Complet lipsită de intenții de persuasiune, adică de retorică, această poezie frizează prozaismul cel mai pur, în contrast cu estetismul simbolist. În plus, este o poezie aproape pură, nonreferențială, al cărui ultim strat perceptibil este o emoționalitate viscerală, bolborositoare, confuză, aproape ca o „jelanie a fiziologiei”, cum va spune Vladimir Streinu în, probabil, cea mai exactă definiție a liricii bacoviene. Viziunile bacoviene nu sunt sufletești, ci instinctuale, freamăt al materiei care se dezagregă, putrezește, nicidecum al unei conștiințe morale oricât de tulburi. Bacovia este singurul poet român care a coborât în infernul trăirilor lipsite de lumina călăuzitoare a spiritului. Nu se poate vorbi de tragism, fiindcă asta ar presupune o minimă conștiință lucidă. Este o foială subumană și subconștientă, fără expresie sau exprimată atât de naiv încât, dacă suferința poetului te înfioarează, arta lui te înduioșează ca aceea a unui Van Gogh al cuvintelor și sonurilor nearticulate.

Ceea ce se observă destul de ușor la Bacovia este aspectul „decadent” al unei sensibilități, la origine, eminesciene. Eminescu părănd, sufletește, sănătos și vital, Bacovia pare nevrotic. Cel dintâi trăiește într-un paradis ruinat, dar capabil de regenerare fabuloasă, primar, plin de energie, urieșesc și natural, cel de al doilea locuiește într-un infern în care totul moare oribil și inexorabil. Sărăcăcios, dar deloc sordid, într-o neorânduială care e a naturii înseși, este interiorul eminescian. Odaia lui Bacovia e rece ca un cavou, ferecată, adevărată închisoare („Case de fier în case de zid,/ Și porțile grele se-nchid”) în care „n-ar sta nici o iubită”. În fine, instinctul este la Eminescu legat de viață, iubire și dorință, iar la Bacovia de moarte, putreziciune și inerție („Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Și-ncet, cadavrele se descompun”). Avem de-a face cu cea dintâi poezie românească

bolnavă mortal. Patologicul baudelairian, anunțat la noi de Macedonski și de emulii săi, abia în Bacovia își realizează întregul potențial. Poetul se vaită, delirează, vede peste tot semne funebre, cavouri, cadavre și își invocă iubita în cele mai oribile contexte și stări de spirit. Din cercul strâmt al simțirii bacoviene nu există scăpare. E un labirint de senzații și impresii. Motivele simboliste (ploaia, parfumurile, culorile etc.) sunt aruncate într-o perspectivă abisală care taie respirația:

„De-atâtea nopți aud plouând,  
Aud materia plângând...”

Apa nu roade doar locuințele lacustre și lemnul pilonilor de sprijin, ci înseși temeliele universului:

„Un gol istoric se întinde,  
Pe-aceleași vremuri mă gălesc...  
Și simt cum de atâta ploaie  
Piloții grei se prăbușesc.”

Nu e ușor de aflat un sens acestor apocaliptice viziuni. În banalitatea cea mai crasă a orașului provincial simți deodată mișcându-se viermele unor spaime care par să-și croiască drum spre prezent din văile ancestrale ale trecutului ființei umane:

„Ninge grozav pe câmp la abator  
Și sânge cald se scurge pe canal;  
Plină-i zăpada de sânge animal –  
Și ninge mereu pe un trist patinor.

E albul aprins de sânge-nchegat,  
Și corbii se plimbă prin sânge... și sug;  
Dar ceasu-i târziu... în zări corbii fug, –  
Pe câmp, la abator, s-a înnoptat.

Ninge mereu în zarea-nnoptată...  
Și-acum când geamuri triste se-aprind  
Spre abator vin lupii licărind.  
— Iubito, sunt eu la ușa înghețată...”

Niciodată n-au fost spuse lucruri atât de teribile într-o manieră mai directă și mai simplă, aproape infantilă. O capodoperă este *Decembre*, tot așa de elementară ca mijloace, unde frica de iarnă și de ger a lui Alecsandri ghemuit la gura sobei se transformă în cea mai aprigă teroare în fața exceselor unui anotimp din care nu este scăpare decât în lectura unor povești de la poluri:

„Te uită cum ninge decembre,  
Spre geamuri, iubito, privește –  
Mai spune s-aducă jăratec  
Și focul s-aud cum trosnește.

Și mână fotoliul spre sobă,  
La horn să ascult vijelia,  
Sau zilele mele – toțuna –  
Aș vrea să le-nvăț simfonia.

Mai spune s-aducă și ceaiul,  
Și vino și tu mai aproape, –  
Citește-mi ceva de la poluri,  
Și ningă... zăpada ne-ngroape.

Ce cald e aicea la tine,  
Și toate din casă mi-s sfinte, –  
Te uită cum ninge decembre...  
Nu râde... citește-nainte.

E ziuă și ce întuneric...  
Mai spune s-aducă și lampa –  
Te uită, zăpada-i cât gardul,  
Și-a prins promoroacă și clampa.

Eu nu mă mai duc azi acasă...  
Potop e-napoi și-nainte,  
Te uită cum ninge decembre,  
Nu râde... citește-nainte.”

Aceeași ninsoare care acoperă ca un lînțoliu lumea, în timp ce iubita cântă la clavier un marș funebru, o regăsim în *Nevoșcă*. Poetul trece lesne de la un regim excesiv la altul: în *Cuptor*, canicula ucide oameni și descompune cadavre. I. Negoitescu

scrie: „Dintr-un metal atât de oribil n-au scos poezie prea mulți seducători ai Muzelor. Pe lângă acest *Cuptor*, de o deznădejde totală, *Stârnul* lui Baudelaire, succulent și viermănos, păstrează infinite resurse estetice, nu epuizează otrava, ca aridul poem bacovian”. Stângăciile creează cele mai bizare efecte: „Sânt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun”. Al doilea vers e voit discordant, ca sunetul unei coarde care plesnește în plin concert. Bacovia recurgea la un procedeu absolut neobișnuit în epocă. Și ca și cum n-ar fi destul, poetul încheie așa *În grădină*:

„Pe când, discordant și înfiorător,  
Scârțâie toamna din crengi ostenite.”

O serenadă lugubră este *Nocturnă*, parodie în definitiv a speciei cu pricina: umbra poetului

„stă în noroi ca un trist bagaj” sub ninsoarea „zoioasă” în dreptul unui geam dincolo de care „într-un pahar/ o roză galbenă se uită-n jos.” De la o vreme acest amestec nevrotic de boală și moarte devine greu de suportat. Poetul e un monocord care introduce la noi poezia pe o singură voce, litanie nesfârșită și tot mai neînțeleasă. Ascultându-i mărturisirile, puține de altfel, prilejuite de interviuri, ne dăm seama că nimic nu e pe deplin conștient în arta lui literară. De altfel, e clar că și-a pus geniul naiv în poezie – și doar într-o parte a ei –, restul fiind iremediabil fără valoare, ca și poemele în proză, romanul *Cântec târziu* sau publicistica rarefiată și întâmplătoare. Avea în schimb oarece talent la desen: până nu demult știute doar apropiaților, unele dintre autoportretele din tinerețe sunt absolut remarcabile psihologic și artistic.

## MATEIU I. CARAGIALE

(12/24 martie 1885 – 17 ianuarie 1936)



Cine n-ar recunoaște pecetea stilistică a lui Mateiu pe orice pagină am lua din romanul său *Craii de Curtea-Veche* (1929)? Mai dificil este s-o analizăm în componentele sale. Lucrul s-a făcut de mai multe ori, de la Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* la recentul studiu al lui Matei Călinescu. Tudor Vianu schițează o opoziție de natură stilistică și care ar reflecta în roman o lume împărțită în două. „Ce este nobil și trufaș este bun; ce este plebeian și laș este rău”, scrie autorul *Artei prozatorilor*. „Acestui maniheism moral, distingând între bine și rău, îi corespunde și un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale își primește una din pecetile lui stilistice cele mai izbitoare [...] Deoparte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului, de cealaltă, termenii josnici, ai urâteniei fizice și morale, ai vițliului și mișelniciei, culeși din *argot*-ul mahalalelor...” Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, în

monografia lui Ovidiu Cotruș. Ni se vorbește, în *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, de existența unor „registre stilistice” contrastante, unul „înalt hagiografic, de esență poetică”, altul „bufon, trivial, argotic” între ele aflându-se, „mai rar întrebuițat”, și un „stil neutral, al relatărilor faptice”. Acest amestec de expresivități se constată mai peste tot. Registrul „vulgar” apare de obicei întrebuițat în legătură cu evenimente din planul prezent al acțiunii, atât în vocabularul personajelor, cât și în comentariile Naratorului. E un limbaj împrumutat vorbirii argotice, după cum a observat Vianu, dar deloc verde, crud: ceea ce ne izbește este, din contra, „stilizarea”, adică efortul de contrafacere. Apariția Penei Corcodușa, în mijlocul unui „ghem de oameni” rostogolindu-se „în râsete și țipete” pe ulicioara îngustă, ne introduce dintr-odată în nota particulară a acestui registru popular, care are însă o demnitate stilistică comparabilă cu a celui „nobil”. Înfrățirea femeii fiind mizerabilă, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadență clasică, dar uzează în final de o comparație clasică: „ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului”. E de notat apoi că autorul trece sub tăcere cuvintele pe care bețiva le adresează celor patru: „Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgână”. Procedul e bine cunoscut prozatorilor vechi, și numai necesitatea realismului și naturalismului a dus la reproducerea, în toată cruditatea ei, a vorbirii populare. „Pirgu însuși rămase cu gura căscată”: sugestia forței pitorești a limbajului Penei Corcodușa e foarte vie, chiar dacă nu știm ce spune, căci Pirgu este, în materie, un expert. Când îi permite personajului său să-și desfășoare cunoștințele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureștean de pe la 1910, așa cum Ion Creangă nu transcrie în *Amintiri din copilărie* limba vorbită de țărani nemțeni la jumătatea veacului al XIX-lea. Și

unul și altul creează o limbă autentică, adică valabilă, dar care nu este aceea vorbită. Fapt încă și mai interesant: mijlocul prin care cei doi prozatori, atât de deosebiți, stilizează exprimarea personajelor lor este unul și același: proverbialitatea, densitatea aforistică. Să-l ascultăm pe Pirgu, adresându-se lui Pașadia: „La adică de ce te-ai codi? stăruii Pirgu, tot îți sună coliva. Parcă nu știe ea lumea că de mult, numai în miambal și-n magiun îți mai stă nădejdea? Te vezi pe drojdii, caută să mori încai fericit...” Vorbitorul își „atacă” interlocutorul prin intermediul unor expresii populare metaforice și eufemistice. Vulgaritate a personajului, dar nu a limbii lui, care e, din contra, măiastră și cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectând ignoranța sau stupiditatea (intră în regula jocului), dar el posedă o știință a vorbirii populare cu nimic mai prejos de știința vorbirii nobile de care dă dovadă Pantazi. Ș. Cioculescu a remarcat că, în pasajul cu Montaigne din ultimul capitol („oricum Montaigne e drăguț, are părțile lui”), Pirgu folosește de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o în franceza literară („avoir ses parties” cu sensul de „a avea merite”). Putem presupune că există la Pirgu o folosire conștientă a limbajului incult. Personajul nu e doar sub raport moral un mare parșiv, dar și ca vorbitor al limbii străzii. Întâlnindu-l o dată pe Narator și aflând că se duce la Academie, el pare a crede că e vorba de academia de biliard. Dar e oare sigur că lui Pirgu trebuie să i se explice că există și o altă Academie, la a cărei bibliotecă Naratorul mergea să citească? Comentatorii așa au crezut. Eu cred că Pirgu se prefacă a le confunda ca să-și poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învățaturii din cărți. Pe lângă înfățișarea proverbială, filipica aceasta arată și o stăpânire perfectă a artei de a minimaliza: „Nu te mai lași, nene, o dată de prostii? Până când? Ce-ți faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Pașadia? Ori crezi că dacă ai să știi ca el cine l-a moșit pe Mahomet sau cum îl cheamă pe ăl care a scos

întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata știință e alta: știința vieții de care habar n-ai; aia nu se învață din cărți.” Cel care vorbește aici nu e un ignorant stupid, ci un om care folosește conștient o anumită tehnică a persuasiunii în vederea atingerii unui scop precis. Pirgu încearcă să-i ducă pe învățații lui prieteni la adevărații Arnoteni. E *purtătorul de cuvânt* (în sensul cel mai propriu) al „vieții care se viețuiește”, libere și imorale, așa încât el nu putea pierde ocazia cu cele două academii fără să tragă spuza pe turta lui. Propunerea de a merge la Arnoteni o face, prima oară, în pasajul pe care l-am reprodus, reînnoind-o apoi de mai multe ori. În discuția cu Naratorul despre academii, el găsește mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea acestuia de a scrie „un roman de moravuri bucureștene” („Ba nu zău, dumneata și moravuri bucureștene! Chinezești poate, pentru că în chestia asta ești chinez; cum ai să cunoști moravurile, când nu cunoști pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?”), se grăbește cu soluția: „Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Știu eu un loc.” Mai trebuie spus care? Și, după ce Craii se lasă convinși să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf și face Naratorului o temenea ironică, servindu-i totodată un program educativ, în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a proverbialității:

„La mai mare, solzoșia ta, se închină cu temenele, al nostru ești. Umbli să-ți lași lapții cu folos Bre, cum te mai înfigeai în undiță la Masinca, o luași pe coarda razachie, cu sacâz dulce, ușor. Ce pramatie; faci pe cocoșu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învățat încă multe, ești junic; ca să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, și cu șoricul gros. Și mai ales nu târnosi mangalul că te usuci; de ți-a mirosit cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe; știi vorba: malac să fie, că broaște... Dacă vezi însă că ridică coada nu te pierde, ia-o înainte

oblu, berbecește, ca până la iarnă să te văz crap îmblănit.”

Registrul „nobil” îl identificăm în povestirea lui Pantazi despre Pena Corcodușa. Atitudinea melancolică a lui Pantazi se explică prin faptul că a mai întâlnit-o pe nefericită într-o vreme când era tânără și îndrăgostită. Cel dintâi care se miră este Pirgu („Cum, o cunoști?”). El, care îi cunoaște pe toți viii, trebuie să conceedă lui Pantazi și lui Pașadia erudiția în materie de morți. Opoziția care prinde să se înfiripe între personaje, cu sau fără sprijinul opoziției stilistice, nu e doar aceea între niște aristocrați trufași și parveniți plini de vigoare, dar și una între vii și morți, prezent și trecut, realitate și imaginație. „Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, și nu una de toate zilele”, afirmă Pantazi din capul locului. E mai întâi o *istorie*, o întâmplare întâmplată; și întâmplată de mult, așadar veche; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobișnuită care nu se poate lega decât de viața unor eroi la rândul lor ieșiți din comun. Nu se putea o mai tranșantă despărțire a apelor, între domeniul *povestirii* lui Pantazi și domeniul *vorbirii* lui Pirgu. Primul stă fățiș sub semnul mitologicului. Trezirea armatelor rusești prin Bucureștiul de la 1877 ar fi acoperit cu o „ploaie de ruble” pe „lacomle Danae” autohtone, iar rușii ar fi aflat aici o Capua. Comparațiile clasice sunt aproape ostentative. Și dacă stilul acesta are proverbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci serios. Pirgu punea distanță față de expresiile lui, le utiliza ca pe un cuțit cu două tășuri. Orice ambiguitate de acest fel lipsește în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuț de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Pirgu, care mânua limba ca pe un instrument, este impregnat de limba lui ca de o simțire în voia căreia s-ar lăsa fără ezitare. Să recitim portretul Florii-de-Maidan și împrejurararea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei și vom vedea că nu în primul rând originea vocabularului întrebuițat (limba veche și-nțeleaptă, basmul cult, mitul) sau retorica frazei

deosebesc acest stil de cel al lui Pirgu, ci atitudinea vorbitorului. Scufundarea lui Pantazi în limbă este și o scufundare în trecutul ei. Arhaismele joacă la el rolul pe care-l joacă la Pirgu cuvintele populare: sunt „argoul” lui Pantazi. Ca și acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebuițat doar de puțini, ca să nu spun că exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Al lui Pantazi are o parte din însușirile necesare. E îmbibat de spirit literar și mitologic; implică o frazare complexă, cărturărească; e prețios și poetic. Când vorbește, Pirgu minimalizează spontan: metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat și a îngroșării puținului rămas. Pantazi, din contră, are tendința de a spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt transfigurează. Avem două moduri de expresie: zeflemisitor la Pirgu, idealizant la Pantazi. În sfârșit, modelul limbii lui Pirgu rămâne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar și Pașadia) recurge la un model prin excelență scriptic. Pirgu de altfel are numai replici scurte; e un colocvial căruia îi place și să asculte; vorbirea lui e subordonată acțiunii, e practică și persuasivă. Pantazi și Pașadia mai des povestesc; în povestirile lor par uneori a uita de auditor, lăsându-se furați de plăcerea fabulației; urmăresc cel mult să delecteze, scopul practic lipsind. Pirgu având ceea ce se cheamă replica promptă, Pantazi (și mai puțin Pașadia) are din contră *l'esprit mal tourné*. Ca să se poată desfășura, Pirgu trebuie să simtă prezența celorlalți și a mediului; Pantazi trebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din realitate în imaginație, din „convorbirea” cotidiană în „povestirea” mitologică.

Am regăsit opoziții bănuite mai înainte. Cea mai importantă nu mi se pare însă aceea, existentă și la T. Vianu și la Ovidiu Cotruș, privitoare la nivelul material al lexicului „nobil” sau „vulgar”, planuri de altfel în permanență amestecate de Mateiu Caragiale într-o manieră care i-a sugerat lui Matei Călinescu kitschul, ci opoziția dintre două atitudini față de vorbire – una zeflemisitoare, alta serioasă – și, implicit, dintre

domeniile pe care fiecare din acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naștere domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc și eroic, patetism, imaginație, iluzie, vrajă), iar zeflemeaua (caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naștere domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viață, comic, luciditate). Pantazi și Pașadia evocă uimitoarele lor castele din Spania, pe care Pirgu se străduiește să le dărâme: „Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim și de femei”. Castelul lui este unul foarte real: casa-tripou a adevăraților Arnoteni. Dar, ceea ce este esențial, atât povestirea, cât și vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăși limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii opere și anume tendința spre contrafacere artistică, spre estetism. Nu doar Pantazi, dar și Pirgu este un artist al exprimării. Oricare ar fi registrul pe care s-ar mișca limba prozei scriitorului, tendința semnalată e prezentă cu egală vigoare. L-am prezentat tot timpul până acum pe Pirgu într-un contrast deplin cu Pantazi (și, uneori, și cu Pașadia); iar despre Narator, care e al patrulea personaj, am pomenit numai în treacăt. În fond, ideea lui T. Vianu era chiar aceea că opoziția stilistică între „nobil” și „vulgar” are la bază una socială și morală, linia despărțitoare, în amândouă, lăsând de o parte pe Pirgu iar de cealaltă pe Pantazi și pe Pașadia, eventual și pe Narator. Marea majoritate a criticilor au crezut la fel ca T. Vianu. Aceasta e în definitiv chiar problema „crailor”, care a făcut să curgă multă (deși nu inutilă) cerneală critică: cine sunt „craii”, câți la număr și la ce se referă „titlul” acesta acordat lor într-un moment de furie, de către Pena Corcodușa? G. Călinescu, după o lectură nu prea atentă a romanului, crede că ar fi trei crai, Pașadia, Pantazi și Pirgu, și că titlul ar fi fost sugerat romancierului de o anecdotă din *Vatra*, în care se istorisea un episod de pe la 1802 când, după fuga domnitorului muntean, mai mulți mahalagii au furat tuiurile și stindardele

și chiar o cucă domnească, preumblându-se apoi țațoși pe străzi, băgând frica în oameni, jefuind cârciumile și dedându-se la orgii. Ș. Cioculescu (ale cărui informații documentare le corectează pe cele ale lui G. Călinescu: anecdota aparține lui Coșbuc, nu lui Caragiale, domnitor e Mihai Șuțu, nu Gr. Ghica etc.) citează din Dionisie Fotino o altă versiune a anecdotei, din care reținem doar că „oamenii fără căpătâi”, care au profitat de fuga domnitorului, „se numesc în limba poporului crai”. Nu e imposibil ca Mateiu Caragiale să fi cunoscut anecdota. Dar nu văd o adevărată asemănare între „craii” din roman și „craii” ceilalți. Întorcându-ne la G. Călinescu, lui i s-a obiectat că, singur, printre critici, pune în chip abuziv pe plebeul Pirgu în rândul „crailor”, eliminând la fel de abuziv pe Narator. Cel mai categoric contra tezei lui G. Călinescu s-a arătat Ovidiu Cotruș, reamintind că, spunând „crai”, trebuie să avem în vedere originea nobilă sau măcar noblețea firii. Dar dacă sursa expresiei este aceea de la Fotino, craii tocmai nobili nu sunt. Măcar o dată, Alexandru George (în monografia *Mateiu I. Caragiale*) este de acord cu Ovidiu Cotruș (altfel, neconținut pe poziții divergente), și anume în repudierea tezei singulare a lui G. Călinescu; dar el merge mai departe și mărește distanța care-i separă pe „crai” de Pirgu la un veritabil abis. Pantazi și Pașadia ar fi „personaje tutelare ale universului *Crailor de Curtea-Vechă*”, în vreme ce bietul Pirgu ar fi „un personaj secundar, subordonat prin situație celorlalți, cu o existență de nivel inferior, iar ca poziție în economia romanului de pur contrast.” Călăuzită de alaiul ei vesel, Pena Corcodușa se adresează însă, fără echivoc, tuturor celor patru cheflii nimeriți în calea ei. Naratorul spune, în tot pasajul, „noi”, fără altă distincție. „Pomenindu-ne cu ea aproape în brațe, tuspatru deterăm un pas înapoi”: e limpede că Pena Corcodușa nu face nicio deosebire și nici n-ar fi putut face. Botezul îi are în vedere deopotrivă pe toți. A doua parte a apelativului putea veni în mintea femeii în legătură așa-zicând cu locul întâlnirii sau chiar



cu domiciliul ei, despre care știm că se aflau „pe lângă Curtea-veche”. Dacă am lua lucrurile în litera lor, explicația cea mai simplă (pe cea mai complicată o găsim în *Al patrulea hagialâc* de Vasile Lovinescu) ar fi că Pena Corcodușa folosește o veche vorbă populară, văzând în cei patru niște boieri din speța acelor care în secolul XIX erau numiți „craidoni de Curte Veche” sau „Don Juani de București”. Întâiul nume apare în *Vlășia* lui Gr.H. Granda, cu intenție batjocoritoare la adresa lui C.A. Rosetti, al doilea este titlul romanului atribuit de unii lui Radu Ionescu. Exegezele (începând chiar cu a lui Pașadia, căruia formula întrebuițată de Pena Corcodușa îi evocă o alta, și anume „curtenii calului de spijă”, descifrată de Ș. Cioculescu ca fiind traducerea aproximativă pentru „les courtisans du cheval de bronze”, cum erau porecliți în timpul lui Louis XIII „les filous qui rôdaient la nuit au pied de la statue d'Henri IV, sur le Pont Neuf”) mai mult ne-au îndepărtat de o adevărată explicație. Nu sunt, la urma urmelor, în ochii Penei Corcodușa, cei patru, niște petrecăreți, niște cheflii, donjuani, craidoni și chiar ciocoi noi (ca la Granda)?

Formula literară a *Craior* a făcut obiectul unor nesfârșite discuții, înainte de a dispărea prejudecata că romanul trebuie să fie realist și epic. O anchetă printre scriitorii tineri din anii '90 l-a considerat cel mai bun roman românesc. „Mai degrabă narațiune”, spune cu exces de scrupul G. Călinescu, în acord cu alții să tăgăduiască că ar fi vorba de un roman. Ovidiu Cotruș socotește la rândul-i că opera lui Mateiu Caragiale ar sta „sub semnul ficțiunii memorialistice, al confuziei intenționate dintre eul artistic și eul empiric al scriitorului”, dând dreptate autorului *Istoriei literaturii* că nu am putea numi cartea roman. Din restul observațiilor de acest fel mă mai opresc doar la a lui Alexandru George (în studiul căruia cititorul interesat poate găsi referiri la toate opiniile), care ne duce ceva mai departe, deși, mi se pare, pe un drum greșit. Criticul vede în *Craii*, alături de *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, „cea mai importantă

tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic narativ (de fapt, realist) și de înlocuire a stilului narativ cu cel evocator”; ea ar dovedi că egalitatea prea strictă „între roman și forma epică” este riscantă, cartea lui Mateiu Caragiale fiind un „roman fundamental liric”, de tip proustian („noi ne-am îndreptat gândul spre arta evocatoare și dislocată a lui Marcel Proust”), în care „legea” nu o face „principiul vieții”, ci tirania lucrurilor de mult dispărute și retrăirea lor ca eres și ca amăgire. Este *Craii*, cum se spune, o carte bazată pe stilul evocator, până la a putea susține că seamănă cu „ficțiunea memorialistică”? Dacă povestirea lui Pantazi ar fi unică în roman, am avea oarecare cuvânt să credem că evocarea este procedeu predilect al autorului, dar această povestire își primește sensul deplin doar prin raport cu a lui Pașadia, care e departe de a mai putea fi judecată astfel. „Evocarea” lui Pașadia ne poartă într-un secol în care eroul nu putea să trăiască și este atât de evident mitomană, încât unica explicație este că autorul ei își compune o biografie fictivă, idealizată. Cum hagialâcului în timp al lui Pașadia îi răspunde hagialâcul în spațiu al lui Pantazi, ce motiv am avea să credem că, atunci când unul e de pură invenție, al doilea ar fi real? E mai probabil, pentru simetria simbolică a romanului, că Pantazi, la fel ca Pașadia, se lasă condus de imaginație, și nu de amintire. (Și ce fel de „memorialistică” este aceasta în care ceea ce-și amintesc eroii nu este ceea ce au trăit, ci ceea ce au dorit să trăiască?) Numai așa putem explica atât înțelesul primelor două călătorii, care e un bovarism paradoxal, cât și rolul lui Pirgu, omul care aduce deziluzia, coborându-și din nouri pe pământ tovarășii. Pirgu, el, nepovestind nimic, niciodată, stilul evocator ar mai putea fi descoperit la Naratorul însuși, când, de exemplu, își portretizează eroii și le desfășoară trecutul. Dar aceste biografii să fie ele cu adevărat rodul evocării? Fantezia n-are cum să fie mai mică aici decât în povestirile eroilor înșiși. Nu există propriu-vorbind în *Craii* nici evocare, nici confesiune: spovedaniile eroilor sau „evocările”

Naratorului țin deopotrivă de o romanescă deprindere de a povesti. Povestindu-se toți eroii se inventează. Nu e nimic „retrospectiv” cu adevărat, în spovedaniile lor, nici nimic analitic: sensul este pur proiectiv. Pe scurt, în fiecare erou se ascunde un povestitor, cu excepția lui Pirgu, al cărui rol constă tocmai în *controlarea*, dacă pot spune așa, a fanteziei celorlalți. El joacă, în economia acestui roman, pe lângă Pantazi și ceilalți, rolul lui Sancho Panza pe lângă Don Quijote. Romanul se compune așadar din povestiri quijotești completate (și controlate), sub raport stilistic, de vorbirea sancho-panzescă a lui Pirgu. Evocarea ne-ar îndruma spre un trecut „real”, căci ea este o specie a amintirii; povestirea se hrănește cu himerele acestui trecut și este o specie a romanescului.

Înainte de a indica rădăcinile esteticii lui Mateiu Caragiale în acea proză de la finele secolului XIX și care se ridică, toată, împotriva realismului și naturalismului, ar merita să situăm fugăr romanul din 1929 în ansamblul prozei scriitorului, dar nu oricum, ci tocmai sub raportul „lirismului”, în sens de evocare sau de confesiune subiectivă. Cazul primar îl descoperim în scrisori. Publicarea, acum câțiva ani, a corespondenței dintre Mateiu și N.A. Boicescu, colegul și amicul său din adolescență, precum și a unui întreg „dosar al existenței” scriitorului, ne oferă toate elementele analizei. De altfel, Al. Oprea, care a coordonat culegerea, a intitulat-o *Mateiu Ion Caragiale – un personaj*. În adevăr, în scrisori apare de timpuriu un personaj care poartă numele lui Mateiu, fără să putem spune simplu că el este chiar Mateiu. Dacă s-a acceptat atât de târziu și cu atâta dificultate că autorul apare în operele de ficțiune sub această formă obiectivată, de personaj relativ independent, nu e de mirare că faptul de a vedea în „eroul” scrisorilor către Boicescu un „personaj” și nu pe Mateiu, autorul lor, întâmpină încă rezistență. În studiul mai vechi din *Semne și repere*, Alexandru George a explicat foarte bine, referindu-se la fumurile aristocratice ale fiului lui Ion Luca Caragiale, că acesta își trăia noblețea în imaginație, ca și cum

ar fi vrut s-o facă a sa printr-un act de dorință-voință. Barbey d'Aureville sau Proust, ca și Mateiu Caragiale, „erau oameni care aveau nevoie de stilul nobil mai mult decât de nobilimea însăși.” Și eseistul conchide: „Astfel și-a făcut Mateiu Caragiale un «personaj», amestec bizar de visare, închidere în sine, nepăsare afectată, cult al inutilităților istoriei...” Vladimir Streinu, citând cartea despre dandysm a lui Barbey d'Aureville, îl numește pe Mateiu un „Brummell în interpretare românească” (*Pagini de critică literară*). „Personajul” apare în scrisorile către N.A. Boicescu, unde are neîndoiebnic ceva brummellian, dar pentru înțelegerea lui este indispensabilă și cunoașterea paginilor scrise de Baudelaire în *Le peintre et la vie moderne* despre Constantin Guys. Aceste lucruri au fost semnalate de Ovidiu Cotruș și de alții. Mateiu Caragiale își trăiește dandysmul în imaginație, căci toate eforturile lui de a fi la înălțimea rolului nu duc prea departe. Dandysmul e în fond bovarismul lui Mateiu, iar urmarea este „personajul” din scrisorile către N.A. Boicescu. Modelul declarat este eroul romanului *L'Arviste* de Félicien Champsaur. Cu oarecare naivitate, Mateiu Caragiale se simte o clipă tentat să scrie un roman similar „modern, palpitant și vițios, în franțuzește”. Modestul scriitor francez îi oferea însă un model de viață, nu unul literar, și Mateiu Caragiale nu va scrie romanul anunțat, dar va juca față de N.A. Boicescu și de alți cunoscuți rolul „arivistului”. E și ceva din Proust, în acești ani povestiți de Mateiu Caragiale, cu aventuri mondene și cu un interes uriaș față de familiile nobile. Nu scria Proust cam tot atunci cronici mondene în *Le Figaro*? În fine, Mateiu Caragiale își joacă energic personajul: cinic, inteligent, aventurier, hedonist, în căutare permanentă de bani (cel puțin 300.000 lei aur venit anual), arborând coroana comitală ca să sfideze și purtând monoclu, baston, mănuși. Dar ce ochi pune el pe lumea aceasta nobilă și vițioasă! Își semnează scrisorile Conte de Karabey, ceea ce nu-l împiedică să râdă singur de sângele lui „bizantino-slavo-latino-scit”. Visul acestui histrion e să fie mare „huligan” și „pontagiu” și

să facă „un petit mariage, avec une petite dot” sau să devină „l'amant en titre” al vreunei vârstnice Saleme Efraim de felul acelei miss Cockshell, „un monstru grotesc care tot mi-ar fi pus la dispoziție 1.200-1.500 mărci lunar, cum pune încă și azi unui escroc de tenor care o speculează fără rușine”. Unei oarecare Fernande de Bondy îi trimite, prin Boicescu, rugându-și prietenul, epistole, fin-porcoase, să le posteze la Trouville sau pe Coasta de Smarald ca să nu mai știe biata femeie ce să creadă. Rețeta de cucerire a „huliganului” este de o mare cruzime lexicală. De altfel, limbajul lui franco-român e caracteristic: cu un *toupet de balamuc*, el dorește să *flambeze o milioneră* bătrână, iar în așteptare se consacră *chiuloului* cu fete pe care le *enfilează*, le *gobează* și „alte sadisme aristocratice”, jucând *banana* lui contra *caisei lor* sau punând mâna *au jardin d'amour* a iubitei; pe lângă asta, are mereu un *béguin* sau o *toquadă* pentru câte o *demoaxelă* care se nimereste să fie *colată* cu un *bogumil* și, oricum ar fi, grija lui cea mai mare este să evite *tipesele* sărace, față de care adoptă în cel mai bun caz tonul *goguenard*. Câțiva ani mai târziu, scrisorile vor avea un cu totul alt stil, chiar fiind scrise în franceză, ca aceea către Rudolf Urynowsky din 1930 parodiind viața nobilimii de țară („La gent dindonière qui fleurit sous mes auspices, à Sionu, répond aux efforts que j'ai déployés pour son amélioration. Comme les Laval, dont tout les mâles s'appelaient Guy et toutes les femmes Guyonne, tous mes dindons s'appellent Guy-tza et toutes les dindes Guytzannes. Les six aines, veritables landgraves, toujours inséparables, passent leus temps en joutes, tournois, voire combats singuliers etc.”) sau ca o altă scrisoare, în românește, din 1928, către Marica, plină de întorsături de frază bătrânești, ticăită și gospodărească de parcă ar fi scrisă de boierul Dinu Murguleț.

În *Remember* (nuvelă pretențioasă și artificială), atât naratorul, cât și eroul au fost raportați la autor, primul pe considerente biografice (Berlinul etc.), al doilea, fiindcă este un dandy ca și prietenul lui N.A. Boicescu. Dar chiar

numai această desfacere în două personaje diferite ne înaintează cu un pas față de scrisori. „Personajul” din scrisori are câteva asemănări cu sir Aubrey de Vere, dar și multe deosebiri. Aubrey nu e „huligan”, noblețea lui (reală) e mai discretă, e melancolic, devitalizat, și probabil un invertit sexual. Celălalt era un arivist. *Remember* obiectivează mai bine dorințele secrete ale autorului. Ostentația de care dă dovadă eroul din scrisori lipsește la Aubrey, cu excepția gustului pentru farduri violente, pentru eleganța frapantă a hainelor și a bijuteriilor. Eroul nu se mai povestește singur, ca în scrisori, ci este povestit de un altul. Naratorul, martor parțial al peripețiilor lui Aubrey, este subjugat de „prestigiul recei trufii a tânărului ce, în deplină frumusețe, pășea singur în viață, nepăsător, cu fruntea sus”. Atitudinea poate fi a lui Mateiu: observăm totuși că, înmulțind personajele și perspectivele, autorul are puțința să se arate în moduri contradictorii. El nu e nici Aubrey, nici naratorul, nici amândoi la un loc: nu se confesează prin intermediul lor, chiar dacă se va fi proiectând imaginar în ființele lor. Problema e de obicei pusă greșit. Nu e niciun lirism aici, deși există idealizare: în fond, autorul n-a urmărit în *Remember* o autenticitate de jurnal și n-a pretins să-l recunoaștem sub masca personajelor sale. Înainte de a fi un astfel de document intim (dacă poate fi!), nuvela este documentul cel mai bun pentru altceva și anume pentru estetica implicită a prozei lui Mateiu Caragiale. Nu-l vedem, în personaje, pe fiul lui Ion Luca în căutare de aventuri galante în Berlinul de la începutul secolului, ci pe scriitor voind să povestească o întâmplare și izbindu-se de misterul ei. Deși s-a făcut un caz enorm de predilecția pentru taine a prozatorului, ea este secundară. Taina – ca și întâmplarea însăși – nu are în *Remember* decât rostul de a permite lui Mateiu Caragiale să experimenteze o estetică. Tema nuvelei nu e legată de taina lui Aubrey, ci de dorința naratorului de a o lăsa neelucidată. Așadar, în narator îl putem identifica pe autor: dar, numai întrucât îi poartă estetica, nu întrucât i-ar purta biografia.

Pentru a înțelege *Craii* și absența, cu atât mai mult de acolo, a lirismului, această estetică, pusă în practică în *Remember*, mi se pare esențială. Îndrăgostit de un pâlcc de copaci „frunzoși și sumbri” de sub ferestrele casei sale berlineze, naratorul îi „regăsește” la un moment dat într-o „cadră de Ruysdael” de la Muzeul Frederic unde i se par încă și mai frumoși: „Arborii aceia zugrăviți mă încântau totuși mai mult chiar decât cei adevărați...” Un sentiment asemănător are și în fața unui tânăr întâlnit din întâmplare în sălile muzeului, care i se pare desprins, ca prin vrajă, „de o pânză veche”, rudă cu unul din acei lorzi „ale căror priviri, mâini și surâsuri Van Dyck, și, după el, Pieter Van-der-Faës le-au hărăzit nemuririi”. Iat-o, răsunând pentru prima oară în proza lui Mateiu Caragiale, *tema artei*: imaginea artistică impresionează mai puternic decât modelul ei; realitatea, ca să fie frumoasă, are nevoie să fie percepută prin vălul artei. Suntem în plin Odobescu. Eroul nuvelei, coborât astfel dintr-un tablou de Van Dyck, păstrează în viață un stil artistic, de la felul îmbrăcămînții la comportament. Nu e atât o ființă luată din viață, cât produsul artificial al imaginației naratorului, hrănite cu imagini din tablouri, cu embleme și cu steme heraldice.

Roman al imaginației (în toate sensurile: dorință, vis, bovarism, transfigurare), *Craii*, ca și *Remember*, își are rădăcinile în acea estetică pe care Edmund Wilson o așeza în *Axel's Castle* sub semnul simbolismului. Axel este, ca și Dufrené, un erou al lui Villiers, în care marele critic american vede prototipul moral al întregii literaturi franceze din pragul lui 1900, numită de alții decadentă. Axel este un tânăr bogat și înzestrat generos de natură, care trăiește izolat în castelul părintesc din Pădurea Neagră, unde se va sinucide, împreună cu iubita lui, din voință proprie, deși nu-i lipsește nimic, în afară doar de dorința de a trăi. „El este prototipul tuturor simbolistilor”, afirmă Edmund Wilson, chiar și al acelor dintre eroii lor care au fost creați înainte, Marius Epicureul al lui Pater, Lohengrin și Salomeea ai lui Laforgue, Hamletul mallarméean

și, „mai presus de toți”, Des Esseintes al lui Huysmans. Toți trăiesc în turnuri ori castele solitare, practică științele oculte, ermetismul filosofic sau astrologia, pe scurt, întorc spatele vieții, ca și eroul romanului proustian (dar și ca autorul lui, care se închide în celebra cameră tapițată cu plută) sau ca filosoful cel mai îndepărtat de pragmatism din câți există, Monsieur Teste al lui Valéry. În același deceniu în care apare *Remember*, Hermann Hesse va privi, în *Lupul stepelar*, într-un mod asemănător „le bourgeoisieisme” și va crea în Harry Haller un erou de tip matein. Acolo unde realiștii căutau ordinarul, scriitorii ca Mateiu Caragiale, Villiers de L'Isle Adam sau Barbey d'Aureville caută insolitul. La Mateiu Caragiale apare și un motiv special al acestei atitudini: el vrea să scrie altfel decât (își închipuia el că) scrisese Ion Luca. Asemănările și deosebirile dintre tată și fiu au fost deseori semnalate și au împins pe comentatori să afirme când că Mateiu e bunul fiu literar al tatălui, când că e, și literar, un bastard. În ce-l privește, Mateiu Caragiale s-a considerat, el, bastard, și a văzut în Ion Luca un Pirgu care scrie proză: „Era dat în Paște, dat dracului (spune Naratorul, într-un pasaj celebru, despre Pirgu-Ion Luca). A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de târfe și de țate, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestru», și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale. Ce mai «schite» i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri.” Nici vorbă că Ion Luca nu merita comparația, problema e însă alta: Mateiu respinge, în persoana autorului *Momentelor*, literatura realistă, de descriere a moravurilor, de felul celei care își imaginau Pirgu și Pașadia că ar vrea să scrie Naratorul însuși, tovarășul lor de chefuri. E, de asemenea, evident că Mateiu ignoră *arta* de prozator a lui Ion Luca, sau chiar un întreg sector al prozei

acestui, în care observația socială cea mai vie se subordonează unei intenții pur artistice, ca de exemplu în nuvela din epoca lui *Kir Ianulea*. Ca orice polemică, și aceasta este nedreaptă. Nu rămâne mai puțin semnificativă. Ion Luca fiind un clasicist, Mateiu este un „decadent” și un estet.

Despre ultima proză a lui Mateiu Caragiale, *Sub pecetea tainei*, care chiar dacă nu mai are fastul artistic al precedentelor, este admirabilă, toată lumea spune că este neterminată. Toți criticii sunt de această părere. În 1966, Radu Albala a avut ingenioasa idee de a-i scrie „ultimul capitol”, publicându-l în *Viața Românească* fără alte precizări și încă într-un grupaj de texte prilejuit de împlinirea a trei decenii de la moartea scriitorului, ceea ce l-a făcut pe un tânăr publicist neatent, acum câțiva ani, să-l creadă autentic (într-o povestire din volumul *Desculțe*, același Radu Albala a dezvoltat în manieră personală motivul epic al apocrifei continuării). Care au fost argumentele criticii? Cel mai categoric, Ovidiu Cotruș, afirmă: „Lipsit de inventivitate epică, scriitorul nu putea duce la bun sfârșit ciclul povestirilor sale polițiste”. Așadar, abandonându-și „trâmba de vedenii” din *Craii de Curtea-Veche* pentru o proză realistă, autorul ar fi eșuat așa-zicând inevitabil. Ș. Cioculescu lăsase să se întrevadă o opinie asemănătoare când regreta că „romancierul a părăsit proiectul cu *Soborul țățelor*, îndată după apariția *Crailor*, ca să încerce, în *Sub pecetea tainei*, încetățenirea unei specii de roman detectiv românesc” și adăuga, cu ciudă, parcă: „N-ar fi fost parcă mai bine să ne fi dat cu *Soborul țățelor* o carte în stilul somptuos și de forță evocatoare a *Crailor*?” Cum se știe, *Sub pecetea tainei* conține trei povestiri pe care un fost polițist bucureștean, pe numele întreg Teodor Ruse, dar mai cunoscut sub apelativul familiar conu’ Rache, om de familie bună, înlesnit material, inteligent și cultivat, ceea ce explică protecția de care s-a bucurat sub mai mulți prefecți ai Capitalei, le spune autorului într-o după-amiază și în noaptea care urmează. Dintre cele trei istorisiri ale conului Rache, doar ultima a fost considerată neterminată. Pe aceasta a și continuat-o,

în apocrifa lui, Radu Albala. Dar fiind vorba de ultima, s-a putut crede nu numai că autorul a lăsat-o fără încheiere, dar și că ei ar fi trebuit să-i urmeze altele. La un „serial” s-a referit explicit Alexandru George. A treia povestire nu este însă nici mai misterioasă, nici mai laconică decât precedentele. Dacă nu e terminată, atunci nici celelalte nu sunt. Explicația insolitelor fapte e lăsată în suspensie în toate trei în același mod, cu siguranță intenționat de autor, iar umplerea golurilor se poate, în parte, face folosindu-ne de sugestiile aceluiași, cu savantă grijă strecurate în text. Mateiu Caragiale a recurs la câte un rând de *puncte-puncte* peste tot unde a dorit să indice suspendarea ori absența explicației. Punctele de suspensie sunt puncte de omisiune voită. Efectul artistic a fost cu grijă calculat. Cum *Sub pecetea tainei* a apărut cu aceste puncte de suspensie-omisiune și în *Gândirea*, în timpul vieții autorului, n-avem niciun temei să ne închipuim că ele lasă deschisă calea pentru eventuale întregiri. Era de altfel un obicei al autorului, pe care îl descoperim și în *Craii*. Întregul text este unitar conceput. Ovidiu Cotruș sugerează că finalul la *Sub pecetea tainei* este lipit și improvizat și pare să regreta că povestirea se curmă brusc „prin plecarea lui conu Rache”. Conu’ Rache nu pleacă de fapt, ci doar își comunică programul din ziua respectivă. Cât despre curmarea povestirii, ea e procedeu întrebuițat peste tot în *Sub pecetea tainei*.

Poeziile apărute postum sub titlul *Pajere* și scrise, după declarația autorului însuși, între 1904 și 1913, trebuie socotite întâia operă literară a lui Mateiu I. Caragiale. G. Călinescu le-a găsit cam repede sursa în evocările istorice ale lui D. Teleor, publicat tot în *Flacăra* lui Banu. Fiind vorba de sonete, alți critici s-au gândit la M. Codreanu. Mateiu Caragiale datorează totuși prea puțin altora și, dacă e să ne gândim la modele, acestea sunt mai degrabă în plasticitățile unui Hérédia. *Pajerele* reprezintă o galerie de portrete istorice, urmând mai degrabă relieful sculpturii decât pictura („migală de iconar”, zicea Streinu, cu o formulă sugestivă, dar

inexactă), și putând fi asemănați cu acelea din 1907. *Peizaje* de Arghezi, chiar și prin nota sarcastică din câteva. Mateiu I. Caragiale este neîndoiește un nostalgic și un idealist, însă caricatura șarjată nu lipsește din portrete grotești cum este acela, prearghezian, al *Trântorului*:

„În trândavă-aromeală stă tolănit grecește  
Urmașul lor. Urât e, bondoc, sașiu, peltic.  
El antereu alb poartă, metanii și ișlic.  
În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrașă și  
dospește.

Și gura-i strâmbă numai măscări  
bolborosește.

E putred, deși tânăr: sârmanu-a fost de mic  
Crescut pe mâini străine. El joacă din  
buric,  
Înjură, se răzgâie și râde-apoi protestește  
Îl leagăna manea, e veșnic beat de vutcă,  
Să-ncalece i-e frică, pe brațe-l duc la butcă;  
Dar, el, ce os de Domn e și viță  
de-Împărat,

Ades, făr' să-și dea seama, își mângâie  
hangerul,  
Și când în fața morții odată s-a aflat,  
În trântorul becisnic s-a deșteptat boierul.”

## ION PILLAT

(31 martie 1891 – 17 aprilie 1945)



Dacă dăm expresiei înțelesul adevărat, *poezia pură* își găsește în Ion Pillat pe unul dintre cei mai caracteristici reprezentanți. Situarea poetului printre tradiționaliști este totuși îndreptățită, atât de câteva dintre profesiunile sale de credință, cât și de o evidentă simpatie pentru orientarea de la *Gândirea* (grație căreia „pericolul de deznaționalizare, de înstrăinare de pământ și neam a poeziei române a fost îndepărtat”, după cum va scrie în prefața volumului de eseuri *Tradiție și literatură*, din 1943), pe care, de altfel, a anticipat-o în multe privințe. Se cuvine făcută o precizare. Poetul a fost multă vreme atașat mai degrabă de poezia nouă, cum o numea Lovinescu, de simbolism și de modernism, decât de neoromantismul sentimental și rustic care ilustra poezia veche. Pledoariile lui în favoarea tradiției datează de pe la începutul anilor '30, anunțate, ce e drept, prin culegerile *Satul meu*, din 1923, și *Biserica de altădată*, din 1926, din care Crainic, Gyr și ceilalți vor împrumuta principalele clișee poetice ortodoxiste. *Pe Argeș în sus*, tot din 1923, de care G. Călinescu și alții

leagă momentul tradiționalist, nu aparține acestei serii, cum vom vedea, și doar printr-o confuzie ce s-a dovedit de durată putem să asimilăm nostalgiile jammesiene ale autorului, care vede în Florica un Orthez și în Argeș un Béarn, cu acel tradiționalism în spirit ortodox care va salva, în concepția tardivă a lui Pillat însuși, poezia națională de înstrăinare. La aceasta trebuie adăugat că niciunul dintre contemporanii săi n-a fost mai receptiv decât Pillat la poezia străină modernă. E destul de greu de explicat, psihologic și cultural, elogiul pe care îl face la un moment dat specificului nostru etnic un poet care a tradus și comentat cu o înțelegere neegalată în epocă poeți francezi, germani, englezi, americani sau spanioli, de la autorii Pleiadei și de la V. Hugo la T.S. Eliot și la Carl Sandburg, neomițându-i dintre reformatorii moderni decât pe mult prea radicalii Rimbaud și Lautréamont (acesta din urmă, citit totuși cu plăcere). În sfârșit, ceea ce Pillat iubește în toți este universalitatea emoției poetice, adică acel lirism fără frontiere care își va afla culminația în poezia pură. Numai clasicismul, și el fără frontiere, și el universal, pe altarul căruia Pillat va sacrifica în cei din urmă ani ai săi (*Țărnam pierdut*, *Scutul Minervei*), are parte de un interes la fel de susținut în sutele de pagini pe care Pillat le-a dedicat comentării poeziei. Spre deosebire și de cei care consideră esențial pentru Pillat tradiționalismul, fie și corectat de modernism, eu cred că adevăratul Pillat nu este acesta, din contra, că poezia și ideile sale dintre mijlocul deceniului trei și mijlocul deceniului patru reprezintă o rătăcire care l-a abătut de la fireasca și timpuria lui modernitate și din care a reușit să iasă biruitor prin clasicismul senectuții, inspirat acesta de simbolismul unui Jean Moréas ori de un baudelairian dispreț față de mișcarea care sparge formele.

Înainte cu trei decenii de Ion Negoițescu, Pillat este primul nostru cititor al poeziei din alte veacuri prin prisma celei moderne. Studiul despre *La Fontaine* constituie cel mai bun exemplu de excerptare, din *Fables* și din *Contes*, a unor pasaje socotite lirice și pure. *La Fontaine și poezia pură* se intitulează studiul din 1938, an în care G. Călinescu îl citea la fel pe Goga, și care îi va servi lui Negoițescu în *Poeți moderni* din 1966 ca model de a depista sonurile barbiene din baladele lui Bolintineanu ori din traducerile lui Coșbuc. Iată ce scrie Pillat: „Această decantare a poeziei, această curățire a ei de prozaismele logicii, ca și de patosul oratoriei, o datorăm în mare parte simbolștilor, acestor poeți care au căutat, după celebra formulă a lui Valéry: «de reprendre à la musique son bien», restabilind astfel primatul lirismului”. Și, citând două distihuri și două versuri din *Le Berger et la mer*, Pillat conchide: „...Nu cunosc reușită mai desăvârșită de poezie pură în limba franceză”. Poate de aici să-i fi venit ideea *Poemelor într-un vers*, publicate în 1935, și în care el însuși a văzut altceva decât concizia epigramei grecești, a haikuului japonez ori a rubaiatei persane, și anume poezia redusă la esența ei. În definitiv, ce poezie mai pură decât aceasta putem să închpuim? În *Pan*, este clasicismul:

„Prin frunza rară țapul privește, faun trist.”

Ca și în *Frișcă*:

„De când îți legi sandala, s-au dezlegat  
milenii.”

În *Seara la Voroneț*, este barbismul:

„La sfinții-n zugrăveală, amurgu-ngenunchea.”

În *Beșug*, pillatismul însuși (reminiscență din R. Frost, dar și din Grigorescu):

„Am întâlnit azi toamna venind în car cu  
boi.”

*Conac de altădată* este matein:

„La scări părăginite de suflet, surugii.”

Interesant este că, uneori exact în același timp, Pillat scria despre modernism ca epifenomen, ca simplă opoziție polemică față de longevitatea tradiției și ca reformare completă a conceptului de poezie, în direcția descoperirii unei specificități necunoscute vreodată, prin abandonarea unor teritorii în favoarea prozei sau a genurilor didactice. Nu-l putem bănuși de nesinceritate, deși incongruitatea este vădită. Asculta de o modă? Ar fi poate prea mult să credem asta despre un om atât de fin. Dar cum să-l împaci pe doctrinarul strict al chtonicului și al cutumei religioase cu subtilul interpret al deosebirilor (niciun contemporan nu le-a sezizat) dintre modernismul european și cel nord-american? Asemenea întrebări vor rămâne probabil fără răspuns.

Cel dintâi Pillat, acela de dinaintea războiului de întregire, este un mimetic superior, la care îl descoperim pe exotical Bolintineanu, filtrat prin Duiliu Zamfirescu și mai ales prin Macedonski, dar și pe D. Anghel, ecou uneori greu de discriminat din parnasienii și simbolștii francezi, anticipând cam forțos vitalismul nietzschean al lui Barbu și Bлага de la începuturile lor („E-n mine o herghelie de armăsari”), totul pe un fond de afectare, cum va nota G. Călinescu, în care se distinge mai bine cititorul de poezie decât poetul.

Originalitatea se produce aproape pe neașteptate în *Pe Argeș în sus*. Când întreaga poezie a lui Pillat a stat la dispoziția istoricilor literari, s-a putut remarca faptul că deja în *Visări păgâne*, culegerea de debut, există câteva piese în care cartea din 1923 se poate întrevedea *en herbe*. E vorba de un ciclu, *Casa amintirii*, în care se întrezăresc motivele de mai târziu, ale memoriei afective („e casa amintirii o casă cu pridvor”),



ale timpului ce pare a sta pe loc („căci orologiul vremii a încetat să bată”), ale nostalgiei unor locuri și îndeletniciri (*La culesul viei*). Prima oară aici se face simțită influența bucoliceii lui Francis Jammes, mai puțin franciscana iubire pentru fapăturile umile, din care Pillat a tradus foarte devreme, hotărâtoare în *Pe Argeș în sus*. În legătură cu poemele din *Pe Argeș în sus* s-au spus toate banalitățile de rigoare, alimentate de Pillat însuși („valoarea personală a unei atare poezii e dată de viziunea pământului care rămâne aceleași și de presimțirea timpului care fuge mereu”), și intrate apoi în opinia școlară despre poet. Din acest izvor vine și ideea tradiționalismului acestor bucăți lirice. Era oarecum firesc să fie judecate din acest unghi evocările îmbătate de parfumul copilăriei, care privește parcă de peste uluci, ale unor bucolice peisaje argeșene. Miroase peste tot a toamnă la țară. Cu fiecare vers, foșnește, susură, cântă trecutul. Se arcuiesc în memorie dealuri, se scutură pomii, reînvie casele. În cadența lor perfectă, în rimele lor splendide, în comparațiile de tăietură clasică (mai degrabă decât în rarele, de altfel, metafore moderne), *În vie, Ctitorii, Cămara de fructe ori Aci sosi pe vremuri*, trecutul și prezentul se suprapun, ca și cum timpul ar fi reversibil, curgând în ambele sensuri, ca nisipul din clepsidră. Această supraimpresie dă naștere farmecului mereu intact al versurilor:

„Și tot visând la vremea când înfloriră  
teii,  
Pe când îmbracă țara al iernii alb suman,  
Să deslușesc cum piere trecutul, an cu an,  
Pe drumuri depărtate sunându-și  
clopoșei,  
Să stau, pe când afară se stinge orice  
șoaptă,  
Privind cenușa caldă din vatra mea,  
de-acum –  
Și să aud deodată cu-nflorare cum  
Trosnește amintirea ca o castană coaptă.”

Sau:

„Deschid cu teamă ușa cămării de-altădată  
Cu cheia ruginită a raiului oprit,  
Trezind în taina mare a poamelor, smerit,  
Mireasma și răcoarea și umbra lor uitată.

Mă prinde amintirea în vânățul ei fum,  
Prin care cresc pe poliți și rafturi ca pe  
ruguri,  
Arzând în umbră, piersici de jar  
și-albaștri struguri  
Și pere de-aur roșu cu flacări de parfum.”

Pe lângă Jammes, în *Odaia bunicii* și în celelalte este mult Alecsandri. Lovinescu a spus-o cel mai clar: „Poezia lui Pillat e transpunerea lui Alecsandri, prin tot progresul de sensibilitate și prin toate prefăcerile limbii pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluție”. Pillat însuși, care-l admira pe poetul *Pastelurilor*, îl evocă într-o poezie din *Lîmpeziimi*:

„La lampă, și când ziua cu totul s-o umbri,  
Voi reciti *Pasteluri* de V. Alecsandri.”

În această evocare este mai mult decât o reverență. Reverențe cu adevărat sunt poemele din *Bătrânii*, sugerate de prima parte a *Epigonilor* și care vor face o lungă carieră în literatura noastră, de la Cotruș la Ioan Alexandru. Întoarcerea la Alecsandri constituie o dovadă subtilă că, în esența ei, poezia lui Pillat este o rescriere conștientă a unor poeți anteriori. Reală influență a lui Jammes, imediat după Primul Război, ori a lui Moréas (tradus și adaptat) imediat înainte de cel de al Doilea, ori reluarea lui Alecsandri sunt cazuri de intertextualitate voită prin care mimetismul tânărului Pillat se maturizează și devine forma lui de originalitate. S-a pus un prea mare accent pe biografismul acestei poezii. Deși este vădit că Florica sau Miorcanii fac parte din biografia poetului, nu avem de-a face, așa cum se întâmplă la postmoderni, cu o recuperare a elementului personal. Tot localismul

acesta e înșelător. De altfel, Pillat e unul dintre poeții cei mai interesați de a consemna liric voiajuri în țări străine. Acest tip de poezie ocazională – Franța, Grecia, Italia sunt țările din album – în vogă pe vremea romanticilor, a fost reluată de către Duiliu Zamfirescu spre a deveni cât se poate de consistentă la Pillat. Ciudat că nu s-a observat felul emoțional nediscriminatoriu în care Pillat tratează locurile copilăriei, Balcicul, Atena sau Parisul. El iubește peisajele clasice sau românești, pentru poezia lor deseori izvorâtă din cărți sau din tablouri. N-are cine știe ce ochi plastic când descrie Balcicul. Versurile sună mai degrabă muzical. Cu greu le putem lega de ilustrațiile soției poetului care le însoțesc. Nici compania gravurilor lui Teodorescu Sion nu e mai fericită pentru poemele din *Satul meu*. Ochiul e întors de la concretul lumii spre comparații și metafore livrești. Dacă în *Pe Argeș în sus* predomină livrescul de tip simbolist – mirosuri, sunete –, în *Satul meu* ori în *Balcic* revine de multe ori acela clasic-abstract. Putem conchide că lirismul nu ia naștere în *Pe Argeș în sus* din evocarea nostalgică a peisajelor copilăriei, ci din emoția reconstituirii lor în poezie. Pentru Pillat, Florica este un posibil Orthez. Plăcerea este aceea a *numirii* obiectelor, locurilor, încăperilor care fac conținutul amintirii:

„Acolo unde-n Argeș se varsă Râul  
Doamnei”  
„Florica, înflorită în Mai ca o mireasă.”

Sau:

„Nu s-a clintit nimica și recunosc iatacul  
Bunicului pe care, viu, nu l-am cunoscut.  
Rămase patu-i simplu și azi nedesfăcut,  
Și ceasul lui pe masă și-a mai păstrat tic-  
tacul.”

Cealaltă sursă a emoției poetice este comparația dintre cele două sertare ale timpului subiectiv. *Aci sosi pe vremuri* nu este întâmplător

capodopera liricii pillatiene. Poezia sistematizează această comparație și suprapune prezentul simbolist peste trecutul romantic, poemele bunului Francis Jammes peste *Lacul* lui Lamartine sau *Sburătorul* lui Heliade, secolul XX al (încă) trăsorii și trenului peste secolul XIX al berlinei. Din trecut țâșnește, ca o arteziană, lumea lui Ion Ghica și ea copleșește totul:

„La casa amintirii cu-obloane și pridvor,  
Păienjeni zăbreliră și poartă, și zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc  
De când luptară-n codru și poteri, și haiduc.

În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii.  
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară  
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din  
berlină  
Sări, subțire,-o fată în albă crinolină.”

La Pillat este cea mai netă perspectivă *retro* din întreaga noastră poezie interbelică. Nu doar citatele din Alecsandri, Jammes, Moréas sunt semnificative, ci și peisajele, personajele, moda, casele, vehiculele, amintind de Macedonski și Anghel. Evocarea însăși, dacă o privim ca pe un procedeu de *mise en page*, e tot o intertextualitate. Pillat e un poet fără spontaneitate, așa cum e unul fără biografie. Își construiește stările sufletești din materiale livrești. Aceasta e chiar modernitatea lui și un principiu contrar tradiționalismului. Elegiile lui sunt de aproape înrudite cu ale lui Jammes, pe care le-a tradus:

„Pe drumul vechi pe care se lasă toamna:  
drumul  
Sătucului din vale urcând la dreapta,  
fumul  
La stânga mea pe ceruri al unui stol,  
departe,



(„Deasupra culmilor toate,/ Pace stătu,/ Din  
vârfuri cutremurate/ Abia simți tu/ O adiere;/  
Paseri tăcură-n pădure./ Stai, peste o clipă/  
Adormi și tu”), dar când ne dă cea dintâi  
versiune românească a *Ierbii* lui Sandburg, în  
care oralitatea și prozaismul temei antirăzboi-  
nice depășeau orizontul de percepție al gene-  
rațiilor interbelice care refuză să-l accepte pe  
Bogza din *Poemul invectivă* („Îngrămădiți cadavrele

clăie la Austerlitz și Waterloo,/ Îngropați-le sub  
mine și lăsați-mă să lucrez!/ Sunt iarba; acoperă  
totul.// Și îngrămădiți-le clăie la Gettysburgh,/  
Și îngrămădiți-le clăie la Ypres și Verdun,/  
Îngropați-le sub mine și lăsați-mă să lucrez!/  
Doi ani, zece ani – și călătorii întreabă călăuza://  
«Ce loc e acesta?/ Unde suntem acum?»// Sunt  
iarba,/ Lăsați-mă să lucrez”.)

CAMIL PETRESCU  
(9 aprilie 1894 – 14 mai 1957)



În capitolul al patrulea din prima parte a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), Ștefan Gheorghidiu, protagonist și deopotrivă narator, se întâlnește întâmplător pe stradă cu Ela, soția lui de care s-a despărțit. Căsătorii din dragoste, pe când erau amândoi studenți și săraci, au încetat să se mai înțeleagă când o moștenire neașteptată i-a dus într-un mediu de oameni destul de bogați ca să nu aibă altă grijă decât alegerea distracțiilor. S-au despărțit, în urma unor scene în care cochetăria femeii și gelozia bărbatului au părut a deveni incompatibile. Întâlnirea și plimbarea descrise au loc în aceste condiții. Și, s-ar zice, ele îi revelă lui Ștefan Gheorghidiu (care ne spune aceste lucruri) faptul, oarecum surprinzător chiar și pentru el însuși, că a continuat să-și iubească soția și că sufletul lui nu va fi

niciodată capabil să se deschidă pentru o altă femeie. Tânărul are, altfel zicând, conștiința uneia din acele iubiri-pasiuni care unesc pe vecie două ființe și pe care numai moartea le poate dezuni. Romancierul nu marchează limpede și de la început importanța întâlnirii dintre cei doi; pare, din contra, a dori s-o ascundă, abătând atenția cititorului de la semnificația ei. Nu toți romancierii ar fi procedat la fel. Procedul obișnuit, în asemenea situații, este unul contrar. În *Pădurea spânzuraților*, de exemplu, când o împrejurare se află într-un oarecare raport cu trăirile personajelor, Liviu Rebreanu are totdeauna grijă să sublinieze acest lucru și să-l „anunțe” prin toate mijloacele. El încarcă de semnificație cadrul vieții afective a personajelor. Camil Petrescu alege o cale opusă. Locul, momentul, anturajul, cuvintele care se rostesc sunt destul de obișnuite și nu prevestesc nimic. O după-amiază de vară ca oricare alta din această lume îl pune întâmplător față-n față pe Gheorghidiu cu femeia iubită. Dincolo de stânjeneala reciprocă și de dorința fiecăruia de a nu îngădui celuilalt să-i citească în inimă, amândouă perfect explicabile în circumstanțele date, observăm că tensiunea se menține coborâtă și egală pe aproape toată durata întâlnirii. Gesturile, schimbul de fraze nu sunt în niciun fel „înseminate”, cu alte cuvinte ierarhizate în vederea sugerării importanței unora în detrimentul altora. O tristețe „ușoară și plăcută” îl stăpânește pe narator, când, rămas singur, străbate în sens invers străzile, cu trăsurile și caii ce picotesc în canicula estivală, cu stururile de la ferestrele lăsate ca niște pleoape grele peste siesta oamenilor. Și, deodată, din aceste întâmplări și simțăminte mijlocii, ațipite sau mascate, țâșnește revelația: „simțeam că femeia aceasta era a mea, în exemplar unic, așa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii”. Niciun eveniment nu pare a o provoca: plimbarea

rămâne un simplu prilej. Nu același lucru l-am putea spune despre spânzurarea cehului Svoboda, la începutul romanului lui Rebreanu, sau despre numirea lui Bologa în Curtea Marțială, la sfârșitul lui: acolo semnificația evenimentelor este puternic marcată. Întors la popotă, după ce asistase la execuția cehului, Bologa nimerește peste o discuție aprinsă între ofițeri. Tema ei este una cu care umanismul european se confruntă de secole și căreia Camus i-a consacrat un celebru eseu: legitimitatea pedepsei capitale. Gross, unul din participanții la discuție, afirmă categoric: „Nimic nu e mai presus de om!” Astfel de mari probleme și fraze creează atmosfera specifică a romanului lui Rebreanu, iar tradiția lor urcă departe în ideologia literară (și nu numai) a secolului XIX. Pentru cititorul care l-a însoțit pe Bologa în fața spânzurătorii și i-a descoperit, apoi, îndoiala strecurată în suflet, discuția dintre ofițeri e aproape premonitoare: destinul eroului se află întreg în ea. O discuție la popotă ne întâmpină și în primele pagini ale romanului lui Camil Petrescu. Subiectul ei este oferit de un eveniment colportat de toate zia-rele: un bărbat care și-a ucis soția infidelă a fost achitat de tribunal. Există o singură asemănare între cele două scene; ambele anticipează desti-nul eroului. Gheorghidiu este el însuși un bărbat care se crede înșelat și plănuiește o răzbunare. Ca motiv compozițional, Camil Petrescu recurge, deci, ca și Rebreanu, la unul anticipator, însă deosebirile se observă și ele imediat. Subiectul conversației este, în *Ultima noapte*, un fapt divers. Evenimentul colportat și-a diminuat considera-bil statutul, a devenit mai „burghez”. Pe de altă parte, a scăzut nivelul conversației înseși. Nu se mai rostesc fraze mari, ca aceea a lui Gross, ci fraze vag penibile, care par aproape o parodie a adevărilor universale atât de scumpe vorbi-torilor din romanul vechi („Domnule, nevasta trebuie să fie nevastă și casa, casă”, hotărăște căpitanul Dimiu). Să notăm și că nu numai ideile sunt meschine, dar uneori și simțămintele personajelor. Bologa ascultă doar cu o ureche tiradele ofițerilor, zguduit fiind de spânzurarea

cehului care-i răsturnase brusc întreaga scară de valori. Simțământul lui e măreț ca și limbajul. Gheorghidiu, în schimb, la fel de neatent o vreme la discuție, e preocupat să smulgă de la comandantul său o permisie și e refuzat jignitor: „am surâs ca un câine lovit”. Gelozia care-l roade îl pune într-o lumină nefavorabilă. Cele două scene de la popotă nu sunt despărțite de o istorie (se petrec în aceeași epocă), ci de o estetică.

Camil Petrescu este probabil cel dintâi la noi care a simțit nevoia să coboare, în romanele sale, viața de pe scenă în stradă: atât în sensul introducerii în limbajul eroilor a banalităților cotidiene, cât și în acela al renunțării la emfaza care marca totdeauna, în romanul doric, vor-birea și gesturile personajelor. El deteatralizează romanul. La origine, conceptul de autenticitate folosit de Camil Petrescu trebuie interpretat și în acest fel. Ne explicăm acum de ce scena de la popotă ne face acea impresie de banalitate, de „înjosire”. Impresia e deliberată de autor, care încearcă să schimbe statutul evenimentului și al limbajului eroilor de roman. Răpindu-li-se aura, impusă în cea mai mare măsură de tradiția romanului, o mulțime de evenimente, între care războiul, devin foarte obișnuite. Păreră despre război (și despre romanul de război) a lui Camil Petrescu nu e inutil a o reaminti pe scurt. Într-un articol intitulat *Mare emoție în lumea prozatorilor de război* și reluat în *Teze și antiteze*, recenzând o carte a unui istoric canadian, care afirmase, pe bază de documente, că luptele la baionetă și munții de cadavre n-au existat decât în imagi-nația romancierilor, Camil Petrescu se felicita de a fi ajuns prin experiență proprie de combatant la concluzii similare. Mai mult: de a le fi dat formă romanească în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Dacă istoria e interesată de marile bătălii, care antrenează mari armate, romanul reflectă mai curând aspectele neglijate și neglijabile ale războiului: frigul, durerile de stomac, întâmplările comice și absurde. Locașul individual al unui soldat ori un picior amputat contează mai mult pentru un romancier, sunt

adică mai autentice, decât planul complet al bătăliei. Originea stendhaliană a ideii este evidentă. Dacă la Rebreanu, Cezar Petrescu sau Sadoveanu era încă vizibil Războiul, în *Ultima noapte* figura lui mitică se efasează și se divide în detalii fără anvergură, în încăierări neînsemnate, cadavre anonime și gesturi fără înțeles. De pe scena Istoriei, războiul se mută pe aceea a conștiinței individului. Camil Petrescu nu polemizează aici doar cu romanul de război, ci cu romanul tradițional în întregul lui, cu perspectiva naratorului de acolo asupra războiului și asupra lumii. Și el preferă, evident, aceluși narator omniscient, care se comportă ca generalul Kutuzov în *Război și pace*, hotărând soarta întregii bătălii pe o hartă, un narator care să-i semene lui Fabrice del Dongo, la Watterloo, în *Mănăstirea din Parma*, pierdut printre picioarele cailor și fustele vivandierelor, biet soldat anonim înghițit de forfota unei lupte despre care știe prea puține. Încercarea va culmina în romanele lui Anton Holban, unde evenimentul exterior nu mai joacă aproape niciun rol. Naratorul din *Ultima noapte* mărturisește: „De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente care se hipertrofiu, luau proporții de catastrofe. Bineînțeles că marile «scene» clasice ieșeau din câmpul sensibilității mele, ca marginile unui desen privit cu o lupă prea măritoare...” Comparația cu lupa, Camil Petrescu o putea citi în câteva din cele mai celebre comentarii la romanul lui Proust. Suferința eroului își are propria motivație lăuntrică sau, mai exact, în țesătura inextricabilă a vieții eroului nu putem distinge întâmplările care joacă un rol determinant de acelea care nu joacă nici un rol. În romanul doric, tocmai decuparea în «mari scene clasice» era aceea care contribuia la această distincție: dat, acolo, punctul de perspectivă era suficient de îndepărtat pentru ca liniile mari ale desenului să fie văzute bine, ca din avion un câmp divizat de ogoare. Motivațiile, s-ar zice, devin mai discrete. În fond își schimbă natura. Putem proceda printr-o analogie. În romanul doric, cauzalitatea explicită funcționa, ca și în

fizica tradițională, la nivelul marilor structuri, al acelor „cazuri și caractere groase”, cum le numește personajul din *Patul lui Procust*. Decupajul faptelor permitea jocului de cauze și efecte să fie vizibil cu ochiul liber. Democratizarea evenimentelor, în romanul ionic, face cu neputință vechiul determinism, îl înlocuiește de fapt cu acela de tip statistic și probabilistic din mecanica cuantică. Între „cauze” și „efecte” distanța crește, mediată și distorsionată de factori incalculabili, de acea masă de evenimente de semnificație zero care le înglobează pe celelalte și tinde să le egalizeze. Multe „goluri” din *Patul lui Procust*, care dau naștere celor două enigme, a lui Ladima și a lui Fred, sunt o consecință imediată a acestei perspective, care, în plus, nu mai permite vizionarea întregului tablou, ci numai a părților lui luate separat.

Pe cât de preocupată a fost de „ruptura” dintre „ultima noapte de dragoste” și „întâia noapte de război”, pe atât de dezinteresată s-a arătat critica de consecințele intercalării, în acțiunea prezentă, a unor capitole de retrospectivă. Și unele și altele au fost discutate cu același criteriu. Abia dacă s-a remarcat că maniera este mai obiectivă, în sensul doric, în retrospectivă decât în rest, unde predomină analiza. Singurele personaje înfățișate din exterior, ca tipuri constituite, apar în capitolul intitulat *Diagonalele unui testament*: Nae Gheorghidiu, Vasile Lumânăraru, unchiul Tache etc. Observația a făcut-o, întâi, Șerban Cioculescu. Modalitatea este aici schematică și rezumativă. Este evident că, vorbind de „creație de tipuri”, în accepția realismului doric, Camil Petrescu îi este inferior lui pe Rebreanu. El nu-și „vede” personajele. Nae Gheorghidiu, politician abil, viclean și josnic, nu poate fi atât de necultivat încât să nu fi auzit de Kant. Obiecția ridicată pe vremuri de G. Călinescu este perfect justă. Dar ea trebuie extinsă și la alte personaje din aceste capitole. Criticii, cu puține excepții (a lui Perpessicius fiind cea mai însemnată) au resimțit insuficiența creației obiective și au semnalat caricarea involuntară a tipurilor și a limbajului,

indicând originalitatea lui Camil Petrescu în paginile de introspecție și analiză, înrudite cu formula lui Proust. Cel care, făcând figură separată, a afirmat ritos că romanul camil-petrescian trebuie considerat pe de-a-ntregul neproustian (adică doric) este Alexandru George, într-un studiu din *Semme și repera*. Împărtășesc întru totul definiția romanului proustian pe care o propune Alexandru George. El consideră însă – și aici părerile noastre se despart – că romanul camilpetrescian nu este de același tip. „...Toată literatura lui Camil Petrescu este cea a unui dramaturg dublat de un poet... Și nu credem că există vreo structură mai antiproustiană decât aceea dramatică.” Criticul adaugă că acțiunea din *Ultima noapte* „este strânsă cu economie și «etapele» romanului sunt tot atâtea momente dramatice caracteristice și violente.” Alexandru George analizează unul din aceste „momente dramatice” din care s-ar alcătui romanul (căci exemplele sunt sarea și piperul oricărei teorii) și anume acela al urmărilor moștenirii. Rezumată, ideea criticului este aceea că noua viață o schimbă pe Ela (din atentă și iubitoare, în indiferentă și cochetă) și dă naștere geloziei lui Ștefan. Nu putem nega că Alexandru George identifică corect *faptele* dar el nu ia în considerare câtuși de puțin *perspectiva* în care ele ne ajung la cunoștință. Iar aceasta este una profund subiectivă (și așa zice, cu oarecare maliție, *interesată*). Naratorul nu ne spune (și n-o va face nici mai târziu) nimic altceva în afara bănuielilor lui. El e îndeajuns de lucid ca să nu aibă pretenția că deține adevărul. Tot ce aflăm despre Ela și despre relațiile dintre soți provine din această sursă care e departe de a putea fi considerată infailibilă sau, măcar, creditabilă. Gheorghidiu recunoaște din capul locului că are bănuiala infidelității Elei și că ea îl aruncă în prada unor cumplite îndoieli. E, pe de altă parte, conștient că își agravează singur suferința, prin interpretarea tendențioasă sau chiar prin exagerarea celor mai mărunte fapte. Gheorghidiu însuși se recomandă, într-un fel, pe sine ca narator necreditabil al întâmplărilor. Modul cum

Alexandru George povestește capitolul suprimă fără urme această perspectivă și ne lasă impresia că sunt la mijloc *fapte*, și nu simple coniecturi ale unui gelos. Criticul citește un roman de Rebreanu, nu unul de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu sau Anton Holban. Nu cumva femeia se schimbă *doar în ochii* gelosului ei soț? Obiecția că el nu e de la început bănuitor nu stă în picioare: ceva se schimbă realmente în viața tânărului cuplu, și anume felul său de viață și anturajul, ceea ce aduce în jurul Elei prezențe masculine mult mai apte, în ideea lui Ștefan, de a o cuceri; așa încât gelozia poate fi foarte bine rezultatul competiției mai vii acum decât înainte. Situați exclusiv în lăuntrul perspectivei lui Gheorghidiu, noi nu vom ști niciodată cu certitudine dacă Ela și-a modificat cu adevărat sentimentele față de soțul ei, înșelându-l cu G. și cu alții, sau dacă nu e vorba decât de închipuirile lui de bărbat mefient și orgolios. Ceea ce se modifică în chip indubitabil este însă atitudinea naratorului, a lui Gheorghidiu, asupra eroinei, chiar dacă, asemeni tuturor povestitorilor din lume, și el urmărește din când în când să creeze în cititor iluzia că se află în posesia celor mai indiscutabile interpretări. Dar nu putem să nu remarcăm cât de inconsecvent procedează romancierul român cu metoda lui Proust, pe cât ar fi să negăm în romanele sale (cum am văzut că face Alexandru George) orice proustianism esențial. În această privință, păreri criticii au fost mereu împărțite. Autorul *Tezelor și antitezelor* și-a anunțat el însuși cu oarecare ostentație aderarea la metoda lui Proust, pe care a proclamat-o drept unica modernă, sincronă cu cuceririle din domeniul științelor, al filosofiei și al psihologiei. Romanul *În căutarea timpului pierdut* ilustrează în ochii lui Camil Petrescu o reformare radicală și necesară a genului. Vechea structură, pe care aceea proustiană ar fi înlăturat-o, constă, după opinia scriitorului român, în primul rând într-o dogmatizare a personajului, înțeles ca „tip” sau „caracter”, a cărui comportare e socotită „logică”, derivând mecanic „dintr-o cauzalitate morală”. În romanul tradi-



țional, notează autorul, „sufletul este el însuși o unitate matematică etern identică ei însăși, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi și trei unghiuri egale...” Acest suflet cartezian și leibnizian nu este propriu-vorbind psihologic, ci etic. În schimbarea acestei concepții ar trebui pornit, cum a procedat Proust, de la Bergson, care afirmase că dacă există cunoaștere absolută, ea e de natură psihologică, instrumentul ei fiind intuiția, dar și de la Husserl, care precisase că se cuvine „să facem abstracție de existența lumii exterioare, chiar de propriul nostru corp, să ne închipuim că nu există decât gândirea și fluxul conștiinței noastre”. Și ce va descoperi înăuntrul conștiinței această privire fenomenologică? „O curgere de stări interioare, de imagini, de reflexii, de îndoieli etc.”, răspunde Camil Petrescu. Pentru Bergson, realitatea e durată pură, clipă prezentă plină de toate clipele trecute. De aici ar decurge, pentru roman, „așezarea *eului* în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă”. Dar un *eu* central înseamnă unitate a perspectivei: „...Ca să evit arbitrariul de a pretinde că gândesc ce se întâmplă în cugetul oamenilor, nu e decât o singură soluție: să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi nu pot ieși...” Aceste propoziții sunt de un interes capital. O consecință imediată privește temporalitatea narativă: „Dacă existența e pură devenire, dacă e durată ireversibilă în curgerea ei, atunci e toată în prezent...”, afirmă Camil Petrescu în spiritul cel mai bergsonian cu putință, combătând însă deopotrivă cu romanul biografist al unui Dickens, unde eroul e luat în mod artificial de mic copil și purtat pe drumurile vieții până la bătrânețe, și romanul ce s-ar limita la un prezent pur fotografic al lui Joyce (în paranteză fie zis, Camil Petrescu nu citise *Ulysses* și nu înțelegea corect maniera irlandezului). Recomandă, în

schimb, soluția lui Proust, în al cărui prezent se află cuprinse și amintirile, dar nu toate, ci numai acelea involuntare, scoase la iveală cu ajutorul reprezentării unor imagini în memorie. Timpului social omogen, care era timpul romanului clasic, Camil Petrescu îi preferă, pe urmele lui Proust, durată pură a conștiinței (a aceluși suflet adânc, la care se referă Bergson, și a cărui temporalitate filosoful francez o compară cu aceea a melodiei reunind sunete distincte).

În definitiv, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Camil Petrescu n-a luat în seamă un lucru și anume că Ștefan Gheorghidiu scrie un roman. Căci, în fond, eroul și naratorul aceasta face: nu doar își povestește iubirea răvășită de gelozie, dar o așterne pe hârtie, cum să zic, cu mâna lui. E un „romancier” virtual. Desconsiderarea acestei împrejurări care, de altfel, sărea în ochi, a creat toate acele indecizii retorice pe care le-am semnalat. Trei ani mai târziu, în *Patul lui Procust*, problematica scrierii romanului va deveni deodată foarte limpede romancierului. Într-un articol din 1932 intitulat *Destinul lui Proust*, Camil Petrescu afirmă despre romancierul francez: „...Nu era numai cel mai profund cunoscător al dinamismului sufletesc din câți a avut Franța de la Stendhal și Balzac încoace, dar și cel mai lucid dintre toți asupra tehnicii creației. În *À la Recherche du temps perdu* sunt risipite ici și colo dintre cele mai profunde considerații asupra artei și mijloacelor ei din câte s-au publicat vreodată”. La data apariției articolului, *Patul lui Procust* era cu siguranță redactat și cine îl deschide face de la primele rânduri legătura cu observațiile din articol. Ceea ce în *Ultima noapte* era doar accidental – referirea la actul scrierii – în *Patul lui Procust* (1933) se găsește expus de la început, cu oarecare ostentație chiar. Autorul, care își asumă un rol puțin obișnuit, nu e nici protagonist, nici narator, nici cu totul absent din roman (ca în *Ultima noapte*...): el e un fel de „compère”, de organizator adică al spectacolului. Într-o schemă propusă în monografia lui despre Faulkner, Sorin Alexandrescu distinge sarcinile Naratorului de

cele ale Autorului în felul următor: primului i-ar reveni abordarea și relatarea evenimentelor; celui din urmă, relatarea și organizarea lor. În *Patul lui Procust*, Autorul se consacră organizării (dacă nu punem la socoteală subsolurile, el relatează o singură dată, în al doilea prolog), cu precizarea că intră în scenă chiar în vederea acestui rol, o face deci în chip deschis. El obține, se știe, prin persuasiune de la protagoniști mai multe „scrisori” și un „caiet de însemnări”, pe care le pune cap la cap și cărora le adaugă, în subsol, comentariile sale proprii, pe marginea atât a conținutului (adică a celor întâmplare), cât și a formei (adică a modalității de relatare). Din aceste scrisori dispartate și din comentarea lor rezultă romanul. Este întâiul roman românesc care conține o poetică explicită. Deosebirea de *Ultima noapte* apare cu claritate în acest punct: dar are, în definitiv, la Camil Petrescu, preocuparea de tehnică sensul de la Proust? În măsura în care obiectul romanului nu mai este pur și simplu lumea, ci scrierea însăși a romanului, desigur. *Patul lui Procust*, observa plin de reproș G. Călinescu în *Istoria literaturii*, „e o demonstrație, un program”, pasiunea „de teoretician estetic a autorului” slăbind „atenția creatoare”. Paradoxul face să descoperim că remarcile lui Călinescu se potrivească mai bine propriilor romane. Însă dacă analizăm poetică însăși din *Patul lui Procust*, va trebui să admitem că ea merge adesea contra celei proustiene. Al doilea roman al lui Camil Petrescu adaugă celuilalt un element esențial în precizarea proustianismului metodei (conștiința că „Marcel scrie un roman”, cum s-a spus), dar se îndepărtează tocmai de conținutul proustian al acestei metode. Ce înțelege Autorul din *Patul lui Procust* prin a scrie un roman? „Un scriitor – afirmă el într-o bine cunoscută definiție – e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie”. Când doamna T., îndem-

nată să scrie, întreabă mirată: „Ei, nu zău, cum o să scriu?” Autorul răspunde: „Luând tocul în mână, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăși până la confesiune”. Întâia idee esențială a acestei poetici constă în refuzul romanului ca fapt de stil, ca artificialitate, ca tehnică („Stilul frumos e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință”) și în afirmarea sincerității ca unic element capabil să-l fondeze. Scriitorul nu mai e, în aceste condiții, ceea ce opinia curentă numește un om talentat: „nici unul dintre marii scriitori n-a avut talent”. Talentul compromite sinceritatea, ca un resort ce ar împinge mâna scriitorului în direcția clișeelelor meseriei. Teoretizarea „aliteraturii” și a scriitorului ca neprofesionist sunt însă idei paradoxale. Un paradox cheamă totdeauna altul: căci dacă romanul nu mai e produsul unei tehnici speciale, ci numai al dorinței de a spune sincer, scriitorul la rândul lui nu mai e un tehnician, ci un om care are ceva de spus („trebuie să scrie numai cei care au ceva de spus”). Așa se explică de ce autorul apelează în acest scop la doamna T. și la Fred Vasilescu, proprietara rafinată a unui magazin de mobilă și un aventuros aviator: ei singuri ar putea da acel *roman-vérité*, ca să adaptez o expresie din cinematograf, neinfluențat de prejudecăți profesionale și cu atât mai autentic, pe care-l visează Camil Petrescu. Autenticitatea e, se știe, o noțiune-cheie în poezia romanului camilpetrescian, de unde a trecut la scriitorii generației '27, la M. Eliade îndeosebi. Nu e ușor să găsim un fir conducător în ghemul de afirmații cu privire la ea pe care Camil Petrescu le-a făcut și le-a corectat succesiv. Putem descoperi cel puțin două accepții diferite ale noțiunii de autenticitate cu care operează Camil Petrescu: autenticitatea e fie un anumit mod de a trăi realitatea, fie un anumit mod de a o cunoaște. Sigur, cele două accepții nu sunt nicăieri separate, însă e destul de clar că, de exemplu, studiul despre Proust din *Teze și antiteze* ne trimite mai ales la întâia dintre ele (teoretizarea centralității eului, a fluxului de conștiință, a

memoriei involuntare, a duratei concrete etc. înseamnă, pe urmele lui Bergson, o înțelegere a autenticității ca trăire pură), în vreme ce alte articole conțin precizări și formulări din care cea de a doua accepție se desprinde cu mai multă energie. Despre această poetică implicită și explicită a lui Camil Petrescu s-a spus că este anticatolofilă și declarat stendhaliană. Numele autorului lui *Roșu și negru* a fost rostit întâi de Perpessicius în cronică la *Ultima noapte*, dar aprecierea a rămas izolată în contextul unei critici mult mai dispuse să asocieze metoda romancierului român, și încă la sugestiile acestuia, cu Proust. Astăzi, situația ne apare răsturnată. Cu excepția lui Liviu Petrescu, aproape nimeni nu mai susține proustianismul lui Camil Petrescu, vorbindu-se frecvent în schimb de stendhalismul său. Alexandru Paleologu de exemplu (*Spiritul și litera*) socotește *Ultima noapte* „un perfect roman stendhalian”, aflat într-o filiație directă cu proza franceză a secolului XVIII (o spusese și G. Călinescu și T. Vianu), și aduce atât argumentul unor opinii și referiri directe ale autorului însuși, cât și pe acela al tipului său de luciditate (emblema putând fi aceste cuvinte ades invocate din *Jocul ielelor*: „câtă luciditate, atâta conștiință, câtă conștiință atâta pasiune și deci atâta dramă”). De aceeași părere este, până la un punct, și Alexandru George, dar argumentele diferă. Luciditatea lui Camil Petrescu ar fi înrudită cu a lui Stendhal mai ales în măsura în care „a vedea lucid nu înseamnă numai a dezvălui sensuri noi, ci și a descoperi complicații inextricabile”. O întregă problematică a „iluziei” ia naștere de aici și ea va fi analizată de Liviu Petrescu în articolul său din micul dicționar de *Scritori români*. Celălalt argument, al autorului *Semnelor și reperelor*, este compozițional și se referă la „perspectivismul” din *Patul lui Procust*, care e „o formă de garantare a autenticității realității și impresiilor” ce nu e, cum s-ar crede și cum a crezut Camil Petrescu însuși, înrăurită de Proust, ci de Stendhal și de Gide, creatorii „dosarului de existențe...”

În a treia scrisoare pe care doamna T. (care s-a lăsat cu greu convinsă să scrie) o pune în mâinile Autorului, protagoniștii romanului (la care trebuie adăugat Autorul însuși, căruia scrisoarea i se adesează) se află reuniți într-un chip aparte, altfel spus, fără să fie toți de față. De față sunt numai trei: doamna T. însăși, prietenul ei din copilărie D. și un oarecare X, a cărui identitate ne va fi divulgată ceva mai târziu de Autor, în persoana tânărului aviator Fred Vasilescu. Ceilalți doi, până la completarea cvintetului, adică Ladima și Emilia, nu sunt, măcar, pomeniți. Și totuși, mărturisirea doamnei T. îi privește și pe ei. Doamna T., femeie frumoasă și cu gust pentru artă, îl întâlnește la teatru pe D., un gazetar obscur, care o iubește de mulți ani și a plictisit-o îndeajuns cu asiduitățile lui, și care apare deodată în compania altei femei. Doamna T. îl iubește la rândul ei, și tot fără speranță, pe X, care însă o evită în chip ciudat. Întâmplarea îi aduce față în față în compartimentul de tren, doamna T. singură, ca și la teatru, X însoțit de o altă femeie. Cele două întâlniri relatate în scrisoare au un vădit caracter simetric, în raport, dacă pot spune așa, de planul în care se află doamna T. Față de „trădarea” lui D., tânăra femeie se arată și bucuroasă, și neliniștită. Crezându-se salvată de curtea tenace și obositoare pe care a trebuit să i-o respingă mereu (cu unele compromisuri miloase), doamna T. nu-și poate reprimă totuși surpriza neplăcută că omul pentru care a părut a reprezenta atâția ani însuși sensul vieții ar fi în stare s-o înlocuiască cu alta. Mișcare de vanitate rănită, deci. Cea de a doua întâlnire o obligă pe doamna T. să se descurce într-o situație foarte diferită, având însă cu prima elementul comun aceleiași vanități rănite; cauza fiind de data aceasta ușurința cu care X, fostul ei iubit, repetă cu altă femeie circumstanțe și gesturi din apusul iubire pe care, naivă, ea le crezuse unice. Și chiar dacă aici se adaugă suferința iubirii înșelate, căci X nu-i este străin nici acum doamnei T., vanitatea contează foarte mult, dovadă că buchetul de flori adus de comisionar

restabilește provizoriu calmul sufletesc al eroinei: „cel puțin știam acum că nu mai sunt compătimită”. Cel mai interesant lucru mi se pare felul în care doamna T. conduce un anumit joc: conștientă de rolul vanității în dragoste, ea se analizează nu doar spre a se cunoaște pe sine mai bine, dar și pentru a-i cunoaște într-o oarecare măsură pe ceilalți. Ca și în *Ultima noapte*, perspectiva și vocea sunt atribuite în *Patul lui Procust* unor personaje determinate. Nu avem acces decât la conștiința acestor personaje-naratori, între ele trebuind așezat, cum am remarcat deja, însuși Autorul, lipsit de vechile privilegii, făcând un fel de figurație în propriul roman. Față de Hortensia Papadat-Bengescu, autorul *Patului lui Procust* e încă mai radical în reformarea ionică a romanului. Dacă la cea dintâi, analiza omniscientă revenea (mai ales în *Drumul ascuns*) și reducea din multiplicitatea vie a perspectivelor interne, la Camil Petrescu analiza e adaptată legilor acestei interiorități, foarte rar încălcate. Pentru prima oară în romanul românesc putem urmări funcționarea analizei psihologice în varianta riguros ionică, în care, cititorului nu i se oferă nici o garanție exterioară de adevăr al faptelor, ci numai confruntarea punctelor de vedere subiective. Tot ceea ce cititorul știe despre Ela în *Ultima noapte* îi este furnizat de Ștefan, narator prin excelență necreditabil (ca, în Justiție, acel martor care ar fi însuși soțul gelos). Înmulțind în *Patul lui Procust* perspectivele și vocile (noi cunoaștem de pildă avaturile iubirii dintre Fred Vasilescu și doamna T. atât din punctul de vedere al bărbatului, cât și din cel al femeii, situație esențial nouă față de aceea din romanul anterior), Camil Petrescu pare a voi să ne ofere garanția de adevăr ce lipsea în *Ultima noapte*: însă, până la urmă, o astfel de garanție se dovedește iluzorie. Nu suntem mult mai avansați în dezlegarea „enigmei” dragostei dintre Fred Vasilescu și doamna T. nici după ce îi ascultăm pe amândoi. Două subiectivități nu fac o obiectivitate. Putem spori oricât numărul. Am greși însă dacă n-am atrage atenția că, într-o măsură, ignoranța

noastră se datorează caracterului lacunar al confesiunii lui Fred Vasilescu. În chip evident, el ascunde motivul real al despărțirii de doamna T. (și pe care ea nu-l cunoaște). Să fie Fred Vasilescu un individ atât de secretos? Dar dacă acest motiv nu-i este pe deplin limpede nici lui însuși? Să relev o particularitate a jurnalului său, care este, vădit, al unui om inteligent, citit, însă mai doritor să-și trăiască viața decât să se observe. Foarte puține pagini sunt autoscopice. Mai numeroase sunt paginile introspective în scrisorile doamnei T., femeie și, pe deasupra, fire interiorizată, sensibilă. Să notăm și că, în vreme ce doamna T. povestește exclusiv iubirea ei nefericită pentru Fred (numindu-l X, cu o discreție care-și are rațiunea ei), acesta, în ce-l privește, consacră cea mai mare parte a însemnărilor sale dragostei lui Ladima pentru Emilia. Mobilul însuși al relatărilor lor diferă: doamna T. pare Autorului o femeie care are ceva de spus, al cărei „complex de experiență și frumusețe” nu trebuie să se piardă: Fred, din contra, e solicitat să scrie după întâlnirea de pe stradă cu Emilia, și nu nevoia pură de a se confesa îl va determina s-o facă, ci aceea de a-și explica lui însuși (prin efortul de a explica Autorului) o relație – între Ladima și Emilia – care nu-l lasă să doarmă („Sunt ca și bolnav din asta, de o lună de zile. Un adevărat subiect de roman...”). Psihologic, scrisorile lui Fred sunt orientate spre în afară, ale doamnei T. spre înăuntru. Vom căuta modelul analizei (sau al introspecției) psihologice în acestea din urmă. Să ne întoarcem în sala teatrului și să ne reamintim cum obține doamna T. convingerea că iubirea lui Fred pentru ea nu poate fi în niciun fel stimulată: luând ca reper sentimentele ei pentru D., concluzia ar fi că, la fel cu eroina lui Camil Petrescu, noi nu putem cunoaște cu adevărat sufletul celuilalt: ne putem observa pe noi înșine și putem, cel mult, să presupunem că experiența noastră e valabilă pentru toată lumea. Aici e o convingere mai adâncă a romancierului, care hotărăște felul analizei psihologice în romanele sale: naratorul n-a pierdut doar

omnisciența dorică, dar în fond capacitatea de a cunoaște alteritatea. Tot ce-i rămâne este s-o imagineze. Și cum altfel ar putea-o face decât plecând de la sine și generalizând? Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet: orice analiză este o autoanaliză, orice observație psihologică se sprijină pe introspecție. Dar, procedând așa, nu ajungem la certitudini, ci la ipoteze. Sufletul altuia ține de domeniul posibilului iar introspecția dobândește caracter aproape experimental, în măsura în care sufletul celui ce se observă rămâne criteriul unic de verificare. În aceste condiții, multiplicarea perspectivelor în *Patul lui Procust* se explică lesne. Față de *Ultima noapte*, s-a petrecut și o altă evoluție semnificativă: introspecția nu mai este exclusiv un mijloc de auto-cunoaștere, ci și unul de cunoaștere a celuilalt.

În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu a remarcat că „spre deosebire de L. Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, ceea ce izbutește mai bine autorul *Ultimei nopți* nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cât exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice”. Camil Petrescu ar proceda întocmai ca moralistii clasici. După metoda analitică foarte caracteristică a romancierului, iată și obiectul ei: putem preciza acum că el nu e compus din trăiri abisale (T. Vianu are dreptate), ci din *comportamente*, care sunt, prin natura lor, sociale. Toți eroii-naratori ai lui Camil Petrescu situează comportamentul în centrul preocupărilor lor. Ei se observă cu grijă, ca și cum s-ar privi cu ochii altora: ca să vadă ce impresie fac. Scrisoarea doamnei T. ne arată cu claritate că, socialmente vorbind, comportarea poate fi un criteriu de judecată. Cu ajutorul lui, doamna T. împarte, intuitiv, oamenii în două mari clase: cei care se comportă firesc în lume și crispații. Primul lucru care îi sare în ochi în atitudinea lui D. și a prietenei sale este că par „deplasați” în fotoliile lor din sala teatrului. În schimb X, intrând în compartiment, este de un firesc absolut, până și surpriza de a o întâlni acolo fiind repede

învinsă, iar falsa căldură din vocea lui nu e perceptibilă decât pentru urechile prea finei doamne T. Emoția e un factor de crispate chiar și la cei care au *l'usage du monde*: totul e s-o ascundă. Doamna T. simte că i se crispează gâtul sau că îi îngheață sângele sub piele, când îl vede pe X. D. e literalmente încremenit în fața femeii pe care o adoră. Dar dacă X sau doamna T. reușesc să-și disimuleze stânjeneala, D. o mărturisește, prin toată ființa lui, catastrofic. Comportamentul, aparența trec înaintea simțirii adevărate și au menirea s-o protejeze de priviri străine. În scena din tren, doamna T. trebuie să joace comedia nepăsării în fața cunoștinței comune și se simte ușurată de sosirea comisionerului care o ajută să lase impresia că X nu mai e bărbatul cel mai important din viața ei. Exemplele pot fi mai multe. Ștefan Gheorghidiu, în celălalt roman, trăiește clipe penibile când compararea ținutei lui cu a altora îl dezavantajează. Fred Vasilescu e un snob perfect. De la începutul romanului îl surprindem preocupat (nu exclusiv, dar într-o măsură însemnată) de tot soiul de mărunțisuri de conduită. Nimic profund: cutare lucru „se face”, cutare „nu se face”. La restaurant, cu cei doi prieteni scriitori, reflecțiile lui mute se rotesc în jurul serviciului și gesturilor chelnerilor. Când, apoi, se duce la Emilia și femeile sar să-l întâmpine, iar un tânăr aflat acolo dispare cât ai clipi la ivirea musafirului, Fred își spune în gând: „Toată mișcarea asta produsă de venirea mea... mi-a descoperit... că există straturi de viață morală mult mai jos decât mine”. Între păturile sociale, diferența e tot una de comportament. Evoluția păterii lui Fred despre Ladima se realizează în sensul descoperirii sub aparența unui om stângaci și crispat (judecat, inițial, în consecință) a unui suflet remarcabil. Dar a trebuit trecută bariera comportamentului social.

Cu o imagine asemănătoare a sufletului – reflectat de o oglindă socială ori mondenă și aproape deloc revelat în structurile lui de mare adâncime – ne vom reîntâlni în romanele lui Anton Holban, și vom înțelege mai bine atunci

că, cel puțin pe o latură a lui, psihologismul romanului nostru interbelic are mult mai multe tangențe cu „analiza” de tip franțuzesc (educată la școala clasicilor, a lui Proust și Gide) decât cu investigarea abisurilor ființei umane din romanul rusesc mai vechi sau cu senzualismul metafizic din acela, mai nou, al unui D.H. Lawrence; și încă, e mai legată de luciditatea moralistilor sau de „răutatea”, în fond foarte rațională, a lui Stendhal, decât de unele tentative, ca a lui Faulkner sau a Virginiei Woolf, în aceeași epocă, de a sugera fluiditatea intensă a conștiinței și haloul misterios de impresii în care se învește ca larva viermelui de mătase în coconul ei. Această împrejurare e cu atât mai demnă de atenție în cazul lui Camil Petrescu, cu cât el, spre deosebire de Holban, a pornit de la un punct de vedere net anticartezian (și principal anti-francez) în materie de psihologie, și nu a părut deloc sensibil (teoretic sensibil) la ceea ce era, la Proust, moștenire a clasicei discipline de observare a sufletului, sau competență proprie, tot așa de franceză și de clasică, în materie de comportament social, mondenitate, snobism, joc de aparențe. Atitudinea în general foarte critică a lui Camil Petrescu față de valorile burgheze s-a clădit pe un spirit eminent burghez, adică logic și fără dezordini profunde, igienic, citadin, cu o interioritate evidentă, deși superficială; nu întâmplător, autorul *Tezelor și antitezelor* a fost cel mai aprig susținător la noi al romanului orășenesc, cu eroi suficient de complecși spre a se preta analizei. Camil Petrescu considera complexitatea conștiinței ca o formă de intelectualitate și-l excludea de la ea pe eroul tradițional al prozei noastre. Dar odată cu „țărânel”, cu omul „simplu”, al cărui suflet ar fi „ca neantul, fără probleme”, dispărea din romanul camilpetrescian și acel erou suferind de angoase inexplicabile, ca de un rău al secolului, locuind și vorbind dintr-o subterană a sufletului. Subsolurile *Patului lui Procust* nu sunt subterana dostoevskiană: ele sunt confortabile și climatizate. Seamănă cu magazinul de mobilă modernă al doamnei T., al acelei femei

frumoase și cu atât de perfectă stăpânire a artei de a *apărea* în lume, care, amintindu-și de trecute întâmplări din iubirea ei cu X, reușește să-și învingă suferința, gelozia, neliniștea, și să se observe cu cea mai literară și proustiană obiectivitate. Cea mai falsă idee cu privire la firea personajelor camilpetresciene (bazată, poate, pe o confuzie cu firea autorului lor și, în orice caz, mai valabilă pentru eroii pieselor decât pentru aceia ai romanelor) este și cea mai răspândită: și anume înțelegerea nervozității și freneziei lor ca o dovadă de sinceritate a trăirilor. Autentici, doamna T., Fred, Gheorghidiu sunt cu adevărat, dar nu și sinceri, în sensul vulgar, adică gata să se livreze celorlalți trup și suflet și mai ales suflet. Dimpotrivă: dorința lor cea mai vie este de a *părea*. Nu întâmplător sunt atât de atenți la comportarea lor în lume. Nervozitatea le vine din greutatea de a-și reține sentimentele, de a „face față”. Fred aleargă ca un nebun cu automobilul, noaptea, la Movilă, ca s-o „uite” pe doamna T.: vrea în fond să evite scandalul public al dezvăluirii sentimentelor. Acești eroi nu sunt sinceri și fiindcă au un simț al onoarei foarte dezvoltat. Dar onoarea e singurul domeniu care nu poate exista fără cod. Simț al onoarei înseamnă cod al onoarei. Duelgii incurabili (ca și eroii stendhalieni din *Lucien Leuwen*), eroii camilpetrescieni cred mai curând în salvarea aparențelor decât în adevăr. Aceste laturi ale sufletului camilpetrescian mă fac să cred că nu dragostea, și cu atât mai puțin amorul-pasiune, cum s-a pretins, reprezintă atitudinea esențială în viziunea despre iubire a scriitorului, ci încercarea de a struni sentimentul în chingile buneicuvințe și ale onorabilității sociale.

Problema amorului-pasiune în opera lui Camil Petrescu a opus, în două articole deopotrivă de admirabile, de acum câteva decenii, pe Alexandru George lui Alexandru Paleologu. Atât Alexandru Paleologu, cât și Alexandru George păstrează însă iubirii camilpetresciene calitatea de a fi pasională: fie considerând-o „logodnă mortală” și înclinație narcisistă, ca în tot erosul cavaleresc

(Andrei Pietraru, din *Suflete tari*, spune cel dintâi, „nu o iubește pe Ioana, își iubește propria pasiune”, iar tentativa lui sinucigașă nu e un șantaj penibil, ci înfăptuirea unei obsesii existente din prima clipă), fie considerând-o pasiune „neregulată”, în contradicție cu propriul principiu teoretic, al scriitorului, și adesea detestabilă, paroxistică, păcătoasă. Nu *l'amour-passion* e caracteristică eroticii camilpetresciene ci, tot în termenii lui Stendhal din celebrul studiu, *l'amour-vanité*. Într-o magistrală analiză a romanelor acestuia din urmă, René Girard i-a aplicat autorului *Mănăstirii din Parma* teza pe care el a numit-o a „dorinței triumphiulare” (*Minciună romantică și adevăr românesc*). În marile opere ale maturității, spune eseistul francez, dorința personajelor lui Stendhal nu e niciodată spontană, ci mediată (și stimulată) de un factor terț, cum ar fi invidia, gelozia, rivalitatea, pe care Max Scheler le trece printre sursele cele mai abundente ale resentimentului: „Orice analiză «psihologică» este analiza vanității, adică a descoperirii dorinței triumphiulare. La cei mai buni eroi stendhalieni, pasiunea adevărată urmează, abia, acestei nebunii”. Aceste observații sunt în mare măsură valabile și pentru piesele și romanele lui Camil Petrescu. Putem descoperi cu ușurință în ele triumful dorinței. La majoritatea eroinelor scriitorului, mobilul dorinței erotice îl constituie succesul social al bărbatului. În *Mioara*, eroina iubește vădit succesul lui Radu Vălimăreanu, căruia expoziția de pictură îi promitea o carieră extraordinară, și e dezamăgită că tânărul pictor nu e capabil să-și țină „promisiunea”. Atunci, ea se îndreaptă spre Drumea, bărbatul „bine”, bogat, „spiritual”, în jurul căruia roiesc femeile. Și nu iubește Alta în Gralla – faimosul comandant al flotei venețiene, cu un trecut glorios – același succes? Și oare nu faptul de a nu reprezenta nimic îl exclude atâta timp pe Andrei Pietraru de la atenția Ioanei Boiu? Ela iubește în Ștefan Gheorghidiu pe studentul strălucit, aflat în centrul interesului general; dovadă că îl abandonează afectiv când, în mediul monden în care pătrund, el intră, ca și Radu Vălimăreanu, în

anonimat. Bani lui n-o pot reține. Aici se ivește o incompatibilitate: femeia părănd stimulată în iubire exclusiv de succesul exterior, bărbatul pare a asculta, el, de dorința cea mai egoist-spontană: *o vrea pe iubită numai pentru el*. Formula aceasta o rostesc, măcar o dată, toți eroii scriitorului. Ceea ce nu putem aplica eroinelor, să fie totuși valabil în cazul eroilor camilpetrescieni? Dorința bărbatului însă ni se revelă, la o cercetare mai atentă, la fel de puțin spontană ca și a femeii. Mai mult: nu e cu totul sigur că ea ascultă, măcar, de un imbold diferit, altul decât vanitatea. Pentru majoritatea eroilor lui Camil Petrescu, femeia pe care o iubesc trebuie să fie frumoasă. Frumusețea femeii este forma ei specifică de succes social. Cu atât mai evident, cu cât întreține numeroase rivalități potențiale. Bărbatul e silit să-și smulgă partenera din mâinile altora. Duelul, frecvent și în piese și în romane, înainte de a putea să fie considerat o reminiscență a amorului-pasiune cavaleresc, trebuie considerat un mijloc și un simbol al luptei de cucerire a femeii; și nu definește pur și simplu înfrângerea aceluiași obstacol, de care vorbea Alexandru Paleologu, fără de care amorul-pasiune n-ar avea sens, ci și o concurență între vanități. Căci nu izbutește neapărat acela a cărui pasiune se dovedește inegalabilă, ci, adesea, cel a cărui pasiune se dovedește mai puternică. Și de vreme ce numim *resentiment* reacția femeii decepționate de bărbatul care n-a fost, prin succes social, la înălțimea dorinței ei, așa cum numim *rivalitate* tonicul cel mai sigur al iubirii masculine, în ce altă categorie să fie mai potrivit a introduce erotica scriitorului român decât în aceea a amorului-vanitate?

O atitudine fundamentală le pune în mișcare aproape tuturor imaginația erotică: misoginismul. Când e fățiș, misoginismul ia forma unui complex de superioritate masculină. Îl observăm de exemplu la Gralla și la Gheorghidiu. (Dar să recunoaștem că Ladima și D. suferă de un complex contrar.) Dar alteori e ascuns. În ce se revelă el? Mai întâi, în pretenția acestor eroi că dețin adevărul despre iubire și în graba cu care

îl împărtășesc femeii. Și, în al doilea rând, în senzualitatea lor destul de nerușinată ca să lase impresia că femeia, în deosebire de bărbat, e mai mult un corp decât un suflet. E foarte posibil ca incapacitatea romancierului de a se detașa egal de toate personajele sale să fie de vină pentru întâia pretenție. Există un tip de erou masculin în piese și în romane, privilegiat, dacă pot spune așa, în detrimentul altora. Acest tip e de obicei tocmai cel care ocupă primul vârf al triumfiurilor erotice. Nu e greu de sesizat felul în care autorul „idealizează” astfel de personaje. Ștefan Gheorghidiu sau Fred Vasilescu au vârsta lui Lucien Leuwen și Julien Sorel: vârsta inițierii erotice. Dar dacă Stendhal tratează tema fără prejudecată, la Camil Petrescu remarcăm tendința de a uita că e vorba de tineri inexperimentați și de a-i sili să se comporte ca niște adulți Don Juani. Dar niște Don Juani cu un mult mai dezvoltat spirit teoretic decât practic, voind să-și păstreze iubitele cu ajutorul unor expozeuri de filosofie sau de artă militară. Iar când vorbesc despre iubire, naivitatea lor nu e mai mică! Un dispreț secret față de femeie e de înregistrat chiar și aici: toți acei eroi o cred incultă și-i propun să-i educe spiritul. Misoginism mascat de bune intenții, dar misoginism. Adorația femeii din eposul cavaleresc lasă locul acestui dispreț perfid, care, într-o anumită privință, apare încă și mai limpede: e de mirare cât de puțin a reținut atenția comentatorilor faptul că, în romanele lui Camil Petrescu, trupul femeii, deseori dezgolit de privirea sau de mâinile avide ale bărbatului, joacă un rol incomparabil mai mare decât sufletul ei. Lancelot a iubit toată viața numai sufletul Genevrei. Trupul ei i-a rămas secret și, în definitiv, nu rezultă că l-ar fi preocupat cu adevărat. Exaltarea lui era pur spirituală. Eroii camilpetrescieni exaltă, din contra, fizicul femeii. Nu există decât o excepție: Ladima. Nicăieri, în proza noastră, nu sunt atâtea nuduri ca în romanele lui Camil Petrescu. Și dacă există o adorație a bărbatului pentru femeie în aceste romane, ea are în vedere corpul. Luciditatea eroului se unește,

spre a o spori, nu atât cu pasiunea, cât cu senzualitatea. Iată un argument aproape definitiv contra amorului-pasiune. O altă atitudine, de care câteva personaje nu sunt nici ele străine, ține însă cu siguranță de concepția despre iubire a lui Camil Petrescu însuși, și anume elitismul. Înainte de Nicolae Breban, autorul *Patului lui Procust* împarte foarte categoric indivizii în superiori și inferiori erotic. Din cea dintâi categorie fac parte Gheorghidiu, doamna T., Fred Vasilescu, Gralla, Alta. Din a doua fac parte D., Ladima, Andrei Pietraru, Emilia. Întâii se recunosc după un soi de prestanță fizică, după voce, după gesturi. Au, putem spune, rasă. Pe Fred, Autorul îl introduce în scenă cu aceste recomandări: „Avea acel timbru, acea vibrație melodioasă, calmă, pe care o au toți oamenii, frunțași adevărați în activitatea lor, oricare ar fi ea: artă, politică, militară, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box”. Dacă Fred e Trăpașul, animal superb, luxos, doamna T. e perechea lui ideală: „De o tulburătoare feminitate uneori, avea o voce scăzută, gravă, seacă, dar alteori cu mângâieri de violoncel, care veneau nu – sonor – din cutia de rezonanță a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, și mai de jos încă, din tot corpul, din adâncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat amețeli calde și reci”. Când unei astfel de femei îi iese în cale un animal erotic inferior, ca D., ea este fizic oripilată. D., care o soarbe din ochi, i se pare a avea priviri de câine lovit, iar pasiunea lui pentru ea, deși ar putea s-o impresioneze prin constanță, căci durează din adolescență, o compară cu o boală a minții care transformă pe nefericitul îndrăgostit într-un adolescent întârziat. Ceea ce este semnificativ este că frumusețea fizică devine nu numai criteriul reușitei erotice, dar al reușitei sociale în general. D. este un „malencontreux”, în viață ca și în iubire, îmbrăcat mizerabil (fără gust!), cu haine ce cad anapoda pe el, D. locuiește într-o cameră sordidă și oferă vizitatoarei (care face piele de găină) niște bomboane săpunoase. Are un corp îmbătrânit de frunză veștedă și o gură



ca o ventuză. Trebuie să reținem că D. nu e numai un amant dezgustător, dar și un om căruia nu-i reușește nimic, gazetar obscur și fără viitor. Spre deosebire de misoginism, care împiedică dragostea-pasiune, elitismul, în principiu, e o condiție importantă a ei, căci dragostea-pasiune pretinde cupluri superior înzestrate și armonioase, ca acelea ale lui Tristan și Isolda, Romeo și Julieta, la care acced numai indivizi „aleși”. Însă romanele lui Camil Petrescu vădesc din nou că autorul lor n-are nicio înțelegere a pasiunii, ci numai a vanității. Întâi, chiar prin faptul că unul din cazurile oarecum limpezi de pasiune, acela al lui Ladima, care o iubește „mistic” pe Emilia, „transfigurând-o”, atribuindu-i însușirile de care iluzia lui sentimentală are nevoie, este ilustrat prin două personaje care aparțin categoriei erotice inferioare. Ladima, în ciuda talentului și onestității sale, e omul fără șansă, ca și D., amant ridicol, gazetar mereu fără gazetă și poet necitit. Iubirea lui pentru Emilia e în fond o parodie a pasiunii, căci femeia este, evident, prea josnică. În al doilea rând, nici atunci când autorul formează un cuplu din personaje superioare, ca acela al lui Fred și al doamnei T., pasiunea nu izbândește: cade sub ghilotina vanității unuia dintre parteneri. Cele două romane ale lui Camil Petrescu sunt foarte interesante pentru revoluția genului la noi, dar niciunul nu este o capodoperă.

Există un contencios al spectacolului cu *Mioara* din 1926 care se dovedește foarte util pentru înțelegerea teatrului lui Camil Petrescu, a intențiilor, ca și a veleităților artistice ale autorului. Camil Petrescu a scris despre teatru de la început. A revenit de câte ori a avut ocazia. Deși ideea lui despre „teatru de cunoaștere” nu mai era originală nici chiar în anii '20 ai secolului trecut, scriitorul își susține cu îndârjire prioritatea, într-o polemică, destul de vehementă, cu *Viața românească*, deloc novatoarea revistă a lui Ibrăileanu, care atribuisese ideea lui Benjamin Crémieux. Abia cu *Suflete tari* se limpezește teza principală a lui Camil Petrescu referitoare la un teatru neteatral, fără acțiune

exterioară, în care conflictele se rezolvă numai în planul conștiinței personajelor. Dramaturgul știa că întreg teatrul european era pe cale să renunțe la „realism, naturalism și verism grosolan” și, ieșind de sub tirania actorului, să intre sub aceea a regizorului. Părerăa lui Camil Petrescu în privința celui căruia îi revine principala răspundere a spectacolului nu este niciodată mai clară ca în comentariile la jocul actorilor, pe care le face în piesele proprii. Autorul indicațiilor din paranteze se comportă mai degrabă ca un regizor decât ca un dramaturg, în ciuda caracterului lor câteodată extrem de literar: „se crispează ca o frunză bolnavă”, „crin roșu”, „floare veselă destinată morții”, „cu forme grele de gutuie” etc. E greu de închipuit cum i-ar fi putut urma alți regizori cerințe formulate cât se poate de imperativ, de felul „umerii obrazilor, nasul, bărbia sunt ascuțite”. Și cum să facă vizibil actrița din rolul Mioarei faptul că e surprinsă „de sângele rece, nicidecum de bandajul” care-i acoperea ochiul lui Radu? Acest totalitarism auctorial iese la iveală cu prilejul scandalului din jurul premierei cu *Mioara*, așteptată patru ani și gândită în cele mai mici amănunte de Camil Petrescu. Piesa urma să fie pusă în scenă de tânărul regizor Soare Z. Soare. Camil Petrescu încearcă să-l dubleze de-a lungul întregii montări: nu-l vrea pe Vraca în Radu, dar Calboreanu, pe care-l vrea, nu e disponibil; Tantzi Bogdan în Mioara i se pare „prea cochetă”; la repetiția generală observă iritat că jumătate din sală nu vedea scena „pentru motivul că era complet mascată de ovalul-ramă”, iar cealaltă jumătate „pentru motivul că era mascată de spătarul boxei principale; o replică precum „ascultă șoapta mea misterioasă” este pur și simplu urlată de Vraca, spre disperarea autorului, și așa mai departe. Îngrozit, dramaturgul se decide să scoată piesa de pe afiș, ceea ce, date fiind cheltuielile, nu e posibil, așa că premiera are totuși loc. Spectacolul e lamentabil, publicul lipsit de entuziasm, presa pusă pe boicot. Explicațiile eșecului au fost oferite de Camil Petrescu însuși la o

săptămână de la premieră, sub titlul *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*. Deși autorul dă vina pentru eșec pe toată lumea, *Mioara* rămâne o melodramă fără valoare, în care câteva din trăsăturile, și bune, și rele, ale teatrului lui Camil Petrescu se văd cu ochiul liber. Conflictul este de natură sentimentală, în pofida tezei autorului, ca de altfel în mai toată literatura noastră interbelică. Are în substrat disprețul față de burghezie al lui Flaubert, dar și un bizar amestec de admirație și ură față de aristocrație. Deși există peste tot la Camil Petrescu ariviști priviți cu simpatie, toți care și-au atins scopurile sunt antipatici. Intelectualul rămâne inadaptable de la Vlahuță și Traian Demetrescu. Patima de care multe personaje dau dovadă este în realitate vanitate. Un defect este fixarea tipurilor într-un fel de insectar moral, de o simplitate care le face schematice. Camil Petrescu nu-și poate reprima spiritul polemic. Tendința spre caricatură e peste tot. Un cusur major al *Mioarei* este lipsa de motivare în comportarea personajului principal feminin. Tânăra femeie se schimbă subit și încă de două ori: o dată când îndrăgostita inocentă devine o nevestă plictisită și a doua oară când, aflând de generozitatea bătrânei servitoare, renunță a-și mai părăsi căminul. Nu există nicio punte de trecere între ipostazele personajului.

Nici *Jocul ielelor*, cea dintâi piesă a lui Camil Petrescu, n-a avut mai mult succes de scenă ori de critică în contemporaneitate, dar posteritatea i-a fost, într-un fel, mai generoasă. Problematika socialistă de dinainte de Primul Război Mondial (acțiunea se petrece în 1913) a readus-o în actualitate după cel de al Doilea. În 1946, la singura reeditare antumă, autorul a îngroșat liniile intrigii sociale, ceea ce a împins în plan secund opoziția dintre Gelu Ruscanu, ziaristul idealist, și Saru-Sinești, politician, afacerist, ministru de Justiție, scoțând-o în relief pe aceea dintre Ruscanu și Praidă, unul din liderii partidului muncitorilor. Praidă îi critică pe intelectualii individualiști care văd idei (jocul ielelor este jocul ideilor). El pune *cauza* mai presus de

adevăr și dreptate. În 1916 discursul lui Praidă trebuie să fi fost șocant: „Tovarășe Ruscanu, dezmeticește-te... nu te lăsa dus de șuvoiul întrebărilor și răspunsurilor fără sens... E aici o mentalitate individualistă... Delirul acesta ideologic este foarte periculos... Nu părăsi terenul solid al camaraderiei... Nu te aventura în apele tulburi ale întrebărilor fără răspuns... Ai vanitatea de a pricepe și hotărî... E grav, tovarășe... Nu e scăpare decât în gândirea laolaltă... Te pierzi dacă te depărtezi de organizație... În mocirla asta a îndoielii, cu cât te zbați mai mult, cu atât te duci mai afund...” Și când Ruscanu exclamă: „Așezi partidul deasupra dreptății?!” Praidă reia: „Înțelegeți acum de ce nu au încredere muncitorii în intelectualii? Pentru că de două mii de ani intelectualii sunt incapabili să se descurce în ițele ideilor... Și noi prețuim ideile... Dar le cunoaștem înțelesul... Ideile sunt așa ca Steaua Polară... să meargă oamenii spre ele când au cârmaci bun... Dar nimeni nu s-a gândit vreodată să ancoreze în Steaua Polară”. După 1946 discursul suna însă cât se poate de oportun, denotând înclinarea lui Camil Petrescu spre cooperare ideologică, iar critica nouă a exploatat prompt ideea naturii partinice a dreptății și adevărului pe care Praidă o opunea soluției de conștiință individuală a lui Ruscanu. La începutul anilor '50 interesul pentru piesă a fost de aceea mai mare decât niciodată. S-au organizat procese literare în care tinerii critici marxiști ai epocii au descoperit un prilej extraordinar de a discuta cu oarecare libertate opoziția dintre Praidă și Ruscanu. A putea adopta ambele puncte de vedere într-un proces literar însemna a nu face credit necondiționat tezei partidului. Nu era deloc în obișnuința epocii să insinueze dubii în chestiuni de ideologie. În 1952 partidul a supus piesa lui Camil Petrescu *Caragiale în vremea lui unei dezbatere*. (Ceea ce a fost regăsit din stenograma dezbaterii s-a publicat în 1998 în „Biblioteca Apostrof.”) În acea împrejurare, autorul a putut auzi din gura lui Mihai Novicov jargonul comunist al lui Praidă: partidul are dreptul să falsifice istoria,

dacă falsificarea servește cauzei, urmând modelul măștrilor artei sovietice care l-au eliminat pe Troțki din documentarele despre 1917. Recitită astăzi, *Jocul ielelor* sună de-a binelea oportunist. Uimește înainte de orice precocitatea ideilor lui Praidă. Clișeele comuniste existau, se vede, înainte de înființarea PCR. E drept și că autorul se identifică, nu cu Praidă, ci cu Ruscanu. Și dacă cuvânt și liberalului Sinești, mai puțin odios decât au lăsat să înțeleagă comentarii din perioada realismului-socialist, mai ales că autorul nu confirmă niciodată explicit în piesă crima crapuloasă de care îl acuză soția lui în scrisoarea către Ruscanu. Conflictul dintre Sinești și Ruscanu revine acum în prim-plan. Sinești fiind liberal până la capăt, Ruscanu vorbește uneori ca Praidă, socotind de pildă valabilă justiția de clasă. Totuși nu Ruscanu câștigă, ci Praidă. Iar comunistul face târgul cu liberalul ca să scoată din închisoare un muncitor. Cu toate contradicțiile, marcată de stângism, există o anume obiectivitate artistică în *Jocul ielelor*. Oportunismul autorului a avut, s-ar zice, o limită. În 1948 Camil Petrescu a scris piesa *Bălcescu* la comandă politică, înfățișându-l pe militantul pașoptist în cel mai oficial spirit cu putință. Când în 1952 a fost pus la cale *Procesul „tovarășului” Camil*, cum au intitulat dosarul editorii lui de mai târziu, Camil Petrescu a refuzat să vadă în Caragiale pe sărbătoritul oficial. Discursul lui Novicov-Praidă nu l-a mai impresionat: „Partidul Muncitoresc, a replicat el acid, a creat o anumită sensibilitate la oamenii pe care i-a format și care face ca ei să nu poată suporta anumite lucruri”. Adevărul adevărat adică, nu pe acela de partid. Când a publicat, cinci ani mai târziu, *Caragiale în vremea lui*, Camil Petrescu n-a ținut seama de niciuna din sugestiile conclavului din 1952.

*Suflete tari* din 1922 este tot o melodramă, livrescă însă. Camil Petrescu a vrut să rescrie pe scurt și în forma unui acut proces de conștiință materia din *Le Rouge et le Noir*. A ales pentru demonstrația lui un caz pur de vanitate. Andrei Pietraru, secretarul boierului Boiu-Dorcani, la fel cum e Julien Sorel al Marchizului de la Mole,

își propune s-o seducă pe Ioana, fiica lui Boiu, hotărât să-și tragă un glonț în tâmplă dacă planul nu-i va reuși până la o anumită oră din noapte. Julien Sorel făcea un pariu similar, nu cu domnișoara de la Mole, ci cu doamna de Renal. Seducția e încununată de succes, în mod inexplicabil totuși, dat fiind abisul moral și social dintre personaje, ca și precaritatea retoricii sentimentale a lui Pietraru. Totul se petrece abrupt. Ca și în *Mioara*, motivarea psihologică e înlocuită de situații și de gesturi tari. Pietraru se bate în duel și se mai angajează odată să se împuște dacă nu e crezut pe cuvânt de Ioana. Cum urciorul nu merge de două ori la apă, de data asta el chiar se împușcă. Glonțul trece însă pe lângă inimă. Scăpat cu viață, e alt om. E de notat că mai toate aceste prefaceri sufletești se petrec brusc ori între acte. O părăsește pe Ioana și pleacă la țară să trăiască frumos. *Happy-end* la fel de fals, ca și al *Mioarei*.

Conflictul din *Act venețian* nu este mai puțin artificial. Frumoasa Alta îl ademenește pe Cellino în chioșcul în care își petrecea orele de iubire cu Gralla, proveditorul flotei venețiene și soțul ei. Cellino îi fusese cel dintâi amant și amintirea lui o copleșește. O părăsise în chip laș, dar nu e limpede dacă Alta îl ține ostatec în chioșcul de pe insulă din dorința de răzbunare (Gralla poate să vină în orice clipă), din dragoste sau din ură. Fapt e că viața amândurora e în pericol și, când Gralla descoperă adevărul, Alta îi implântă bărbatului ei un pumnal în piept. Teribila experiență a morții îl schimbă pe Cellino, care, dintr-un sigisbeu frivol și superficial, devine un adevărat oștean în slujba tot mai palidei Veneții. O schimbare tot așa de bruscă precum a lui Pietraru sau a Mioarei. Nici Gralla, scăpat ca prin minune de la moarte, nu rămâne același. O părăsește pe Alta și pleacă să trăiască undeva pe o insulă. Alta rămâne și ea singură, cu propria conștiință neclarificată: îl iubise pe Gralla? Pe Cellino? Nu văzuse josnicia unuia și măreția celuilalt? Mai încordată totuși dramatic, scurta piesă în trei personaje e printre puținele ale lui

Camil Petrescu care ar mai putea fi pusă în scenă cu oarecare succes.

*Danton*, în schimb, contează pe câteva zeci de personaje și reface istoria revoluției de la cele dintâi eșecuri ale bătăliei de stradă până la ghilotinarea protagonistului, trecând prin clipele teribile ale invaziei prusace și prin disputele sângeroase dintre iacobini și girondini. Danton e la fel de marțial ca Gralla, la fel de sigur de rolul său istoric. „Crezi că va fi salvată?”, este întrebare cu privire la Franța amenințată de haos și de ocupația străină. „Nu știu, răspunde el. Dar între Paris și armatele năvălitoare voi fi eu”. Cum se poate remarca, protagonistul piesei vorbește în modul emfatic al eroilor din *Pădurea spânzuraților*, folosind idei, și unele mari, și nu ca eroii romanelor lui Camil Petrescu însuși! Danton este totuși un om de lume, căruia, spre deosebire de Robespierre, îi plac femeile, vinul, petrecerile. Paranoic, se crede centrul lumii, nu numai al celei politice, dar și al celei familiale: „Nevasta lui Danton nu are voie să leșine decât în pat cu el”, proclamă el când biata Gabriella nu mai suportă tensiunea politică și-și pierde cunoștința. Dacă în romanul lui Dinu Nicodin revoluția e văzută ca o îngrozitoare ridicare a plebei contra unei regalități aflată în plină evoluție (cam tot așa cum în Rusia bolșevicii vor distruge țarismul pe cale a fi reformat de Stolâpin), la Camil Petrescu este neîndoielnic sensul pozitiv al răsturnării vechiului regim. Danton e prins între radicalismul unui Marat, care vrea sânge, și cumpătarea doamnei Roland, care crede în putința pacificării. El socotește că revoluția și-a atins scopul și că e nevoie ca noul stat să fie organizat. E punctul de vedere al lui Stalin după 1917, când Troțki continua a visa la revoluția lui permanentă. Iacobinii având deplin câștig de cauză, Danton va fi sacrificat. Revoluția își devorează fiii ca mitologicul Cronos. Apelurile lui la normalitate au aceeași neșansă

ca ale doamnei Roland înainte de alungarea de pe tron a lui Ludovic XVI și a Mariei Antoaneta. Pe eșafod, Danton mai are timp pentru o ultimă replică măreață: „Ascultă, Sanson, după ce îmi vei reteza capul, să-l ridici și să-l arăți poporului... Merită”. Dacă *Act venețian* era o dramă a vanității în dragoste, ca și celelalte ale lui Camil Petrescu, *Danton* e drama vanității în politică. E piesa cea mai rezistentă din toate. Populist, demagog, manipulator, afemeiat și bețiv, Danton e singurul simpatic până la capăt dintre toți paranoicii teatrului lui Camil Petrescu.

Celelalte piese sunt artistic neglijabile. Camil Petrescu n-avea deloc simț pentru comic, așa că *Mitică Popescu*, *Iată femeia pe care o iubesc* și *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste* sunt cât se poate de lipsite de haz. Eroul titular din *Bălcescu* nu mai e complicatul Danton, ci simplissimul Robespierre al Revoluției românești, cu ceva din fanatismul idealistic al lui Gelu Ruscanu, de care Camil Petrescu se vede că n-a izbutit să se detașeze niciodată. Romanul *Un om între oameni* (1953-1957) îl reia pe acest Bălcescu, inima și mintea revoluției de la 1848, oficializat la centenar în detrimentul lui Heliade, Rosetti sau Brătianu. Erorii istorice i se adaugă una literară: autorul renunță la propria reformă a romanului, întorcându-se la omnisciența realismului tradițional. *Un om între oameni* abundă în pagini de cronică seacă. Doar primul din cele trei groase volume mai este întrucâtva lizibil. Cât despre *Caragiale în vremea lui*, a rezistat Camil Petrescu presiunii oficiale de a-și falsifica personajul, dar piesa este ratată. *Versurile* cu care a debutat editorial în 1923 cad de la nivelul capului, vorba lui Vladimir Streinu. Hotărât lucru, poetul care credea că vede idei era lipsit de simț liric. Ciclul poemelor de război păstrează un vag aer de modernitate, prin notațiile exacte de jurnal intim.

## LUCIAN BLAGA

(9 mai 1895 – 6 mai 1961)



Inconturnabilul, chiar și când greșește, G. Călinescu scrie în 1941 despre debutul lui L. Blaga cu *Poemele luminii* (1919): „...Sunt încă stângace, pătate de considerații filosofice și de un nietzscheanism zgomotos, în nepotrivire cu temperamentul nesanguin, cam rilkean, al poetului”. Nu se poate caracterizare mai exactă. De altfel, Lovinescu spusese și el, douăzeci de ani mai devreme, un lucru asemănător: „Cele mai multe dintre poemele d-lui Blaga nu sunt decât imagini cizelate [...]; sclipirile lor nu pot înlocui flacăra absentă. Opera d-lui Blaga pare, astfel, o Cale Lactee de pulbere poetică, fără a constitui și o poezie organică”. Observația se regăsește la Ion Vinea și la alții, de la început. E de mirare că n-a mai fost făcută pe urmă. Odată constituit mitul marelui poet, critica a trecut în registrul opus, al encomiumului, filosofarea devenind un

factor de poeticitate și expresionismul *Poemelor luminii* unul de organicitate. Dreptatea este însă de partea lui Călinescu. Poemele debutului lui Blaga sunt exerciții intelectuale scurse de orice lirism, de o sentențiozitate seacă, precum aceea din gazeturile lui Coșbuc ori din compunerile conceptuale ale lui Cerna (*Pustnicul* din *Pașii profetului* pare scris de acesta), de un vitalism retoric-abstract, împrumutat din *Zarathustra* lui Nietzsche (și care-l făcea să exulte și pe tânărul Barbu), dar cât se poate de străin de firea contemplativă a poetului, înrudit cu Rilke și Trakl mai degrabă decât cu Däubler sau Heym. Exclamațiile sună fals în gura tânărului Blaga: „O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat”. Sau: „Dați-mi un trup, voi, munților!” Cele câteva erotice sunt inutil complicate mitologic ori metafizic (în adâncul pământului bate inima iubitei). Arta poetică din deschiderea volumului susține ideea unei poezii ca formă de cunoaștere (deja în *Pietre pentru templul meu* apărea în germene cunoașterea luciferică) sau mai bine zis agnostică: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii”, ci, din contra, „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină”. Nenorocul acestui dintâi Blaga este că nu-și știa îndeajuns de bine posibilitățile. Agnosticismul lui ascundea un puternic simț pentru natură și pentru pătrunderea misterelor ei cele mai profunde. De altfel, chiar în culegerea următoare, *Pașii profetului* (1921), se accentuează viziunea panteistă a lumii, pastoralismul și bucolica de tip virgilian, după remarcă aceluiași Călinescu: „Totul la Lucian Blaga este proaspăt, trăit în toată intensitatea senzației...” Este și motivul pentru care această poezie a fost mereu definită în termeni contradictorii, când ca o metafizică ori simbolistică stearpă, când ca un triumf al senzațiilor și al vegetării somnolente (tot Călinescu: „poezia lui Blaga este fără conștiință, fără cer și fără mișcare”). Contradicția este în poetul însuși, care a crezut a-l

putea omori pe Pan, zeul păgân al unei naturi ce cade nemijlocit sub simțuri, sacrificându-l lui Iisus, a cărui umbră cutreieră de la o vreme lumea. Poemul central al volumului din 1921 este *Moartea lui Pan*, o cântare în simboluri prea transparente a surpării păgânătății senzoriale sub invazia spiritului creștin. Aici sunt și rădăcinile tradiționalismului ortodoxist al lui Blaga. Același Călinescu a remarcat că dionisiacul nietzschean s-a autohtonizat și s-a creștinat prin traco-getismul care a părut deodată, și lui Blaga, o revoltă necesară a fondului nostru nelatin. Metamorfoza poeziei este deplină. Erotica bunăoară coboară din mitologicele indiene de la început într-un anacreontism minor:

„În vițe roșii strugurii par sânii goi  
ai toamnei, care se dezbracă rând pe rând  
de foi.

Smulge-i tu din trunchiul lor robust  
și stoarce-i,  
stoarce-i bulgărilor de pământ  
în gură – ca să-ți văd mânuțele  
de dărnicie tremurând  
și degetele umede de must.”

*În marea trecere* (1924) este nu numai cel mai autentic volum al lui Blaga, dar și cel mai valoros. Cele care-i urmează vor perfecționa maniera până la sterilizare. Niciodată Blaga nu va fi mai profund liric decât aici. Deși retorismul abstract persistă (îl vom regăsi până la sfârșit), poetul face acum apologia tăcerii. Vorbărețul liric e de părere că „amare foarte sunt toate cuvintele”. El consacră muțeniei un adevărat imn: „Și ca un ucigaș ce-astupă cu năframa/ o gură învinsă,/ închid cu pumnul toate izvoarele,/ pentru totdeauna să tacă,/ să tacă”. Rugăciunile înseși sunt puse sub zăvor. Stelele-n cer tac și ele. Este peste tot o întoarcere la o natură care nu se poate exprima, având ceva din cuminenția și inocența dobitoacelor fără glas. Nu mai este propriu vorbind ideea cunoașterii luciferice, dar a uneia interzise, păcătoase, fiindcă tulbură ordinea firească a ființelor și lucrurilor. Câte o

rară notă tradiționalistă clinește apa în care se scaldă natura cea adevărată și care nu răspunde la întrebările cugetului:

„Prieten al adâncului,  
tovarăș al liniștei,  
foc peste fapte.  
Câteodată prin fluier de os strămoșesc  
mă trimit în chip de cântec spre moarte.

Întrebător fratele mă privește,  
mirată mă-ntâmpină sora,  
dar încolăcit la picioarele mele  
m-ascultă și mă pricepe prea bine  
șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși  
spre-nțelepciunea de dincolo.”

Pătrunsă de gând, natura moare. „Cineva a-nveninat fântânile omului”, exclamă poetul în din ce în ce mai ceremonioase versete, făcând într-un rând elogiul satului ca vatră naturală a omului nesticat de gândire, de știință, de tehnică. Este aici un ecologism ingenuu pe care-l vom întâlni și la Sadoveanu în epocă:

„Copilo, pune-ți mâinile pe genunchii  
mei.

Eu cred că veșnicia s-a născut la sat.  
Aici orice gând e mai încet,  
și inima-ți zvâcnește mai rar,  
ca și cum nu ți-ar bate în piept,  
ci adânc în pământ undeva.  
Aici se vindecă setea de mântuire  
și dacă ți-ai sângerat picioarele  
te așezi pe un podmol de lut.

Uite, e seară.  
Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,  
ca un miros sfios de iarbă tăiată,  
ca o cădere de fum din streșini de paie,  
ca un foc de iezi pe morminte înalte.”

În *Lauda somnului* (1929) se accentuează atât tradiționalismul („În somn sângele meu ca un val/ se trage din mine/ înapoi în părinți”), cât

și spiritualismul creștin („derivație bizantină a vechiului panism”, cum zice G. Călinescu), sub forma unui paradis destrămat, ucis de voința umană de cunoaștere:

„Portarul înaripat mai ține întins  
un cotor de spadă fără de flăcări.  
Nu se luptă cu nimeni,  
dar se simte învins.  
Pretutindeni pe pajiști și pe ogor  
serafimi cu părul nins  
însetează după adevăr,  
dar apele din fântâni  
refuză gălețile lor.  
Arând fără îndemn  
Cu pluguri de lemn,  
Arhangheli se plâng  
De greutatea aripelor.  
Trece printre sori vecini  
porumbelul sfântului duh,  
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.  
Noaptea îngerii goi  
zgribulind se culcă în fân:  
vai mie, vai ție,  
păianjeni mulți au umplut apa vie,  
odată vor putezi și îngerii sub glie,  
țărâna va seca poveștile  
din trupul trist.”

Finalul este curat arghezian. Tot mai multe sunt întrebările fără răspuns. Se trag zăvoarele, Elohim nu mai este, înseși monadele dorm:

„Noapte. Subt sfere, subt marile,  
monadele dorm.  
Lumi comprimate,  
lacrimi fără de sunet în spațiu,  
monadele dorm.

Mișcarea lor – lauda somnului.”

Culegerile care urmează (*La cumpăna apelor*, 1933, *La curțile dorului*, 1938, *Nebănuitele trepte*, 1943) renunță tot mai des la verslibrism, poetul preferând o clasicizare formală și o epurare a

conținutului care i-a făcut pe unii comentatori să vorbească de goetheanism (Negoițescu: „ernestism de suave transparențe goetheene”). O cale spre euforie este aceea a folclorului. Ion Pillat remarcase ceva mai devreme urme ale descântețelor, bocetelor sau colindelor, ca și localismul ori românismul din poeme. În toată lirica tradiționalistă din anii '30, la Pillat însuși, la Voiculescu, procesul este același. Chiar dacă lumea continuă a fi una de semne, purtătoare de peceți mai mult sau mai puțin obscure, lirica lui Blaga se limpezește formal în sensul unei muzicalități goale de conținut, litanice ori invocatoare, simbolistica fiind tot mai decorativă, ca și cum lucifericul ar decădea în paradisiac:

„Stă în codru fără slavă  
mare pasăre bolnavă.

Naltă stă sub cerul mic  
și n-o vindecă nimic,

numai rouă dac-ar bea  
cu cenușă, scrum de stea.

Se tot uită-n sus bolnavă  
la cea stea peste dumbravă.”

Unele poeme au coloristica aspră a scoarțelor țărănești. Țipătul cocorilor răsună „peste țară”. „Cocoși dunăreni își vestesc” sărbătoarea duminicii. Străbat ecouri eminesciene („Piere în jocul luminilor/ saltul de-amurg al delfinilor// Valul acopere numele/ scrise-nisipuri, și urmele.// Soarele, lacrima Domnului,/ cade în mările somnului” sau: „Neclintite-s morile,/ gândul, sarcofagele,/ frunze și catargele./ Ard în lume orele”), bacoviene, din alte spații („În satul vechi de lângă lună/ uși se-nchid, uși se deschid./ Umbra mea cade pe zid”), argheziene („Mamă, – nimicul – marele! Spaima de marele/ îmi cutremură noapte de noapte grădina”), barbiene („Capăt al osiei lumii!”), ba chiar din Topârceanu („Din belșugul de verdeță/ cărbușul de aramă/ vine din turnătoria/ verii, să-l

luăm în seamă.// Zgomotos ca o reptilă/  
printre vreascuri se avântă,/ să-i arate că-i din  
lumea/ celor care nu cuvântă”), Iosif („Mocnește  
copacul. Martie sună./ Albinele-n faguri adună/  
și-amestecă învierea,/ ceara și mierea”) sau  
Coșbuc, mai puțin („Într-un lan pe un colnic/  
cântă singur un voinic”) sau mai mult stilizat  
(„Uite cântă ciocârlia!// Pură ca entelehia/ din  
sămânță și din muguri,/ te ridică, vino, Lia!/ Să  
se vadă sâni ca struguri”). G. Călinescu soco-  
tește că „poeziile nu mai au suavitățile materială  
de altădată”. Din contra, ele păstrează inalterată  
această suavitate, pierzând miezul simbolic:

„Materia, ce sfântă e,  
Dar numai sunet în ureche.”

Primul care a notat paradoxul antiintelectua-  
lismului lui Blaga (agnosticism, natură insonda-  
bilă, ucisă de cugetare, apologia necuvântului)  
este Ș. Cioculescu, într-un amplu articol din  
1939, subliniind contrastul dintre această atitu-  
dine și întreținerea cultului pentru mister, simbol  
ori obscuritate. O vădită predilecție pentru ezoterismele de sorginte orientală se logodește cu  
simțul mereu treaz pentru o natură al cărui unic  
secret constă în forța ei stihială, într-o elemen-  
taritate pe cât de viguroasă, pe atât de opacă. O  
soluție a conflictului interior, poetul însuși a  
găsit, tot mai clar în numeroasele sale postume,  
în simplificarea tot mai vădită a formei, golită de  
conținut intelectual ori prin păstrarea doar a  
unor sugestii sau referințe la ideile, semnele și  
simbolurile de altădată. Chiar dacă ediția *Poeziilor*  
din 1962 a ales cu grijă poeziile luminoase ori  
optimiste dintre cele scrise după *Nebănuitele  
trepte*, lectura tuturor, abia în ediția critică a lui  
George Gană din 1984, nu arată deosebiri  
majore. Clasicismul goethean e acum aria tim-  
pului lui Blaga, care nu mai scrie vers liber  
decât rareori, abundând în schimb forme fixe,  
sonete, catrene și altele, concise și melodioase  
ca niște imnuri închinăte naturii. Și nu somnul,  
increatul, tăcerea sunt temele fundamentale, ci  
rodul, sămânța și viața în toată splendoarea ei.

Lor li se închină adevărate imnuri. Cel mai bun  
exemplu rămâne chiar *Mirabila sămânță* care  
deschidea volumul din 1962:

„Laudă semințelor, celor de față și-n veci  
tuturoi!  
Un gând de puternică vară, un cer de  
înaltă lumină  
s-ascunde în fieștecăre din ele, când dorm.  
Palpită în visul semințelor  
un foșnet de câmp și amiezi de grădină,  
un veac pădureț,  
popoare de frunze  
și-un murmur de neam cântăreț.”

Sau aceste *Focuri de primăvară*, foarte departe  
de tot ce poetul scrisese înainte de război:

„Îngânând prin văi tăria  
sună ramul, sună glia.  
Focuri ard, albastre ruguri.  
Pomii simt dureri de muguri.

Prinși de duhul înverzirii  
prin grădini ne-nsuflețim.  
Pe măsura-naltă-a firii  
gândul ni-l dezmarginim.

Ce-am uitat aprindem iară.  
Sub veșminte ne ghicim.  
Căutăm în primăvară  
un tărâm ce-l bănuim.

Căutăm pământul unde  
mitic să ne-alcătuim,  
ochi ca oameni să deschidem,  
dar ca pomii să-nflorim.”

Între 1948 și 1961 nu s-a publicat niciun  
rând despre poezia lui Blaga. Ultima referință este  
a lui G. Călinescu din *Poezia realelor*, prima, după  
13 ani, tot a lui Călinescu din *Contemporanul*, dacă  
nu punem la socoteală protestul unui Nestor  
Ignat, scandalizat prin anii '50 de eventualitatea  
reluării „tradiției” decadente, ori necrologurile



rostit de Ion Agârbiceanu și de Aurel Rău la înmormântarea poetului. Critica poeziei se reia prin discriminarea ei de filosofia considerată de Călinescu însuși, în acei ani, idealistă și falsă. O ediție mai aproape de a fi completă este aceea din 1966, tot a lui G. Ivașcu, editorul din 1962. În 1963 Ov. S. Crohmălniceanu vine cu o mică monografie, prima după a lui Băncilă. Noua generație de critici face uitat idealismul filosofic și restabilește, odată cu aprecierea critică normală a poeziilor, acel nivel encomiastic de care n-a scăpat nici Arghezi, la revenirea lui în actualitate. Analizele propriu-zise vor lipsi până târziu. Vor fi în schimb discutate, și încă într-o manieră destul de rebarbativă, orfismul (N. Balotă), misticismul rilkean (Ș. Cioculescu) și celelalte aspecte mai degrabă conceptuale decât literare. Meritul acestei critici, nu la fel de sigure pe ea precum aceea dinaintea de război, va fi totuși de a-l reageza pe Blaga în panteonul poeziei românești.

Au rămas de la Blaga și două cărți de proză, ambele postume. *Luntrea lui Caron* (1990) este un roman ratat, în parte, prin confuzia cu memorialistica. Mai interesant este *Hronicul și cântecul vârstelor*, gândit la sfârșitul celui de al Doilea Război Mondial ca o carte de *Amintiri* (acesta era de altfel titlul inițial), și publicat integral abia în 1977, după o primă ediție trunchiată de cenzură. Blaga își relatează copilăria și adolescența, ca Sadoveanu în *Anii de ucenicie*, oprindu-se în 1919. Continuarea presupusă n-a mai fost scrisă. *Luntrea lui Caron* se referă la o vârstă ulterioară. Defectul principal al prozei lui Blaga este de ordin stilistic. Dacă amprenta sentimentală excesivă se poate, la rigoare, trece cu vederea, perifrazele poetice sunt supărătoare. O fetiță are un accident: „După câteva zile, Lelia călca prin ținuturi de taină...”. Familia ia masa în curte, „învăluită de cântecul puterilor păsărești”. Blaga spune despre copilul care era: „Năzuiam spre o lărgire a zăriștei” sau: „Mama, care se sfărma din ceasul dimineții până în miez de noapte, cu neasemuită destoinicie, și întărea, cum se putea, temeiurile casei, avea răsplata suferinței nesecate, ca râul ce curgea prin sat”.

Câteva pagini se țin minte, cum ar fi cele despre eroismul mamei care, urcată în vârful unei clăi de paie, aruncă apă cu vadra ca să oprească focul ce cuprinsese satul ori cele despre vestea morții tatălui. Sunt citabile pasajele în care, din evenimente cotidiene, înflorește o întreagă mitologie populară, a cărei maestră de ceremonii este, ca și la Creangă, mama. Spre sfârșit, memoriile recad în dulcegărie, odată cu faimoasa vizită a poetului debutant la Vlahuță, aflat pe moarte, dar ținând *Poemele luminii* sub pernă, și cu întâlnirea decisivă a lui Blaga cu viitoarea nevastă, care aproape îl cere, ea pe el, în căsătorie. Documentar, *Hronicul* nu e lipsit de un anumit interes, legat de epoca de la începutul secolului trecut într-un Ardeal în care românii erau doar tolerați, dar a căror dorință de a se instrui era foarte puternică, mai ales în familiile de preoți de țară, ajutată și de mediul multicultural, fie cel de la Brașov, fie cel de la Viena ori din alte orașe ale imperiului.

Teatrul lui Blaga rămâne partea cea mai controversată a operei. Criticii n-au căzut de acord, nici înainte de război, nici după aceea, în privința valorii pieselor (și mai cu seamă a teatralității lor). Pozițiile adoptate au fost mai mereu extreme. Singulară este aceea a lui Al. Paleologu, pentru care nu există, în interbelic, nicio altă capodoperă în genul dramatic în afară de piesele lui Blaga și de *Danton* a lui Camil Petrescu; mai mult, numai judecata le-ar face să fie socotite neteatrale. În ce privește formula, lucrurile sunt limpezi: expresionismul și claudelismul sunt invocate de către cei mai mulți. Goethe sau Ibsen sunt referințe mult mai rare. Problema este astăzi dacă nu cumva tocmai formula împrumutată de Blaga de la Werfel și de la ceilalți expresioniști germani apasă cel mai greu asupra actualității pieselor. Sigur că regizorii contemporani nu mai cred că teatrul postnaturalist ori acela poetic este, în întregul lui, dificil sau imposibil de pus în scenă. Estetica stanislavskiană apare de mult depășită. Dar evoluția dramaturgiei din secolul XX nu s-a făcut în sens expresionist și poetic. Nu s-a

păstrat aproape nimic din tragicul emfatic și verbal al pieselor din jurul lui 1900. Modernii au preferat tragi-comediile, fie și de limbaj, grotescul și prozaicul, esoterismele, „misterele” ori religiosul lăsând loc referinței politice. De aceea Ionesco se joacă din ce în ce mai mult și expresioniștii nu mai sunt jucați nicăieri. Cei mai mari dramaturgi din secolul XIX sunt considerați Ibsen și Cehov. Strindberg a devenit o pasăre rară pe scenele lumii, iar Yeats pare uitat cu totul.

*Zamolxe*, „misterul păgân” din 1921 (anul *Pașilor profetului*) este de un expresionism șocant, nescutit de ecourile „noii religii” nietzscheene care bântuie poeziile și reflecțiile filosofice ale tânărului Blaga. Sunt aici și primele elemente de dacism, înainte de Pârvan și Eliade. Din 1921 datează de altfel celebrul articol al lui Blaga intitulat *Revolta fondului nostru nelatin*, iar alte două, *Getica* (anunțând titlul lui Pârvan) și *Marele orb* sunt din anii următori. Pe urmele lui Erwin Rohde, cum a demonstrat G. Gană în ediția lui critică de *Opere*, Blaga nu doar anticipează gândirismul lui Crainic, dar se desparte încă de la început de el. În conflictul religios, biruința nu este în *Zamolxe* și în celelalte piese aceea a ortodoxismului, ci a unei forme autohtone de credință inspirată de eresuri precreștine locale. Acest lucru l-a determinat pe Al. Paleologu să pună la îndoială croiala pur religioasă a pieselor, preferând o altă cheie de lectură și anume demonicul (goethean desigur și invocat de Blaga însuși nu o dată). De altfel, în *Zamolxe* religia care triumfă este una de tip panteist, dionisiac, adică natural. Dumnezeu e bătrân și orb ca și Pan din poezii, purtat de mână de credincioși. Zamolxe, odată ajuns statuie în templul lui Apollo, e glorificat de bacante, apariții feminine ce vor deveni caracteristice în piesele următoare. Mai puțin trenantă dramatic, orice ar zice Paleologu, este *Tulburarea apelor* (1923), a cărei acțiune se situează în plină ofensivă a luteranismului în Transilvania secolului XVI. Personajele au aceeași statură categorială ca în tot expresionismul. Nona e întruchiparea forțelor

naturale elementare, „flica pământului”. Moșneagul e panteist ca Zamolxe, proclamând religia lui „Iisus-Pământul”. Isterica fecioară, care-l stârnește pe preotul ortodox contra vechilor credințe locale, e un personaj straniu și de prost gust, cum vor fi și alte personaje feminine din piesele următoare, Daria sau Ivanca. Nona e ucisă de săteni, după ce preotul, ascultându-i sfatul (ori mai bine zis, nerezistând ispitirii), dă foc bisericii pe care, împins de la spate de săteni, o clădise cu mare greutate. Luteranismul e legat aici nu de om, ci de o elementaritate zamolxiană. Blaga descoperise în fondul nelatin un spirit *slavo-trac*, obscur, vital, dionisiac. Ideatic, piesa suferă de o anume confuzie. Dramaturgic, e stufoasă, lipsită de ritm și verbioasă. *Daria* și *Ivanca* (ambele din 1925) n-au nicio valoare. În loc de a găsi în ele „aplicații freudiene”, cum zice Ov.S. Crohmălniceanu în monografia din 1963 (de altminteri, onorabilă), ar fi mai nimerit să constatăm că amândouă se întemeiază pe niște cazuri patologice fără pregnanță literară. E posibil ca Blaga să fi aflat sorgintea unora din întâmplări (din *Daria* îndeosebi) în familia sa, dar asta nu schimbă prea mult lucrurile. Expresionismul e bătător la ochi în *Ivanca*, deși unele ecouri ibseniene nu sunt excluse.

*Meșterul Manole* (1927) a părut multora superioară, dacă nu cea mai reușită din toate. Subiectul vine din balada lui Alecsandri, cu unele abateri, nu toate explicabile. Rebotezarea Anei ca Mira n-are nicio justificare. Personajul e însă interesant. Ca și celelalte protagoniste feminine din teatrul lui Blaga, Mira reprezintă viața, firescul, bucuria de a trăi. Ea sosește prima la locul jurământului oribil la care Manole îi împinsese pe meșteri la sugestia starețului Bogumil nu din devotament, ca în baladă, ci fiindcă aflase de sacrificiul uman pretins de stareț și voia să-i împiedice aplicarea. Scena zidirii ei, când Manole o amăgește că e vorba de un joc, nu e fără o poezie profundă, tot așa cum, odată legat jurământul, biserica încă neclădită își aruncă umbra turelilor asupra locului. E totuși o exagerare

compararea Mirei cu Margareta, cu Solweig ori cu Beatrice, propusă de Ion Breazu. În final, acuzat de boieri pentru crima comisă, Manole se sinucide. Așadar nu creatorul, bănuț capabil de alte edificii și mai mărețe, plătește cu viața din porunca lui Vodă, ci omul, torturat de remușcări. Acest psihologism care se substituie tragediei artistului modifică datele mitului romantic. Nu e sigur că e o idee bună. Si aici conflictul principal este acela dintre forțele pozitive și cele negative din univers, de un bogumilism care-l va interesa pe Blaga și în *Arca lui Noe* (unde Nefârtate este „umbră” și rivalul lui Dumnezeu), dintre rațiune („socotelile” lui Manole) și rugăciuni ori sacrificii (crezul starețului Bogumil). Deși nu e neapărat o izbândă, piesa lui Blaga rămâne cea mai bună din seria teatrală consacrată Meșterului Manole în anii '20 ai secolului trecut de autori foarte diferiți ca N. Iorga, N. Davidescu, Adrian Maniu, V. Eftimiu și O. Goga, spre a-i numi doar pe cei mai cunoscuți.

*Cruciada copiilor* (1930) împinge acțiunea în trecut mai departe decât toate. Suntem în 1212, ceva mai mult de o jumătate de veac după separarea bisericilor, când catolicismul pune la cale nu doar o cruciadă a copiilor, dar și un proces tenace de prozelitism în țările aflate „unde la Dunărea de jos”. Din nou, nu ortodoxia propriu-zisă rezistă asaltului, ci o religie naturală, locală, bazată pe viață, fără spirit sacrificial, tolerantă și pașnică. Teodul, un călugăr fanatic, îi atrage pe copii într-o cruciadă absurdă, inclusiv pe Radu, fiul Doamnei, care, împiedicat să dea curs apelului, se va sfârși olog și neputincios. „Ce suntem noi? Trebuie să trecă prin porțile noastre toată pleava Apusului?”, întreabă Ghenadie, preotul cetății dunărene. Antioccidentalismul lui Blaga are în *Cruciada* prima manifestare clară. Revolta fondului nostru vechi ia aici un aspect aproape naționalist. Măcar sub forma antimaghiarismului, ele revin în *Avram Iancu* (1934), unde chiar din primele scene ungerii își bat joc de românce solicitându-le să se facă bone la purceii grofului Teleki, deși fata care-l însoțește până la moarte pe

Iancu este ungueroaica Erji. Iancu apare ca un incitator la răscoală, certându-se cu membrii Comitetului Național Român, în care Blaga a preferat să așeze personaje fictive ca Popa Păcală, deși conflictul ar fi avut mai mare seriozitate dacă-i lăsa să se confrunte cu Iancu pe Bănuțiu, Barițiu ori Șaguna. Bazat pe un studiu istoric serios, cum este acela al lui Silviu Dragomir din 1924, Blaga preferă o abordare poetică și legendară uneia verosimile istoric. Între tablouri se scurg ani întregi. Piesa nu stă pe un episod, eventual cel mai dramatic, ci pe biografia lui Iancu, în șase episoade cam descusute, din clipa angajării lui și a moșilor în războiul cu maghiarii. De același defect suferă *Anton Pann* (1945), doar că e vorba de o comedie sentimentală, extrem de naivă, lăudată de Vicu Mândra în *Istoria* lui, dar tratată fără menajamente de E. Barbu cu ocazia reluării ei în 1972. Trebuie spus că dreptate are cel din urmă. Comedia nu e nici măcar amuzantă. *Arca lui Noe* (1944), care o precedă cu un an, este incontestabil cea mai rezistentă la lectură și pe scenă dintre piesele lui Blaga. Legenda biblică e adusă pe pământ într-o „piesă țărănească”, după vorba lui I. Negoïtescu, într-un basm popular foarte asemănător ca spirit cu *Povestea lui Stan Pățitul*. Noe este un morar cumsecade dintr-un sat căruia Dumnezeu i se arată sub chipul unui Moș călărind un măgar alb spre a-l vesti că a fost ales să ducă mai departe viața după Potop. Nefârtate, care nu lipsește nici el, e un obișnuit al femeilor din sat, seducător malefic și fără scrupule. El îi destăinuie Anei lui Noe că, în timp ce Moșul are o întreprindere de leagăne pentru plozi, el, Nefârtate, are una de sicrie. Asta ca să-i explice femeii (prima cu picioarele pe pământ, pragmatică și normală din teatrul lui Blaga) de ce Moșul l-ar fi împins pe Noe să taie pădurea satului. Totul curge în acest stil, inclusiv judecata la care Noe e supus, cu excepția finalului. Noe bate toaca chemând în ajutor Țăriile ca să-și salveze arca de la devastare. Nefârtate îi incitase pe săteni la rele. Și Țăriile răspund: sub ochii uluiți ai oame-nilor, arca sfârâmată cu topoarele se reface de la

sine, dobitoacele se îmbarcă în perechi și Ana însăși, brusc convinsă, își ia copiii de mână îndrumându-i să-și urmeze tatăl. Finalul miraculos e absolut splendid.

Eseistica lui Blaga (interesează aici mai ales *Trilogia culturii*) nu merită *ni cet excès d'honneur*, pe care i-au arătat-o cei mai mulți, *ni cette indignité* de care a avut parte la G. Călinescu. Îndatorată morfologiei culturii a unor Leo Frobenius și Oswald Spengler, ca și psihanalizei lui Jung, eseistica maturității lui Blaga ține de tipul speculativ de filosofie a culturii care se va regăsi, într-o măsură mai mare decât se crede de obicei, la C. Noica după Războiul al Doilea. Până și accentul naționalist va fi același în *Spațiul mioritic* și în *Sentimentul românesc al fânței*. Eseurile de tinerețe introduc la noi ideile expresioniste („noul stil”) și le anticipează pe cele din *Trilogie*. *Orizont și stil* (1935), prima parte a trilogiei viitoare, dezvoltă tezele lui Frobenius despre un „sentiment al spațiului” care ar caracteriza creațiile culturale, folosind chiar și unele din metaforele acestuia (*spațiul-peșteră*, de exemplu), atrăgând discuția într-un plan subconștient jungian, și adăugându-i un „sentiment al timpului” deopotrivă de caracteristic. Termenii sunt alții la Blaga: orizont spațial, respectiv temporal. Nuanțările față de Frobenius și Spengler se referă aproape exclusiv la orizontul spațial. Acela temporal, odată definit în capitolul al șaselea, este practic abandonat și, în orice caz, nesuștinut cu exemple atunci când intră în joc factori inventați de Blaga, rezervați orizontului spațial, precum „accentul axiologic”, adică acceptarea sau refuzul orizontului, „atitudinea catabasică, anabasică ori neutră”, care indică înaintarea în orizont ori retragerea din el, sau, în fine, „năzuința formativă”. Expresivitatea literară a eseurilor este excepțională. Sub raport științific, se pot face două obiecții: surplusul de speculație, de joc al minții, și caracterul strict deductiv al considerațiilor filosofice, prin care faptele de cultură devin mai degrabă ilustrări ale teoriei decât argumente ori probe în sprijinul ei. Drumul invers, de la morfologia culturii la filosofia ei, ar fi fost, desigur,

mai norocos. A doua parte a trilogiei, *Spațiul mioritic* (1936), aduce teoria pe teren românesc. Faima, acest superb eseu și-o trage mai mult din calitățile lui de artă a cuvântului decât din valabilitatea ideilor. De altfel, neverificabile, ele trebuie acceptate ca un minunat exemplu de coerență și frumusețe a gândirii, nicidecum supuse la proba verității. Nici cele „șase maladii” noiciene ale spiritului contemporan, nici inventivitatea ideatică uriașă din călinesciana *Domina bona* nu vor suporta un astfel de examen. Să recităm una dintre cele mai celebre pagini din eseistica literară românească:

„Cu acest orizont spațial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adâncimi, și despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă, chiar și atunci când am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă:

*Pe-un picior de plai  
Pe o gură de rai*

Să numim acest spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specificile accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiu mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanțele și din proiecțiunile ei în afară, dar tot așa și din atmosfera și din duhul baladelor noastre. Acest orizont, indefinit ondulat, se desprinde însă, ceea ce e mult mai important, și din sentimentul destinului, din acel sentiment care are un fel de supremație asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic. Destinul aici nu e simțit nici ca o boltă apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare, dar destinul nu e nici înfruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri și posibilități de expansiune, care așa de ușor duce la tragicul *hybris*. Sufletul acesta se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri și văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai și sfârșește pe plai”.

Sigur, acum, a pretinde că ai descoperit succesiunea de dealuri și văi în trohaicul poeziei populare, fiindcă alternează o silabă accentuată cu una neaccentuată, este deja exagerat. Iar a pretinde că limbile literare din Occident au fost rodul unor inițiative individuale spre deosebire de limbile literare ale Orientului nostru care ar fi izvorât din graiul poporului este de-a binelea o eroare. Nu va urma Noica acest exemplu nefericit socotind prepoziția *întru* superioară lui *în* din pricini filosofice pe care lingvistica nu le confirmă? Nu mă pot pronunța în privința teoriei „transcendentului care coboară” în ortodoxie, ceea ce ar explica modestia și armonia bisericilor noastre dacă le raportăm la arogantele catedrale catolice. Nici în privința „perspectivei sofianice” pe care, pe urmele teologului-matematician Florenski, Blaga o găsește caracteristică aceleiași ortodoxii și cu atât mai puțin extinderii ei la întreaga artă religioasă bizantină. Dar găsesc foarte contestabilă folosirea morții-nuntă din *Miorița* ca element de ortodoxie ancestrală și încă foarte specifică poporului român: dacă există un pasaj, în baladă, care n-a fost de nimeni atribuit poporului, ci lui Alecsandri, este tocmai acela final reprodus de Blaga ca argument pentru vechea noastră credință. A făcut școală interpretarea „dorului” românesc ca o stare sufletească prin excelență românească, mai mult, ca „ipostază românească a existenței”. Heidegger și Kierkegaard, citați nu tocmai favorabil de Blaga, s-au străduit cel puțin să identifice ipostaze universale ale omului în mijlocul lumii. Blaga este capătul dintâi al altui drum în filosofia culturii și anume al celui care are în centru costumul național. În sfârșit, tot Blaga a pus în circulație deosebirea dintre influența culturală modelatoare, care ar produce imitații, a Franței, și influența catalitică, adică stimulatorie, a Germaniei. Dar tocmai universalismului francez e superior localismului și naționalismului german. Eminescu însuși ar fi fost catalizat de cultura germană, deși înrăuririle (Schopenhauer, budismul) asupra lui ar fi primit „proporții de elefantiază”, în loc să se observe

prezența în opera lui a „tuturor determinantelor stilistice pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular”. De aici pleacă și de data asta Noica atunci când vede în Eminescu „expresia deplină a sufletului românesc”. Cel mai interesant și original dintre cele trei studii ale *Trilogiei* este acela din 1937 intitulat *Geneza metaforei și sensul culturii*. N-a avut, explicabil, ecoul precedentelor, dar s-a bucurat de stima specialiștilor. Până la un punct, paralela dintre cultura majoră și cea minoră cu care debutează eseul înseamnă o despărțire a lui Blaga de perspectiva euforică asupra folclorului și culturii populare în general din precedentele sale eseuri, mai puțin de acelea din tinerețe, unde nu era deloc vorba de arta poporului, cât chiar de acelea din *Trilogie*. Blaga scrie din capul locului, lăsând precizările pe mai departe: „O cultură minoră se menține îndeobște pe planul unor plăsmuiri sau creații de dimensiuni mai mărunte, câtă vreme cultura majoră ar putea să fie identificată în creațiile iperdimensionale”. Și încă: „Cultura minoră ar echivala cu copilăria, iar cultura majoră cu maturitatea uneia și aceleiași culturi”. Cultura minoră este aceea rurală, anistorică, populară (și adesea colectivă), cosmică, mitologică, organică și izolată. Aceea majoră este urbană, istorică, individuală, sincronă și deseori artificială („înstrăinată de rânduielele firii”). Blaga nu opune cele două culturi, nici nu o socotește neapărat pe cea de-a doua drept o altă vârstă a celei dintâi. Copilăria și maturitatea nu sunt legate: cultura minoră, ca și cea majoră, își are autonomia. Eseul următor reprezintă o contribuție importantă înainte de toate la stilistică: Blaga distinge metaforele plasticizante, care „nu sporesc semnificația faptelor”, și metaforele revelatorii, care îmbogățesc semantic faptele. Exemplele, interesante, sunt culese din poezia proprie, dar, ca Paul Ricoeur mai târziu, pentru Blaga metafora ține de ontologie, diferența dintre plasticizare, care e o concretizare, și revelație, care e o magie, având rădăcini în însăși ființa omului în lume:

„Omul, potrivit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori mai *precară*. El trăiește pe de o parte într-o *lume concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile *nu o poate exprima*, și el trăiește pe de altă parte în *orizontul misterului*, pe care *nu-l poate revela*. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precară. Admițând că situația aceasta a omului rezultă din chiar ființa și existența lui specifică, suntem constrânși să acceptăm și teza despre *rostul ontologic al metaforei* [...] Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjește destinul uman, *ea este o dimensiune specială a acestui*

*destin*, și ca atare solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei și ale metafizicii”.

În același fel, Blaga nu doar desparte miturile de conceptele științifice, dar discriminează între miturile cele semnificative, care revelează înțelesuri ce pot fi la rigoare logice, și cele trans-semnificative, care revelează ilogical de irațional. Există un spirit mitic, tot așa cum există unul științific. Orizontul mitului este similar celui al metaforei: mijloc de cunoaștere analogică a lumii prin care, în loc să fie reduse, neînțelesurile se schimbă în înțelesuri și mai mari. Ideea era deja în arta poetică inaugurală din *Poemele luminii*.

## ION BARBU

(19 martie 1895 – 11 august 1961)



Niciun poet român, nici chiar Eminescu, n-a avut parte de atât de multe exegeze savante și de atât de puține analize critice propriu-zise ca Ion Barbu. Dacă înainte de război analizele au fost totuși precumpănitoare (unele, admirabile, cum ar fi acelea ale lui Perpessicius, Călinescu ori Vianu), după război, și sub cuvânt că înaintașilor le-ar fi lipsit „instrumentele critice pe măsura” originalității poeziei (Marin Mincu, 1995), s-au înmulțit interpretările sofisticate (Basarab Nicolescu, 1968, Ș. Foarță, 1980, Mandics György, 1984, Ioana Em. Petrescu, 1993) sau de-a binelea aberante (Dorin Teodorescu, 1978, Marin Mincu, 1981). E adevărat că Barbu însuși a încurajat o astfel de abordare. Matematicianul rătăcit printre poeți și critici i-a epatat nu o dată și pe unii și pe alții cu cunoștințele profesiei sale și, în același timp, cu acel veleitarism cultural, îndeosebi filosofic,

pe care-l remarcăm la destui savanți care nu țin de umanoare. În 1935, în *Facla*, Barbu a avut un interminabil schimb de replici cu Ș. Cioculescu și Vladimir Streinu, din care s-a putut vedea destul de bine cum dorea să-i fie interpretate poeziile. Ideea lui era că opinenții îl citeș precum bărbierul Nicolas pe Don Quijote. Criticii postbelici s-au conformat, spre deosebire de contemporanii poetului, cu mult mai mult entuziasm recomandărilor orgoliosului poet, dezvoltând pe marginea poeziilor o pletoară de comentarii matematice, alchimice, esoterice, filosofice sau lingvistice în stare a face din autorul *Jocului secund* un anticipator al textualismului și al postmodernismului. Despre frumusețea unor poezii sau despre defectele, uneori bătătoare la ochi, ale unei lirici foarte originale, dar și bizare, pe alocuri, nu s-a mai vorbit. Trecuse timpul în care un Călinescu, altminteri convins de geniul poetului, spre deosebire de detractori, ca Lucian Boz sau Eugen Ionescu, remarca versuri „supărător de săltărețe” în *Ritmuri pentru nunțile necesare* și mai degrabă „indiscrete” decât „inițiatice”, ori altele în care „disciplina matematică”, pe altarul căreia poetul sacrifica, produsese o ariditate tot mai evidentă a poeziei. Mai mult, retrospectivile critice actuale au respins cu vehemență astfel de „negații aproape triviale” ale unui poet îmbălsămat curând după moarte. Redescoperirea poetului aflat la index vreme de două decenii a transformat critica într-o hermenetică pretențioasă. Suntem obligați acum să-l recitim cu un ochi proaspăt și fără prejudecăți. O eroare a fost și creditarea exagerată a poeticii barbiene. A fost dată uitării lecția maioresciană despre poeți și critici. Poetica barbiană, urmată îndeaproape de comentatori, în litera ei sacrosanctă, este neîndoielnic una pe cât de radicală, pe atât de superb metaforică, mai mereu agresivă, paranoică și ambiguă teoretic. Ce poate însemna, de exemplu, „combaterea” nu a tradiționalismului ca atare, ci a aceluia „timid”? Poate doar

că novatorul Barbu nu e niciodată antitraditionalist cu adevărat, cochetând cu destule dintre ideile conservatoare din epocă. Și de ce a reînnoa cu Alecsandri, Bolintineanu sau Conachi ar fi „a pacta cu accidentalul și particularul”? E și ideea lui Paul Zarifopol, dar cel puțin acesta vorbea în numele unui modernism *à outrance*. Barbu respingea, el, modernismul: „Formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suverena unei umanități clare: a Greciei, chenar ingenuu și rar, ocolind o mare. Intuiția acestui suflet e o favoare a zeilor”. Aici se întâlnea cu C. Noica, acela de după război, bântuit și el de dispreț pentru o modernitate care pierduse contactul cu aedul homeric și cu oda pindarică. Imitându-l pe Moréas, pe care-l considera superior tuturor, și lui Poe, și lui Rimbaud, Barbu proclama necesitatea întoarcerii la „singurul instinct al Cântului”, la „faptul poetic inițial: cununa înflorită și Lira”. Poezia modernă care răsună în această clasică ambianță ca o „înjurătură într-un loc sfințit” ar fi fost o „poezie leneșă” și castrată spiritual. Punctul de vedere al lui Barbu a fost de la început unul anistoric și antimodern. Sincronismul lovinescian e denunțat ca o „idee democratică afiliată celei mai reacționare forme a spiritului: lirica”. E ciudat că nu s-a dat importanța cuvenită unui fapt care ar fi explicat evoluția poeziei de la nietzscheanismul dintâi (care fusese și al lui Blaga) la predilecția pentru „forma etnic închisă, nemișcată”, cum o definește Călinescu, din ciclul *Isarlâk*, marcată de interesul – pe care poetul însuși și-l recunoaște scriind despre Crainic – pentru „ereziile bogomile ale populațiilor dunărene” și, de acolo, la apologia legionarismului și a lui Hitler. Dacă avem în vedere că reculul spre păgânătate și primitiv anticapitalismul au fost componente ale expresionismului din care primele poeme ale lui Barbu s-au nutrit mult mai substanțial decât din parnasianism, lucrurile încep să se lege cu totul altfel decât a dat de înțeles poetul însuși, pe urmele căruia a mărșăluit disciplinat aproape întreaga critică de dinainte și de după război.

Ion Barbu admite că evoluția poeziei sale este, în linii mari, aceea indicată de Felix Aderca în preambulul interviului din 1927 din *Viața literară*: „Deosebești patru momente în evoluția acestor zece ani ai mei: parnasian, antonpannesc, expresionist și șaradist”. T. Vianu le va restrânge la trei în studiul său din 1935: parnasian, balcanic-oriental și ermetic. Clasificarea devine literă de lege și lasă un șleau adânc în itinerarul critic barbian. Cel puțin două au fost consecințele acestui prestigiu la care, trebuie spus, Barbu însuși a colaborat printr-o declarație șocantă: „Cariera mea poetică sfârșește logic la cartea lui Vianu despre mine”. Prima consecință a fost transformarea în etichete obligatorii a definițiilor date celor trei perioade. Oricâte nuanțe vor mai fi introduse în discuție, triada va rămâne valabilă. A doua consecință a fost aceea că, iarăși aproape unanim, evoluția a fost considerată din unghiul unor mari deosebiri între fazele succesive. De data aceasta, Barbu n-a fost însă ascultat. În interviul cu Aderca el stăruise pe continuitate: „Legătura dintre această primă fază și a doua (ce-ți este plăcut s-o numești antonpannescă) o întrevezi? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puțin filologice [...] Credem a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie. [...] Linia lirice mele o faci să treacă prin provincia *Expresionism*. Nu vrei să vezi mai degrabă, în această a treia fază, o incursiune în sfânta rază a Alexandriei?” Impresia de ruptură, de schimbare la față va fi mai puternică.

Poeziile dintre 1917 și 1921, lăsate pe dinafara volumului *Joc secund*, vor fi renegate de autorul însuși ca ținând de un „principiu elementar”. Îi va explica aceluiași Aderca: „...Prin partea negativă a acestor versuri de început, aruncarea lor la cariera părăsită a Parnasului este îndreptățită. [...] Însă Parnasul nu este cuprins tot aici. [...] Helada la care aderasem acum zece ani era Helada lui Nietzsche, Elanul cutreierând dinamic ființele și ridicând extatic un cer platonician”. Nu încapă îndoială că *Panteism* și celelalte ilustrează, destul de neted,



teza lui Nietzsche despre contopirea dionisiacului cu apolinicul. În versuri metronomice și solemne, superioare prin autenticitate celor ale lui Blaga din *Poemele luminii* și de mai târziu, poetul înfățișează natura în dublă ipostază, ca „unduire”, „frenetică viață”, „noian de lavă”, „surdă clo-cotire”, „vitală Histerie”, „orgie” și, totodată, ca „supremă încordare de granit”, „spasm încremenit”, „gheață”, „dur bazalt”. Nu lipsesc referințele mitologice sau astrologice, un sigiliu al întregii poezii barbiene. Peisajele sunt uneori ale unui Pillat extins în plan macrocosmic și mitic: „Și-n toamna somptuoasă de purpură și nacru,/ În toamna unde seara încheagă tonuri vii,/ Prin surda picurare a orelor târzii,/ Îți vei purta tristețea, încet, pe Drumul Sacru”. Regăsim sculptat în piatră de Carrara panismul blagian. Nietzscheanismul a făcut ravagii, după Primul Război, la noi. Odată cu senzualismul acesta primar și cu ocultul, își fac apariția și la Barbu iraționalul, ineficiența gândirii („Castelul tău de piatră l-am cunoscut, Gîndire!”). Pe drept cuvânt a identificat Ov.S. Crohmălniceanu, în *Literatura română și expresionismul*, în așa-zisele parnasiene un viguros expresionism: în ele, mai degrabă decât în ciclul *Uvedenrode*, unde îl căuta Aderca, în vitalismul cosmic ori în ispita dez-mărginirii din *Munții*, *Copacul* sau *Banchizele*. Dacă influența lui Hérédia sau Lisle este formală, legătura cu Blaga din *Dați-mi un trup, voi munților!* și din celelalte este izbitoare. Expresionismul este același ori de unde am cita:

„Hipnotizat de-adânca și limpedea lumină  
A bolților senine, deasupra lui, ar vrea  
Să sfărâme zenitul, și-nnebunit, să bea  
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină.”

Sau:

„Vom merge spre fierbinte, frenetica viață,  
Spre sânul ei puternic, cioplit în dur bazalt,  
Uitat să fie visul și zborul lui înalt,  
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceață!

Vom coborî spre caldă, impudica Cybelă,  
Pe care flori de gheață ori umed putregai  
Își înfrățesc de-a valma teluricul lor trai  
Și-i vom cuprinde coapsa fecundă, de  
femelă!”

Sunt, la începuturile lui Barbu și alt fel de poezii. În câteva frumoase erotice (*Ți-am împletit...*, *Peisagiul*), simbolismul își trimite, ca și la tânărul Arghezi, ecourile desuete („Un puf ursuz au nins scaieții.../ Și, totuși, iată-mă venit/ În fața toamnei și-a tristeții,/ A toamnei ude năpădit// De-același gând care-și destinde/ Tot mai departe largul zbor,/ Deasupra zărilor murinde:/ Prin norii deși deasupra lor”), înviorate de epitete deja barbiene în sonoritatea lor neologică.

În *După melci*, primul poem editat de Barbu, dar renegat apoi, împreună cu ilustrația, Ș. Cioculescu va remarca (e drept, târziu, în 1967) „un instinct folcloric fără greș”. Însă poemul n-are din folclor decât versurile de început ale descântecului cunoscut. E un poem cultissim, ca și *Domnișoara Hus*, atât prin jocul stilistic, cât și prin tema trezirii precoce la viață și a morții melcului. Un editor meticulos al operei barbiene a găsit prima jumătate a temei într-o conferință a lui Alexandru Hasdeu, tatăl, pe care Barbu n-avea de unde s-o știe. Și, de altfel, acest lucru este fără importanță, de vreme ce abia a doua jumătate a temei este interesantă. În astfel de cazuri, cum ar fi și *Miorița*, se face confuzia între un motiv ce poate fi popular (uciderea unui cioban de către tovarăși ai săi, invocarea melcului) și tema reală a poeziei, care e invenția lui Alecsandri (nunta ca moarte) ori Barbu (imprudența care omoară). Invocația copilului din *După melci* este ludică și inocentă. Lumea nu începe totdeauna să cânte, dacă nimerești cuvântul magic, după credința romanticului german Eichendorff, pe care a pus-o în circulație la noi Călinescu, ea poate să și moară dacă-i dă ascultare. Invocații riscante sunt și în alte poeme ale lui Barbu, cum ar fi *Riga Crypto și lapona Enigel*. *După melci* e o minunată baladă în

spiritul neoromantic din *Nunta Zamferei* mai mult decât din *Călin*, ambele referințe fiind ale lui Vianu. Foarte puternică liric este rescrierea descântecului despre melci și transformarea lui la sfârșit într-un bocet pur și delicat fără echivalent folcloric:

„Melc, melc, ce-ai făcut  
Din somn cum te-ai desfăcut?  
Ai crezut în vorba mea  
Prefăcută... Ea glumea!  
Ai crezut că plouă soare,  
C-a dat iarbă pe răzoare,  
Că alunul e un cântec...  
Astea-s vorbe și descântec!  
Trebuia să dormi ca ieri  
Surd la cânt și îmbieri,  
Să tragi alt oblon cu var  
Între trup și ce-i afar'...  
Vezi?  
Ieșiți la un descântec:  
Iarna ți-a mușcat din pântec...  
Ai pornit spre lunci și crâng,  
Dar porniți cu cornul stâng,  
Melc nătâng!  
Melc nătâng!”

Înainte de Arghezi, Barbu este poetul ființelor mici („melcul-prost, încetinel”) din natură sau din domesticitate, îndeosebi al câinilor, pe care le zugrăvește cu o emoție niciodată atât de fățișă în restul poeziei sale.

Tot o baladă neoromantică este *Riga Crypto și Iapona Enigel*, în care un „menestrel trist mai aburit” spune, la spartul nunții, povestea unei nunți care n-a fost să fie. Remarcăm din nou contratimpul tragic în stare a face din chemarea la viață un bocet și dintr-o idilă nevinovată, cum este aceea dintre Crypto și Enigel, un prilej de pierderea minților. Am analizat eu însumi mai demult balada ca pe un eminescian *Luceafăr* cu rolurile inversate (am pornit, de altfel, ca toată lumea după război, de la o sugestie a poetului însuși în care acesta se referea la „sensul feminin al Luceafărului”, unde însă,

cred astăzi, este vorba despre Lucifer), idee care a dat apă la moară exegeților să complice simbolistica poemei până la inextricabil. Caracterul cult și original al motivului este însă mai evident aici decât în *După melci*, tot așa cum este acela hibrid, care va da multă bătaie de cap comentatorilor, în ciclul *Uvedenrode* mai cu seamă, plimbați prin toate mitologiile, religiile, eresurile, prin geografie și astrologie. Există de pe acum la Barbu un kitsch ideatic în care se va remarca, peste câteva decenii, Ion Gheorghe în *Zoosophia*. Mircea Coloșenco va publica în ediția lui câteva însemnări ale lui Barbu de pe un exemplar din *Requiem*-ul lui Rilke, în care poetul enumera și punea semnul egalității între simboluri mai mult sau mai puțin esoterice într-o manieră, vorba cuminte a lui E. Simion, „aiuritoare”. Acest derapaj ar trebui să-i facă mai circumspecți pe hermeneuții poeziei lui Barbu. În *Riga Crypto*, spre a reveni la ea, poetul lasă spațiul național pentru acela nordic, scandinav. Îl descoperise încă din 1921, când, în articolul intitulat *Dualismul psihologiei ariene*, nu numai identifica perechea *dionisiac-apolinic* a lui Nietzsche cu aceea suedeză *laengtan-staemning*, dar traducea câteva versuri dintr-un poet, Froeding, a căror formulă invocatoare și ceremonială nu este departe de aceea a lui Crypto („Inga, deapănă-ți cântecul.../ Cântecul viu și fraged care cutremură ape/ Și-n pajiști aleargă./ Îți voi da aur cât ascunde castelul/ Și jumătatea regatului meu îți voi da./ Aurul greu mi-e iubirea:/ Jumătatea regatului înnoptat...”). Balada are același stil copilăresc din *După melci*, chiar dacă nu mai este copilul care recurge fără să vrea la o invocație magică. Crypto o îmbie pe Enigel cu fragi, dar e respins, fiindcă, spre deosebire de copilul plecat să culeagă „ierburi moi, crăițe, melci”, Enigel nu se lasă înșelată nici de dulceața fragilor, nici de aceea a vorbelor lui Crypto („Te-aș culege, rigă blând.../ Zorile încep să joace/ Și ești umed și plăpând:/ Teamă mi-e: te frângi curând,/ Lasă. Așteaptă de te coace”), care, la rândul lui, cunoaște riscul de a-și părăsi regatul de „umbră

și răcoare”. Elementul comun al celor două balade este imprudența: naivă, în cazul copilului, din cauza căruia melcul moare înghețat („Era tot o scorojită/ Limbă vânăță, sucită”); provocată de patimă, în cazul lui Crypto, surprins de soare în plin flirt („Dar soarele, aprins inel,/ Se oglinde adânc în el;/ De zece ori, fără sfială,/ Se oglinde în pielea-i cheală”) și pierzându-și mințile. În definitiv, dincolo de orice simbolistică, avem de-a face cu o înduioșătoare poveste de iubire, din care memoria câtorva generații a reținut versuri de o perfectă lapidaritate, ca niște superbe și muzicale proverbe: „La umbră numai carnea crește” sau: „Că suflul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână,/ Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă”.

Cu *Selim* și celelalte poezii din anii 1921-1924, inclusiv ciclul *Isarlâk*, se accentuează tendința localistă și pitorească și, în fond, antioccidentalismul. Primul care se schimbă este vocabularul: argoticul înlocuiește neologisticul. Poezia se umple de turcisme: *aliș-veriș*, *bragă*, *giugiuc*, *hârlav*, *manea*, *pezevenghe* etc. Pe urmele lui Anton Pann, Barbu se întoarce cu fața spre orientul dunărean și balcanic, al cărui apologet devine. Ceea ce nu s-a observat nici măcar în treacăt este că poetul *Isarlâk*-ului împărtășește, chiar dacă nedeclarat, „revolta fondului nostru nelatin” pe care o proclamă Blaga tot atunci, părăsind el însuși expresionismul nietzschean și panismul helenic pentru ortodoxism și românism. Și nu va trece Arghezi însuși de la *Psalmi* la *Flori de mucigai*? Ortodoxismul acesta mai mult sau mai puțin *haut en couleurs*, lumea pestriță de *bas-étage*, mahalaua muntenească răsunând de manelele lui Pann, picanterea orientală, exoticul țigănesc ori turcesc, acestea și altele caracterizează nu numai *Isarlâk*-ul, dar și opera celorlalți doi mari poeți ai epocii. Călinescu a observat bine că acest nou Barbu este, fără să știe, „din familia *Fătălăului* arghegian”. Când Cioculescu, raționalist și european, se simte îndrituit să-l „inseze pe d. Ion Barbu în școala poetico-religioasă a dlor Blaga, Maniu și Pillat de la *Gândirea*”, trezește nu numai furia

poetului, dar și pe aceea postumă, a unor comentatori iritați că i se tăgăduia acestuia tocmai modernitatea.

Era, cu siguranță, o exagerare în această aliniere (care indica totuși o tendință mult mai răspândită în epocă decât se crede), cum va fi fost, de pe poziția contrară, observația lui Paul Sterian cu privire la sensul inițiativ al Orientului spiritual în deosebire de materialismul Occidentului. Chiar și Vianu descoperea în *Nastratin Hoge* la *Isarlâk* „viziunea Orientului tragic și ascetic [...], fantasma sângerândă a conștiinței umane care găsește în propria sfâșiere alimentul său moral”. În toate acestea era o bună doză de adevăr, căreia Barbu însuși, ca de obicei, îi dădea greutate. Într-o scrisoare către Topârceanu, care însoțea *Selim* și *Nastratin Hoge* la *Isarlâk*, Barbu afirma complezent, dar ritos: „...Îmi caut originalitatea în sensul pământean și balcanic. Țin, poate tot de la autorul *Parodiilor originale*, o silă nesfârșită pentru contrafacerile poeziei apusene. De asemenea strâmbături și eu m-am făcut vinovat într-o vreme”. Și ca să nu fie nicio îndoială că nu era doar o declarație de circumstanță, merită să-l cucerească pe redactorul *Vieții românești* unde dorea să i se publice poeziile, să facem un salt peste două decenii ca să vedem cum arată, fără nicio mască, antioccidentalismul poetului. Dacă cele două poezii tipărite în *Falanga* legionară, *Tindă* și 1940, poetul le-ar fi putut justifica mai apoi ca ocazionale, fără valoare literară, articolul intitulat *Chesat*, cu un arhaism turcesc (ca să vezi!), și publicat cu puțin înaintea rebeliunii în ziarul *Bunavestire*, reprezintă un crez politic prea convingător ca să-l trecem cu vederea. Un veac de istorie națională este pus sub semnul erorilor, mai întâi ale bonjuriștilor de la 1848, apoi ale liberalismului și masoneriei din vremea regelui Carol I. Poetul cerea negustorește socoteală înaintașilor:

„Sunt 100 de ani de când Alexandrescu scria oda anului 1840 [...]. La acest sfârșit de veac liberal, acum în anul 1940, se cuvine să cerem cârmuitorilor de până aici, catastrofele,

pentru unele încheieri. Rezultatul global îl cunoaștem [...] Un greu secol de istorie națională, irosit. Renașterea visată de bătrâni, măsluită. Luăm atunci condeiul și pe condica de negoț a acestor prăvăliași, în chiar turceasca în care obișnuiau să-și ție scriptele, însemnăm cu mânie *chesat*, adică: pagubă, și ștergem cu o cruce roșie foaia cu berechetul fraudulos [...] Cine n-a fost îndopat, chiar de la Cartea de citire, cu faimosul «progres» românesc chiar de la '48 încoace? Ar trebui să trimitem la necruțătoarele rechizitorii ale lui Eminescu și Nae Ionescu. Nu strică, însă, pentru nepoții vinovaților pierde-vară de la '48, de la '66, de la '81, și de la toate datele caragialești, pentru mistriile masonice care astăzi zoresc la tencuirea ursuzului zid de ură și de mișelie, să transcriem aici câteva adevăruri reci, șuierătoare”.

Norocul poemelor din ciclul *Isarlâk* este că artistul triumfă în mai toate asupra ideologului, pus în valoare doar de Ov.S. Crohmălniceanu, într-o primă versiune (1963) a studiului său despre Barbu, din unghi sociologist-vulgar. Câteva sunt niște capodopere. Frumusețea lor a făcut uitat humusul din care-și trăgeau seva, mai ales după 1964, când a reînceput reeditarea operei și când simpla lui evocare ar fi compromis procesul și așa întârziat al recuperării. Dacă putem face un reproș lui Cioculescu sau Vianu, nu este că au insistat pe fondul cu desăvârșire nelatin, ca să zicem așa, al *Isarlâk*-ului, ci că n-au intuit corect natura poeziei. Ei au părut convinși că poetul pactizează nu numai cu balcanismul, dar și cu o formulă tradițională de poezie, în care se întorc narativul și epicul, abia alungate de toată suflarea modernă. Însă *Isarlâk* nu contrazice deloc teza lovinesciană a exclusivității lirismului în noua poezie și este o poezie deopotrivă de pură ca toate celelalte ale poetului. Trama sau rama epică sunt un pretext în *După melci* sau în *Riga Crypto* pentru subiectivitatea lirică. Când generația următoare, a lui Doinaș sau Radu Stanca, va reabilita baladescul, ea va proceda în același fel. Barbu

se descrie pe sine, sfâșiat între dionisiac și apolinic, între spiritul solar și sexualitate. Poezia pură din secolul XX era de fapt similiepică din rațiuni de strategie artistică. Nici fabula, nici personajele, unde erau, nu aveau sens, în afara planului simbolic ori de subiectivitate. Barbu avea o idee proprie despre poezia pură. Purismul însemna pentru el o definiție a domeniului specific al poeziei. Lucrul acesta nu l-ar fi făcut Poe, rămas un bun romantic, ci Jean Moréas din *Stances*, pentru care (scria Barbu într-un articol în franceză) „la matrice de toute poésie, c'est la lyre”. Ca „attitude rhapsodique” și ca „le lieu de toute beauté intelligible, l'entendement pur, l'honneur des géomètres”. De aici provine admirabilul și zadarnicul apel adresat poezilor de a reveni la aezii și rapsozii Heladei din recenzia lui Barbu la *Evoluția poeziei lirice* a lui E. Lovinescu. *Selîm* este portretul liric al unui negustor de zaharicale, al cărui coș e plin de lucruri delicioase. *Cântec de rușine* e tot un portret liric, în notă comică, a „pezevenghei” care vinde bătrânilor leacuri de impotență și femeilor tinere leacuri de lepădat. Pezevenghea seamănă cu aceea din *Domnișoara Hus* și cu alte apariții de băbății groțești, fie frumuseți destrăbălate odinioară, fie caricaturi ale inteligenței abstracte. Din stratul biografic, așa de activ, al poeziei lui Barbu, provine bunăoară algebrista Emmy Nather, superinteligentă lipsită de feminitate, inspirându-i poetului pe acel Mercur „astră aurită/ Cu peri doi împodobită,/ Lungi,/ Cu pungi,/ Pe barba mare/ Oarbă de cercețătoare” care patronează simbolic în câteva poezii rațiunea superbă, dar sterilă. Descântecul din *Domnișoara Hus* nu e fără legătură cu *Blestemele* argheziene. Este o urare pe dos, ca aceea (necunoscută lui Barbu) din farsa anonimă *Occisio Gregori*. Motto-ul din *Isarlâk* vorbește de „mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann”. Mai dreapta cinstire este una curat estetică, nicidecum etică. Cetatea Isarlâk se situează „la mijloc de Rău și Bun”. Este un rai staționar într-o splendoare echivocă, impură („Într-o zi cu var și ciumă,/ Cuib de piatră și legumă”). Nastratin

nu mai este profetul hilar din cealaltă mare poemă a ciclului, ci un Păcală al turcilor care-i amăgește pe simigii și pe gogoșari, pe găzi, ca și pe fetele mari, pretinzând că topește inul în jar sau că vinde căței de usturoi în lesă. Asocierea din urmă este urmuziană. Nastratin e un scamator, iar lumea lui una de bâlci. Nici vorbă de sacerdotii, cum au crezut unii. Nastratin este, ca Selim, un negustor de minunății existente doar pe tablaua lui, cum ar fi pulberi de pe lună rase sau pietre ușoare ca apa. Cu opincile pentru hagealâc suntem în plină parodie a religiosului. Apologia finală este la fel de falsă ca și marfa neguțătorului din Isarlâk, câtă vreme îl are în vedere pe Kemal, reformatorul și modernizatorul, și deopotrivă „slava stătătoare” a unei Turcii sempiternă. Opunându-se progresului istoric, Barbu nu-și poate totuși reține ironia. Lauda imobilismului este pur estetică, la fel ca la Pann, din care Barbu culege vorbe de duh, arhaisme și alte giuvaieruri lingvistice. *Nastratin Hoge* la *Isarlâk* este croită din stofe mai grele, din brocarturi și catifea. Limba „se căftănește”, cu o expresie folosită de Barbu cu privire la Mateiu Caragiale. Extraordinara poemă debutează, din nou, pillatian, cu o toamnă plină de rod, mutată de la Florica sau Miorcani la Giurgiu:

„Cer plin de rodul toamnei îmi flutura –  
 tartane –  
 Tot vioriul umed al prunelor gâtlane:  
 Grădină îmi sta cerul; iar munții  
 parmalâk.”

Înfățișarea mulțimii venită să-l întâmpine pe hoge pare ieșită din pensula lui Iser. Nastratin sosește pe un „prea ciudat caic”, o arcă din resturi de petice mizerabile, trezind mai degrabă decât austeritate bănuiala de sărăcie lucie și de zgârcenie. Puțini poeți, poate Arghezi, au ilustrat mai bine în cuvinte estetica urâtului inventată de Daumier în desenele sale:

„Nici vâsle și nici pânze; catargul, mult  
 prea mic;  
 Dar jos, pe lunga sfoară, cusute între ele,  
 Uscau la vânt și soare tot felul de obiele,  
 Pulpane de caftane și tururi de nădraji;  
 Și, prin cârpeli pestrițe și printre cute vagi,  
 Un vânt umfla bulboane dănțuitoare  
 încă.”

Dacă în *Isarlâk* este o falsă apologie a „Turchiei floare”, aici este o adeziune, deopotrivă de falsă, la valorile moral-religioase ale islamului nastratinesc și la un profet pe măsură. Ceea ce izbește este deplina gratuitate. De altfel, profetul nu răspunde chemărilor mulțimii care îl venerază ca pe un sfânt, pare rupt de orice realitate, surd și mut, un mucenic autist care se dedică finalmente gestului grotesc de a-și mânca din pulpa piciorului propriu. Suntem foarte departe de ascetismul tragic, închipuit de Vianu și de alții. Încheierea ludicei viziuni este genială:

„Dulceagul glas al pașii muri prin seară lin.  
 Cum nici un stâlp ori sfoară nu tremură pe  
 punte  
 În gândurile toate, soseau ninsori mărunte  
 Și unsuroase liniști se tescuia sub cer.

Și, deslușit, cu plânsul unui tăiș de fier  
 În împletiri de sârmă intrat să le deșire  
 O frângere de ghețuri, prin creștete, prin  
 șire,  
 Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.  
 Pe lângă pic, smalț negru, pe barba Lui slei  
 Un sânge scurt, ca două mustăți adăugite,

Vii, *vecinici*, din gingia prăselelor cumplite  
 Albiră dinții-n pulpă intrați, ca un inel.

Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el.”

La apariția în 1930 a *Jocului secund*, Pompiliu Constantinescu semnala „absența unei poezii erotice directe”, înlocuită mai peste tot de o „atitudine ideativă și simbolică”: „Iubirea este

expresia unui principiu cosmic, lege supremă care absoarbe individul dincolo de limitele temporalului”. Observația e corectă pentru ciclul *Uvedenrode*, dar parțial contrazisă de alte poezii, mai vechi ori mai noi, din care „sinceritatea” sau „confesiunea”, ținute de Barbu în oroare ca „poezie leneșă”, nu lipsesc. Ca notă generală, în eroticele directe, dar și aiurea, există un element biografic originar înfășurat temeinic în imagini și metafore care-l fac de nerecunoscut. Expresia maximă a metamorfozei este chiar poezia fără titlu care deschide *Joc secund* și care a fost inițial o erotică, din seria dedicată Mariei Zalic, cum a arătat Marian Papahagi, poetul substituind apoi *iubita* cu *poezia* și silindu-i pe toți criticii, începând cu G. Călinescu și isprăvind cu mine însumi, s-o interpreteze ca pe o artă poetică. Firimituri de la festinul biografic se află presărate pretutindeni. Au fost, în general, identificate, mai ales după publicarea corespondenței și a ocazionalelor. Poezia *Un personaj eteroman*, în care, printr-un calambur, Barbu își recunoaște atât patima pentru sex, cât și aceea pentru eter (care era drogul studenției sale germane), este însă autoironică, nu față de aceste omenești apucături ale autorului, ci față de obiceiul lui, mărturisit, de a le „vătui” sau de a-și ascunde în „fum-volute” impulsurile „etero-heterosexuale”. Vata ori fumul cu pricina sunt, de exemplu, în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, simbolurile astrologice boltite peste ritualul erotic urcând în trepte de la sex (Venera) prin iubirea intelectuală (Mercur) la contopirea spirituală absolută (Soarele). Defectul poemei, care a părut de o maximă obscuritate, este tocmai claritatea ei. Din capul locului, poetul ne sună în urechi cheile menite să deschidă accesul spre cercurile de mister ale erosului cosmic-uman (“Sună-mi trei/ Clare chei/ Certe, sub lucid eter,/ Pentru cercuri de mister!”). Eterul nu tulbură deloc ordinea riguroasă a inițierii. Poate spre a corecta acest neajuns, al clarității, poetul reia tema în cealaltă rapsodie, intitulată *Uvedenrode*, unde complică schema de funcționare a „modurilor de ode” (acestea ar fi treptele inițierii) și a „cerurilor

eșarfă” (astrologia simbolică), începând cu „floarea de zale” a iubirii intelectuale, trecând la cântul adresat „soarelui sfânt”, ca să încheie cu sexualitatea. Spre deosebire de trivialitățile ritmice din poezia anterioară, când era sugerat instinctul sexual, în *Uvedenrode* sexul este glorificat în versuri pe cât de impudice, pe atât de expresive:

„Încorporată poftă,  
Uite o față:  
Lunecă o dată,  
Lunecă de două  
Ori până la nouă,  
Până-o înfășori  
În fiori ușori,  
Până-o torci în zale  
Gasteropodale;

Până când, în lente  
Antene atente  
O cobori:

Pendular de-ncet,  
Inutil pachet,  
Sub timp,  
Sub mode,  
În Uvedenrode.”

Tema „nunții” apare în multe dintre aceste poezii, ca și tema „increatului”, de care ea este cel mai adesea legată. O nuntă care nu se împlinește găsim în unul din cele mai izbutite poeme din ciclul *Uvedenrode* și anume în *Oul dogmatic*. „Increatul” este o reminiscență din Rimbaud, pe care Barbu îl indică, într-un articol, ca fiind obsedat de „increatul cosmic” și de „existențele embrionare, de germeni, de peisajele nubile, într-un cuvânt, de limburi”. (Să nu uităm că într-un fel de necrolog, Barbu deplânge „neputința scrisului mirean de a sui până la „izvoarele Increatului”, adică ale Căpitanului!). Este în *Oul dogmatic*, în pofida referinței la Sfântul Duh, mai mult orfism decât creștinism. Legenda oului a răspândit-o din Egipt în Grecia Orfeu, care, se știe, nu consuma ouă. Ca în *Scrisoarea* lui

Eminescu, viața iese din conlucrarea a doi factori. Acela feminin este la Barbu albușul, dormind pasiv în culcușul lui de atlas, iar cel masculin (punctul mișcător, mai slab ca boaba spumii, din viziunea eminesciană asupra genezei) este bănuțul auriu, „ceasornicul fără minutar” al vieții. Intuiția cea mai profundă din poem este coincidența fizică a vieții cu moartea, inseparabile doar metafizic. Tonul este acela al elegiei:

„Și mai ales te înfioară  
De acel galben icusar,  
Ceasornic fără minutar  
Ce singur scrie când să moară  
Și ou și lume. Te-nfioară  
De ceasul galben, necesar.”

Oprirea limbilor nevăzute ale acestui ceas ar putea, dacă ar fi realizabilă, să țină etern lumea în pacea de dinainte de naștere. Finalul e, pe drept cuvânt, celebru și readuce motivul orfic:

„Încă o dată:  
E, Oul, celui sterp la fel,  
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el  
Și nici la cloșcă să nu-l pui!  
Îl lasă-n pacea-întâie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul  
Și sfânt, doar nunta, începutul.”

E destul de greu de înțeles de ce catrenele duble ori triple din prima parte a volumului *Joc secund*, acelea considerate unanim drept cele mai dificile din întreaga lirică românească, au fost socotite când hermetice, obscure, dacă nu simple șarade, când mistere inițiatice, ținând de romanticismul gnomic, dar niciodată ceea ce sunt de fapt și anume poezie manieristă. E adevărat că poezia modernă este deseori obscură, dar de un hermetism nebazat numai decît pe tradiția Trismegistului și neimplicând în toate cazurile o simbolistică specială. Vorbînd despre *Grup* și celelalte, criticii au înclinat de obicei spre formula hermetică fiindcă li s-a părut evident că

Barbu uza și chiar abuza de o astfel de simbolistică. Preocupat de analogiile misterioase dintre macro și microcosm, Călinescu a văzut în toate poeziile valabile un simbol. Examinînd lirica noastră modernă, el n-a simțit însă niciodată realmente diferența dintre o poezie cu adevărat simbolică și una în care doar se imită comunicarea, în felul în care se comportă, cum spunea el însuși, nebunii. În ultima categorie ar intra avangardiștii, pe care Călinescu i-a tratat laolaltă cu poeții puri. Pe Barbu l-a așezat, știm deja, în capitolul despre dadaști, suprarealiști și hermetici, așadar în oala în care fierbeau toate speciile de ierburi ciudate ale vremii. Că hermetismul și dadaismul se aflau pe poziții ireconciliabile, rezulta însă chiar din confruntarea celor două definiții date de Călinescu însuși poeziei moderne. Mai curios este că nimeni n-a remarcat că dificultatea pieselor ciclului *Joc secund* nu este aceea datorată polisemantismului modern, ambiguității fundamentale a poeziei descoperite de Hugo Friedrich și teoretizate de Empson. Toate aceste poezii au, din contra, mesaje cât se poate de univoce, în pofida obscurității voite care le învăluie. Or, asta este chiar caracteristica manierismului, fie el baroc, euphuism, gongorism sau „șaradă” ronsardiană. La noi, manierismul n-avea niciun precedent. Cu excepția, poate, a versurilor despre Helga din *Istoria ieroglifică*. Trebuie distinse așadar catrenele manieriste de poeziile cu adevărat simbolice ale lui Barbu, inspirate acestea de Novalis, Poe, Moréas și Rimbaud. E interesant de menționat că adevăratul hermetism Barbu însuși îl recunoștea în ciclul *Uvedenrode*, în *Oul dogmatic* mai ales, definindu-l drept un „curent de gândire și de emoții orfice” (în articolul despre Moréas). Prea puțin din aceasta în ciclul *Joc secund*, în care codificarea mesajului e tipică pentru manierști. G. Genette a indicat în *Figures I* calea potrivită pentru a-i descifra pe poeții manierști ai *Pleiadei* franceze. Aplicabilă lui Barbu, Călinescu a folosit-o, fără să-și dea seama, „traducând” de exemplu astfel prima artă poetică din volum: „Iată o cugetare clară, în limbaj dificil, arta poetică a liricului:

Poezia («adâncul acestei calme creste») este o ieșire («dedus») din contingent («din ceas») în pură gratuitate («mântuit azur»). E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune”. Sigur că autorul *Istoriei literaturii* vedea aici doar un hermetism filologic, acela ideatic fiind rezervat ciclului *Uvedenrode*. Dar nu e mai puțin surprinzător că nu și-a dat seama în ce măsură decodifica un mesaj poetic manierist. Acest fel de a proceda îi va nemulțumi pe exegeții de după Războiul al Doilea, care îi vor accepta cu mari rezerve simplitatea extremă, chiar dacă vor trebui să-i recunoască, în unele cazuri, eficacitatea. În definitiv, manieristul, de la Gôngora la Mallarmé, codifică mesajul la două nivele, care fac casă bună împreună, deși pot exista și unul fără celălalt. Primul nivel este filologic. Procedeele sunt lesne de depistat, de exemplu la Barbu: cuvinte rare, cu alt sens decât cel uzual, din jargonul matematic (în care *categoric* înseamnă *complet* și *consistent* înseamnă *necontradictoriu*) ori general științific; topica recurând la inversiuni, elidări și compuneri; lapidaritate, sugerând gnomismul și proverbialul; simularea retoricului și a didacticului; în fine, o stilistică nutrită din „*alliterative line*” pe care, conform ideii Ioanei Em. Petrescu, Barbu o putuse afla în Longfellow, în poezia englezilor, în general. Al doilea nivel este ideatic. Cele mai multe poezii din ciclu au aspect de șaradă (Aderca avea dreptate), „ascunzând” sub motive biblice, liturgice, astrologice sau de alt fel peisaje, locuri, evenimente ori chiar incidente biografice. Se produce o echivalență între material și spiritual, o metaforizare (dar nu simbolică) a materialului uman și natural. Să recitim, la întâmplare, *Poartă*:

„Suflete-n pătratul zilei se conjugă.  
Pașii lor sunt muzici, imnurile-rugă.  
Patru scoici cu fumuri de iarbă de  
mare,

Vindecă de noapte steaua-n tremurare.

Pe slupte vinuri frimitură-i astru’.

Munții-n Spirit, lucruri într-un Pod  
albastru.

Raiuri divulgate! Îngerii trimeși  
Fulgeră Sodomei fructul de măceș.”

Ioana Em. Petrescu vede aici o „eucharistie cosmică”. Există și alte indicii că poetul ar fi dorit o lectură în cheie liturgică a poeziei. Dacă o citim însă fără gândul la veleitățile de vizionar ale lui Barbu, remarcăm un lucru uimitor: avem de-a face cu un peisaj matinal (pe fondul deșteptării naturii la viață, steaua reflectată în apă tremură și se estompează, simplă firimitură în oceanul de roșu aprins al soarelui care urcă încet pe cerul tot mai albastru). Motivele religioase nu sunt adevărate simboluri „luciferice”, dar simple metafore decorative din categoria celor „paradisice” de la Blaga. Nu e mister inițiat, nu e pluscunoaștere. Toată critica a căzut în capcana de a le considera mai adânc simbolice decât sunt. În același fel *Dioptrie* descrie un incunabul, probabil de magie, *Lemm sfânt*, o icoană, *Mod*, o pictură murală bisericească sau, dacă e să-l credem pe poet, priveliștea cerului „intemporal și pur”, boltit peste acoperișurile de țiglă ale Hanovrei, așa cum apare ea ochiului aflat în foișorul primăriei. Ce este oare ritualic în sacrificiul din *Păunul*, unde pasărea e ispitită cu mălai de o mână, în timp ce o altă mână îi rupe gâtul? E, poate, o metaforă a „frumuseții” ucise prin înșelăciune. Versurile sunt însă extraordinare:

„Se ploconea răsăritean și moale,  
Mălai din mâna ta să ciugulească.  
Albastru pâlpaia și cald, în poale,  
Ca pânzele alcoolului în ceașcă.  
Pe butură, nebunul tău cu scufă  
Ochi inegali grozav de triști rotea,  
Și mâna ți-a sucit, cum storci o rufă,  
Și-a rupt și gâtul păsării, care bătea.”

*Din ceas, dedus* ori *Timbru* sunt arte poetice, de atâtea ori puse sub lupa criticii, încât și-au scuturat o parte din coroana care le făcea să



pară misterioase. Ultima strofă din *Timbru* este greu de uitat:

„Ar trebui un cântec încăpător, precum  
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;  
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare  
Din coasta bărbătească al Evei trunchi  
de fum.”

Manierismul este însă în destule altele insuportabil (*Aura, Secol, Suflet petrecut*). Câteva pot fi socotite ca nimerind din greșeală în acest ciclu de obscurități prețioase și voite, cum ar fi *Orbite*, un peisaj matinal mult mai proaspăt, mai pur și mai melodios decât acela din *Poartă* și în care motivele culturale și cele ocazionale sunt resorbite până la a părea naturale:

„Colo, dimineața mea;  
Viu altar își miruia;

Ca Islande caste, norii  
În, dorită, harta orii,

Ageri, șerpui ce purtai,  
Șerpui roșii, scurși din rai,

Și, cules, albastrul benții  
De pe jerbele Iuvenții.

\* \* \*

Lăncile de iarbă mici  
Le păzea cățeaua Bitsh,  
Inimi mari dormeau pe țară,  
Munți, cu sângele-n afară...  
Cunoscut acelor zori  
În fântâni,  
în șerpi,  
în nori.”

În același stil manierist, Barbu este de altfel cel mai de seamă poet român de compuneri ocazionale și de epigrame, toate cu „faimă privată”, după exprimarea malițioasă a lui Ș. Cioculescu. E oarecum curios să-l surprindem

pe poetul laborios improvizând pe marginea mesei, la comandă, chiar dacă își reia ulterior textele, aducându-le repetate ameliorări, și asta în pofida faptului că nu le voia publicate, cum nici n-au fost, decât postum. Iată o epigramă adresată lui Arghezi:

„Asemeni, după Euclid,  
Proporției ce-și schimbă mezii  
Rotește verbul meu arid  
Străineii scări a lui Arghezi.”

Alta, lui Al. Rosetti:

„Itinerar de seci imagini,  
O Grecie pe două pagini,  
Supusă plebei târgovețe:  
O, talere cu două fețe!”

Înțepător cu Arghezi, rivalul de o viață, nu prea mai e de înțeles sarcasmul cu care își tratează editorul din 1930. Mai blând e cu Ș. Cioculescu, deși nu citeau la fel poezia:

„Ei, schimniceștii Fețe și străvezii, pe care  
Mi-o asociez în multe cărturărești vigile  
Bolnavului în friguri și fără vindecare  
De inimă albastră și texte dificile.”

Deopotrivă de simpatice sunt ocazionalele, a căror capodoperă este *In memoriam*, singura reluată în volum, deși plasată anapoda în ciclul *Isarlık*. Ca și cățeaua Bitsch din *Orbite*, câinele Fox a existat în realitate. Poetul îl evocă cu o duioșie care nu-i stătea, așa-zicând, în caracter când se referea la semenii lui (dovadă chiar epigramele de mai sus), de la înfățișare („Capul, cafeniu pătat,/ Cu miros de dimineață,/ De zăvozii mari din piață/ În trei locuri sânge-rat...”) la năzdrăvăniile cavalerești („Fox frumos/ Cu dinți oțele/ Și preț mare/ La cățele,/ Fox nebun/ Scurt de coadă/ Fuge-n lume,/ Se înnoadă”). Cea mai pură și melodică strofă a lui Barbu este următoarea, extrasă parcă dintr-o verlainiană „chanson sans paroles”, experiment

fără mari pretenții, dar tocmai de aceea foarte simpatic:

„Cir-li-lai, cir-li-lai,  
Precum stropi de apă rece  
În copaii când te lai;  
Vir-o-con-go-eo-lig,  
Oase-închise afară-n frig;  
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,  
Ca trei pietre date dura  
Pe dulci lespezi de mărgean.”

„Un poet e numai rar și un mare prozator”, îi scrie Ion Barbu în 1947 Ninei Cassian. Proza, nu puțină, pe care o avem de la el (epistole, evocări, amintiri, articole biografice etc.) este totuși pe alocuri excepțională. Din paginile evocărilor, oarecum convenționale, de matematicieni ori de poeți, sare câte un portret, ca acela al lui Gauss, în care, după rețeta din poezie, banalul existenței lumești este proiectat pe cerul spiritual al profesiei:

„Pe Gauss al anilor inteni, se cuvine să-l vedem străbătând, în mantaua lui de ploaie, pustiu Lunenburgului, găzduit pe la morile de vânt, trăind viața păstorilor din partea locului: dormind vara somnul lor de plumb, prin ierburi și visând de curbura pământului”.

Una dintre cele mai frumoase pagini din literatura română despre propria formație spirituală este aceasta:

„În ceea ce mă privește, resimt ca o umilință neștiința mea de elinește, neputința în care mă găsesc de a proba, ca pe un ban de argint, sunetul ce emit *immurile către Demetra, tragediile* lui Eschil, versurile lui Teocrit. Ceva mai mult, sunt gata s-o recunosc public, cu o singură condiție. Umaniștii clasici să declare și ei, imediat, că resimt, ca o umilință egală și vinovată, necunoașterea *Elementelor* lui Euclid, *Stoicelor* lui Appollonius din Perga, *Colecțiilor matematice* ale lui Pappus. Dar umaniștii clasici nu vor să știe

de așa ceva. Totuși gândirea greacă se exprimă nu numai mitic, în fabulă, dar și direct în teoreme. Poarta prin care poți aborda lumea greacă – fără de a cărei cunoaștere, după părerea mea, cultura cuiva nu poate fi socotită completă – nu este obligatoriu Homer. Geometria greacă e o poartă mai largă, din care ochiul cuprinde un peisagiu auster, dar esențial. Această poartă ni se deschidea nouă acum 40, mai exact acum 44 de ani. Noi refăceam rapid experiența intelectuală a acelor mari geometri. Ne instruiam despre proporții, cu Thales și Euclid; regândeam teoria polarelor cu Appollonius; cu Archimede măsuram ariile; cu Platon ne miram de incomensurabilitatea diagonalei pătratului prin latură și poate concepeam naiv, dar poetic, vreo doctrină a reminiscenței, pentru explicarea contradicțiilor numărului irațional. Tot cu Platon, contemplam cele 5 existențe perfecte, poliedrele regulate, a căror unicitate ne intriga desigur, fără a fi în stare să-i înțelegem sensul adânc”.

Capodoperele prozei de ocazie a lui Barbu rămân scrisorile către Vianu. E de ajuns s-o recităm pe aceea din 18 mai 1922 ca să avem imaginea întregului material uman și literar. Este între cei doi prieteni, aflați amândoi la studii în Germania, o diferență uriașă de caracter. Vianu e un timid și un reticent, dedat studiului, Barbu e un Don Juan, seducător în serie, priapic și veșnic la vânatoare, incapabil să-și treacă doctoratul, ca Eminescu, și chiar să învețe ca lumea limba lui Gauss. Există o mărturie impresionantă a deosebirii dintre cei doi și anume o scrisoare din același an în care Vianu se autodenunță: „Niciodată n-am simțit plăcerea să trăiesc. Am păcătuit mereu prin mohorală”. Barbu îi scrisese în legătură cu un prim flirt al prietenului său (n-avem scrisoarea de spovedanie a lui Vianu, care le-a păstrat cu sfințenie pe ale lui Barbu, fără însă reciprocitate), oferindu-se să-i împrumute „rețeta” lui în materie de cuceriri:

„În sfârșit, și tu! Toată voința de complicitate, fondul meu indelebil de vechi pezevenghi îți strigă un: «Bravo, așa te vreau.» Vasăzică, așa! Lucrezi cu perfidul albion! Proaspătă, 18 ani, personală, cu pasiunea călătoriilor, singură poate, dar... nevinovată! Ascultă, îți primesc tot sistemul ăsta contradictoriu de constatări și postulate; prin salturi intuitive, dar nu entuziaste, caut să mă ridic la conceptul «aventurei de cap»; subscriu pentru flirt (ce mai vrei), însă fă-mi pe voie, fiindcă te găsești la flirt, la forma eloquentă a dragostei (epitetul «disertă», ar fi mai potrivit, dar îmi trebuie «eloquentă», ai să vezi mai încolo), de ce nu ți-ai desfășura limbușia «on peu par tout»? Mai? Mi-o închipuiesc, un adevărat Burne-Johns, ca frăgezimi florale și pe deasupra... nevinovate! Bagă de seamă, nu fi sec: fără un fixator senzual oarecare, toată aventura, și așa destul de incoloră, se va decolora. Ai să uiți, Tu, constructor de trecut cum te știi, n-ai să lași să-ți scape ocazia frumoasă. În atingerile miriadară de pistile și polenuri din primăvara asta, sugestia nu lipsește. Du-o pe câmp undeva, sau în pădure și inserați-vă în nunta totală. Dacă aprehendezi rezistențe fizice (morale nu cred să opună o călătoare așa de pasionată, morala nerezystând la deplasări de latitudini) mărginește-te la tacturi superficiale. Rețeta mea”.

Și, ca să-l jignească pe pudicul său corespondent, își pune, mai întâi, cenușă-n cap („Gândește-te că sunt un clown senil...”), apoi își acordă singur certificatul de calitate în domeniu (“Mă, hotărât, eu sunt un mare poet. Așteaptă. Nu în sensul curent, nu ca versificator. Cuvântul mă stingherește, îl mânuiesc cu prea mari timidăși sau prea mari îndrăzneli, nu am sentimentul just al valorii lui muzicale și nu parvine să-mi acopere intenția. Fără un anumit noroc, ceva sinceritate și abilitate de dissociator, aș fi sigur un poet fetus. Materialul meu veritabil e Acul. Aici evoluez ca un vultur, sunt maestru”) și, la sfârșit, îi relatează, probabil ca ilustrare practică a rețetei și cu tot dichisul, cea mai extraordinară scenă de amor pe care a trăit-o,

din care nu lipsesc Mahler, Bruno Walter și trăsura doamnei Bovary:

„Aveam bilet la *Sinfonia a IV-a* a lui Mahler; fiindcă n-am găsit mai ieftin și conducea Bruno Walter, am luat bilet în primele staluri. Îți poți închipui un biet walach frust și nedus pe la biserici, în înflorirea aia de găteli parfumate și busturi și mâini și pieptănături. Mi-a luat ochii și pentru moment n-am fost în stare să rezolv în părți încâlcirea de minuni. Dar, când a început simfonia (știi tu: nevoia de a elibera spațial, cutremurul dionisiac al muzicii) îmi abat privirile la stânga, și văz așa, ceva fără pereche. Ce să-ți spun? O strălucire, o nemișcare și o tensiune. Mă mai uit o dată și văz acumulat deasupra cefii un fel de melc de aur, un ornament greu și mat, un păr cum n-am putut nici să-mi închipui. [...] I-am prins mâna și am rămas așa până la sfârșit.

Pe urmă am așteptat-o afară, la ieșire. Vorbea franțuzește, a fost mai ușor să-i spun ce vreau. Am rugat-o să-mi dea voie să prelungesc încă un moment emoția împărtășită și să mergem alături. Pe urmă am orientat-o către o cofetărie și, întrecându-mă cu elocința, numai să nu-i dau timp să se reculeagă și să se sperie, ne-am așezat. Măi, ce i-am spus atunci sunt *lucruri pierdute pentru oameni*. De unde le scoteam? Știam că, dacă nu o am atunci, o pierd. Și-atunci m-am stors ca pe un burete. [...] Nu mai era loc pentru îndoială, primea! Afară m-au trecut florii. Afurinta Contingență! Unde s-o duc? La mine, imposibil. Dacă ai vedea-o, ai înțelege pentru ce. Luasem o cameră mobilată la Nord-Berlin, cartier muncitoresc și de curve [...] La hotel – nu puteam să propun asemenea lucrul Atunci, atunci... Literatura! Vezi că tot e bună la ceva. Ai ghicit? Mme Bovary, scena trăsuri, providențiala, blagoslovita scenă a trăsuri! Dumnezeu a făcut să îmi treacă prin cap. I-am împărtășit intenția și am simțit brațul că-i tremură, recunoscător.

Acum să te ia dracu! Ți-am dat destule elemente să prelungști dincolo, să reconstitui ce a urmat. Eu nu pot să adaug un cuvânt,

fiindcă într-adevăr nu pot și fiindcă îmi repugnă. Ba un cuvânt tot am să adaug: (trăsura a rulat trei ceasuri = 400 de mărci) peste o oră, poate, când treceam sub lumina reverberelor din Tiergarten, mi-a prevenit rugămintea. Și-a scos unicul pieptene... mă, și-a fost ceva cutremurător, nepământesc! Ploaia de aur pe Semelé. M-am îmbăiat într-o fuziune de glorie, m-am șters cu el ca pe un prosop, m-am sugrumat, în prada unui sadism fără seamă”.

La vârsta ingrată a episodului berlinez, Barbu arăta cu siguranță așa cum îl înfățișa Călinescu în istoria sa pe tânărul aspirant la gloria literară care urca scările casei lui E. Lovinescu: „Fizionomie personală de om al soarelui de calcaruri, înaintare de Kurd descălecat. Un nu știu ce nomad în pupilele boabe de strugur veșted. Liniile feței anguloase, ochii vegetali sportiți într-o tensiune dincolo de conturul lucrurilor, ochi exanguini, cufundați în vis, ai omului ce doarme cu pleoape întredeschise”.

## GEORGE CĂLINESCU

(19 iunie 1899 – 12 martie 1965)



Știută multora, publicisticii lui G. Călinescu i s-a acordat o atenție neînsemnată, deși se întinde pe aproape cinci decenii, fără mari întreruperi. Dicționarele literare o amintesc în treacăt, ca de altfel și studiile critice. Edițiile de opere n-o cuprind. Singurele culegeri, datorate lui Geo Șerban și Andrei Rusu, sunt incomplete și cenzurate. Așa stând lucrurile, ar putea să pară curios că, atât înainte, cât și după 1989, contestarea lui Călinescu a pornit de la publicistica lui, nu de la opera critică propriu-zisă, dacă exceptăm situația specială a receptării *Istoriei literaturii* din 1941. Și e vorba îndeosebi de publicistica de după al Doilea Război. G. Călinescu s-a numărat, alături de Sadoveanu și Galaction, printre cei dintâi scriitori importanți care s-au aliniat ideologiei comuniste. La *Tribuna poporului*, *Națiunea* și celelalte, el a intrat numaidecât în dispută cu presa de opoziție democratică unde

erau înregistrați aproape toți criticii din generația lui. Nu s-a bucurat nici de prețuirea aliaților de moment. Atacurile acestora din urmă culminează cu articolul *Critica criticii*, publicat în broșură de Ion Vitner în 1949, care îi desființează *Istoria* pentru vicii de concepție („idealism subiectiv”) și de metodă („caracter neștiințific”) și care ar fi putut deveni la fel de faimos ca *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei*, articolul prin care Sorin Toma îl scoate o vreme pe Tudor Arghezi din literatura nouă, dacă, deși eliminat din universitate, Călinescu n-ar fi continuat să fie deputat, academician și director al Institutului de Istorie Literară și Folclor care azi îi poartă numele, urmându-și destul de regulat și activitatea publicistică. Din 1955 el își reia colaborarea săptămânală cu o rubrică intitulată *Cronica optimistului* în *Contemporanul*. După 1989, face obiectul unui alt val de contestări, remarcându-se M. Nițescu (*Sub zodia proletcultismului*, 1995) și Gh. Grigurcu (într-un articol din *România literară* prilejuit de centenarul nașterii marelui critic, în iunie 1999), dintre criticii noi, și Adrian Marino, dintre cei vechi, călinescian ca formație și care luase drept model în *Viața lui Macedonski* biografia lui Eminescu scrisă de maestrul său. Deceționat de oportunismul acestuia, Marino își va orienta acțiunea proprie spre critica de idei generale, ostilă în principiu impresionismului de tip călinescian, și va polemiza cu toți călinescienii generației '60. Ce e drept, articolele politice ale lui Călinescu de imediat după 1944 sunt, fără excepție, lamentabile. Relativa redresare din cele strict literare publicate la rubrica din *Contemporanul* și selectiv adunate în 1965 în volumul *Cronicile optimistului* a avut o însemnătate considerabilă pentru criticii ce se formau atunci. M. Nițescu greșește punându-le pe toate în aceeași oală. G. Călinescu a fost perceput foarte diferit de cele două generații succesive. Dacă-i recitim fără *parti-pris* publicistica dintre

1944 și 1955, ne putem explica diferența. Abia instalat la cârma *Tribunei poporului*, în septembrie 1944, G. Călinescu se simte dator să-și edifice cititorii cu privire la titlul gazetei: „Și fiindcă din popor fac parte toți, toți să vină cu încredere sub fâlfâirea înflăcăratei noastre flamuri”. Facticea înflăcărare nu va lipsi din niciun articol. Și nici conformitatea cu ideologia. Singura originalitate pe care Călinescu și-o permite este lexicală. El se încâpățânează să-l numească pe muncitor „lucrător manual”, cu o prețiozitate care însă nu face acceptabilă teza că, din dispreț față de acest tip de muncă, „domnii” nu iubesc orânduirea cea nouă. „Moșierii” (aici cuvântul este cel din limba de lemn) au, în ochii lui Călinescu, defectul de a-și apăra cu orice preț proprietățile. Despre eventuale merite istorice ale clasei nici nu poate fi vorba. Intelectualul care frecventează „partidele istorice” („Sentimentul meu, scrie Călinescu fără să clipească, este că partidul liberal este într-adevăr un partid istoric, adică trecut la capitolul istorie, depășit de vreme”) este ironizat fiindcă s-ar fi lăsat înșelat de propaganda dușmănoasă care pretindea că în comunism totul va fi în comun, iar orice obiect de folosință în unic exemplar: „Prostule, i-am zis eu, pe drept cuvânt indignat, crezi [...] că ar avea sorți de izbândă un partid care ar propune mizeria umană?”. Iată o mostră de logică foarte repede contrazisă de istorie! Partidele istorice ar fi inventat „ura de clasă”, susține Călinescu în același mod tendențios. Epurările din motive politice i se par justificate, iar când țărâniștii amenință că, de vor ajunge la putere, le vor face și ei, dar în sens invers, Călinescu îi taxează cinic: „...Nu e dovedit că vor veni vreodată la guvern”. (E greu să-i imputăm lui Călinescu faptul că nu vedea până în 1996!). Iuliu Maniu e ținta unui pamflet: bătrânul politician ar fi un supraviețuitor politic care a continuat, după Marea Unire, să plaseze capitala României la Budapesta. Este elogiât, în schimb, Petru Groza. Noua putere este slăvită cu aceeași energie cu care este batjocorită cea veche. Cu ocazia centenarului *Proclamației de la Izlaz*, în iunie 1948,

G. Călinescu îi citează cât se poate de *à propos* prima propoziție: „Timpul mântuirii noastre a venit!” Venise, s-ar zice, odată cu Tratatul de Prietenie cu URSS (acela denunțat ca înrobitor de înșiși comuniștii români în aprilie 1964) și cu proclamarea Republicii, pe care Călinescu o salută cu entuziasmul unui neofit, după ce-l comparase pe Carol al II-lea cu Louis XIV și se declarase monarhist constituțional. Citează copios din Marx, Engels, Lenin și chiar Jdanov. La moartea lui Stalin, „figură gigantică a istoriei”, publică un necrolog pompos. Nu sunt mai breze nici articolele literare din jurul lui 1950. Înainte de studiile lui Ion Vitner despre Eminescu, acela care promovează cu aplombul binecunoscut în interpretarea operei marelui poet, sociologul vulgar este Călinescu. El cel dintâi dă modestei poezii *Vieața* o însemnătate exagerată, numai fiindcă ar arăta compătimire pentru condiția unei lucrătoare supuse exploatării, sau exaltă sensul antiburghez al proclamației anarhiste din *Împărat și proletar*. Finalul pesimist din *Luceafărul* i se pare a reflecta lipsa de dorință a lui Eminescu de a trăi „în mijlocul unei societăți aculturale”. „Moartea în sine, comentează mai departe Călinescu pesimismul eminescian, nu-i o noțiune antisocialistă, dacă nu se penalizează prin ea voința de luptă și muncă a celor rămași”. Cu toată originea lui boierească, Bălcescu ar fi un „proletar intelectual”. O prefață la Ion Creangă din 1953 îl transformă pe humuleștean în scriitor realist, precursor chiar al realismului socialist. Oportunismul nu e străin nici de *Croniclele optimistului*. Este justificată colectivizarea și omagiat un congres al P.M.R. Călinescu denunță „tapajul dubios” din jurul piesei *Scaunele* de E. Ionesco ori „filosofia plină de truisme” a celui alt „transfug” pe cale să cucerească Occidentul, E. Cioran. Dar Călinescu își regăsește uneori bunul-simț critic. Excesiv se vedește M. Nițescu în negarea oricăror merite ale *Croniclelor optimistului* și prin faptul de a confunda, în unele cazuri, gustul autorului cu oportunismul și concesiile ideologice. Lui Călinescu nu-i plăcuse nici înainte Maiorescu. Reacția lui la

articolul prin care Liviu Rusu îl reabilita în 1963 este, desigur, nepotrivită. *Titu Maiorescu socialist?* se întreba din titlu Călinescu. Dar unele exagerări ale lui Rusu în sensul spălării imaginii lui Maiorescu nu erau o invenție a lui Călinescu de dragul polemicii. Și, în fine, multe *Cronici* s-au dovedit cât se poate de utile în dezideologizarea criticii noastre literare. Venite din partea lui Călinescu, observații care astăzi pot să pară banale, au avut importanța lor în acea vreme. A afirma de exemplu că legitimismul lui Balzac ori misticismul lui Tolstoi nu i-a împiedicat să-și zugrăvească obiectiv epoca reprezenta o întoarcere a judecății critice la adevărul ei esențial. Limba de lemn era fisurată de modul tot mai liber în care Călinescu se exprima, iar orizontul lui intelectual, în care erau reasezați pe soclurile lor Sainte-Beuve, Dostoievski, Dante, Benjamin Constant, dădea unei întregi generații de critici speranța că se apropie ceasul despărțirii de Bielinski, Leonid Leonov, Barbusse sau Romain Rolland.

Mare parte din publicistica lui Călinescu fiind literară, ar fi de văzut și dacă cel mai de seamă critic al nostru a fost și un cronicar literar, adică un observator al producției noi. Călinescu s-a apărut de această idee. Tocmai când se pregătea să reia, în *Națiunea* din 1947, cronica, după ce susținuse rubrici asemănătoare mai ales în *Viața literară* și în *Adevărul literar și artistic*, Călinescu mărturisește: „N-am scris cronică literară, altădată, decât prin accident”. Lucrurile nu stau deloc așa. Cu intermitențe, e drept, când avea în șantier una ori alta din marile sale cărți, Călinescu a publicat cronici toată viața. Între *Cronicile optimistului*, destule sunt cronici literare. Specia l-a preocupat de la început sub raport teoretic. Primele articole din *Viața literară* conțin deja în germen opinia din *Principiile de estetică* de peste un deceniu. Acolo sunt și primele portrete ale unor critici, din care se vede destul de clar ce credea Călinescu despre meseria lui. Ele merită a fi citate cu atât mai mult cu cât, excepționale fiind, n-au fost reluate niciodată de autor:

„Dl. Mihail Dragomirescu este un temperament eminent politic. La baza activității sale critice găsim o constituție, un parlament, un buget, un guvern, un buletin oficial, un organ de luptă”; „Sistemul critic al dlui Lovinescu se compune din mari mișcări de trupe fără posibilitatea unei lupte, din îndrăzneți prudente și prudențe impenetrabile, din mici rezerve mentale și foarte multă amabilitate personală, din elogii care jignesc și cruzimi care exaltă”. „Cu dl. Ibrăileanu intrăm în domeniul mitologiei, al lui Neptun vegetând printre alge pe fundul Mării Egee, al lui Barbarossa care doarme secular într-o peșteră, al Bătrânului din Munte văzut de Marco Polo, al duhurilor invizibile și totuși prezente, al numelor sonore și înfricoșătoare”. Și păreri despre critică sunt din capul locului originale: „Critica astfel înțeleasă nu poate fi învinuită de impresionism în înțelesul rău ce se dă acestui cuvânt. Căci criticul nu se conduce niciodată după *impresie*, ci după *expresia* ca pură posibilitate a spiritului său”. Ideea este că simțul critic nu e teoretic, ci normativ, interpretând „faptul extern ca un produs al propriei activități”. Așadar, „simțul critic e actul creator eșuat”. Răsfoind zecile de cronici publicate de Călinescu, ne dăm seama că aprecierile criticului sunt, între limitele fatale ale oricărei critici de întâmpinare, cât se poate de juste. Procentul de eroare demn de luat în seamă nu e mai mare decât la Pompiliu Constantinescu, unanim considerat drept cel mai obiectiv cronicar literar din anii '20-'30 ai secolului. Iată, spre ilustrare, chiar cronicile consacrate de Călinescu volumele tipărite de colegul său cu câțiva ani mai tânăr. Comentându-i *Mișcarea literară*, o culegere de recenzii ca și următoarele, G. Călinescu remarcă un scris „lipsit de însușiri formale, care să-l facă mai atrăgător și mai personal”. Nu altceva spune despre *Opere și autori*, doar că acum îl socotește pe autor „un critic în toată puterea cuvântului”. În sfârșit, la *Critice*, severitatea nu poate ascunde prețuirea: „Intelectual fin, fără îndoială, ca om, d. Pompiliu Constantinescu nu produce alt interes decât acela de a ști dacă

despre o carte s-a pronunțat afirmativ sau negativ”. Este chiar cea mai bună definiție a rostului unui cronicar. I s-a reproșat de obicei lui Călinescu faptul că-și depreciază confrății. Faptul e în parte adevărat, mai ales în *Istorie*. E de notat că G. Călinescu greșește rareori în observația concretă, de amănunt. E greu de retorcat bunăoară obiecțiilor sale la conceptele lovinesciene de *sincronism*, *diferențiere* ori *mutație a valorilor*. Ceea ce i se poate obiecta este că n-a apreciat corect impactul lor în epocă și mai ales în posteritate. Chiar juste, remarcile par astăzi meschine, când Lovinescu a devenit, prin răspândirea ideilor lui, cel mai important sociolog al culturii noastre din secolul XX. În cazul lui N. Iorga, Călinescu n-a repetat eroarea: combătându-l în detalii, l-a așezat în mare pe soclul cuvenit. Spre respectarea nuanțelor, se cuvine precizat că există la Călinescu, când vorbește despre mari critici, o sumă de precauții, ca și cum ar vrea să nu se facă rău înțeles. Față de Lovinescu astfel de precauții abundă de la primul articol pe care i-l consacră: „M-am întrebat dacă aveam căderea să judec o operă etc.”, sau: „Aș vrea să înving simpatia ca să văd adevărul”. Nu e simplă abilitate, căci părerea e de obicei netă: „D. Lovinescu e un spirit minor. Dacă prin grație înțelegem lenea sufletului care nu zboară și nu se afundă, d. Lovinescu e un grațios”. Nu mai ține de critică, dar de psihologia criticului, felul în care, după portretul departe de a fi elogios, totuși plin de extraordinare intuiții, din *Istorie*, Călinescu se revizuiește (este aproape o abjurare) într-un text scris la un an după moartea lui Lovinescu, schițându-i un portret aproape patetic.

Lărgind sfera la alte genuri, nu putem lăsa neremarcată evoluția stilului călinescian din cronici de la liric și epic la critic. Unele dintre primele articole sunt impregnate de literatură. Așa scrie Călinescu la început despre Blaga, Arghezi (dar observațiile fundamentale sunt de pe acum la acesta din urmă), ba chiar despre Crainic (prima cronică începe prin a relata o călătorie cu trenul, repetată cuvânt cu cuvânt în

romanul *Cartea nunții*), detestat apoi cu tot atâta înaripare stilistică. Portretul mitologic al lui C. Stere din *Adevărul literar și artistic* e abandonat în *Istorie*. În schimb, lunga introducere descriptiv-etnografică din capitolul Goga nu există în cronică la volumul antologic din 1938. În general, în *Istorie* Călinescu își va reteza elanurile literare și va scoboří nivelul judecăților. Totuși fondul lor nu se schimbă, doar, uneori, expresia. În cronicile din anii '30, Hortensia Papadat-Bengescu e văzută ca „un emul al lui d'Annunzio”, preocupată nu de psihologie, ci de „surda înfiorare a cărnii”, ceea ce face din *Bătrânul* o „dramă fiziologică”. Societatea din *Fecioarele despletite* se situează la un nivel de educație superior celui sufletesc. Ca tot cronicarul, G. Călinescu are simpatii și idiosincrazii. Unele, foarte tranșante: „Poezia dlui M. Codreanu prezintă trei note specifice: forma fixă a sonetului, recompensa națională și lipsa de talent”. Al.O. Teodoreanu îi place fără întoarcere, Voronca îi displace tot așa. A și avut cu cei de la revista *Unu* o polemică pe tema unei cronici în care susținea, pe drept cuvânt, că poetul *Brățăarii nopților* scrie o poezie clară pe care și-o „distruge” singur prin procedee formale sau că imaginile lui Voronca seamănă cu niște încântători peștișori aurii scoși însă din acvariu. Cum n-avea înțelegere pentru lirica avangardei, nici în linia exceselor lexicale, nici în aceea a absenței simbolurilor *Jurnal de sex* al lui Bogza i s-a părut a fi „17 aspecte versificate ale vieții sexuale, atât de înverșunate și de scabroase, încât simțul de conservare al individului celui mai puțin pudic este murdărit de dezgust și de inapetență erotică”. Dadaismele lui Urmuz le ia drept simple jocuri, ca și Alexandru George mai târziu. Noutatea *Patului lui Procust* îi scapă, deși e convins că e vorba de „una dintre cele mai de seamă opere în proză din ultimul timp”. De o remarcabilă acuitate este în schimb relevarea clișeeilor din *Oraș patriarhal* de Cezar Petrescu. *Adela* este un „excepțional roman”, ca și *Baltagul* sau prozele istorice ale lui Sadoveanu. *Cimitirul Buna-Vestire* este „cea mai puternică viziune apocaliptică din



literatura română, de o grandioasă poezie”. De la G. Călinescu te poți aștepta la orice. Teza lui cu privire la balzacianismul obligatoriu al romanului nostru nu-l împiedică să prefere *Cimitirul* arghezian romanelor lui Cezar Perescu, ori să dea sentințe valabile despre proustianismul lui Holban. Această putere de a se obiectiva scade în cronicile de după război. Călinescu nu pare să intuiască valorile reale ale generației '40. Nici aprecierile din *Cronicile optimistului* nu sunt corecte. G. Călinescu se entuziasmează facil de Veronica Porumbacu, Dan Deșliu, Ion Brad și alții *ejusdem farinae*. În două cazuri nu se înșală: presimțind în Florin Mugur și Marin Sorescu doi poeți valoroși. După lectura a doar 21 de poezii ale lui Sorescu, poet fără volum încă, G. Călinescu scrie în 1964 aceste rânduri pe care criticii generației '60 le vor relua în ecou:

„Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune. Este entuziast și beat de univers, copilăros, sensibil și plin de gânduri până la marginea spaimii de ineditul existenței, romantic în accepția largă a cuvântului. Câte un poem e doar un strigăt de admirație în fața sublimității, în altele se strecoară deodată witzul, maliția, fantastică și ea [...] Marin Sorescu, în cele 21 de poeme pe care mi le-a trimis, uzează de un procedeu simplu, care însă nu e îngăduit decât talentului spontan. El găsește un punct de vedere, care n-a trecut altcuiva prin minte, așază oul lui ca și Columb spărgând coaja [...] Perspectiva insolită devine un regim normal”.

Deși a repudiat estetica, G. Călinescu este, între criticii interbelici, capul teoretic cel mai subtil. Întâile sale contribuții din *Viața literară* nu sunt recenzii de cărți, ci articole teoretice. Ideile debutantului nu vor suferi modificări însemnate în studiile de la maturitate, un deceniu mai târziu. Simțul critic nu ține de psihologie, este normativ și are a face cu valoarea, susține bunăoară Călinescu. Dar ce vrea să zică „atitu-

dine normativă”? „Acea în care spiritul își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei activități”. Și încă: „Simțul critic e actul creator eșuat”. Nimeni nu distinsese până atunci la noi atât de exact normativul de teoretic și nu legase așa de bine critica de creație. *Tehnica criticii și a istoriei literare* din 1938 reia titlul, nu și ideile lui Gustave Rudler din *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire* (1923) și a rămas textul fundamental pentru gândirea lui Călinescu și a călinescienilor. Problemele criticii, pe de o parte, și ale istoriei literare, pe de alta, vor reveni și după război. Raportul dintre cele două discipline surori este elucidat însă de pe acum. Nu e greu de văzut ce pas mare face autorul față de toată teoria vremii sale, și nu numai românească. Abia în 1947 Wellek va formula, în critica anglo-saxonă, un principiu similar cu acela călinescian, doar că acolo unde Călinescu vedea o complementaritate, Wellek descoperea o aporie. Nimic din ce se spusese înainte la noi nu prevestea radicala teză a lui Călinescu. În 1901, N. Iorga socotea istoria literară o „operă de știință și de artă în aceeași vreme”, fără a explica în ce fel. Ovid Densusianu distingea și el, în 1906, „critica estetică” de „critica istorică” și, deși era de părere că hotarul dintre cele două „nu e totdeauna bine stabilit”, nu mergea nici el mai departe. În fond, ideea comună, și a lui Ibrăileanu, și a lui Lovinescu, și a lui Vianu a fost mereu aceea că istoria literară se ocupă de operele trecutului, iar critica de cele ale prezentului. „Litigiul” va mai avea căutare la Ș. Cioculescu în 1940. Singurele observații care ne surprind în acest concert sunt ale lui Sextil Pușcariu, care afirma în 1930 că istoria literară este „alta de la epocă la epocă”, și D. Caracostea, care anunța în 1938 structuralismul de la mijlocul secolului susținând „concepția primatului coexistenței în descifrarea succesiunii”. G. Călinescu tranșează definitiv raportul:

„Punerea laolaltă a criticii și a istoriei literare când e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deși mulți s-au obișnuit a

despărți istoria literară de critica așa-zisă estetică, făcând din cea dintâi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică și istorie sunt două înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg. Este cu puțință să faci critică curată fără proiecție istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conține implicit o determinațiune istorică, dar nu e cu puțință să faci istorie literară fără examen critic”.

Puține texte critice au avut o influență mai de durată și mai profundă decât aceasta în istoria disciplinei noastre. Ideea lui Călinescu este că istoria literară este o „istoric de valori”, asemănând-o cu o monedă cu cele două fețe ale ei și că, prin urmare, în pofida tendinței naturale de a cădea fie cap, fie pajură, adevărata critică este în același timp istorie literară, iar adevărata istorie literară este și critică. Problema ar fi menținerea monedei pe cant, ceea ce Welck va socoti irealizabil. În plus, G. Călinescu definește istoria ca introducerea unui sens, a unei structuri în succesiunea indiferentă de evenimente literare. Istoria literară este un scenariu subiectiv bazat pe fapte obiective. Romanticism, naturalism etc. ar fi doar concepte operatorii, nicidecum realități istorice. Dovadă este că promotorii lor n-aveau cunoștință de faptul că sunt romantici ori realiști. La limită, ne putem imagina, spune Călinescu, o istorie a unei literaturi inventate. Concluzia este acut subiectivă, dar a făcut cea mai lungă carieră dintre toate tezele critice și istorice de la noi: „Rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile”. Fiind, ca și critica, operă de vocație, istoria literară nu exclude o metodă și o disciplină foarte stricte, adică acele tehnici de care vorbește Gustave Rudler în studiul de la care Călinescu a împrumutat oarecum forțat titlul, căci el acordă puține rânduri laturii materiale a disciplinei. *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* din 1947 sprijină cam aceleași idei pe o amplă bibliografie (germană) și se preo-

cupă mai mult de raportul istoriei literare cu istoria generală decât cu critica. Istoria literară rămâne una de valori narată însă de un „cap epic”, neintrând în chip limpede nici în distincția lui Polibius dintre *pragmatiki* și *apodiktiki*, nici în aceea a lui A.D. Xenopol al nostru între științele de succesiune și cele de repetiție. Chiar teoria scenariului subiectiv este aceeași.

Repudierea esteticii reprezintă conținutul celui dintâi capitol din *Cursul de poezie* din 1937-1938 (republicat laolaltă cu *Tehnica...* în 1939 în *Principii de estetică*) și merge mână în mână cu repudierea, mult mai discretă, a stilisticii. Antipozitivismul și antiscentismul fac parte de altfel din bagajul nativ al celei de a treia generații maioresciene. Legatul lăsat de Maiorescu punea accent pe *idei*, nu pe *cuvânt*, ceea ce ar explica dezinteresul pentru orice fel de critică verbală. Frigiditatea față de cuvânt și implicit față de text a ctitorului criticii noastre va fi așezată de Călinescu la originea esteticii ca știință. Preocuparea pentru estetică s-ar fi născut din „nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise obiective”. Și: „Din această frigiditate s-a născut așadar Estetica”, o disciplină „care nu-și cunoaște obiectul”, fiindcă poezia, arta nu se pot defini. Am văzut că E. Lovinescu gândea la fel. Așa că, exceptându-l pe Tudor Vianu în *Arta prozatorilor*, care nici el nu pleca de la Spitzer, ci de la Bally, și pe Mihai Zamfir, care a introdus conceptul de *stilistică diacronică*, permițând în principiu unei istorii stilistice a literaturii să existe, niciun critic român n-a fost, propriu-vorbind stilist, nici chiar D. Caracostea, care a studiat expresivitatea în general, nici E. Negrici, limitându-se la aceea involuntară. G. Călinescu, crocean fiind, s-a arătat cu atât mai puțin atras de limbă. În *Opera lui Eminescu* este un capitol consacrat limbii poetului, dar scris mai curând din dorința de a proba ironic ineficacitatea abordării respective decât de a ne dezvălui verbalitatea poetului. Cât privește poezia, ea a stat în atenția teoretică a lui Călinescu de la debutul său.

*Cursul de poezie* este o „retorică bizuită pe experiență” și nu o poetică (de altfel, Călinescu nu pare a deosebi poetica de estetică), o ilustrare a mecanismelor poetice pe baza unor exemple ilustre, o cercetare empirică din care se degajează câteva pseudoprecepte, o „școală de poezie”, cum traduce autorul toate acestea într-un fel de subtitlu al *Cursului* său. Falsele precepte sunt de două tipuri: de natură și de metodă. Sunt false, fiindcă nu se poate compune poezie prin întrebuințarea lor. Sunt utile criticului, nu artistului, și numai aposteriori. Exemplul cel mai celebru de un astfel de fals precept privind natura poeziei este următorul: „Nu există poezie acolo unde nu este nicio organizațiune, nicio structură, într-un cuvânt nicio idee poetică”. Demonstrarea lui se face cu ajutorul poeziei dadaiste care și-a propus să distrugă tocmai structurile constituite, lăsând loc liber hazardului. Călinescu înțelege bine dadaismul ca polemică împotriva academismului, dar nu crede în valabilitatea absolută a acestui tip de poezie. Un pseudoprecept de metodă recomandă evitarea arbitrarului sistematic „care obosește spiritul”, tot așa cum (tot un precept metodic) „raporturile prea noi [...] stârnesc râsul”, fiind nevoie ca „proporția dintre conformism și noutate” să încline spre cel dintâi, dacă dorim o artă gravă și emoționantă. În fine, discutarea „poeziei pure” a abatelui Bremond îi prilejuiește lui Călinescu nu doar nuanțarea ideii de *sens* ori *idee poetică*, altceva decât *înțeles* logic ori rațional, dar și concluzia că poezia nu exclude intelectualitatea, ci doar inteligibilul, așa încât ermeticii ori obscurii nu trebuie citați în tradiție aristotelică, logică, dar în tradiție platoniciană, simbolică, apăsând pe ritualitate și nu pe mesajul noțional. Aici se ridică principala dificultate a tezei din strălucitorul *Curs de poezie*, care n-a fost remarcată, deși este frapantă. Deși nu crede că putem spune *ce este poezia*, ci doar *cum este ea* (idee reluată și mai clar în finalul *Universului poeziei* din 1947), Călinescu se încumetă totuși să finalizeze primul său mare studiu despre poezie cu un răspuns la prima întrebare: „Poezia este un

mod ceremonial, ineficient de a comunica iraționalul, este *forma goală a activității intelectuale*. Ca să se facă înțeleși, poeții se joacă, făcând ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond decât nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii”. *Universul poeziei* se ține mai strâns de ideea că nu putem ști ce este poezia, încercând să ne arate din ce se compune totuși ea în latură materială. Premisa este că poezia „își are universul ei, așa cum un continent are fauna și flora lui”. Doar că nu orice lucru intră în universul poeziei, ci numai acelea „poetice”, care nu sunt adică „refractare”: „Nu toate lucrurile intră în universul poeziei, ci numai acelea care pot constitui niște hieroglife, niște embrioane de poem, datorate imaginației omenirii [...] Marele poet se află în poziție favorabilă când cade pe astfel de simboluri”. Iar principiul după care judecăm ce este poetic și ce nu, ni-l dă „sensul cel mai general al lumii”, care are un început, un apogeu și un sfârșit, simbolurile definind „momentele cele mai caracterizate” ale acestui proces universal. Urmează, cum se știe, o superbă investigație a obiectelor poetice, de la animale și plante la mobile și alimente. Contrazicerea apare dacă comparăm definiția din *Curs de poezie* cu aceea din *Universul poeziei*. Poezia înseamnă pentru Călinescu, în același timp, două lucruri diferite și chiar opuse: o „formă goală”, adică un mod ceremonial de a comunica iraționalul, și un conținut plin de simboluri, universul însuși *mis-en-abîme* în câteva hieroglife. Dar nu se poate ca poezia să fie deopotrivă un univers consistent și un simplu ritual, să comunice (fie și iraționalul) și totodată doar să se prefacă a comunica, să reprezinte nevoia cea mai gravă a sufletului uman, aceea de a prinde sensul lumii, și să fie un joc gratuit, gest de nebuni simulanți. *Universul poeziei* conține și el o dificultate de principiu. G. Călinescu este convins că poezia unor obiecte rezidă în natura lor. Poetul „accentuează simbolul inclus”. Altele ar fi refractare tot prin natură, și ocolite de poeți. Din prima categorie ar face parte, de exemplu, *diamantul*, ca succedaneu al focului

solar, din a doua, *catifeana*, „agreabilă, decorativă, dar indiferentă”. Însă chiar în pasajul în care voiește să arate că poetice nu sunt numai-decât doar lucrurile considerate frumoase, ci și multe altele, crezute prozaice de către neavizați, G. Călinescu creează o contradicție care-i pune la îndoială teza principală a studiului:

„Oricum, e greșit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi spune poate că aparatul de radio este eminentemente prozaic, ca orice invenție tehnică. Însă obiectul nu-i contrastant, zic eu, ideii. Trebuie numai să vie poetul să accentueze simbolul inclus. De ce, dacă îngerii vesteau catastrofa finală prin trâmbiță, n-ar vesti-o prin radio: «Atenție, atenție! *Vae, vae, vae, incolis terrae*» și celelalte? De ce pâlnia aparatului în legătură cu eterul n-ar primi mesagii de la cerul însuși? Este evident că dacă Iisus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina și radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi, Iisus ar fi fost împușcat și pușca ar fi devenit obiect sfânt”.

Constatăm chiar din exemplele lui G. Călinescu faptul că pușca și crucea nu sunt poetice de la sine, prin natura lor, ci prin șansa de a participa la o tradiție. Crucea a devenit poetică pentru noi datorită creștinismului, dar nu pentru musulmani sau hinduși; pușca a rămas deocamdată prozaică pentru toți. Semnificația poetică e naturală pentru Călinescu, istorică pentru alții, printre care mă prenumăr. Nu există din această cauză unanimitate în privința subiectelor predispuse la poezie. Cele mai diferite lucruri se pot încărca poetic în funcție de un context moral, religios, cultural. Dar nu neapărat toate pentru toți. Limbajul poetic nu este, el însuși, natural, ci istoric. Dacă îl urmărim pe acela românesc, de exemplu, de la romantici la simbolști, observăm cum o mulțime de cuvinte poetice pentru Alecsandri ori Eminescu nu mai au deloc încărcătura cu pricina pentru Bacovia sau Minulescu, în vreme

ce altele, poetice pentru Arghezi, erau cu totul străine spiritului poeziei lui Bolintineanu. Nu neg că există și lucruri a căror poeticitate pare la un moment dat universală, dar nu sunt sigur că acest fapt provine din însușiri ale lor naturale, putând fi foarte bine rodul „globalizării” poeziei înseși într-o epocă fără frontiere. Acest limbaj constituit istoric devine, în fiecare moment și loc, un fel de a doua natură a obiectelor. Natural este pentru orice poet acel lucru în care el poate descifra un sens raportabil la propria tradiție poetică. Pentru cutare poet american contemporan, înfățișând într-o poezie un accident de automobil pe o autostradă, căruia i-a căzut victimă o căprioară, automobilul ucigaș și autostrada reprezintă cel mai natural lucru din lume, spre deosebire de căprioară care pare, ea, venită din cer. Pentru Sadoveanu, perspectiva ar fi fost cu siguranță inversă.

Cel mai original și mai avansat este Călinescu în tezele despre critică și istorie literară. Se poate spune că ele au rămas valabile până astăzi, mai mult, că dispariția istoriilor literare adevărate (nu, desigur, a celor de uz didactic, precum ale lui Al. Piru, D. Micu sau Ion Rotaru) după războiul din urmă, se explică prin chiar teoria călinesciană. Puțini au fost criticii capabili să susțină efortul dublu preconizat de Călinescu, în condițiile în care obiectul tradițional și mult mai comod al istoriei literare, acela indiferent la valori și atent la context, a fost escamotat în felul acesta. Opiniile despre poezie, cu atâtea elemente extraordinare, par oarecum învechite. Ele au defectul privirii prea de aproape. O dovedește și încercarea de clasificare dintr-un mic articol publicat în *Vremea* în 1930, în care poezia epocii este împărțită în noțională, simbolică, ingenuă și himerică. O clasificare istorică ar fi pretins o vedere din avion. Nici în *Curs de poezie* n-avem clase mai bune: se vorbește de dadaism și de suprarealism în chip prea distinct, poezia pură este amestecată cu aceea dificilă, distinsă totuși de poezia hermetică sau inițiată. Orice ar fi, Călinescu nu apreciază deloc avangarda istorică, gustul lui

mergând spre purismul muzical și ceremonial, acela definit în *Cursul de poezie*. Cel mai greu se împacă G. Călinescu cu romanul modern. În primele articole, doar banalități („contactul cu viața”, autenticitate etc.). Apoi, o predilecție repetată pentru romanul „senzațional”, de fapte, tip *Rusoaica*. Ceva mai târziu, G. Călinescu cere romanului semnificație și universalitate. Va remarca, pe drept cuvânt, că spre deosebire de Balzac, unde tema e totdeauna fundamentală (iubirea de progenitură, invidia fetei bătrâne, căderea în ispită a flăcăului tomnatic, ambiția juvenilă ș.a.), în romanul nostru, la Rebreanu, ca și la Sadoveanu, tema e minoră, circumscrisă istoric, locală. Și mai ciudată este sociologia românească gândită de Călinescu. El crede că românii au sărit prea repede în barca lui Proust, înainte de a fi vâslit până la mal împreună cu Balzac ori Tolstoi. Proustianismul ar pretinde însă un suflet ca o ceapă cu multe foi, în vreme ce românul ar fi încă în faza sufletului simplu și silit să dea încă ani buni doar versiuni de *Ion* al lui Rebreanu. „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 până ce nu vom cânta bucuria de a trăi și a cunoaște. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv”. Aceste rânduri sunt scrise în 1933, când apăruseră nu doar *Ion* și *Răscoala*, dar și *Pădurea spânzuraților*, nu doar *Baltagul* și *Întunecare*, ci și *Ultimele nopți...*, *Patul lui Procust*, *Maitreyi*, *Ioana* și *De două mii de ani*. Într-un studiu despre Camil Petrescu, reluat în parte în *Istorie*, G. Călinescu îl combate pe autor pentru tezele sale despre roman și culege balzacianismul din (mai mult sau mai puțin) proustienele sale romane precum stafidele din cozonac. El se declară și contra ideii lui Lovinescu care vedea evoluția romanului nostru ca pe una de la rural la urban și de la obiectiv la psihologic: „Ecuatiile acestea țăran = om rudimentar, orașean = ființă complexă dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic...” „Țăranul – adaugă Călinescu – își pune aceleași probleme

ca și Kant, dar le rezolvă cu altă tehnică”. Fraze ca acestea i-au fanatizat pe mulți dintre criticii anilor '60-'80 ai secolului trecut. Desigur, Călinescu greșea confundând înțelepciunea omului simplu cu filosofia ca profesie. Țăranul nu și-a pus niciodată problema categoriilor ori a imperativului necesar, după cum s-ar putea ca Immanuel Kant, mai cu capul în nori, să nu fi avut înțelepciunea practică a lui Moș Ion Roată. Problema este că, după ce ia apărarea complexității țăranului ca personaj de roman, ceea ce, în fond, este o bună apreciere dacă îl avem în vedere pe țăran ca ins real, nu însă și ca personaj de roman, Călinescu se întoarce candid de unde a plecat: „Deosebirea dintre indivizi trebuie făcută prin noțiunea de adaptare. Sunt două moduri (renunțând la nuanțe) de a se adapta. Un individ pornește la câmp sau la cancelarie (ca să aibă ce mânca), își caută o femeie (ca să poată procrea), dar face toate aceste gesturi orbește, mutește, fără a transforma pe acel «ca să» în noțiune de finalitate [...] Dacă însă eroul, chiar mișcat instinctual, se motivează pe sine, făcându-și anumite reprezentări anticipate ale propriilor acte, lucrând așadar după cauze finale, atunci avem de-a face cu un caz superior de adaptare, cu omul complex”. Diferența, vasăzică, nu este de mediu, ci de mod de adaptare. Dar oare primul mod nu e mai răspândit la țară decât la oraș? Ajungem tot de unde am pornit, la diferența dintre Ion și Bologa. Călinescu mai face un pas: „Toată această mașinărie a finalizării actelor noastre se cheamă viață morală”. Admirabil spus! „Obiectul romanului este omul ca ființă morală”. Minunat, dar atunci Sadoveanu nu scrie romane, nici *Fruitele mâniei* de John Steinbeck nu este roman, nici multe din cărțile lui Faulkner. Zadarnic ne consolează Călinescu observând că interesul în roman provine nu din adâncimea adaptării ori din „calitatea de ființă cu mecanism final” a eroului, ci din „viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității”. Mult mai ușor de acceptat sunt, ca mereu la Călinescu, remarcile care se întemeiază pe text. Distincția dintre roman și biografie din

capitolul despre Cezar Petrescu din *Istorie* este excepțională. Călinescu o va relua în 1957 în *Reflecții mărunte asupra romanului*: „Romanul modern studiază omul comun [...] Mi se va spune că totuși personajele lui Stendhal au calități excepționale, că Tolstoi n-a ezitat a introduce în roman împărați și regi, printre care Napoleon. Romancierul modern nu face însă apologia eroului și nu-l subliniază, și dacă se ocupă de un mare căpitan, nu-l așază pe un munte, ca să întunece orizontul, ci-l lasă să se amestece în mulțime, să fie om ca toți oamenii ...” Cea mai palpabilă dovadă că avem nevoie de context ca să citim corect este că aceste considerații apăreau exact în anul în care se publica traducerea românească a *Mesteacănului alb* de Konstantin Bubenov, în care, în scena finală, apare un căpitan, ci însuși generalissimul Stalin, pe un deal înalt, privind cu binoclul câmpul de luptă. Nu este exclusă ironia lui Călinescu la adresa unor astfel de romane cu personaje exemplare și monumentale, cum era și aviatorul lui Boris Polevoi, rămas fără picioare, dar pilotând până la sfârșitul războiului cu ajutorul protezelor, cum era și eroul din *Așa s-a călit oțelul* și, de ce nu, eroii din *Tânăra gardă*, romanul lui Fadeev.

„G. Călinescu a socotit că e mai instructiv să-și înceapă cariera epică printr-o biografie. *Viața lui Mihai Eminescu* (la care-l îndemna și dorința de a lua contact organic cu tradiția) a ieșit din această intenție. Strictea răceală documentară, prin constrângerile ei, i-ar fi verificat mijloacele de producție”. Aceste rânduri sunt din propria *Istorie*, dar nu lămuresc suficient de ce a debutat autorul cu o carte despre Eminescu și nici cum s-a născut preocuparea lui pentru biografia poetului. Nu se poate spune de când datează această preocupare. Între cărțile pe care G. Călinescu le anunță ca fiind în proiect (de pildă, în 1927) nu figurează o *Viață a lui Eminescu*. Articole referitoare la poet (înainte de 1932) n-au publicat decât câteva: o paralelă Eminescu-Arghezi în revista *Sinteza* din 1927 ori o recenzie a cărții lui Ramiro Ortiz, în același an, în *Viața literară*, fiindcă cele din *Vremea* sunt chiar din timpul

redactării biografiei. Ce e drept, portretul făcut lui Eminescu de Ortiz i-a reținut atenția și-l vom găsi, dezvoltat, în biografie: „Pe cale pur anecdotică, d. Ramiro Ortiz ne-a înfățișat un Eminescu păduratec, nebun de libertate, un fel de Rimbaud mai chinuit, dar tot așa de sălbatec în sentimentul naturii. E un Eminescu mușcând cu aviditate, în zgomotul rotativelor unsuroase, fructele țărănești dintr-o farfurie”. Mai mult, în *Postfața* la prima ediție, G. Călinescu mărturisește că în „excelenta biografie” a fostului său profesor, a „întrevăzut întâia oară cartea de față”. E probabil că G. Călinescu a lucrat la *Viață* mai puțin de un an. Un biograf al său crede că a început să se documenteze după dispariția revistei *Capricorn*, în decembrie 1930. Fapt e că anul 1931 este cel mai sărac pentru publicistica lui G. Călinescu. Putem întrevede aici unul din motivele iritării eminescologilor vremii, care nu l-au suportat pe acest „intrus”, capabil să dea o biografie în timp așa de scurt, contrar convingerilor lor (a exprimat-o Bogdan-Duică) că e nevoie de cincizeci de ani spre a te familiariza cu toate documentele. G. Călinescu le-a plătit-o cu vârf și îndesat, în câteva pamflete, ținând la ideea lui că „scopul biografiei este viața, nu faptele” și că „lipsa unei știri de amănunt” n-o poate zădărnici. *Viața lui Mihai Eminescu* apare într-un moment în care interesul pentru poet se afla la apogeu. Îndată după Primul Război, numărul edițiilor, studiilor și biografiilor crescuse exponențial, culminând în pragul celui de al Doilea cu ediția Perpessicius. Odată publicată, *Viața* e bine primită de critică (Ibrăileanu o socotește „monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat până astăzi lui Eminescu”), exceptând pe mai vârstnicul Lovinescu, care-și ascunde rezervele sub o îndelungată tăcere până la apariția seriei romanelor sale despre Eminescu, sigur fiind că ele „anulează” tot ce a scris Călinescu, și pe mai junele E. Ionescu („biografie romanțată în sensul cel mai peiorativ al cuvântului”). Virulența unor Lecca Morariu, C. Manolache, I.E. Torouțiu și alți specialiști în poetul național nu ne poate înșela în privința

cauzelor. Are dreptate până la urmă G. Călinescu să scrie în prefața la ediția a doua, din 1933, că, în ciuda numărului mare de cronici, *Viața* n-a fost discutată ca lumea, nici de frustrații eminescologice, nici de, în general, binevoitorii critici: „Nici unul din acești critici n-a putut face vreo observație utilă ...” Curios e că nici mai târziu *Viața lui Eminescu* n-a fost pusă sub lupă și comentată în esența viziunii ei, dincolo de observații care veneau imediat pe limbă, cum ar fi darurile de narator (nu spunea Călinescu însuși că își începe cu *Viața* „cariera epică?”), de portretist ori de evocator ale autorului. Cultul lui Călinescu a împiedicat o justă evaluare a celei mai celebre biografii critice din literatura noastră. Nu s-a examinat, de pildă, felul în care și-a cosmetizat Călinescu cartea lui de debut în ediția din 1964, întâia de după război, dar și ultima antumă, luată drept bază de toate cele care au urmat, inclusiv aceea din seria de *Opere* (volumul 11, 1969). Excepție va face ediția Ilenei Mihăilă de la *Litera Internațional* și apoi de la *Editura Academiei* din 2003, care folosește textul din ediția 1938, avertizată fiind editoarea și de un articol al lui Șt. Cazimir din *România literară* (nr. 3, 2000) în care erau dezvăluite numeroasele modificări operate la solicitarea cenzurii în șpalturile ediției 1964. S-a trecut ușor peste ce putea însemna, la începutul anilor '60, cea din urmă voință a autorului. Și chiar dacă acceptăm că oportunismul lui Călinescu a intrat încă o dată în joc, și tot trebuie să așezăm pe două coloane edițiile de dinainte și cele de după instaurarea comunismului ca să vedem deosebiri. Aceste deosebiri pot fi clasificate, de la simplu la complex, în mai multe categorii. Cele mai banale, dar care, nici ele, nu țin de o revizuire propriu-zisă, ci de cenzură, constau în omiterea unor cuvinte sau pasaje. Propoziția „Eminescu era un român verde de tip carpatin” pierde adjectivul subliniat de noi, în toate edițiile începând cu aceea din 1964. Titlul broșurii lui Kogălniceanu *Răpirea Bucovinei* dispăre, lăsând în loc „broșura anti-austriacă”. Nu regăsim nici ideea de bază

în privința tipului erotic eminescian: „un tip sexual veneric”. A doua categorie, poate cea mai bogată, este a unor substituții prudente ideologic. „Eminescu a fost un mistic naționalist” devine „Eminescu a fost un patriot înflăcărat”. Cuvinte ca „minoritar”, „ovreiesc”, „străinii”, „metafizician”, „conservator” sunt puse între ghilimele, eliminate ori înlocuite cu sinonime. Primele două devin adesea „micii capitaliști” ori „cămătarii”, „străinii” se transformă în „imperialii”, când Bucovina însăși devine Moldova de Sus, „liberalismul” devine „democratism”, „conservatorii tipici”, „conservatorii progresiști”, iar „indignarea împotriva străinilor de neam” se citește ca „indignare față de răirea elementului românesc”. Câte un *pare* ia locul lui *este*, „mizantrop” se diminuează la „cu crize de mizantrop”, *Deșteaptă-te, române!* își recapătă titlul *Un răsunet*, iar primelor versuri din *Doină* le sunt preferate cele în care este invocat Ștefan cel Mare. Un capitol aproape masacrat de astfel de schimbări este *Eminescu gazetar*. Aici avem și o a treia categorie de modificări: adaosuri explicative, unele destul de ample. După ce citează una din diatribele lui Eminescu împotriva alogenilor de origine grecească, G. Călinescu vine cu o frază de precizare căreia nu i-a simțit nevoia în 1932: „În fond, Eminescu nu făcea proces de origine, ci explica în aprinderea polemică nesinceritatea «democratică» și parvenitismul politicienilor, «fanariot» fiind sinonim, pentru el, cu aventurier neproductiv, trăind din vorbărie sterilă”. Precizarea e nu doar tendențioasă ideologic, dar și greșită, căci nu „sterilitatea”, ci tocmai „productivitatea” păturii superpuse îl scandaliza pe Eminescu. Mai încolo, în contextul dezbaterii pe marginea articolului 7 din Constituție, privitor la drepturile cetățenești ale evreilor, G. Călinescu introduce un nou pasaj, menit să explice de ce, „vânăt de mânie”, Eminescu „declară vociferând că se va expatria” (expresii, oricum, îndulcite în „Eminescu, contrariat, ar fi declarat vociferând că se va expatria”): „Și totuși poetul nu era antisemit, scria limpede că era departe «de-a urî

pe evrei», osândind violențele împotriva lor, ci aplica doar o teorie sui-generis a muncii, rezultată dintr-o confuzie paradoxală de marxism și conservatorism utopic, prin care osânda păturile ce speculau capitalul fără a produce sau exploatau munca altora. «Că sunt evrei ce merită egala îndreptățire – cine o contestă?»». Exemplele s-ar putea înmulți, dar la ce bun?

Deși vestită pentru pasajele sale lirice (îndeosebi acela final), *Viața lui Eminescu* debutează pe un ton mai degrabă ironic. Ironia vizează atât pretențiile unora de a da lui Eminescu obârșie fabuloasă sau, în orice caz, aleasă („fiind îndoială că un căminar moldovean și o fată de stolnic ar fi putut da ființă întristatului contemplator al Luceafărului”), cât și autohtonismul acelora care l-ar fi văzut descinzând din Burebista și Zamolxe. Fraza care urmează, deschizând balul ipotezelor, reprezintă un duș rece: „Întâia bănuială este că strămoșul său ar fi fost *turc*”. După alții, Eminescu este „prin origine, suedez” și încă urmașul unui cavaler al lui Carol al XII-lea. După mamă, este indiscutabil rus. Ironia merge mai departe, după enumerarea a vreo zece origini: „Și în vreme ce biografii caută strămoși de-ai poetului între Marea Baltică și Marea Caspică, într-un sat din Bucovina, județul Suceava, zis Călineștii lui Cuparencu, trăiau până deunăzi și mai trăiesc încă rude țărănești ale lui Mihai Eminescu”. Această coborâre a lucrurilor pe pământ vine ca un contrapunct la savoarea poetică a descrierilor sau evocărilor. În unele cazuri, Călinescu pare a se fi documentat la fața locului. A văzut probabil cu ochii lui bisericuța cu ferestre ogivale și cornișe ridicată în 1801 la Dumbrăveni de Iordachi Balș, nepotul vistiernicului care-l angajează ca administrator pe tatăl poetului. După fotografii, descrie conacul în stil neoclastic rusesc și chiar casa părintească de la Ipotești care a suferit numeroase refaceri. Trierea informației nu este doar utilă științific, ci și semnificativă epic. Se citează din orice sursă, fie și necreditabilă, dacă asta poate colora textul. Portretele sunt remarcabile, întâiul fiind chiar al căminarului Gheorghe

Eminovici în care spiritul malițios al lui E. Ionescu a văzut asemănarea cu Jean Poquelin, tatăl lui Molière. Delicat e portretul Ralucăi, mama. Călinescu se inspiră din orice: din scrisori, din memorii, din tablouri, din acte notariale, și nu în ultimul rând, din poeziile sau prozele lui Eminescu însuși. În cele trei sferturi de secol care s-au scurs de la publicarea *Vieții*, s-au strâns multe informații noi, dar intuiția lui Călinescu a funcționat în general admirabil; constatările ori presupunerile lui, deseori date numai ca probabile, n-au fost infirmate, chiar dacă nașterea la Botoșani e astăzi certificată ori dacă cei doi copaci de la intrarea casei din Ipotești s-au dovedit a fi plopi și nu tei, chiar dacă biblioteca lui Gheorghe Eminovici, vag depreciată de Călinescu, era una din cele mai mari din epocă ori, în fine, dacă nu moartea lui Pumnul l-a gonit pe adolescent din Cernăuți, ci dorința de a se face actor. Unde Călinescu trece de la ipoteze la lucruri sigure este în portretul pe care-l face copilului. Acesta e văzut ca o „haimana sănătoasă”, conform unor versuri proprii vădit autobiografice, nicidecum ca un „palid trubadur solitar”. La Blaj, în 1866, descinde un adolescent „rustic, sănătos și primitiv, pe care-l încurcau chiar uneltele cele mai banale ale civilizației orășenești”. Zdrencărosul pe care N. Densusianu îl îmbracă, la Sibiu, nu se piaptănă niciodată, are încălțările pline de praf ori demolate de lungile drumuri, doarne prin șopuri de fân și se mulțumește să-și arunce dimineața din palmele făcute căuș puțină apă pe față. Iată un personaj care i-a șocat pe biografi în anii '30, dar care, grație prestigiului tot mai mare pe urmă al cărții și al autorului ei, a sfârșit prin a se impune. Nu e greu de acceptat că G. Călinescu exagerează rusticitatea, ca, mai târziu, boema eminesciană. Între sat și oraș nu era, înainte de secolul XX, diferența de astăzi, nici chiar în Europa, pe unde Goldmund, eroul lui Hesse, călătorea în felul lui Eminescu, tot așa ca tinerii ucenici ai lui Goethe ori Slavici. Mersul pe jos era obișnuit, ca și spălatul precar la fântână ori la râu, dormitul în paie și celelalte. Nu cred că putem



trage de aici o încheiere categorică privind-l pe Eminescu, în afară de un anumit dezinteres al lui pentru confortul material. Despre cele cinci călătorii ale lui Eminescu în Ardeal, între 1864 și 1868, știm astăzi mai multe. N. Trifoiu a publicat o hartă precisă a lor (*Drumurile și popasurile lui Eminescu în Transilvania*, 1998). Însă ele s-au desfășurat cu siguranță cam în felul de la Călinescu. Portretul junelui neglijent se menține și în anii maturității.

Boema eminesciană datorează lui Călinescu paginile cele mai plastice. Criticul are prudența de a nu omite să precizeze că spiritul poetului se ridică mult peste precaritatea existenței lui materiale. Însă o oarecare exagerare nu este nici aici exclusă. Dus de condei, Călinescu scrie: „Lipsa totală a oricărui simț de convenție îl făcea pe Eminescu să asculte de instincte, să doarmă neregulat și pe apucate, să mănânce oricând și oriunde, să-și sufle nasul în șervețele de masă”. Am subliniat înadins. Ar fi să uităm că, de la o dată înainte, Eminescu s-a mișcat în lumea bună, printre cei mai de seamă intelectuali ori politicieni români din a doua jumătate a secolului XIX. Niciunul nu ne-a lăsat vreo mărturie legată de murdăria ori de lipsa lui de maniere, ci doar, cel mult, legată de nepăsarea față de conveniențe. Și, aceasta, relativă, căci nu l-a exclus din societate. Odăile în care locuia erau pline de cărți, lepădate peste tot, ca și mucerile de țigară, și probabil neacrisite cu zilele, dar că Maiorescu ar fi călcat pragul unei încăperi în care se simțea „fermentația unui interior hermetic” ca să-l ducă la dejun acasă la el pe poet, iată un lucru greu de închipuit. Eminescu va fi preferat bojdeuca lui Creangă apartamentului în care ședea Maiorescu, dar e greu de presupus că nu știa să folosească tacâmurile ori șervetul în scopurile lor firești. Și nici la Junimea n-ar fi fost primit, dacă nu s-ar fi îmbrăcat și purtat decent. „Existența rudimentară” potrivită „firii lor fiziologice și morale” este, când vorbim despre Eminescu și Creangă, o apreciere greșită. Călinescu nu ezită să vadă la amândoi aspirația „înțoarcerii în noroi” a

„mascurului” cu pielea groasă. Însă prietenia lor se baza pe altceva decât pe aceste mizerii, și anume pe un pronunțat sentimentalism, declanșat de stacane cu vin, pe darul de povestitor al lui Creangă (toată viața lui, Eminescu a ascultat cu plăcere povești) și pe inteligența scripitoare a lui Eminescu, la care Creangă, cu umorul lui intelectual care-i provoca pe junimiști să aleagă „ulița mare”, era cât se poate de sensibil. Nu grosolănia fizică, ci finețea spiritului îi apropia. Întorcându-ne la epoca studiilor în străinătate (despre cele din țară nu știm nici acum mult mai multe decât știa Călinescu, în pofida *Documentelor biografice inedite* publicate de Pavel Țugui și de alții între timp), biograful tinde să vadă în felul în care învăța Eminescu, și tot ca un reflex al boemei, lipsa de sistem și de continuitate. Asta duce la ideea că Eminescu a fost un autodidact superior: „Adevărata cultură poetul și-a făcut-o nu pe băncile sălilor de facultate [...], ci de-a dreptul din cărțile pe care le citea”. Caietele care se reeditează acum și multe însemnări manuscrise ne arată dimpotrivă în Eminescu un școlar ordonat și conștiincios. Dacă nu și-a luat examenele, a fost mai ales din lipsa lui de interes pentru lucrurile practice, de care i se plânge în scrisori Veronicăi Micle, nicidecum fiindcă ar fi preferat *l'école buissonnière*. La muzee se duce cu catalogul sub braț. Când o carte îl interesează, o traduce. Eminescu e un spirit metodic, nu unul fantast. Își nota minuțios cursurile pe care le frecventa. Extrăgea pasaje uriașe din cărțile pe care le citea. Când i s-a oferit prilejul să fie profesor, s-a dovedit extrem de serios în prepararea lecțiilor și tot așa de sever în aprecierea școlarilor, care s-au și revoltat într-un rând. Când nu se crede în stare să țină prelegeri despre Kant, i-o spune fără ocol lui Maiorescu. Iliana Gregori a tipărit de curând un studiu despre Eminescu la Berlin (*Studii literare*, 2002), în care prezintă orașul, proaspătă capitală a Germaniei, și universitatea (e drept, aflată într-o epocă de reflux) în culori diferite de acelea din tradiția istoriografiei noastre. Ideea este că Eminescu avea ce să învețe la Berlin și că a

profitat de cei doi ani mult mai mult decât a crezut Călinescu, ba chiar, dacă a existat la un moment dat o criză în gândirea lui Eminescu, ea s-a declanșat la Berlin, unde pasiunea poetului pentru Schopenhauer și pentru metafizică s-a lovit de „criticismul de tip scientist” care domina universitatea locală după moartea lui Hegel. Tot acolo s-ar fi născut iubirea pentru Veronica Micle, ceea ce, după părerea Iliei Gregori, ar spori fecunditatea anilor cu pricina.

Din păcate, nu știm nici astăzi cu exactitate când s-au întâlnit cei doi. O. Minar a publicat o scrisoare din care rezultă că la Viena. La Berlin fiind, Eminescu cerea adresa Veronicăi din țară. Fapt este că prima lui scrisoare către ea este din noiembrie 1874, când părăsise Berlinul. Călinescu a avut cunoștință de 66 de scrisori, dintre care doar 18 ale lui Eminescu, restul, ale Veronicăi. Întreg capitolul *Eminescu și dragostea* stă pe temelia lor. Din cele 18, cinci fuseseră puse în circulație de O. Minar. Călinescu le citează, deși nu le ia pe încredere, ci de nevoie. Când s-au publicat celelalte peste o sută de scrisori de către Cristina Zarifopol-Illias, în 2000, s-a văzut că Minar nu inventase chiar totul, dar, oricum, combinase între ele scrisori din perioade diferite și umblase în text. G. Călinescu reproduce, de exemplu, după Minar, o scrisoare a poetului pe care o socotește „sfâșietoare” din februarie 1882, care este însă un colaj din două scrisori diferite, una din februarie '82, alta din decembrie 1879, la care Minar adaugă un pasaj a cărui sursă n-am identificat-o. Pe baza a mai puțin de 20 de scrisori eminesciene Călinescu nu putea da un verdict mulțumitor pentru noi, care am citit 111. Întinse pe durata a zece ani, scrisorile pun într-o lumină nouă iubirea celor doi. Capitolul din biografia călinesciană este aproape misogin. Deși se ferește să țină clar atât partea celor care văd în Veronica o ușuratecă, cât și a celor care o adulează, lui Călinescu Veronica i se pare, judecând după o fotografie, mai degrabă antipatică. Ar fi fost „numai o cristalizare a modului erotic al lui Eminescu, fără să fie singura”. Eminescu era un „tip

sexual veneric” fără „mistica transfiguratoare a marilor romantici”. „Pentru Eminescu – adaugă Călinescu – iubirea este un leagăn de desfătări venerice” (din ediția 1964 încoace, acestea sunt numite pudic „gingășii erotice”), poetul fiind stăpânit de o cronică insatisfacție, „obișuită la indivizii normali” care au „aspirațiuni... aproape exclusiv sexuale” iar femeia reprezentând pentru el „un obiect de concupiscentă” (pe care, în 1964, o reconsideră „onestă”). Sunt destule contradicții în această interpretare. Eminescu, ni se spune, se înamora repede și trecea de la o iubire la alta. Dar nici biograful (nici urmașii) nu i-au descoperit, în afara idilelor din adolescență, și acelea vag documentate, decât o simpatie bruscă, fără consecințe, pentru Mite Kremnitz și, vorba lui Călinescu, o dragoste „mortală” pentru Cleopatra Poenaru, „femeie lipsită de grațiile fizice, dar înzestrată cu acelea ale spiritului”. Unde e obsesia sexuală, în acest caz? Nimic apoi din ce ne spun contemporanii despre Veronica nu prezintă încredere. De altfel, Călinescu însuși e de părere că junimiștii voiau cu orice preț să-l despartă pe poet de Veronica (sigur, motivul invocat de biograf, cum că doar așa îi prezervau talentul de a-și scrie poeziile triste, este complet neresos). Iacob Negruzzi, care-i comunică Veronicăi știrea înnebunirii lui Eminescu, pretinde a o fi aflat în compania unui ofițer și absolut neimpresionată. Bărfele fac calea dus-întors de la Iași la București și aproape nu e scrisoare a unuia ori a altuia din care să lipsească dezmințirile. Gelozia îi macină deopotrivă și ea este, se poate deduce, mai mult urmarea acestor bârfe decât a unor vinovații reale. Încercând să citim corespondența fără prejudecăți și apreciind corect poziția socială a Veronicăi, văduva în vârstă de 25 de ani a unui soț cu treizeci mai bătrân, care-l vizitează pe poet la București de câte ori are ocazia și primește de la el bani, fără ca totuși relația lor să se legalizeze, și asta într-o lume foarte puritană, nu putem să rămânem orbi la caracterul de pasiune fatală al iubirii dintre cei doi. Iar împre-

jurarea că Veronica a murit (s-a sinucis, după unele informații) imediat după moartea lui Eminescu spune destul despre legătura dintre ei. „O țară întregă ne desparte”, exclamă la un moment dat Veronica referindu-se, desigur, nu doar la distanța dintre Iași și București. Iar în 1888 se duce la Botoșani cu gândul de a-l smulge din prizonieratul în care credea că-l ține invalida lui soră, Harieta, și a-l muta la București, ca să-și petreacă viața împreună. Călinescu judecă acest gest al unei femei disperate (Eminescu nu mai era de mult un om sănătos la trup și la cap) ca pe dorința Veronicăi de a-și însuși pensia poetului! Cred dimpotrivă că disperarea venea dintr-o iubire pe care n-o lecuiseră nici depărtarea, nici boala, nici ostilitatea mediului.

O influență încă și mai mare a avut asupra urmașilor interpretarea de către Călinescu a bolii poetului. Doi medici, Ion Nica, în 1972, și Ovidiu Vuia, în 1997, au rediscutat simptomele bolii și au tras concluzia că Eminescu n-a avut sifilis (cu atât mai puțin congenital) și nici paralizia generală progresivă decurgând din el. Poetul ar fi suferit de o psihoză endogenă de tip maniaco-depresiv, fără demență ireversibilă prin distrugerea lentă a creierului. Boala lui Hölderlin, nu aceea (nici ea foarte sigură) a lui Maupassant. Cei doi medici convin asupra rolului jucat de Călinescu în impunerea erorii de diagnostic. Toți biografii ulteriori (antimaiorescianul G. Munteanu, ca și pedantul Petru Rezuș) au preluat ideea de *spirocheta palida* care ar fi infectat sângele poetului. Nu atât combaterea punctului de vedere medical a fost dificilă, când cei doi medici și-au publicat studiile, cât a celui cultural. Luesul eminescian intrase în mitologia națională. Ovidiu Vuia este foarte supărat pe Călinescu, pe care-l tratează pe un ton inadmisibil. La drept vorbind, Călinescu merită elogiul pentru geniul cu care a transformat un diagnostic greșit într-un invincibil mit cultural. Departe de a fi o apologie, biografia călinesciană este o operă convingătoare prin imensul lirism subiacent pus în sprijinul ipotezelor autorului. Deși temeinic documentat și cu intuiții pe care

adaosul ulterior de informații nu le-a primejduit, Călinescu este în *Viața lui Eminescu* un mare prozator. Și nu doar prin pagini de descriere ori evocare uluitoare, dar prin capacitatea de a da naștere unei legende biografice. Împotriva, deseori, a evidenței (Eminescu n-a fost niciodată atât de lipsit de mijloace materiale cum socoate Călinescu, nici propriu vorbind umilit de mai bogații junimiști, care i-au procurat slujbe, bani, călătorii în străinătate la stabilimente medicale de prima mână ori, nici ignorat ca uriașă personalitate, la moartea căruia participă primul ministru al țării și mai mulți foști prim-miniștri, miniștri și parlamentari, între care doi mari scriitori, Kogălniceanu și Maiorescu, lucru știut de Călinescu, dar care nu-i dă importanța cuvenită, și rămas în adormire până când Al. Paleologu l-a semnalat cu mirarea că unii pot crede că Eminescu a fost lăsat să meargă la groapă părăsit de toți), Călinescu izbutește să imprime riguroasei și neconcesivei de altminteri biografii un ton pe care-l au de obicei viețile de sfinți. Această iconoclastie sui generis a fost aceea care a validat legenda. Cine ar putea să uite cele din urmă fraze din carte?

„Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet pe care l-a ivit și-l va ivi vreodată poate pământul românesc. Ape vor seca în albie și peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, și câte o stea va veșteji pe cer în depărtări, până când acest pământ să-și strângă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale”.

Înainte de a sfârși *Opera lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu a dat o *Viață a lui Creangă*, în 1938, rebotezată în 1965 *Ion Creangă*, deoarece, pe lângă biografie, cartea cuprinde și un examen al operei: „Judecățile asupra operei le-am unit cu narațiunea biografică într-un portret totalitar, ne anunță autorul, deoarece opera se află, întrucât îl privește pe Creangă, strâns legată de existența lui”. Argumentul e falacios: orice operă se află în această situație. Și, dacă *Amintiri*

din copilărie ar putea fi privite, în sprijinul ideii, ca memorialistică, poveștile ori povestirile nu mai presupun un raport atât de strâns. În ediția din 1965, devenită definitivă, G. Călinescu adaugă un capitol final: *Creangă în timp și spațiu. Realismul*. Sunt atenuate câteva expresii, altminteri celebre, dar care nu mai erau pe gustul epocii, de exemplu Creangă văzut ca un „bivol de geniu”. Cât despre realism, el păruse obligatoriu lui Călinescu, încă de la prefața la ediția din 1953, unul din textele cele mai proletcultiste alături de acela despre Eminescu. *Viața lui Ion Creangă* debutează ca o *Descriptio Moldaviae*, cu un capitol în care provincia de dincolo și de dincoace de Siret este înfățișată în toată splendoarea ei naturală (munții produc imagini bogziene) și etnografică. G. Călinescu este mai ispitit acum, decât atunci când scrisese biografia eminesciană, de speculația asupra originii și firii românului: „Față de românul dinspre crestele munților, care înfățișează tipul arhaic al dacului, acesta de aici (din câmpia Siretului – n.n.) continuă probabil pe scit”. Ideea generală ar fi că moldovenii de pe poalele răsăritene ale Carpaților și cei de pe poalele apusene „sunt din aceeași familie”. Acesta este *leagănul* lui Creangă, ai cărui strămoși materni s-au coborât din Maramureș în ultimul sfert al veacului XVIII, alungați de reforma care-i silea să devină papistași. Niciodată n-a fost Călinescu mai speculativ decât în aceste pagini. Trebuie spus că determinismul pe care el îl pune la bătaie este de fapt unul invers: nu această Moldovă, fabulos reprezentată în natura și cultura ei, cu localnici, fizionomii, meșteșuguri, cutume, a dat naștere lui Creangă, ci Creangă este acela care a creat fabuloasa țară a Moldovei din imaginile călinesciene și care par s-o reproducă după chipul genialului autor al amintirilor și poveștilor. David, tatăl Smarandei, mama scriitorului, venise cu toți frații din Ardeal, sub privegherea părintelui lor, pe care-l chema Ion Creangă ca și pe strănepot. Din aceeași zonă venea și familia lui Ștefan a Petrei Ciubotariul. Narațiunea se strânge, balzacian, în cercuri, până ajunge la copilăria

prozatorului, foarte minuțios zugrăvită după informațiile din *Amintiri*, dar și din alte surse, într-un plin de dulceață limbaj moldovenesc și arhaizant. Când îi vine rândul, după Humulești, Pipirig și Fălticeni, Iașul e tratat de asemenea monografic, cu formule greu de uitat („Copoul e un fel de Bois de Boulogne în drum spre Crâm”). Personajele îi prilejuiesc lui Călinescu portrete remarcabile și, tot prin restrângere a unghiului, ajungem la acela al școlarului:

„De altfel, lui Creangă cartea multă nu-i place. Ca țăran, el nu va avea niciodată voluptatea cărturărească, pasiunea erudită. Judecata lui e cea mai simplistă, ca a oricărui om de la țară: dacă ai priceput ceva cu mijloace puține, e de prisos să-ți pierzi vremea cu cărțile. Creangă credea că pricepuse tot așa de bine ca și ceilalți, ba chiar simțea o bucurie lăuntrică de a-și întări observația că cei mai mari cărturari erau mai încălciți și mai proști decât el. Creangă e tipul opus învățatului, este omul de bun-simț, limpede la minte [...], gata de a deveni autodidact prolix și zăpăcit de a învăța ceea ce nu-i trebuie”.

Portretul lui Creangă la maturitate este mult mai complex. Creangă trece în ochii lui Călinescu drept un „original”, un Nastratin sau un Păcală, care-și provoacă intenționat superiorii ierarhici pe linie bisericească (mergând la teatru împotriva recomandărilor lor, împușcând ciorile de pe turla bisericii, răsându-și barba ori expediindu-le scrisori sfidătoare, uneori curate filipice), distrându-se pe seama scortșoseniei unor junimiști foarte doritori a-i asculta istorisirile „pe ulița mare”, compunând, în sfârșit, basme și amintiri cu aerul că repetă subiecte sau întâmplări de către mulți cunoscute. Un capitol care a făcut epocă este acela intitulat *Creangă, Eminescu și „Junimea”*, în care Călinescu imaginează cum au decurs întâlnirile dintre cel mai de seamă poet și cel mai de seamă prozator junimist, folosindu-se de versurile unuia și de povestirile altuia. Capitolul despre *Țărăniile lui*

*Creangă* vine cu o nuanțare a felului de a fi (și în literatură) al humuleșteanului:

„După unii, Creangă ar fi țăran. Țăran și nu prea, decât doar la fire. Cât despre intelect, corespondența, polemicile lui dezvăluie un mânuitor sigur de idei într-o limbă tehnică fără nici o pată. Creangă e mai deștept decât pare. Ceea ce-i lipsește e o cultură complexă, ramificată, dar cât știe, știe bine. Creangă nu e autodidact, fiindcă ceea ce știe a învățat la școală, și nu se vâra acolo unde n-are pregătirea trebuitoare [...] E un șiret patriarhal, ca și Ion Neculce, care și acela vorbește de firea lui cea proastă, deși o crede deșteaptă”.

Se vede bine cum această interpretare aruncă o punte între Creangă cel neînvățat și acel Creangă erudit al folclorului și al științei populare, rebelaisianul descris mai departe de Călinescu însuși, dar și de Vianu (în *Arta prozatorilor*), mai învățat în felul său decât învățătorii cu sistem. În plus, șiretenia îl împinge să cultive despre sine exact imaginea pe care junimiștii (primii deocamdată și ultimii lui cititori profesioniști) o doresc, aceea a insului ingenuu, care face pe prostul („greutatea de cap” e formula potrivită cu care Creangă se joacă). Sfârșitul biografiei regăsește registrul înalt de la începutul ei și ni-l reamintește pe acela al *Vieții lui Eminescu*:

„Altă moarte se cădea feciorului Smarandei și al lui Ștefan a Petrei, care se rătăcise dincoace de Siret, adus de căruța lui moș Luca. El trebuia să fie purtat în căruța cu boi, în port țăranesc, cu mâinile încrucișate, bocit creștinește de babe și de multele lui rubedenii, tămâiat și prohodit de popii și dascălii satului său, înmormântat în ograda bisericii pe lângă care se jucase și învățase, pentru ca femeile să presare la praznice tămâie într-un hârb pe groapa sa năpădită de ierburi și să se jeluiască cu capul rezemat pe strâmba cruce, în apropierea ruinoasei cetăți a Neamțului, prin care seara trec domoale vitele, acolo

de unde se vede încețoșat Ceahlăul, și Ozana se-aude clipocind”.

Analiza operei rămâne una de referință. Puține lucruri esențiale s-au mai scris după aceea. Călinescu începe prin a înlătura prejudecata unui Creangă „scriitor popular” prin limba lui, pe care o socotește fără valoare estetică în sine. Prozele lui ar ține de tipul nuvelei renascentiste a lui Boccaccio, în care nu „tipurile vii” contează, nici „observația”, ci spectacolul oferit de povestitorul însuși, dat fiind că în toată nuvela veche „nu se observă, ci se demonstrează” plecând de la o temă morală. „Antonpanismul și humuleștenismul sunt varietăți de rabelaisianism”, Creangă fiind „un autor cărturăresc” și, la fel cu francezul, un „erudit al filologiei”. Suntem departe de acel Creangă naiv, „opus învățatului”, care trăiește din experiențe proprii, despre care tot Călinescu vorbea mai sus. Experiența pe care el o ilustrează este mai degrabă una colectivă și osificată. Încheierea este una din cele mai frumoase din toată critica literară românească:

„Scriitori ca Creangă nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân și echivoc și unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare. Era mai firesc ca un astfel de scriitor să răsară peste câteva veacuri, într-o epocă de umanism românesc. Născut cu mult mai devreme, Creangă s-a ivit acolo unde există o tradiție veche și o specie de erudiție, la sat, și încă la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat și păstrător”.

În ediția din 1964, textul a suportat câteva ameliorări ideologice. De altfel, capitolul adăugat atunci, în afară de unele reluări fără rost din capitolul introductiv (cum ar fi tabloul etno-socio-cultural al Moldovei), reprezintă tot o încercare de a atenua unele din considerațiile socotite prea șocante. Sigur, Călinescu pare să fi uitat de prefața din 1953 și capitolul cu pricina nu este compromișător, chiar dacă scopul adău-

girii nu e, în definitiv, altul decât acela pentru care fusese scrisă prefața și anume dovedirea realismului operei lui Creangă. Între timp, Călinescu s-a ocupat de folclor, cu ocazia tratatului academic de *Istorie a literaturii*, luând cunoștință de noile metode, cum ar fi clasificarea motivelor de către Aarne-Thompson, ba chiar și-a sistematizat ideile într-o *Estetică a basmului*. Inutilitatea noului capitol se vedește, între altele, și prin aceea că tot bătând monedă pe realismul detaliilor, Călinescu refuză în definitiv să-și contrazică părerea mai veche despre caracterul universal și simbolic (necreator de „tipuri vii” luate din realitate prin „observație pătrunzătoare”) al unei opere culte și erudite în esență, deși impregnată de un spirit naiv popular. O a doua încheiere după aceea citată mai sus de la finele ediției din 1938 nu reușește decât să adauge apă (și încă una chioară) în vinul critic:

„Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși surprins într-un moment de genială expansiune. Ion Creangă este, de fapt, un anonim”.

Între cele două biografii, G. Călinescu a publicat un studiu al *Operei lui Mihai Eminescu* în cinci volume. Este cel dintâi care ia în considerare întreaga creație, de la poezie la publicistică. Include așa-numitele postume, pe care criticul le-a descifrat după manuscrise (ediția Perpessicius vede lumina tiparului abia cu începerea din 1939). Din antume a alcătuit el însuși o ediție în 1938, care trebuie socotită una de lucru. Masivul studiu a fost practic rescris în 1947, când însă a rămas în șpalturi, fiind tipărit abia de Andrei Rusu în volumele 12 și 13 ale *Operele* din 1969. Treizeci de ani mai târziu, Ileana Mihăilă a reluat versiunea definitivă în ediția ei, indicând într-o anexă toate modificările. E vorba, neîndoielnic, de două studii destul de diferite, care îndreptățesc bănuiala lui Ion Bălu din monografia lui că, atunci când a început

să-și redacteze cartea, G. Călinescu n-a fost pe deplin conștient de amploarea operei eminesciene. Versiunea din 1947 dovedește acest lucru, nefiind una infestată ideologic, cât una mai matură și bazată pe un material documentar maturizat el însuși în deceniul care se scursese de la prima versiune. În prefața din 1947, G. Călinescu deplânge precaritatea edițiilor și a studiului operei eminesciene, care l-a obligat să parcurgă el însuși manuscrisele, să întocmească o ediție și chiar să scrie o *Istorie a literaturii* spre a fixa locul poetului. Reordonarea capitolelor are o rațiune pe care Călinescu o explică. *Descrierea operei* i se pare capitolul cel mai potrivit pentru a începe (ediția primă debuta cu *Filosofia teoretică*), dată fiind existența unei „scheme organice” a operei lui Eminescu. Acesta ar fi văzut lumea în forma unui semicerc, între cosmogonie și escatologie desfășurându-se arcul istoriei universale. Este întrucâtva teza din *Universul poeziei*, restrânsă de la toată poezia la aceea romantică. G. Călinescu afirmă că acest capitol introductiv nu rezumă opere și proiecte (cum numește el textele rămase în manuscris și nefinalizate), ci demonstrează schema cu pricina. Scurtările nu sunt eliminări, ci plimbarea unor pasaje dintr-un capitol în altul, ca să se evite repetările. Versiunea din '47 e aproape dublă față de aceea dinainte. *Descrierea operei* rămâne, din păcate, cam fastidioasă și cu prea multe citate, care, în premieră fiind în anii '30, dar ajunse foarte cunoscute între timp, atârnă ca un balast. În ce privește gândirea poetică eminesciană, inclusă în schema menționată și de care capitolul ar trebui să dea socoteală, se cuvine remarcat că ea este în mai mare măsură o ipoteză a criticului decât o realitate a poeziei. În schimb, absolut remarcabil este capitolul *Cultura*, care în versiunea definitivă succede *Descrierii operei*. „A venit, credem, vremea – spune G. Călinescu – să cercetăm pe Eminescu în spiritul adevărului și cu o pietate care să nu degenereze în caricatură”. Dacă el însuși proceda în acest spirit, se înșela totuși crezând că exemplul îi va fi urmat. Exagerările vor fi cu

mult mai mari după aceea decât fuseseră înainte. Tonul lui Călinescu e rece și obiectiv. Criticul nu e convins că Eminescu avea cunoștințe de filosofie când pleca la Viena, nici că știa „multă latinească” (deși unii l-au socotit un clasicist emerit!), ci doar, „atâta limbă câtă poate desluși un absolvent de școală secundară”. Notațiile matematice din perioada bolii ar fi simple „elucubrații”. Eminescu răsfoise pe Horațiu, din care a și tradus, nu, probabil, și pe Ovidiu, iar tema din *Mai am un singur dor* nu provine cu siguranță din Propertiu, ci mai degrabă din Musset. Îl citise în germană pe Homer („grecește, hotărât, nu știa”), declama din Virgilius. Citea și scria acceptabil în franceză. Avea lecturi directe din Gautier, îl prefera pe Molière lui Racine, citise câte ceva din La Rochefoucauld, Voltaire, Pascal, Rousseau, Buffon, d’Alembert, Lamartine, Vigny și Hugo. Dintre nemți (limba o posedă foarte bine), îl prefera, încă din adolescență, pe Schiller, dar nu-i erau străini Goethe, Bürger, Lenau, Novalis (a cărui operă „definește acel romantism căruia Eminescu îi era tributar”), Heine („a cărui înrâurire e mult mai redusă decât se credea odată”) și alții mai mărunți, precum Geibel. „Dintre autorii englezi, Shakespeare îi era cel mai scump”. Pe indieni, îi citise în germană. Religiiile orientale îl pasionau. Cu literatura română se familiarizase din școală, *Lepturariul* lui Pumnul fiindu-i carte de învățatură la Cernăuți. Sunt și unele constatări inacceptabile. Nu cred că similitudinile cu poezia lui Bodnărescu se explică prin aceea că locuiseră o vreme împreună și că Bodnărescu i-ar fi umblat prin manuscrise, „furându-i” idei și expresii. Dar concluziile sunt demne de luat în seamă pentru justetea lor. Exagerările de care se temeă Călinescu n-au lipsit însă mai târziu. Era, desigur, normal să fie identificate surse noi și care să schimbe perspectiva. Descoperirea traducerii gramaticii sanscrite a lui Franz Bopp a permis bunăoară Amitei Bhoșe și lui Sergiu Al. George completări interesante la „indianistica” eminesciană. Helmuth Frischi, care a tradus o parte din faimoasele caiete din tinerețe, a publicat un

fel de dicționar al surselor. Dar, în multe alte cazuri, cercetătorii au sărit calul. Fără a găsi nimic în plus peste Călinescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga a publicat un volum întreg de contribuții pe tema *Eminescu și romantismul german*, în care se consacră un amplu capitol hōlderlinismului lui Eminescu, fără proba că poetul german i-ar fi fost cunoscut, doar prin fastidioase paralele din care rezultă apropieri atât de generale încât nu dovedesc nimic. Viorica Nișcov și Ștefan Melancu, mai cuminiți, au rămas la înrudirea cu Novalis, fără însă a-și justifica în vreun fel reproșul că G. Călinescu ar fi trecut prea repede peste acest izvor. Lipsite de interes sunt studiile despre Eminescu și literatura italiană sau rusă ori despre „istoricul” Eminescu. Aproape grotescă este imaginea pe care încearcă s-o dea George Munteanu (anticălinescian și antimaiorrescian deopotrivă de ridicol) despre cultura poetului, în care află până și un precursor al teoriei relativității. Așadar, punerea în gardă de către Călinescu n-a servit la nimic. C. Noica va nimeri formula perfectă pentru aceste exagerări, făcând din Eminescu, „omul deplin al culturii românești”. Când a rescris capitolele despre *Filosofia teoretică și Filosofia practică*, G. Călinescu a vrut să șteargă impresia pe care o lăsase prima versiune și anume că Eminescu ar fi avut, dincolo de un extraordinar cap filosofic și de bune lecturi în materie, și un sistem original de gândire. Termenii în care este judecată acum filosofia poetului sunt cât se poate de rezonabili. Nu-i fac un serviciu criticului acei editori care, ca Andrei Rusu, probabil ca să evite discuții cu cenzura, au adăugat subsoluri ori chiar o prefață, fără legătură cu cartea, în care, în plin proletcultism, Călinescu examina „contradicțiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu” sau lămură că filosofia practică a poetului este „aproape de înțelegerea marxismului”. Unde punem că tocmai capitolul *Filosofia practică* n-a putut fi reluat în edițiile postbelice. A lui Andrei Rusu din ’69 este singura care-l conține, tirajul ei fiind, tocmai de aceea, dirijat la apariție. Se poate observa că G. Călinescu a tratat cât se

poate de firesc aceste lucruri. De la prima la a doua versiune a *Operei*, a învățat el însuși să-și frâneze atât entuziasmul, cât și spiritul critic. Nu e doar o reordonare, dar și o reproporționare a materiei. Dacă filosofiei lui Schopenhauer, atât de importantă pentru Eminescu, îi consacră acum mult mai multe pagini decât înainte, e repus în drepturi Kant, nefiind omis nimic din ceea ce constituie gândirea lui Eminescu (filosofică, socială, politică, economică etc.), adică pesimismul (aici e nota de subsol la care apelează Andrei Rusul), organicismul, antiliberalismul, conservatorismul, socialismul, naționalismul, șovinismul etc.

O observație mai generală, pe care capitolele următoare o întăresc, este că, până și în rescrierea din '47, Călinescu s-a comportat față de cartea lui precum arhitectul Ioanide, căruia îi plăcea să locuiască pe durata lucrărilor în casele pe care le construia. *Opera lui Eminescu* face deseori impresia unui șantier, cu părți încheiate și altele în stadiu incipient, cu schele încă necoborâte de pe pereți. În *Teme romantice*, *Cadrul psihic* și *Cadrul fizic* sunt oarecum neclare criteriile după care Călinescu a repartizat materia. De ce, de exemplu, *cosmogonicul* și *escatologicul* sunt tratate la *Teme* iar *somnul* și *visul* la *Cadrul psihic*? *Doma* și *apa* sunt tot în acest din urmă capitol, dar *nebulia* e în acela de la *Teme*. *Regnul vegetal* e temă, *flora* e *Cadru fizic*. Și așa mai departe. Discutabilă e restrângerea la romantism, de care am amintit, a teoriei privind universul în semicerc al poeziei. Și, apoi, exemplele sunt neconcludente. Că luna, și nu soarele, este „astrul romanticilor”, e adevărat. Dar ilustrarea faptului se face prin Dante, prin *Orlando furioso* și prin cavalerul de Marino, dar prin niciun romantic. Lumile stelare și muzica lor ne întorc la Platon. Nici aici n-avem exemple din romantici. În *Universul poeziei* criticul proceda mult mai adecvat. Vine la rând (de ce?) *cristalul*. Fără a fi indicată vreo locație romantică ori măcar în poezia lui Eminescu. Exemplele sunt din proza lui. Și ce *statui* romantice ar fi fiind la Eminescu? Și unde e tema *dublului*? Abia în *Cadrul psihic* ni

se oferă o explicație relativ plauzibilă a lucrurilor: „Structural romantică, opera lui Eminescu are două limite între care pendulează: sentimentul nașterii și sentimentul morții. La mijloc, ca moment maxim, se află erotica lui, o erotică mecanică, sub nivelul conștiinței diurne. Toată existența cuprinsă între cele două coordonate are o mișcare somnolentă și, când nu aparține de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puțin forma tipică a visului”. În prefața din 1947, Călinescu susține a fi vrut să „spele” aceste considerații de impresia de freudism, altfel spus de tratare pozitivistă a unor aspecte pur himerice. Referitor la *Cadrul fizic*, G. Călinescu e de părere că trebuie părăsit clișeul unui Eminescu „poet al naturii”. (Nici de această dată criticul nu va fi urmat.) „Natura eminesciană e o ființă metafizică, e materia în veșnică alcătuire”, un Eden primordial, „codrul, râul, marea etc.” fiind nu fenomene (singur omul este un fenomen), ci, „idei, divinități” și „nu culoarea, vastitatea sunt notele esențiale”, ci dimensiunea. Cele mai originale capitole sunt cele de analiză a textelor, intitulate iarăși nepotrivit *Tehnica interioară* și *Tehnica exterioară*, din care întâiul rămâne neegalat până astăzi, în vreme ce al doilea trebuie considerat (la sugestia chiar a lui Călinescu) un experiment paradoxal, menit a proba inutilitatea abordării lingvistice și stilistice a poeziei. Analizele urmăresc cronologic textele, grupându-le totuși, așa că avem un tablou în mișcare al poeziei, prozei, teatrului și publicisticii eminesciene, probabil cel mai viu și mai expresiv din toate. Așa-numitele postume sunt, dacă nu privilegiate în detrimentul poeziilor publicate de poetul însuși, cel puțin reabilite ca mare poezie, iar proiectele de tinerețe, majoritatea lăsate de poet în șantier, din care Eminescu a destinat unele pasaje tiparului, sunt considerate superioare acestora din urmă. Analizele sunt pline de imaginație critică și bazate pe un comparatism spontan, care așază textele în atmosfera lor firească, fie că e vorba de izvoare, fie că e vorba de afinități. Într-o primă diviziune (poeziile de la *Familia* sunt ignorate),



aceea a poemelor oratorice și abstracte, care cultivă în manieră discursivă gigantul, macabrul și paradiziacul, dăm de *Epigonii* (admirabil demontat în mecanismul „ideilor” sale), *Venere și Madonă* (o mică dramă cu două personaje decupate dintr-una mai mare), *Mortua est!* (prin care Eminescu „intră în materia lui de temelie”), *Memento mori* (analizat întâia oară, ca și *Mureșan*, din care antuma *Se bate miezul nopții* reprezintă pasajul de început, ca și *Gemenii*, din care poetul a scos *Rugăciunea unui dac*), *Înger și demon* („ce poate fi mai prăpăstios romantic, mai sec, mai plin de reci antiteze?”), *Împărat și proletar* și *Miradonix*. Capitolul al doilea se deschide cu *Melancolie* – „o activitate ce va deveni tipică pentru poetul văzut prin opera lui antumă” –, deși această poezie fusese gândită tot ca un episod dintr-o operă de teatru. Scrie G. Călinescu: „Dacă Eminescu a scos această compunere din grupul aceloră trăind din idei generale și extaze, într-un cuvânt, din sfera cosmică, este fiindcă a întrevăzut, ajutat și de noua poezie germană, un lirism care acum se potrivește mai bine sufletului său. Aici e lirismul microcosmic, interior, obosit și adormit”. Cel care va radicaliza deosebirea va fi Ion Negoitescu în *Poezia lui Eminescu*, afirmând că mai potrivit cu geniul poetului ar fi lirismul macrocosmic, aparținând humusului marelui romantism, în vreme ce *Melancolie* și tovarășele ei ar fi expresia poeziei minor-romantice pe gustul lui Maiorescu, la care Eminescu a cedat de voie sau de nevoie, lăsându-i pe mână criticului junimist unica lui culegere antumă din 1883. Văpaiei lirice din *Memento mori* sau *Povestea magului*, Eminescu i-ar substitui după *Melancolie* un lirism cuminte, de la Bürger, Lenau sau Heine citire. Deși punctul de vedere al lui Negoitescu e considerat ca derivând din acela călinescian, în realitate doar reabilitarea postumelor le apropie, fiindcă părerea autorului *Operei lui Eminescu* este că mai modernă trebuie considerată poezia antumă. „Cuvântul și ideea încep să se confunde, și poemul nu mai poate fi transportat în altă limbă, fără pierderi de sânge”, notează Călinescu anticipându-și *Principiile de*

*estetică*. Deși „gustul limbii începe să fie hotărâtor”, „ideea poetică este încă pitită pe dedesubt”. Poezia din această categorie și-a pierdut simbolurile, devenind una de sentiment, dar o idee tot trebuie să aibă. Călinescu crede că ea „își scoate adâncimea din proporția între lirismul simplu și lirismul latent de idei”. Aici e limita esteticii lui Călinescu: fără idee poetică, n-ar exista poezie. Tratamentul aplicat de el avangardiștilor așa se explică. În ce privește influența lui Eminescu asupra urmașilor, ea ar fi fost superficială, fiindcă s-ar fi rezumat, în majoritatea cazurilor, la „armonia”, „muzicalitatea”, „farmecul” poeziei, ignorând „cu totul pe Eminescu creator de idei poetice”. Antumele, Călinescu le împarte în *idilice* și *interioare*, după cum ar ține de speța *eglogei* (*Floare albastră*, *Dorința*, *Lacul* ș.a.), mizând pe vitalism erotic și natural, deși căzând uneori în artificios și prețiozitate (*Kamadeva*, *Păjul Cupidon*), sau după cum ar ilustra o specie de poezie de sentiment, sinceră, fără fard, în care contează, ca plan secund, viziunile introspective (*Singurătate*, *Despărțire*, *Din noaptea* ș.a.), alunecând la rândul ei spre un „clasicism gnomic”, când mânuiește doar reprezentări emoționale descărnate (*Odă [în metru antic]*, *La steaua*, *Glossă*). Un excelent capitol e consacrat satirelor eminesciene (imitate de Arghezi), adică *Scrisorilor*. Părerea lui Călinescu, iarăși spre deosebire de a lui Negoitescu, care le crede prea de tot discursive, este că „în raport cu opera de până acum a lui Eminescu și cu poezia românească în general [...], *Scrisorile* înfățișează un moment superior”. Și continuă așa: „Nu rămâne criticului decât să analizeze, pe această scară de valori, compunerile în relațiile lor interioare, și cu urechile astupate cu ceară ca ale tovarășilor lui Ulisse spre a nu auzi glasul sirenelor, adică al versurilor în respectul cărora ne-am născut. Atunci ne vom da seama că există versuri minunate, care însă sunt numai pentru urechile unei nații și în care totul e așa de clar și melodic încât, pentru progresul gândirii poetice, ele n-au nicio frază nespusă de dezvoltat mai departe”. Tăgăduindu-le implicit

valoarea de universalitate, G. Călinescu le examinează foarte atent, găsindu-le superioare pe primele două, din pricina banalizării și caracterului prea specific al temei istorice din cea de a treia (pamfletul din finalul acesteia este excepțional, dar tot numai de interes mărginit la românii care-și cunosc istoria politică). A patra „are un ulei feeric de romantism” care o face să semene cu un decor medieval de teatru (castel, balcon, budoar, ghitara, gratii). În schimb a cincea, probabil mai veche, ar fi din nou foarte frumoasă în vehemența ei argheziană. În sfârșit, dacă vorbim de poezie, *romanțele*, a căror esență ar fi „sinceritatea animalică a emoției”, sunt ilustrate cu *Adio, S-a dus amorul, Pe lângă plopii fără soț* și restul, criticul adăugându-le oarecum nefiresc cele câteva romanțe „cantabile”, de felul *Stelele-n cer*, sau *Dintre sute de catarge...*, „deși n-au nimic dintr-o romanță”, doar că au fost puse pe muzică. Nu cred însă că e corectă definiția pe care Călinescu o dă romanței în general. Romanța nu e sinceră, ci, din contra, afectată. Ea nu conține sentimente, ci afectează a le atribui poetului și „măștilor” sale. La baza romanței stă o confuzie asemănătoare cu aceea din melodramă: ambele încearcă să ne sugestioneze artistic prin situații ori emoții luate de-a dreptul din viață, așa-zicând brute, lipsindu-ne de puțința opțiunii afective. Teatrul eminescian, prima oară descris minuțios, e socotit neviabil scenic, naiv, extravagant ori haotic. Dar nu duce lipsă de versuri frumoase. Din proză, *Geniu pustiu* are parte de o receptare foarte favorabilă (în 1869 la noi n-ar fi multe nuvele mai bune, iar aceasta ar reprezenta „întâiul – și unicul – jurnal interior românesc” de tip wertherian), *Sărmanul Dionis* („o adevărată poemă”) fiind trecut în zbor (ce e drept, sub alte unghiuri, nuvela e copios citată în capitolele anterioare), iar *Cezara* și chiar *Avatarurile faraonului Tlâ* (pe care și-a scris G. Călinescu teza de doctorat) încă și mai expediate. Despre restul, tăcere. Un capitol neașteptat se ocupă, din perspectiva artei, de articolele politice, în ideea că gazetăria lui Eminescu este „cea mai înaltă în istoria

scrisului românesc și încă neajunsă de alții”. Aici găsește Călinescu locul *Doinei*, pe care o examinează prin prisma ideilor poetului despre „pătura superpusă”, adică neproductivă, ce ar fi alcătuită din alogeni pe care liberalul român – „mânca-i-ar inima câinii!” – i-ar fi cultivat. Ideile lui Eminescu se știu. Călinescu nu le rezumă acum și aici, dar le privește prin prisma expresivității pamfletului și, fiindcă poetul nu e doar un polemist, prin scheletul lor ideologic clar și coerent, făcut evident printr-un limbaj sfătos, neaș, amintind de Creangă și Pann, din care nu lipsește câteodată un umor superior al ideii. În totul, cu neajunsurile de rigoare, *Opera lui Eminescu* rămâne până azi monumentul cel mai valoros închinat poetului în critica românească.

Cea mai de seamă operă a lui Călinescu este *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* din 1941, cu o versiune de tip compendiu în 1945. Am semnalat în *Introducere* noutatea concepției lui Călinescu stăruind pe consecințele pentru istoriografia noastră literară pe care cartea le-a avut. Dacă ne referim la momentul apariției *Istoriei*, nu putem să lăsăm fără un succint comentariu similitudinile dintre concepția lui Călinescu și aceea pe care o dezvoltă R. Wellek în *Teoria literaturii* din 1949. Cel puțin în trei privințe se întâlnesc Călinescu și Wellek (și nu putem decât să regretăm că profesorul american de la Iowa și Yale nu l-a putut citi pe colegul său român de la Iași și București, nici măcar cât să-i consemneze contribuția în târzia lui sinteză consacrată *Istoriei criticii literare moderne*): în considerarea legăturii dintre istoria și critica literară, în definirea istoriei literare ca istorie de valori și în interpretarea raportului dintre subiectivitate și obiectivitate în cercetarea literaturii. Asemănarea este uneori de frază, cum a semnalat deja Sorin Alexandrescu, prefațatorul ediției românești a *Teoriei literaturii*. Nici unui cititor român nu-i va fi greu să recunoască în teza principală a lui Wellek pe aceea formulată cu mult înainte de Călinescu: „Studiul literar, scrie Wellek, se deosebește de studiul istoric prin aceea că are de a face nu cu documente, ci

cu monumente. Istoricul trebuie să reconstituie un eveniment din trecutul îndepărtat pe baza relatării martorilor oculari: spre deosebire de el, cercetătorul literar are acces direct la obiectul său de studiu: opera literară. [...] El își poate examina direct obiectul de studiu, opera însăși; el trebuie s-o înțeleagă, s-o interpreteze, s-o evalueze; pe scurt, el trebuie să fie critic pentru a fi istoric”. Mai e necesar să citez începutul de la *Tehnica criticii și a istoriei literare* sau alte pasaje din Călinescu? Până și modul în care Wellek încearcă să opună relativismului istoric pur un punct de vedere bazat pe existența unor *imperative estetice*, inspirate de acelea morale ale lui Kant, poate fi raportat la combaterea de către Călinescu a mutației valorilor lui Lovinescu, prin admiterea unor *universale*. Întreaga discuție de la Călinescu pe marginea „obiectivității” și a „legii” în istorie (cu origine în teza lui Xenopol, respinsă de Călinescu, privind deosebirea dintre științele naturii și științele spiritului) amintește frapant de aceea pe care Wellek o închină criticii făcute de Auerbach adversarilor istorismului și în care ajunge la concluzia că nu ni se poate cere să „uităm” trei secole de istorie culturală când interpretăm *Hamlet* (până și exemplele coincid uneori la Călinescu și la Wellek), sub cuvânt că dorim să fim obiectivi, adică să ne mărginim la opiniile epocii în care piesa a fost compusă și la standardele ei de apreciere: „...Nu există, afirmă Wellek, pur și simplu, niciun mijloc de a evita emiterea unor judecăți de către noi înșine... Întreaga noastră societate se bazează pe ideea că noi știm ce este drept, iar știința noastră, pe ideea că noi știm ce este adevărat.”

Metoda folosită cu precădere de Călinescu în *Istoria* sa este aceea narativă ce decurge din ideea lui că istoria este o „știință inefabilă” și o „sinteză epică”. Se știe ce efecte de mare proză a scos Călinescu din folosirea cu geniu a acestei metode („roman al literaturii”, portrete, descrieri etc.). Meritele, sub acest unghi, n-au fost de nimeni contestate. Călinescu a creat la noi un stil artistic de a face istorie literară, abia între-

văzut (și numai pentru partea veche) la Iorga și pe care-l regăsim (dovadă de prestigiu) până și la cei mai puțin dăruți cu talentul respectiv dintre urmași. În latură științifică, de asemenea, Călinescu și-a ținut cuvântul, lucru luat în considerare cu mai mare rezervă de către comentatori. El a inovat radical la capitolul literaturii medievale, privind cu ochi critic o producție care până atunci fusese explorată aproape exclusiv documentar și raportată la realitatea din care pornea, n-a mai tratat de-a valma scrierile în alte limbi și pe cele românești ori pe cele vădit neartistice la un loc cu cele care implicau, dacă nu o intenție, măcar un rezultat estetic. A vrut și a reușit să fie înaintea de toate un cititor de letopisețe sau de discursuri religioase, nu doar un filolog sau un sursolog. În ce-i privește pe scriitorii de la 1800 și pe romantici, Călinescu i-a luat *estetic* în serios. Căci dacă existau, cum am văzut chiar din clasificarea lui, profesori care se ocupau de Cârlova ori de Bolintineanu cu mult respect, criticii așa-zicând estetici îi socoteau ilizibili în cea mai mare parte. Lovinescu afirma în 1910, în lecția de deschidere la un curs (*nota bene!*) de istorie literară: „Gândiți-vă, domnilor, la toți Pelimonii, la toți Ariceștii, la atâți alți nenumărați poeți ce au asurzit urechile contemporanilor de la mijlocul veacului trecut – ce s-au făcut? Cine-i mai citește? Cine mai aude de dânsii? S-au șters după cum se șterge o umbră pe un zid”. Paul Zarifopol scria în 1932: „Cultura și spiritul care s-ar putea numi *medieval* s-au prelungit până în anii copilăriei celor din generația mea; și vedeți bine că, până dincoace de pragul secolului XIX, literatura românească, religioasă ori profană, stă pe nivelul unei bune părți a literaturii apusene din secolul X până la al XIV-lea”. Nesincronizarea îl oprea pe Zarifopol să-i aprecieze pe poeții anteriori lui Alecsandri și îl făcea să ridice din umeri la proza lui Odobescu, totuși atât de caracteristică formulei romantice din Europa: „Vă puteți închipui oare vreo literatură din Apus apărând și rămânând, orișicât, pe planul întâi al scrisului cum am zice literar, un

*Pseudokynegetikos* în anul 1874? Îmi pare evident că în Apus, un asemenea *pot-pourri* de cunoștințe disparate, când clasic umaniste, când folclorice, când local satirice nu ar fi putut fi real și verosimil decât în mintea și sub condeiul vreunui cărturar din veacul XV, unui literat gotic, umplut și speriat de primele revărsări ale antichității clasice.” Câțiva ani după sinteza lui Călinescu, atunci când o scriau pe a lor, trei critici din aceeași generație (Vianu, Cioculescu și Streinu) considerau că începuturile literaturii propriu-zise trebuie situate abia pe la 1830 și nu arătau decât un entuziasm modic față de pașoptiști. Dar punctul de vedere călinescian a triumfat mai târziu, când prețuirea lui pentru secolul XIX a devenit monedă curentă. Călinescu a întors, de fapt, perspectiva consacrată în istoria literară: în loc să caute doar izvoarele și influențele ce se pot documentar atesta, el a stabilit harta acelor afinități pe care cititorul actual le observă ori de câte ori se aplică la literatura anterioară, neputând citi bunăoară pe Dosoftei și pe Neculce altfel decât prin subiectivitatea sa impregnată de Argezi și Sadoveanu. Această lectură inversă au mai teoretizat-o T.S. Eliot, Borges și Roland Barthes. Aceasta nu înseamnă însă a sacrifica adevărul pentru un gust nesigur și trecător. Cei încă dispuși a crede în capriciile călinesciene sau în arbitrarul judecăților sale (oricâte dintre ele vor fi fiind contestabile), să privească atent ierarhia generală a literaturii pe care *Istoria* din 1941 o propune și se va convinge că ea coincide în linii mari cu a noastră. Cu alte cuvinte, noi datorăm lui Călinescu tabla de valori (un singur precedent și doar pentru moderni: Lovinescu) cu care operăm (în unele cazuri, inconștient), devenită clasică fie și numai pentru că școala și-a însușit-o aproape integral. Numărul împrejurarilor în care Călinescu a reparat străvechi nedreptăți, fixând în ochii noștri cota scriitorului, este cu mult mai mare decât se bănuiește. Printre „reparații” sunt unele spectaculoase: Conachi, Slavici, Macedonski, Camil Petrescu. În fine, Călinescu a structurat epocile, deceniile și vea-

curile literaturii române conform unui scenariu de o mare frumusețe, de care ne dăm seama fie și numai parcurgând sumarul cărții lui, cu titluri și subtitluri memorabile, căzute în vocabularul comun: *Descoperirea Occidentului*, *Mesianicii pozitivi*, *Romanticii macabri și exotici*, *Micul romantism provincial și rustic*, *Poetul național* și altele.

În pofida acestor noutăți de perspectivă și de metodă, *Istoria* lui Călinescu este departe de aceea curat critică pe care autorul a promis-o. E semnificativ, în această ordine de idei, că el n-a intitulat-o așa. Presiunea tiparului tradițional trebuie să fi fost (este totdeauna) considerabilă, de vreme ce îl surprindem, mai cu seamă în deceniile de după publicarea cărții, dezvoltând masiv partea de document. Ediția a doua cuprinde câteva zeci, poate peste o sută de pagini, care suplimentează latura informativă. Să fie la mijloc o *mauvaise conscience*? Nici în prima versiune nu lipsea partea de arhivă, dar cel puțin acolo biografiile erau ale marilor scriitori, pe când în versiunea din 1982, ele tind să fie umbra nedezlipită și a celor foarte mărunți, care câteodată abia dacă meritau a fi menționați pentru opera propriu-zisă. Una peste alta, mai bine de o treime din volumul istoriei călinesciene nu este așa-zicând critic, ci bio-bibliografic. Nu e în discuție faptul că fără biografii ori portrete cartea ar pierde din colosala ei expresivitate literară, ci rabatul făcut de autor documentului în paguba monumentului. În multe locuri, am fi dorit ca analiza operelor să fie mai extinsă sau, măcar, în schimbul aparatului biografic excedentar (și epic nedezvoltat), să ni se dea o critică a criticii. Socoteala însă a pasajelor de critica criticii din *Istoria* lui Călinescu poate fi ținută pe degetele de la o mână. Aici tradiția didactică a speciei s-a opus din răspuseri: istoriile literare nu s-au închisit niciodată de receptarea critică a operelor. Călinescu stă în bună tovărășie: De Sanctis, Lanson, Thibaudet.

De remarcat este că obiecțiile făcute *Istoriei* la apariție n-au avut niciodată în vedere aceste lucruri. Originalitatea ei n-a fost admisă decât în latură literară, în portrete, narațiuni sau evocări.

Obiecțiile totuși serioase pot fi rezumate în cuvintele lui Lovinescu: „...D. Călinescu nu era indicat pentru o serie a *Istoriei literaturii*, din lipsa unei calități [...]: *obiectivitatea*” (*Aqua forte*). (Să fi uitat oare criticul că exact cu aceleași cuvinte îi întâmpinase Iorga *Istoria literaturii contemporane*?). Cea mai mare acribie în denunțarea erorilor factuale sau izvorâte din mereu incriminatul subiectivism călinescian o datorăm, cui altcuiva?, decât lui Ș. Cioculescu. Degeaba repeta Călinescu: „Subiectivitatea nu înseamnă sentința arbitrară”. Neînțelegerea a mers și mai departe și e cu atât mai stranie cu cât vine de la criticii cei mai valoroși ai epocii. În 1944, Vianu, Cioculescu și Streinu au publicat o *Istorie a literaturii române*. Un publicist a făcut cunoscut la sfârșitul anilor '70 textul unei scrisori către ministrul Ion Popovici, solicitând, se pare, o subvenție, în care cei trei autori ai *Istoriei* din 1944 își declarau intenția de a o opune aceleia călinesciene, vinovată de a fi acordat „un loc prea întins subiectivismului în stabilirea valorilor”. Să fie o mare diferență între această pâră (pe care o cred pusă pe hârtie de Cioculescu) și aceea a unui oarecare M.Gr. Cantacuzino, care afirma într-o imundă broșură din 1942 că lipsa de obiectivitate a *Istoriei* periclitează „educația tineretului”, arătând că G. Călinescu n-are „onoare patriotică” și ar trebui izgonit din „Iașul Moldovei lui Ștefan cel Mare”? Poate doar în expresia explicită a sentimentelor de ostilitate și invidie la autorul broșurii. Cel din urmă atac consistent contra *Istoriei* va fi acela al lui Ion Vițner din *Critica criticii*, în care, cu ajutorul unor citate din Stalin și Engels, subiectivismul lui G. Călinescu devine o „poziție net idealistă”, anistorică, ignorând determinismul. În 1948, astfel de acuzații erau foarte grave și au contribuit la izolarea criticului. Mai apoi, după o lungă tăcere, *Istoria* a devenit obiect de cult și mai toate remarcile asupra ei au căpătat un iz de idolatrie.

Faptul că marea originalitate a *Istoriei* stă în portretele și scenele deopotrivă de geniale artistic, chiar dacă judecățile de valoare sunt cele care au consacrat-o ca făuritoare de canon, se poate

vedea din ce se întâmplă cu așa-numitul compendiu din 1945. În acesta, G. Călinescu a eliminat exact pasajele savuroase literar (inutil să le enumăr, ele au intrat de mult în memoria națională) și a redus caracterizările critice, uneori la o frază. Biografiile, detaliile documentare, atmosfera nu se regăsesc nici ele. A fost scos *Specificul național* din final, care nu mai era acceptabil în noile condiții, compendiu deschizându-se în schimb cu un capitol intitulat *Geții*, despre vechimea noastră ca popor („Noi suntem în fond geți, și geții reprezintă unul din cele mai vechi popoare autohtone ale Europei, contemporani cu grecii, cu celții, cu grupurile anterioare Imperiului Roman”). Unele titluri și subtitluri au dispărut. Nu e greu de înțeles de ce G. Călinescu socotește indezirabil în 1945 un titlu precum *Descoperirea Occidentului*. Dar de ce *Micul romantism provincial și rustic* se restrânge la primele două cuvinte nu mai este limpede deloc. *Poezia oficială* nu mai este titlul marelui capitol despre Alecsandri. Acestea sunt, totuși, modificări fără mare importanță. Dar evaporarea elementului literar nu e compensată de o sinteză nouă. Degeaba sugerează Călinescu o prelucrare a materiei în funcție de cum e privită ea, acum, „din avion”. În realitate, mica istorie este tot marea istorie, într-o versiune mai scurtă. Este uimitor cum o operă monumentală prin dimensiuni și expresivitate se poate transforma cu ajutorul foarfecelor într-un manual de istorie literară.

După război, G. Călinescu nu renunță la critică și istorie literară, chiar dacă niciuna dintre cărțile publicate în ultimele sale două decenii de viață nu le poate concura pe cele dinainte. Deși le-a respins în bloc, cum am văzut, obiecțiile la *Istoria literaturii* i-au dat totuși de gândit. Îndeosebi aceea privind lipsa de acuratețe științifică a germinat în subconștientul criticului, tot mai preocupat, în anii '50, de a aduce la zi cartea sub raport documentar. E adevărat și că acest fel de contribuții se tipăreau mai ușor în epocă, mai cu seamă într-o revistă de specialitate cum era *Studii și cercetări* a Institutului pe care îl con-

ducea, fiind oarecum scutite de cenzură ideologică. Autorii sunt dintre cei fără mare însemnătate (Al. Pelimon, G. Baronzi, G.M. Bujoreanu ș.a.), dar lui Călinescu i se pare necesar a completa informația, chiar și în cazul lor, cu detalii de tot felul și cu lectura unor texte care-i scăpaseră la redactarea *Istoriei*. Reeditarea acestora va scoate la iveală o neînțelegere între cei doi așa-zicând legatari neoficiali ai lui Călinescu în legătură cu introducerea în textul revăzut a acestei uriașe mase noi de informație. Al. Piru era de părere că ultima voință a autorului aceasta a fost, iar G. Ivașcu (al cărui punct de vedere a triumfat în 1982), din contra, considera că textul din 1941 rămâne acela de bază, completările ulterioare avându-și sensul într-o eventuală *addenda*. Sigur, era mai firesc așa, în caz contrar *Istoria* riscând să se dezechilibreze, fiindcă marii scriitori ar fi fost dezavantajați ca număr de pagini prin comparare cu scriitorii minori, a căror operă nu justifică în niciun fel abundența de detalii bibliografice. Și, pe urmă, ar fi trebuit ca unele din capitolele pe care Călinescu le reluase pe larg în monografii (Filimon, Alexandrescu, Alecsandri, I.H.-Rădulescu) să fie reproduse întocmai, ceea ce iarăși nu era cu puțință fără a da *Istoriei* o înfățișare haotică. Ca să nu spun că nu sunt multe idei noi în aceste rescrieri. Ceea ce s-a schimbat e numai aspectul paginii critice, încărcată peste măsură, plină de paranteze și de trimiteri care îngreunează lectura și dau uneori impresia de paradă de erudiție. Un alt domeniu de care Călinescu se interesează, dar al cărui loc nu era în *Istoria* lui, este folclorul. Abjurând de la convingerea mai veche după care nu există *Istorie literare* colective și admitând să coordoneze *Tratatul* academic, G. Călinescu deschide primul volum din 1964 al acestuia cu un amplu studiu despre *Arta literară în folclor*, în care era vorba despre lirica și epica populară în versuri și despre basm, capitolul din urmă devenind prin amplificare *Estetica basmului*, din 1965. Călinescu nu e un specialist în domeniu și folcloriștilor opiniile lui li s-au părut contestabile, mai ales tratarea literaturii populare din unghi

estetic. Metodele mai noi în abordarea folclorului îi erau cunoscute în parte lui Călinescu, dar nu se bucurau de prețuirea lui. Ceea ce este personal și atractiv în *Estetica basmului* este galeria de personaje încondeiate cu marele său talent. Îndeajuns de comune sunt aprecierile despre poezia lirică și despre baladă. O a treia sferă de preocupări ale criticului în această epocă este literatura străină. Unii scriitori, bunăoară autorii de „mică poezie” franceză din secolul XVIII, îi trebuiau lui Călinescu pentru a descoperi modelele Văcăreștilor și ale celorlalți poeți români din prima parte a secolului XIX. Cervantes fiind o mai veche slăbiciune a criticului, nu e de mirare că el a scris o întreagă carte de *Impresii asupra literaturii spaniole*, dovedind o cunoaștere amănunțită a operelor și păreri dintre cele mai originale. Nu același lucru se poate spune despre laborioasele studii din anii '50 despre Cehov, Horațiu, Ovidiu, Tasso și Tolstoi, suferind de un subtil psihologism vulgar. Absența determinărilor social-istorice reproșată de Ion Vitner *Istoriei* este aici răzbunată din plin: criticul prezintă opera tuturor acestor scriitori ca pe un ecou direct al raporturilor de clasă din vremea lor. Horațiu, iată, e fiu de libert, frustrat din cauza originii lui, ceea ce s-ar vedea în poezie, acceptându-și demn condiția de „parazit superior”. Formula nu e greșită, dar aprecierea ei da: în antichitatea latină a lui Mecena, când liber-profesionismul nu exista, situația artistului întreținut și profitând de averea unui om bogat nu era privită cum o privim noi astăzi.

Cel mai interesant lucru din critica anilor postbelici rămân eseurile din seria a doua a *Jurnalului literar*, 1947-1948, prefața la *Impresii asupra literaturii spaniole* și cea mai frumoasă, probabil, lecție de deschidere din universitatea românească, intitulată *Sensul clasicismului* și tipărită în *Revista Fundațiilor Regale*. Toate țin de o estetică foarte liberă, care nu anunța deloc aspectul monoton științific al studiilor din deceniul următor, și care, deși Călinescu practicase genul în *Cronicile mizantropului*, nu mai constă în scurte însemnări pe teme diverse, ci în compoziții

întinse și pretențioase despre tipuri și curente literare. *Poezia „realelor”* reia portretul lui Maiorescu (așa de tendențios privit în *Istorie*) cu speculații psihologice și sociologice foarte vii ideatic, deși uneori greu de primit. Acest fel de eseistică speculativă, sclipitoare și contestabilă, o găsim și la Pandrea sau Ralea, înainte, și la Noica și Steinhardt după, ca să nu mai vorbesc de Blaga din *Trilogia cunoașterii* (la care de altminteri sursele de filosofie a culturii sunt cam aceleași cu cele consultate în *Clasicism, romantism, baroc*, prefața deja menționată a lui Călinescu la *Impresii*, adică Worringer, Walzel și Wölfflin). În ochii lui Călinescu din 1948, Maiorescu este un „terian ardelean”, adică, într-o exprimare mai puțin neologistică decât aceea prin care autorul eseului își șochează cititorii, un țăran de dincolo de munți, „conservator” prin originea așa-zicând geografică mai degrabă decât socială, și cu un dezvoltat „instinct de conservare economică”. Plecând de aici, Călinescu îi împarte pe scriitorii români în idealști și realiști, adică în didactici și gnostici. O succintă panoramă, foarte personală, a literaturii noastre din două secole rezultă din aplicarea acestui criteriu, care are la bază, între altele, atitudini sexuale opuse. În *Domina bona* personajul principal este Caragiale. De altfel, titlul e traducerea latinească a formulei din toastul cetățeanului turmentat: „În sănătatea coanii Joițișii! Că e *damă bună*!” Pe aceeași linie de divagație ideatică, Jupân Dumitrache și Trahanache sunt considerați spirite „mistice”, conform „convenției platonico-creștine”, iar Ipingescu, un „aristotelician”, cu o „minte plat logică” și cu „oroarea de absconșitate” a cartezienilor. Umorul ideii (dacă este unul, căci Călinescu tratează lucrurile în modul aparent cel mai serios!) ar trebui să provină din aplicarea acestor savante definiții intelectuale unor indivizi semidocti și comici. Pristanda e un Polonius și un Talleyrand, Goe este „copilul genial” (noi am zice astăzi *surdoué*). Teza formelor fără fond e întoarsă pe dos: pașoptiștii „au un exces de fond”, formalistul e Maiorescu, logician, abstract și *grammatically correct*. Iată chiar

riscul acestui fel de speculație: doar schimbând sensul conceptelor din vestita formulă maioreșciană o putem răsturna. Ceea ce lui Călinescu nu pare să-i pese. *Clasicism, romantism, baroc* împinge speculația în zona atitudinii culturale majore. Arta asiatică care „desconsideră cu totul pe om” s-ar regăsi în goticul european. „Arhitectura gotică se înrudește cu cea hindusă”. La celălalt pol, în „arta mediteraneană”, „omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii”, un om „perfect inteligibil”. Clasicismul și celelalte sunt socotite de Călinescu „tipuri universale, desprinse de contingentele istorice” și, în plus, inexistente în stare pură. Definițiile sunt extraordinare, deși uneori excesive, alteori, restrictive. Cu *Sensul clasicismului* Călinescu face pasul de la descriptiv la normativ. El nu mai definește o noțiune, clasicismul nu mai e privit ca un stil. E vorba de necesitatea unei „îndrumări clasiciste a literaturii noastre”, bolnavă de „mistica evenimentului”, incapabilă de universalitate. „Marea literatură este în fond aceea de stil clasic”, proclamă Călinescu, bănuind de frivolitate toată acea literatură română care trăiește din accidental și particular. Eseul e confuz. Curios este că, doi ani mai târziu, în *Poezia „realelor”*, de care am amintit, Călinescu va spune că în literatura noastră abundă didacticii, nu realiștii. „Clasicismul e analitic”, adaugă el, dar condamnă romanul de tip proustian, convins că noi n-am depășit stadiul balzacian și că suntem condamnați să dăm mai departe „tipuri de Ion”, adică nu desfolieri analitice, ci prezentări fenomenale. Studiul e contradictoriu și pe alocuri confuz. Două din cele trei concluzii enumerate de Călinescu privind romanul le reiau pe cele, așa de criticate, ale lui Lovinescu: nevoia de a modera lirismul și sporirea obiectivității. Cât privește a treia nevoie, izvorâtă dintr-o carență, aceea de a crea tipuri canonice, în locul celor sociologice, istorice, G. Călinescu se înșela. Niciodată romanul românesc n-a fost ancorat în realitatea istorică imediată. Rebreanu a scris despre răscoala țărănească din 1907 după un sfert de veac, *Ultima noapte* apare la doisprezece

ani de la încheierea războiului, romanele istorice ale lui Sadoveanu nu se referă la Primul Război Mondial, ci la epoca lui Ștefan cel Mare sau a lui Vasile Lupu. Până la romanele generației lui Buzura nu există câtuși de puțin o „mistică a evenimentului” la scriitorul român. Iar Sadoveanu este de-a binelea un clasic și un atemporal.

E destul de curioasă aplicația pe care G. Călinescu a pus-o în studierea operei lui Horațiu. La moartea lui s-a găsit un manuscris compact conținând traduceri. Recitind celebra *Epistolă către Pisoni*, în traducerea lui G. Călinescu însuși, observăm că recomandările poetului latin nu numai că nu se potrivesc cu gusturile artistice ale poetului român, dar se află la antipod. Horațiu proclamă, se știe, o artă veridică și condusă de un principiu rațional în imitarea naturii; se răfuiește cu orice fel de exces și, în general, cu spiritul alexandrin, preferându-i pe clasici; în fine, el pare convins că disparatul și contrastantul nu sunt sfetnici buni, și este împotriva metaforelor șocante sau hibride. Când, în studiul *Horațiu, ful libertului*, G. Călinescu s-a referit la această faimoasă „artă poetică”, i-a enumerat rapid punctele principale, fără a le judeca. Din punctul lui de vedere, ar fi trebuit s-o facă, pentru că poetica lui este alexandrină, dacă rămânem în sistemul de referință horațian, iubitoare de exagerări și de imagini insolite, și disprețuitoare de armonie în sensul clasic. G. Călinescu a frecventat barocul și arta asiatică și n-avea cum să fie sensibil la interdicția lui Horațiu de a se lega, de exemplu, în pictură, „un grumaz de cal cu un cap de om și să se acopere totul cu felurite pene”; nici nu putea crede că e prea mare îndrăzneală ca „sălbăticiunile să se împerecheze cu ființele pașnice”, iar „șerpii să se îngemăneze cu păsările și mieii cu tigrii”; și cum s-ar fi temut el să coasă, în scrieri „tratând grandiosul”, o „flamură de purpură care să lucească de departe”? Unele versuri ale lui Horațiu par net anticălinesciene: „Cine dorește să varieze un lucru prin prodigii/ Pictează delfinul pădurilor și mistrețul valurilor:/ Fuga lui de cusur duce la vițiu, dacă e lipsit

de artă”. Dacă G. Călinescu și-ar fi comentat singur poezia, ar fi putut spune că ea variază orice lucru prin prodigii, suferind de vițiuul împerecherilor neașteptate, cum ar fi acela de a compara frunzișul mișcător al pădurii cu un delfin agil și furia zgomotoasă a valurilor cu goana grohăitoare a unui mistreț. În piesele de la maturitate, poetul nici nu făcea altceva decât să se lase în voia fanteziei lui asociative, care, dacă am codifica-o, ar semăna foarte bine cu *kenningarele* islandice analizate de Borges în *Istoria eternității*. (Un exemplu cules de Borges ne duce de-a dreptul la *Epistola către Pisoni*. Pământul e numit *marea animalelor*.) Datorate scälzilor, *kenningarele* aveau două principii: ca niciodată un lucru să nu fie numit pe numele său și ca totdeauna înlocuitorul să fie același. Primul principiu e, fără discuție, călinescian. Și nu cred că e întâmplător faptul că unul din primii poeți care, cum spune Borges, „s-a făcut vinovat de laborioase perifrize, al căror mecanism era asemănător sau identic celui din *kenningar*” a fost Baltazar Gracian, bine cunoscut lui G. Călinescu și citat de două ori (e drept, pentru chestiuni de ordin etic, nu estetic) în chiar pomenitul studiu despre Horațiu.

Poezia lui G. Călinescu este, înainte de orice, a unui cărturar. Într-o poemă intitulată *Chloto*, din 1940, autorul se închipuie Ahile sau Ulise, ducând voios viața lor frustă și zeiastică. Dar încheie pe o notă decepționată:

„Eheu un timp imens de-Aheea  
mă desparte,  
Am fost ursit de Chloto să dorm cu  
capu-n carte.”

Aceasta e atitudinea caracteristică. Atunci când G. Călinescu declamă chiar din titlul altei poezii: *Eu sunt Grec*, se vede bine că e vorba de himerele unui cărturar. Așezându-se pe nisipul Pontului Euxin, poetul visează că e grec, participând la o lume miraculoasă, din care nu lipsesc sirenele și scenele de senzualitate elementar-livrescă:



„Iar dedesubt plesnește din coadă o albă  
sirenă,  
Prinsă-n rețea cu ochii ca două smaralde,  
Încearcă să fugă spre larg, zbătându-se  
iute,  
Eu sar în picioare, o prind de șoldul  
solzos  
E umedă, tremură-n brațe, nebunește  
începe să țipe.  
Surorile-asemena răspund din negrele  
funduri...  
Amețit o sărut sălbatec pe gura crudă și  
rece,  
Mi se pare că sorb o stridie vie.  
Piere cu hohote trasă de mâinile verzi ale  
mării.  
Eu toropit pe nisip visez că sunt Grec.”

Iată chiar tema, așa zice, din mica povestire *Lighea* a lui Lampedusa, unde un elenist faimos, în tinerețile sale, a întâlnit pe o plajă siciliană o sirenă pe care a iubit-o cu atâta patimă, încât a rămas singura lui experiență erotică. În *Giorgicon* poetul pleacă la țară, cu Virgiliu subsuoară, și duce o viață simplă și chiar primitivă, rupând pâinea fierbinte cu dinții, lăsând vinul să-i gâlgâie pe gât, căscând puternic „ca un muget”, sfărâind „măreț” după truda zilei. Se înțelege că acest program trebuie socotit la fel de utopic ca și celelalte. De altfel, în *Impostura*, G. Călinescu își divulgă singur ipostazele succesive pe care fantezia lui le-a adoptat (neuitând-o, din nou, pe cea clasică, latină de astă dată: „La Pontul Euxin am fost să pun întrebări, / S-aud tumulte de mări / Și ca Ovid de pe mal / Să contemplan spumă și val”), în virtutea unei disponibilități enorme pentru contraste. Aceste *Contraste* – tot niște ipostaze himeric-utopice – sunt de o infinită varietate: „Un sfânt Francisc smerit sub glugă”, „Sofist ironic din Elada / Fanatic, sumbru Torquemada”, Socrate, Mitridate, atlet ca Policlet și „extravagant, nocturn Hamlet”, nebun din neamul atrizilor și „poet ca regele David”. Prea ușor repudiază unii livrescul. Dar pentru

G. Călinescu, Hamlet și Socrate erau mai vii decât atâția dintre cunoscuții care-l înconjurau. Utopia cărturărească constituie miezul lirismului său, iar himerele sunt un mod al lui de a exista în Univers. În al doilea rând, poezia lui G. Călinescu este a unui virtuoz. Puțini s-au mai jucat cu instrumentele poeziei atât de cuceritor ca G. Călinescu. Să luăm, de exemplu, lirica erotică din ciclul *Statornicie* al *Laudei lucrurilor*. *Epitalam* și *Vin din Liban*, *mireasă* sunt parafraze moderne din *Cântarea cântărilor*. Aceași virtuozitate o întâlnim și în ciclul *Lauda materiei*, unde cântarea marilor elemente cosmice („Soare, cu coamele roșii / La care cântă cocoșii”) se aliază cu aceea a lucrurilor umile, casnice și cotidiene („Și tu, pastă de dinți, candoare fără greș, / Ce umpli toată gura cu floare de cireș”). Tot atâta inventivitate găsim în jocurile lexicale ale lui G. Călinescu și în acelea ale rimelor. Analogiile lui nu sunt de tip spontan sau suprarealist, ci tot cărturăresc, dar au o frumusețe stranie și încântătoare ca o băutură rară. Cine nu știe strălucitoarea desfășurare a comparațiilor din *Pepele verde*, care e „colosal smarald”, „vas lucrat de mâini persane”, „smălțuită, verde mitră”, „uriază, dulce chitră”, „pictată nucă de coco”, „fagur sferic din Himet”, „planetară besactea” și așa mai departe. Sugestia decrepitudinii, a senectuții, a sicității organice nu e, în *Rochia de moar*, mai puțin expresivă decât aceea a juventuții fragede. Chiar și în aceste versuri se remarcă noutatea rimelor călinesciene. O listă completă ar fi greu de alcătuit, dar într-un dicționar al rimelor la G. Călinescu am învăța multe despre sensuri și sunete: osuarium / Dariu, putere / centro Terrae, Vespucci / lucii, Troienii / mirodenii, pe an / Canaan, Solomon / cinamon, tot el / Aristotel, Socrat / existat, Otilia / vanilia, de ieri / Cordilieri, Aligheri Dante / gentile și pedante, arca lui Noah / Bach, ideea / Iudeea, plete / Lete, silă n-am / Priam, ades cu / Călinescu etc. Virtuozitatea lui G. Călinescu exprimă uriașa lui plăcere de a se juca. I-ar fi trebuit toate limbile lumii și, cu siguranță, n-ar fi ieșit un Babilon. Poezia lui este o curte a miracolelor,

un spectacol pe care-l dă poezia însăși. În fond, cel mai profund lucru din poezia lui G. Călinescu este, dincolo de virtuțile ei tehnice, dorința de a epuiza posibilitățile unui gen, cu alte cuvinte o splendidă utopie a poeziei.

În ultima parte a vieții, G. Călinescu a scris și teatru, nu știm dacă luându-se în serios ori voinind doar să se amuze punându-și în scenă piesele, împreună cu colaboratorii de la Institut. În orice caz, piesele sunt ulterioare articolului contra lui E. Ionesco, al cărui volum *Théâtre* de la Gallimard, din 1954, l-a ironizat pentru „abuzurile” contra logicii realității și pentru inadvertențe, ocazie în care a compus el însuși o parodie la *Scannele*, cu o singură replică, pe tonuri diferite, care este firește „scârț!” Că G. Călinescu proceda așa din oportunism ne-o arată de exemplu faptul că intuia corect seria literară din care dramaturgul făcea parte, numindu-i pe Jarry și pe Urmuz (spre deosebire de prefațatorul francez care l-a lansat pe Ionesco, Jacques Lemarchand, convins, el, cu o înduioșătoare naivitate, că Ionesco scrie „un théâtre de cape et d'épée, illogique comme l'est *Fantomas*, invraisemblable comme l'est *l'Île au trésor*, aussi irrationnel que *les Trois Mousquetaires*”). Dar nu este numai atât: piesele lui Călinescu sunt, până la un punct, ionesciene. *Napoleon și Sfânta Elena* și *Despre mânie* au câte două personaje, unul fiind Napoleon, tânăr și respectiv împărat, cealaltă, Murat și respectiv Fouché. Doi actori le pot interpreta perfect pe toate patru, lăsând restul pe seama unei benzi de magnetofon: tobe, canonadă, comenzi militare, urale. Asta, în timp ce teatrul acțiunii ne plimbă de la Paris în Egipt, ori pe malul Gangelui. Tema din prima piesă este așa-zicând cucerirea absolută, iar eroul, cuceritorul absolut. Napoleon cucerește, rând pe rând, Egiptul, India, America, ținând soldaților după fiecare victorie un discurs, care este întâmpinat cu urale. Nu-și ascunde proiectele: „Vreau Siria și Libanul, Iudeea, Mesopotamia, Arabia, Tigrul și Eufratul, Colchida, Persia, India, Maldivele și Ceylonul, Birmania, Siamul, Cambodgia, Annamul, Cantonul, Sumatra,

Malaisia, Noua Caledonie, Canada, Mexicul, Antilele și toată lumea; vreau aurul, argintul, arama, diamantul, smaraldul, rubinul, topazul, safirul, jadul și jaspul; vreau trestia de zahăr și cedrul, cafeaua și ciocolata, orezul și ceaiul, curmalele și smochinele, bananele și nucile de cocos, scorțișoara și camforul, naftul care ia foc și guma, fildeşii elefantului, blana tigrului și a leopardului, vreau mătasea și bumbacul, grâul, orzul, secara, vinul, laptele, mierea, naramzele și ananasul, vreau tot”. La această foame și sete inextingibile, Murat întreabă cu bun-simț: „Și lor ce le mai rămâne?” Celor cuceritori, adică. Iar Napoleon: „Onoarea de a fi sclavii mei și ai armatei mele”. În acest marș de neoprit, Piramidele sunt distruse, Asia, invadată, dușmanii puși în lanțuri. Când nu întâmpină nicio rezistență, cuceritorul ordonă să fie inventată una: „Un general trebuie să se bată. Nicio carieră militară nu-i posibilă fără bătălii. Trageți în apă, unde mișcă ceva suspect”. „Sunt crocodili, sire”, i se răspunde. „Nu importă. Pot fi dușmani metamorfozați”. Cucerirea perfectă are forma unui cerc perfect: rotunjimea pământului. Ajungând, în sfârșit, sub zidurile Parisului de unde plecase în expediția lui planetară, Napoleon poruncește ca orașul să fie cucerit: „Murat, nu stăpânește lumea cine n-a cucerit cel mai mare oraș al ei. A lua Parisul e gloria supremă. Ordon artileriei să tragă”. Parisul distrus, Napoleon rămâne fără adăpost. Primește invitația unei femei de a locui în casa ei, pe o insulă:

„*Napoleon*: Insula ta e bogată?

*Femeia*: Vai, nu.

*Napoleon*: Nu importă, voi face din ea un port militar, cu care voi controla mișcarea tuturor corăbiilor. Mă declar împărat al insulei.

*Femeia*: E în zadar, vei fi împărat doar peste un pat de campanie pe care vei muri.

*Napoleon* (surprins): Cum te cheamă?

*Femeia*: Sfânta Elena”.

*Despre mânia* este o lecție despre „arta politică” interpretată în același spirit, adică absurd, cum era înțeleasă cucerirea în piesa dinainte. Incitat de ministrul poliției, Napoleon dă ordin să fie executați, rând pe rând, Madame de Staël, Josefina, Talleyrand, Ney, Massena, Lannes, Grouchy și restul miniștrilor și mareșalilor săi. Dar a doua zi, uitând ce ordonase, cere să-i vadă pe Madame de Staël, apoi pe Talleyrand: „Idiotule, țipă Napoleon la Fouché, încremenit de frică, nu pricepi o iotă din alfabetul artei politice! [...]. Cum voi mai da bătălia de la Austerlitz fără Massena? Cum vor fi Eylan fără Ney, Friedland fără Lannes sau Waterloo fără dobitocul de Grouchy, care urma a se rătăci cu trupele sale? Cum va putea Bernadotte întemeia dinastia regală a Suediei? Și cum voi face marea renunțare, divorțând de Josefina, ca s-o iau pe Maria Luiza? Află de la mine, nefericit Fouché, mânia unui împărat, ajutată de violențe, e un mijloc teatral de a inspira teamă și respect. Furia fără pedepse exemplare, din când în când, este ineficace, e lamentabilă bufonerie. Cruzimea sistematică e însă semn de demență”. Ideea ar fi că execuțiile se fac cu gloanțe oarbe. Și ca să dea un exemplu, îl trimite la moarte pe Fouché însuși: „Vei face îndată un exercițiu, spunând gardei să te împuște din ordinul meu. După execuție, nu uita să-mi aduci rapoartele secrete”. Fouché cheamă plutonul de execuție, dar grenadierii, obișnuiți să tragă numai cu gloanțe adevărate, îl împușcă de-adevăratelea pe ministru, făcând și glume grosolane pe seama pretenției lui de a juca teatru: „Ha, ha, ha! [...] Zât, lady, nu face gât! Hai să te fac grădiniță pe piept, să te șterg din cartea de imobil. (Tobe). Jos trădătorii, trăiască șeful, vive l’empereur, vive la France!” Lui Ionesco însuși nu i-ar fi displicut deloc nici alte piese, precum la un nivel mai jos, *Secretarii domnului Voltaire*, *Răzbușunarea lui Voltaire* ori *Ludovic al XIX-lea*, sau admirabila compoziție în versuri pentru teatrul de marionete *Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalobor*. Scris în 1943, *Șun sau calea netulburată* este un poem dramatic, încântător și naiv ca o *conte philosophique*,

cum erau, în aceeași epocă, dar în proză, *Creanga de aur*, *Divanul persian* ori *Ostrovlul lupilor* ale lui Sadoveanu. Șun este un om de rând, cultivat și înțelept, pe care împăratul Yao îl asociază la guvernare, spre a-și mântui țara de nenorocirile abătute asupra ei. Țara lui Yao seamănă cu aceea a Regelui Pescar sau cu aceea din *Le Roi se meurt* a lui Ionesco. Șun îi pune pe toți la treabă, pe unii să facă legi, pe alții să curețe albiile râurilor, trezind invidii nenumărate și reușind să scape din toate cursele pe care curtenii lui Yao i le întind. El e un Zadig oriental, deloc machiavellic, predicând onestitatea și toleranța în politică. Ajuns împărat, Șun se înconjoară de sftetnici capabili și impune un sistem de guvernare paternalist, dar blând, de tip oriental. În scena duelului cu fratele lui vitreg, Siang, avem de fapt o dispută între spirit și sabie. Karl și Franz Moör, Edgar și Edmond: ca și Edgar, în scena cu Gluucester de pe faleză, Șun recurge la pantomimă în scopuri pedagogice, dar Siang e la fel de lucid ca Franz Moor al lui Schiller și nu intră în joc. Șun e un exercițiu superior de literatură, cum este și poezia, cum sunt și romanele lui G. Călinescu. Nu trebuie căutat în toate acestea – versuri, teatru, romane, – altceva decât exemplificarea unor situații universale prin deplina stăpânire a mijloacelor celor mai subtile, o demonstrație de virtuozitate literară și deopotrivă de spirit critic.

Primul roman al scriitorului, *Cartea nunții* (1933), este, în partea cu adevărat rezistentă, unul comic. G. Călinescu îl voia, desigur, serios, deși îl declara el însuși mai târziu un „exercițiu minor” ieșit din intenția de a se „recrea”. Nu trebuie să ne lăsăm înșelați de această falsă modestie. Dacă ne ghidăm după „decupajul” din textele primilor recenzenți pe care-l face el însuși în *Istorie*, remarcăm imediat ce aștepta Călinescu de la aceștia. Din articolul lui Lovinescu reține sublinierea purității epice, dar și „accentul mistic” pus în „evocarea actului sexual în elementul lui generator”, iar din acela al lui Pompiliu Constantinescu opoziția dintre bătrânele asexuate din casa cu molii și noul val de tineri sportivi ca

Jim, Bobby și Vera. Asta ne lămurește asupra felului cum își citea autorul romanul. Chiar și după război, Al. George va regreta lejeritatea tratării nunții, fără a remarca că „burlescul” de acolo era, dacă neapărat deliberat, în orice caz partea cea mai atractivă a romanului. *Enigma Otiliei* va aștepta și ea ca foarte tânărul Ion Negoițescu (într-un studiu tipărit abia în anii '60) să-i releve comicul. Dintr-o prejudecată clasicistă, comicul era și mai este socotit inferior. Dar este evident că primul roman al lui Călinescu izbuteste în episoadele care au acest caracter. Întâile pagini care ne rețin cu adevărat vin abia după epuizarea capitolului introductiv, unde peisajul e văzut pe fereastra trenului, dar fără o semnificație oarecare în ideea romanului: primele secvențe memorabile o introduc pe baba Chiva, al cărei limbaj oral e savuros, dar pe care, din păcate, scriitorul îl comentează didactic, ucigând spontaneitatea. De pe acum e limpede că romanele lui Călinescu, și nu doar cel dintâi, cad de la nivelul capului, vorba lui Streinu. Un capitol admirabil este *Masa celor zece*, lucrat comediografic, prin relevarea unor stereotipii de comportament, de vorbire, de obiceiuri. Dom Popescu e un personaj sută la sută caragialian. Umorul e nelipsit în contrastul dintre cele două lumi care coabitează în casa de pe strada Udricani. Comentatorii au crezut mereu că, fiind grave, pasajele cu Silivestru denotă un instinct al tragicului, cu atât mai demn de relevat, cu cât e destul de rar în romanul călinescian. În fond, sumbrul Silivestru, sinucis din cauza sentimentului de ratare, nu e un personaj de tragedie, ci tot unul de comedie, e drept, neagră, și chiar de farsă, căruia romancierul are lipsa de tact de a-i divulga, prin ochiul neverosimil de expert al lui Jim, versurile de amor ori scrisorile în limbajul anunțurilor matrimoniale. Toată partea cu seducerea Verei, căsătoria, călătoria și apoi graviditatea coboară vertiginos nivelul *Cărții nunții*. Fără sare și piper, capitolul intitulat emfatic *În patul meu noaptea am căutat pe cel ce iubește sufletul meu* este de un desăvârșit prost gust. E destul însă să fie creionat un

motiv comic pentru ca totul să se învioneze și imaginația romancierului s-o ia razna. Ca să meargă în casa miresei, „moliile” sunt obligate să iasă în stradă. Spectacolul este halucinant. Îmbrăcate în rochii vechi de decenii, după o modă îngropată în scrinul tinereții lor, bătrânele se înșiruie în spatele lui Dom Popescu, bine dispus și cu melonul pe-o ureche, având în Silivestru un încheietor de pluton mai sumbru decât un dricar. În contrast cu perindarea „moliilor”, discursul final al lui Jim despre rostul împreunării nupțiale este pompos și strident în falsa lui poezie. E curios cum nu și-a dat Călinescu seama de confuzia registrelor și a putut sfârși romanul său de debut cu un gest grotesc al suavei tinerei mirese: „Vera îl privi cu cea mai profundă recunoștință și întinzând instinctiv mâna spre sexul lui (Jim), șopti: « Jim, te iubesc ca pe nimeni pe lume!... Te iubesc fiindcă tu m-ai rodit!»”

S-a remarcat în mai multe rânduri începutul „balzacian” al *Enigmei Otiliei* (1938). Multe din romanele lui Balzac se deschid în acest fel. G. Călinescu îi repetă, și încă intenționat, metoda. Dar spiritul? În *Cântarea absolutului*, Balzac consacră primele pagini explicării metodei sale. Arhitectura, afirmă el, are o strânsă legătură cu viața și cu întâmplările oamenilor. Spune-mi unde locuiești, ca să-ți spun cine ești. Și încă: „Un mozaic rezumă o întreagă societate, după cum un schelet de ihtiozaur subînțelege o întreagă creație. Și într-un caz și în celălalt, totul se deduce, totul se înlănțuie. Cauza face să ghicești efectul, după cum fiecare efect îngăduie urcușul îndărăt spre o cauză. Savantul reînvie astfel până și negii bătrânelor veacuri”. În monografia lui, uzând de alte exemple, Curtius a atras atenția asupra „misticismului cauzalității” lui Balzac. Esențiale la Balzac sunt două lucruri: unitatea lumii (cosmologică și sociologică) și determinismul ca mijloc de eșafodare a părților componente. Însă, cum observă Curtius, cauza este un fundament cu totul misterios la el, în definitiv de esență divină, așa încât unitatea lumii balzaciene apare ca având ea însăși o

natură magică. Metoda reconstrucției balzaciene se revendică de la o știință totală și universală mai degrabă decât de la vreuna din științele pozitive ale secolului său. La G. Călinescu, balzacianismul este redescoperit polemic, într-un moment în care romanul se schimbase. Polemica lui G. Călinescu vizează recondiționarea speciei – ca o expediție a lui Heyerdal menită să dovedească valabilitatea unei ambarcațiuni sau a unui traseu – într-un moment în care spiritul ei profund era altul. Numai prejudecata ne poate face să vedem în *Enigma Otiliei* pe Balzac din *Căutarea absolutului*. La G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac. E destul să relevăm spiritul de expertiză științifică din descrierea casei Giurgiuveanu: „Casa avea un singur cat, așezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un vitraliu de catedrală” etc. Parter-soclu; rozetă gotică, frontoane clasice, console, casetoane, antic stil – acesta este un limbaj tehnic. Naratorul care descria în *Căutarea absolutului* casa Claës nu spunea decât ceea ce un observator oarecare ar fi putut să vadă și să spună. G. Călinescu pare întâi a atribui eroului său, lui Felix, părerile și limbajul, dar nu în mod consecvent. Ar fi, oricum, greu de admis că un licean de optsprezece-nouăsprezece ani, chiar eminent, posedă asemenea cunoștințe: „Ceea ce ar fi surprins aici *ochiul unui estet* era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atât de nepotrivite”. *Ochiul unui estet*: iată în fond din a cui perspectivă sunt înfățișate lucrurile. Naratorul călinescian este un specialist. Universală și magică știință a lui Balzac apare aici sfârșită în nenumărate științe speciale, fiecare cu vocabularul ei. Locul chiromantului l-a luat expertul și pe al magicianului, documentaristul. Metoda lui Balzac ni se poate părea astăzi naivă; a lui G. Călinescu este însă artificială și extravagantă. Exactitatea de la Balzac ținea un eșafodaj complicat, în care fiecare element se lega de celelalte, participând la spirul întregului; la G. Călinescu ea este mai curând o erudiție fastidioasă și un scrupul excesiv. În fine, dacă Balzac are vocația

de a crea viață, G. Călinescu o are pe aceea de a o comenta. E curios că tocmai această prefacere a metodei balzaciene a scăpat cu desăvârșire lui G. Călinescu însuși. Autorul *Enigmei Otiliei* a voit, se știe, să demonstreze vitalitatea formulei balzaciene într-un moment în care romanul nostru (ca și cel european) se îndreptase spre Proust și alții. Sunt de relevat în intenția lui G. Călinescu două aspecte, ce decurg unul din altul. Întâiul, discutat cu argumente potrivite de Alexandru George (*Semne și repere*), învederează credința lui G. Călinescu într-o evoluție organică (și etnic determinată) a literaturii și care ne-ar obliga, de pildă, pe noi românii să continuăm a produce încă multă vreme numai roman țărănesc, interzicându-ne, pe de altă parte, accesul la proza de introspecție, la psihologism. În aceste condiții (și este al doilea aspect la care m-am referit), romanul nostru n-ar putea fi decât balzacian, adică epic și obiectiv. Autorul *Enigmei Otiliei* nu ascundea că preferă formula lui Balzac, considerată obiectivă, celei proustiene, considerată impresionistă. Ceea ce în Proust nu e reductibil la Balzac, adăuga el, este simplu album de senzații și impresii. În Balzac, G. Călinescu îl laudă pe artistul creator de viață, ce se cade a fi luat ca model de toți romancierii noștri. „Forma exterioară” a omenirii: aceasta era caracteristica romanului în secolul XIX, care zugrăvea tipuri ce se mișcau în lume; văzute din afară, aceste tipuri erau perfect conturate și stabile în timp, ca marile elemente chimice; și se defineau prin intermediul unor subiecte stereotipe. G. Călinescu enumeră într-un rând șase astfel de subiecte, cu tipurile respective de care nu s-ar putea dispensa niciun roman. Dar mai este *Enigma Otiliei* acel clasic roman realist, pe care-l dorește autorul lui, ori măcar o creație obiectivă din familia lui *Ion* și a *Pădurii spânzuraților*? Nu cumva reluarea critică și polemică i-a schimbat inevitabil caracterul? Urmărind să repete formula balzaciană. G. Călinescu n-a putut evita ca ea să devină, în mâinile sale, o expresie a comicului și a unui fel de joc estetic de esență barocă. I. Negoïtescu (*Scriitori moderni*), primul care a

vorbit de *Enigma Otiliei* ca despre un roman comic, crede că sursa comicului e dublă la G. Călinescu: „o virtuozitate epică ce e de fapt modul mecanic prin tradiție al romanului clasic” și care face din *Enigma Otiliei* o jucărie perfectă, de un epic „prea pur și prea tehnic, fără altă motivație decât gratuitatea sa estetică prea evidentă”; și, în al doilea rând, lumea de sorginte caragialescă a romanului. Neîndoind, *Enigma Otiliei* și apoi *Bietul Ioanide* continuă să aparțină acestui roman doric, tradițional, prin unele elemente și mai ales prin program, dar ele ilustrează altă vârstă decât *Ion* și anume o vârstă critică. Nu trebuie ignorat caracterul alexandrin al acestor romane, în care viziunea este a criticului în mai mare măsură decât a creatorului: comentariul vieții trece înaintea vieții. Obiectivitatea însăși este una paradoxală, căci nu mai desemnează absența din evenimente a unui narator imparțial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant și expert, care, în loc să înfățișeze lumea, o studiază pe probe de laborator. Demonstrația estetică presupune, în sfârșit, jocul, disponibilitatea ludică: *o artă a jocului* (acea comedie umană, acel satiricon cu măști de carnaval, de care vorbea în detaliu Nicolae Balotă în studiul său *De la Ion la Ioanide*), și un *joc al artei*, în stare de recondiționarea clișeelelor celor mai felurite și de un meșteșug eminent. G. Călinescu îi ironiza o dată pe „scriitorii de meserie” care „fac romane artistice, dar fără viscere”. Romanele lui intră cu siguranță în această ironizată categorie. Prin *Enigma Otiliei*, romanul doric se privește în oglindă, luând parcă act de sine și de rețeta de fabricare care i-a stat la bază; acest roman, G. Călinescu n-a vrut să-l parodieze, nici să-l nege, ci, tocmai din contra, să-l valideze. Comicul este aici efectul ciocnirii dintre idee și viață, dintre spiritul critic (ce se manifestă ca o intenționalitate polemică, dar și ca un mod de tratare) și materia realistă pe care o are în vedere. Farsa este așa-zicând obiectivă. Dacă încapă ironie aici, ea aparține romanului, contradicției sale artistice, nicidecum romancierului,

care este serios în programul său. De la *Enigma Otiliei* la *Bietul Ioanide* este, pe urmă, deosebirea de la comedie la joc: odată experimentul dintâi încheiat, romancierul este liber să exploateze până la capăt convenția și într-un sens nu numai estetic, dar și ludic. (Pe o treaptă mai jos, *Scrinul negru* e tot un roman ludic.) Jocuri de artificii literare, aceste din urmă romane împing mult mai departe, decât a mai făcut-o cineva la noi, libertatea artei românești.

Evoluția părerilor criticii în privința *Enigmei Otiliei* este în sine instructivă. La data apariției romanului, Pompiliu Constantinescu afirma că autorul „a procedat clasic, cu metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienței comune, fixând în niște cadre sociale bine precizate o frescă din viața burgheziei bucureștene”. Și, ritos: ”Nimic livresc, nimic inventat în atmosfera în care personajele evoluează: impresia de realism... este covârșitoare”. Cu Alexandru George suntem la extrema cealaltă: nu numai că formula ar oblitera orice conținut vital, dar romanele par criticului ratate, colecție de bizerii și de personaje asemănătoare unor paiate locvace, incapabile să alcătuiască o lume. Că ele alcătuiască totuși una, dacă scăpăm de prejudecata realistă, a arătat Nicolae Balotă. E clar că înțelegerea *Enigmei Otiliei* (și implicit a celorlalte) a avut nevoie de patruzeci de ani pentru a se admite că nu de creație de viață este vorba, ci de o formulă de artă; că nu vom găsi la G. Călinescu invenție a naturii și a omului, ci a artei și a surogatelor ei; așadar, în locul unui ochi de observator și de moralist, ochiul este-tului. Comicul din *Enigma Otiliei* este esențial rezultatul procedeelelor critice folosite de prozator. E interesant că lucrul n-a scăpat lui Pompiliu Constantinescu în 1933 când a comentat *Cartea nunții*: „Ceea ce era trăsătură de romancier în biografia lui Eminescu, adică plenitudinea portretistică, aici pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică”. În genere analiza aceasta intuia că numai un ochi al romancierului privește spre viață, celălalt trăgând spre literatura însăși. Dar, la romanul următor, Pompiliu

Constantinescu s-a lăsat furat de impresia de balzacianism ortodox. Și totuși *Enigma Otiliei* poate fi studiată ca romanul comic al unei vocații critice: tipologia redusă la clara esență și aproape mecanică; deplasarea observației din centru spre periferia claselor morale, de la tip la caz, cu alte cuvinte excesul și caricatura; exhibarea interiorității și dezvăluirea motivațiilor; prezența unor teme și motive caracteristice comediei clasice. Puțini dintre protagoniștii *Enigmei Otiliei* au o concepție morală a vieții, adică sunt capabili de motivație a actelor proprii. Unul este fără îndoială Pascalopol, moșierul epicureu și filosof pragmatic. Altul este Felix, în măsura în care caută să se explice pe sine și trăiește chinul nehotărârii în alegere. Și aici, ca și în *Cartea nunții*, un personaj e pus să aleagă și i se oferă ipostaze simple ale umanității, de care e înconjurat ca de niște măști. Jim are deoparte grupul „grațiilor” (în care trebuie inclusă și Vera), de alta grupul „mătușilor”. Nicio individualizare realistă: la fel cum Felix e înconjurat de măștile iubirii și geloziei, ale rapacității sau generozității. Ambele romane sunt, pe această latură, romane ale educației sentimentale, limitând însă aspectul moral (adică opțiunea și motivația) la personajul principal și transformând restul protagoniștilor în apariții tipice. Frapant este tocmai aspectul de comedie a automatismelor. Nimic imprevizibil nu poate interveni, odată ce personajele au fost prezentate. Măștile nu cad la sfârșit. Niciun personaj nu se schimbă și de aceea toate fac impresia de păpuși mecanice al căror arc a fost întors până la capăt. În al doilea rând, aceste personaje sunt expresive prin exces: de însușiri sau de defecte. Avariția lui Moș Costache e în afara comunului, ca și răutatea Aglaei. Portretul e desenat în cărbune și nu lasă loc pentru îndoieli. Avem de-a face cu caricaturi ale umanității morale, nu cu indivizi morali în sensul acordat cuvântului de însuși G. Călinescu. În cronică sa la *Enigma Otiliei*, Perpessicius se arăta mirat de ușurința incredibilă cu care personajele se lasă trase pe sfoară de Stănică („Acest broscoi de fabulă nu era făcut să țină. Cum e cu puțință, te

întrebi, ca nimeni să nu reacționeze împotriva logoreii și sentențiomaniei de care suferă? Cum se face că toți îl iau în serios și îl ascultă?”). Mirarea denotă o iluzie realistă. Stănică e însă tipicul încurcă-lume al farsei clasice. Atribuindu-i-se acest rol, se dovedește înzestrat din plin pentru el. Ca și avarul Costache, variantă de Hagi Tudose și de Harpagon, care ascunde banii sub parchet sau și-i leagă de mijloc cu un brâu, se împrumută chiar și de cinci lei, numai spre a nu fi silit să bage mâna în buzunar, își escrochează propriul nepot, la care ține totuși, și e jefuit de Stănică, fiindcă refuză să se despartă de pachetele cu bani. Schematismului și caricaturalului trebuie să le adăugăm lipsa de mister moral. Psihologia e dată pe față de personaje sau de narator. Comicalul provine din această exhibare, care ne amintește de romanele naive ale secolului XIX. Un întreg joc de declarații și de apartouri ne ține permanent în curent cu intențiile personajelor. Este, rafinat, stilul lui Nicolae Filimon. În romanul lui G. Călinescu, un personaj foarte în spiritul lui Filimon este Stănică, „intrigantul” principal, în chiar sensul că face intriga: faptic, romanul înaintea grație mașinațiilor sale. „Inevitabilul Stănică” poartă vorba de colo-colo, minte, înșală, șantajează, se lamentează, își dă jos bretelele, pârâște, trage cu urechea, la nevoie bagă mâna în buzunarul celuilalt, pică unde nu-l aștepti și dispare fără urmă când îl cauți, îi cunoaște pe toți și se vâra în sufletele tuturor, e parșiv și seducător, hoț și sentimental, escroc și principal. Prezența lui în scenă e tot timpul prilej de comedie molierescă. Viclenia lui (ca a Cherei Duduca sau ca a lui Păturică) nu e nicio clipă ținută secret, cum nu rămân multă vreme ascunse nici însușirile, gândurile ori intențiile celorlalte personaje. Subtilitatea romanului e de natură estetică, nu psihologică, ține cu alte cuvinte de caracterul demonstrativ și programatic al formulei mai mult decât de profunzimea trăirilor. Vom observa că procedeele comice provin nu atât dintr-o anumită considerare a naturii umane (deși există oarecare mizantropie), cât dintr-un

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

*Bietul Ioanide* (1953) evidențiază, pe lângă această artă a jocului, un joc al artei, ce se reprimează în romanul anterior. Atât aspectul critic, cât și cel ludic se agravează. Romanul e un *bric-à-brac* de motive și registre literare. Personajele devin portrete iar acțiunea epică, modalitate narativă. Lipsește a treia dimensiune a vieții, totul desfășurându-se în plan. În fond, e o proză epurată de natură. G. Călinescu ar putea spune cu Ioanide: arta reprezintă antiteza naturii, înfățișează un univers de forme, nu unul real; și el există sub un unghi pur artistic. Umanitatea e sistematizată, începând cu numele. Pomponescu nu poate fi decât un găunos, Suflețel, un laș, Gulimănescu, un poltron. Alexandru George a identificat aici procedeul naiv din piesele lui Alecsandri. Desigur, dar reluat conștient. Ono-

mastica este la G. Călinescu un spectacol de gală. E un caz tipic de recondiționare a clișeului. Acest fel de literatură nu iese din sfera clișeului, doar că nu-l ironizează (ar fi parodie), ci îl refolosește. *Bietul Ioanide* e un muzeu baroc și un exercițiu de stil. O zi din viața lui Panait Suflețel seamănă cu o epopee bufă, sprijinită pe citate savante și pe referințe la Virgiliu. Nici o complexitate nu au Gonzalv Ionescu ori Conțescu, unul vânând catedre de dimineața până seara, al doilea jucând feste morții. Gaittany apare pretutindeni însoțit de agenda în care-și notează programul zilnic. E un robot afabil și nimic mai mult. În roman sunt în fond mai multe romane, refăcute ca și tipologia, din prefabricate. Uciderea Picăi e un *polici*er sinistru, cu scene de groază, încercările bătrânei doamne Hangerliu de a-l scăpa de la execuție pe Max sunt în stilul Hugo-Dumas-Baronzi, cu lovituri de teatru ca în *Ruy Blas*. Pomponescu își trăiește romanul său, care parodiază romanul clasic al reușitei și eșecului, încheindu-se cu o sinucidere ce trezește imediat mefiența cititorului atent. Ultima frază a fostului ministru e prea plină de dorința autorului de a-i exprima golul interior: „Timpul e umed, Mamy. Să știi că are să ningă abundant.” Hergot ține un jurnal (maiorescian) din care lipsesc toate evenimentele esențiale; cele derizorii sunt însă acolo. Într-o măsură și mai vizibilă încă, dar neînchegat, *Scrinul negru* va fi un roman de prefabricate: S. Damian a identificat zece sau unsprezece romane în roman în funcție de modalitate: epistolar, de aventuri, polițist, de moravuri, de educație sentimentală, de teroare, comedie socială, senzational ș.a.m.d. (*G. Călinescu, romanțier*). Aceste romane sunt un fel de demonstrație de virtuozitate, prin care luăm cunoștință de puterile genului: romanul se autoindică, își dezvăluie funcționarea. G. Călinescu imaginează jocuri romanești, nu romane propriu-zise. Profunzimea lor este în primul rând estetică. Pericolul de a considera aceste simulacre drept ficțiuni realiste îl putem constata citind studiul lui Alexandru George, plin de obiecții neîntemeiate pentru că nu pornesc de la premise juste. Nicolae Balotă



a replicat prin ideea satiriconului. Acesta implică jocul, dar pune totuși accentul principal pe altceva și anume pe o reprezentare de un fel particular a realității: prin deformare și grotesc. Însă romanele lui G. Călinescu trebuie considerate ca replici polemice, în care nu reprezentarea realității contează, ci prezentarea romanului însuși; și nu caracterul burlesc al existenței stârnește comicul, ci tehnicismul formulei și artificialitatea ludică. Toate constituie moduri de experimentare a romanului, indiferent că scopul urmărit conștient de autor este altul. *Cartea nunții* repetă *Daphnis și Chloe*, punând, într-o schemă dată fapte noi. Între aceste fapte de viață contemporană (meciuri de box, călătorii cu trenul, cinematograf etc.) și schemă este un contrast căutat și atât de mare încât sugerează îndată caracterul experimental. Ce vom urmări în acest prim roman călinescian nu va fi adevărul psihologic ori social, deși ambele pot să nu lipsească, ci adevărul unei estetici, practicarea unei teorii a romanului. Orice roman trebuind să fie clasic prin atitudinea față de realitate, e modern prin decor, care e istoric: aceasta fiind ideea de bază a lui G. Călinescu, ne vom întâlni în *Cartea nunții* cu o încercare de a o ilustra. În *Enigma Otilei*, demonstrația vizează balzacianismul. Atât romanul educației sentimentale, cât și cel social, al rapacității burgheze, cât, în fine, acela molieresc al avariției sunt posibil balzacieni, cu elemente însă din frații Goncourt și Zola (observarea morbidității, a biologiei degradate, ca în *Cartea nunții*, în episodul cu mătuși, ori în *Scrinul negru* în descrierea aristocrației ce decade și a bolii Catiei). În *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, experimentul merge spre epicul pur și spre senzațional. Lipsa aerului vieții se simte în toate. G. Călinescu devine, mai ales în ultimele cărți, un colecționar: de artificii, procedee, fapte de stil, documente artistice, formule narative. Ludicul atinge aici punctul de sus. Un aspect al ludicului este și spectacolul. Întâi al naturii, apoi al omului. Spectaculară natura călinesciană este prin împingerea dimensiunilor ei către enorm. În același fel trebuie interpretat spectacolul

uman: biografii deloc comune, fizionomii bizare, temperamente excentrice, gesturi extravagante. Într-o „cronică a optimismului”, G. Călinescu afirmă că toate marile opere sunt caracterizate de un soi de schematism tipologic și adăuga: „Și unde este schemă, este și șarjă”. Senzaționalul caracterologic e o trăsătură ce pune în relief de asemenea jocul artei la G. Călinescu. Nu există niciun singur tip normal, adică comun, în romanele lui. Toți indivizii sunt niște excentrici. Dacă în primele romane această latură e încă discretă, în ultimele ea se manifestă puternic. Suflețel este bolnav de frică, Hagienuș se visează Macedon și-și scrie o autobiografie în acest sens, mareșalul Cornescu e un actor, Gulimănescu are un mare spirit de achiziție artistică, din frica zilei de mâine, bătrâna doamnă Hangerliu își regizează o înmormântare fictivă. În fiecare clipă aceste personaje stau pe un fel de scenă și joacă teatru. Lumea călinesciană este o lume de teatru. Aceea din romane nu se deosebește esențial de aceea din *Istoria literaturii*. Autobiografia lui Hagienuș ori portretul lui Gaittany pot fi oricând imaginate ca făcând parte din *Istorie*. G. Călinescu e sainte-beuvian în portretistică, alcătuiind galerii de tipuri, unele istoric documentare, în critică, altele fictive, în romane. Dacă am schimba numele, le-am putea confunda. Mateiu Caragiale, „majordom de casă mare”, străbătând într-o zi de decembrie Piața Sfântul Gheorghe din București, ar putea fi transplantat în *Scrinul negru* cu conacul de la Sionu, cu corespondența de tinerețe, cu biografie cu tot. El s-ar putea întâlni în roman cu Caty Zănoagă, coborând toată învăluită în blănuri dintr-un automobil, ar fi salutat placid de Max Hangerliu, aflat pe cal, și invitat în scris de Șerica Băleanu la moșie, unde s-ar duce puțin agasat, dar s-ar duce, și ar întoarce amfitrioanei invitația pentru Sionu, deși speranța lui secretă ar rămâne de a o avea într-o zi ca oaspete pe bătrâna doamnă Hangerliu. Nu numai personajele trăiesc în acest fel și vorbesc bombastic, ca pe scenă, părănd a exersa diverse maniere de expresie, dar și naratorul însuși, care este un histrion genial, un

Ioanide literar. S-a discutat în câteva rânduri dacă G. Călinescu nu contravenea unei reguli pe care singur a stabilit-o punându-l în centrul romanelor sale pe Ioanide, arhitect de geniu și om ieșit din comun; nu s-a observat însă că adevărata dificultate, în tipul de roman la care regula călinesciană părea potrivită, nu este de a exploata un erou excepțional, ci de a evita ca perspectiva să aparțină unui astfel de personaj. Naratorul călinescian va interpreta singur toate rolurile, vorbind în numele tuturor personajelor (limbajul e al său, nu al lor), ignorând specificul psihologic ori plauzibil al situației: un actor care nu știe să se identifice cu personajele, rămânând el însuși în pielea fiecăruia. Și el mai mult interpretează sau comentează viața decât o zugrăvește realist (conform programului ce și l-a propus). Demiurgul balzacian este cu mult mai reticent decât acest narator călinescian suferind de trufie, incapabil să observe fără să aprecieze, ochi lipsit de ingenuitate și ușor ridicol. Tonul fals, semnalat de Marin Preda în *Scrinul negru*, se datorează faptului că limbajul pedant și savant este același și când se sondează psihologia lui Felix și când e vorba de a lui Titi; în cuvinte asemănătoare ni se descriu tribulațiile lui Ioanide, dar și ale lui Stănică Rațiu. Mai ales în *Enigma Otiliei* acest limbaj e nepotrivit cu clasa intelectuală a majorității personajelor. Contrastul e creator de comic (o ultimă sursă), însă un comic opus ideii în *Bietul Ioanide* ori în *Scrinul negru*, fiindcă un roman critic admite jocul, dar exclude neseriozitatea ce l-ar face pe narator ridicol. Și convenind că Ioanide, ca personaj, poate fi chiar și puțin caraghios (aceasta fiind de altfel perspectiva comună în care le apare lui Pomponescu et. comp.: *bietul Ioanide*), un narator n-are dreptul să se compromită, căci pune în primejdie validitatea narațiunii înseși. Acesta e defectul major al *Scrinului negru* unde, dacă nu ne supără lipsa de simț tragic sau aerul de farsă, care aparțin organic manierei călinesciene, ne derutează adesea extravaganța naratorului și estetismul excesiv, contrastant fondului social și moral.

Dintre ultimele două romane, cel mai puternic marcat de realismul socialist este *Scrinul negru*, 1960. La reeditarea *Bietului Ioanide*, după atacurile lui Nicolae Doreanu și ale altora, îndeosebi pe tema prezentării legionarismului, autorul a modificat unele pasaje, „clarificând” ideologia protagonistului. În *Scrinul negru* concesiunile sunt mult mai mari. Un întreg capitol aduce în scenă clasa muncitoare din anii '50. În felul binevoitor în care Călinescu îi tratează pe eroii din această categorie intră multă nepricepere. Nici aristocrații nu ies mai bine. Ca și Petru Dumitriu, autorul *Scrinului negru* transformă clasa într-o faună ridicolă. Din *Dosarul* romanului publicat de Cornelia Ștefănescu rezultă cât de tare a apăsat Călinescu pedala caricaturii atunci când a preluat o corespondență reală în posesia căreia ajunsese pe o cale asemănătoare cu Ioanide. Scrisorile care i-au folosit drept model, ca și persoanele, sunt mult mai autentice decât acelea din roman. Materialul brut a fost stricat de Călinescu nu doar prin aplecarea lui către grotesc, dar și prin dorința de a da aristocraților figuri repugnante, pe gustul oficialității vremii. Chiar și așa, toate romanele lui Călinescu au fost cenzurate. În *Cartea nunții*, la prima reeditare postbelică, au fost retranscrise *ad usum delphini* episoadele erotice. *Enigma Otiliei* a avut, la reeditare, câteva pasaje alterate. Le-a restituit abia ediția lui Nicolae Mecu, aceeași care a retipărit *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* în 2004 nu după vreuna din edițiile publicate antum ori postum, ci după manuscrisele salvate întâmplător ale celor două romane.

Neîndoielnic, G. Călinescu este unul dintre cei mai de seamă scriitori români și unicul nostru critic literar care a avut geniu. Criticul și-a marcat posteritatea într-o măsură mai mare decât toți ceilalți. Cu toate compromisurile sale, venite dintr-un oportunism probabil congenital, și care-l împiedică să fie exemplar, G. Călinescu rămâne una dintre acele personalități excepționale care se nasc la un secol o dată.

## ANTON HOLBAN

(10/23 februarie 1902 – 15 ianuarie 1937)



Anton Holban este unul din întâii noștri scriitori profesioniști. Acest lucru se vede atât în cultura lui literară (și nu numai, dacă avem în vedere competența lui în muzică și pictură), net superioară altor contemporani și mult mai *à la page* decât a generației precedente, cât și în felul remarcabil în care transformă în literatură tot ce atinge. Cu excepția teatrului (*Oameni feluriți*, *Rătăcirii*), încercat la începutul și la sfârșitul carierei, care este fără interes, tot restul i-a reușit lui Holban, deopotrivă nuvelist, romanțier, critic, publicist, autor de note de călătorie ori de confesiuni biografice. Nu s-a remarcat îndeajuns înrudirea unora dintre paginile lui cu acelea ale lui E. Lovinescu (acesta venindu-i unchi dinspre mamă, iar tatăl, Gh. Holban, ofițer de carieră, este personajul odios din *Oameni feluriți*, dar și din *Amintirile căprarului Gheorghiuță* de M. Sadoveanu, fălticenean și el, Sadoveanu, și coleg cu E. Lovinescu). *Parada dascălilor* (1932), cea mai obiectivă scriere a lui Holban, are turnura anecdotică a *Memoriilor* aceluiași Lovinescu.

Atmosfera sentimentală și morală din *Romanul lui Mirel* (1929) și din câteva nuvele, între care *Bunica se pregătește să moară*, este aceea din *Bizu*. Primele articole ale lui Holban seamănă cu *Criticele* din tinerețe ale unchiului său, fiind de referințe artistice și mitologice și păcătuiind printr-o expresivitate literară ostentativă. Criticul literar este, înainte de orice, notabil. În epocă, doar M. Sebastian și Ion Pillat îi stau alături în ce privește sensibilitatea la noua literatură străină. Holban este cel dintâi care îl remarcă pe Proust și vede tradiția romanului său în Racine și Madame de La Fayette. Față de Călinescu, Holban este incomparabil mai modern ca intuiție și ca stilistică. El vorbește înaintea altora la noi nu doar despre Jacques Chardonne și romanul său *Eve ou le journal interrompu*, dar despre Joyce și Céline. *Ulysses* și *Voyage au bout de la nuit* au în Holban unul din primii comentatori. Eseistica este mai fină decât a lui Sebastian, chiar dacă mai puțin îndrăzneată decât a lui Ionescu. Holban este cel mai literat din tânăra generație. Împărtășind ideile lui Ionescu despre romanul modern, citește spiritul lor în romanele epocii și, spre deosebire de Lovinescu, o rupe definitiv în romanele și nuvelele lui cu tradiționalismul. Nuvelele, scrise aproape toate între 1930 și 1934, după *Romanul lui Mirel* și cam odată cu *O moarte care nu dovedește nimic*, dar înainte de *Ioana*, sunt remarcabile ca noutate tematică și stilistică. Douăzeci de ani le despart de cele cu care a debutat Rebreanu și diferența este excepțională. Nu mai e nimic la Holban din soliditatea realistă a *Catastrofei* și nici din psihologismul metodic din *Ițic Ștrul, deșertor*. Aproape toate au aerul unor improvizații. În niciuna nu se întâmplă mare lucru în ordine exterioară. Problemele sunt pur sufletești și mai mult sugerate decât analizate. Abia în romane va precumpăni analiza. Nota caracteristică este caracterul ipotetic al trăirilor. Narratorul face presupuneri sau inventează de-a dreptul. Metoda

e a lui Henri James. Dar și a Hortensiei Papadat-Bengescu. În al doilea rând, astfel abordat, sufletul omenesc este paradoxal și inexplicabil. Un bărbat contemplă ore în șir, fără vreo aparentă emoție, trupul neînsuflețit al soției lui, dar, dând după aceea cu ochii de pantofii scâlțiați și triști ai moartei, începe să urle de durere. Această continuă imagine a unor stări interioare, mai degrabă virtuale decât reale, are ca punct de plecare aspectele fizice ale iubirii și corpul. Ca la Camil Petrescu. Gelozia și celelalte sentimente în jurul cărora se rotesc nuvelele și romanele lui Holban își caută motivul în sexualitatea pură, totul pe fondul anxietății morții. Tema din toate ar putea fi aceea a unei morți anunțate care-și amestecă parfumul în examenul scrupulos al unor ipotetice trăiri provocate de sexualitate. Agresivitatea avangardiștilor în materie este mai superficială, în ciuda dorinței lor de a șoca, decât analiza minuțioasă și subtilă întreprinsă de Holban. În unele nuvele rămânem la nivelul sugestiei. *Surprize sentimentale* este o scriere jamesiană, cu un final extraordinar și greu de interpretat. *A l'ombre des jeunes filles en fleur* e o mică bijuterie în care Holban imaginează comentariile unor adolescente, foarte diferite între ele, cărora profesoara de franceză le ceruse să o compare pe Andromaca, văduva cu doi copii a lui Hector, cu Hermiona, tână și pasionată ei rivală în cucerirea lui Pirus. Povestea raciniană de iubire revelă potențialul erotic al fetelor. Emoția e perfect controlată stilistic în *Bunica se pregătește să moară*, unde nu e vorba decât de viața cotidiană a unei femei în vârstă așa cum o vede tânărul nepot. Doar Caragiale în schițele lui (nu și în nuvelele naturaliste) a debarasat într-un mod atât de radical viața și psihologia personajelor de evenimente mari, de urgențe ori de stări de criză. De la *Pădurea spânzuraților* la prozele lui Holban, trecând prin cele ale lui Camil Petrescu, se petrece un proces de „banalizare” a existenței. Analizele lui Holban nu mai comportă situații excepționale, răscruci ale destinului, convertiri spectaculoase ori tragice. Totul intră la el într-un regim de normalitate.

Aspectul teleologic a dispărut. Lipsite de perspectivă finală, întâmplările n-au altă semnificație decât aceea de a se petrece. Nuvelele nu mai par a relata biografii ale unor oameni de seamă, ci doar vieți și sentimente comune. În loc să meargă la război, eventual contra conașionalilor, eroii lui Holban merg la Balcic sau la Sinaia. De la Caragiale nimeni nu mai cutezase să publice o schiță intitulată *Cu Tanți la Mumcil*. Intelectualii lui Holban sunt mici-burghezii autorului *Momentelor*, cei dintâi din neamul lor care se bucură de *week-end*-uri și de concedii, excursioniști, iubitori de natură și de *pic-nic*-uri, ca aceia din tablourile impresionistilor de altădată. Clasa mijlocie românească, aflată la începuturi pe vremea lui Caragiale, triumfă în aceea a lui Holban, o jumătate de secol după ce cucerise Occidentul. În plus, nuvelele nu mai sunt construite din materiale grele și durabile ca la Rebreanu, Gib Mihăescu și alții, ci din note și impresii, însăilate aparent neglijent, improvizati, fragmente, fără linie despărțitoare de gen, amestecând observația și confesiunea, pe un ton personal absolut firesc. Va fi tonul întregii generații. Holban este cel mai consistent dintre toți. Mai ales în romane. Formula lor nouă, succedând aceleia realiste (fie și psihologic-realiste) de la Rebreanu și Camil Petrescu merită să fie observată îndeaproape.

Ioana s-a despărțit de Sandu, torturată de mania lui de a despica firul în patru, și, ca să facă despărțirea ireversibilă, s-a aruncat în brațele unui alt bărbat. Gest ce se voia de prudență, dar care se dovedește imprudent: continuând a-l iubi, Ioana se întoarce spășită la Sandu; dar, din acel moment, viața lor comună devine un coșmar. Niciunul nu poate închide paranteza. El, din gelozie; ea, din remușcare. N-au nici tăria să se despartă a doua oară. Deoarece acest conflict fără soluție ne este povestit de Sandu, gelozia va fi analizată mai acut decât remușcarea. O gelozie, într-un fel, pură, căci nu e complicată de incertitudine. Ioana a mărturisit totul din prima clipă a revederii („...mi-a spus singură adevărul...”). Spre deosebire de eroii masculini

din celelalte romane ale lui Anton Holban, trăind în dureroasă nesiguranță, Sandu din *Ioana* (1934) știe; dar desăvârșita transparență a relației nu-l ajută cu nimic. Cauza suferinței este în el, nu în afară. Despre eroul din *O moarte care nu dovedește nimic* (1931) putem crede că e victima ignorării motivelor reale care au determinat-o pe Irina să nu-i mai răspundă la scrisori, apoi să se mărite și, în fine, să se sinucidă probabil; după cum putem crede despre eroul *Jocurilor Daniei* (postum, 1971), îndrăgostit de o prea frumoasă fată, că e derutat de capriciile ei. Eroul *Ioanei* nu se află, el, într-o situație similară. Drama lui este de o clasică puritate. Romancierul însuși o va pune în acești termeni în *Testamentul literar* din 1937: „Racine în prefața piesei *Bérénice* spune că a vrut să facă o piesă din nimic. Așa am aspirat să fac întotdeauna. *Bérénice* se poate povesti în câteva cuvinte: doi oameni care se iubesc, dar care trebuiesc să se separe. *Ioana* este la fel de simplă: doi oameni care nu pot trăi nici împreună, nici separați. Un scriitor român care și-a dat osteneala ca să-l asculte pe clasicul francez”. Mai fusese unul: Camil Petrescu. Forma aceasta clasică a dramei nu se reduce la transparența motivațiilor. „Voiam să redau sunetul unei dezolări care plana pe întreaga carte ca într-o tragedie greacă – adaugă romancierul în același loc. Marea, gelozia, singurătatea, o moarte posibilă formau cadrul cel mai vast posibil cred.” Cadrul cel mai vast, dar decorul cel mai restrâns: „De la clasicii francezi am învățat că decorul este ceva suplimentar, și deci el trebuie cât mai mult simplificat.” Nu există cu adevărat în *Ioana* decât două personaje, într-un univers natural, nepăsător față de suferința lor; nu există cu adevărat decât evenimentele conștiinței lor, din jocul cărora se naște o dilemă tragică. Scriind, în anul apariției *Ioanei*, o paralelă între Racine și Proust, Anton Holban constata că există, în marile piese ale celui dintâi, un „plan matematic”, asemănător cu acela pe care se bazează Partenonul, o „armonie miraculoasă” degajată de geometria lor perfectă: „Pirus iubește pe Andromaca, Hermiona pe

Pirus și Oreste pe Hermiona. Deci un lanț, fiecare verigă depinde de cea de alături și toate de prima pe care o mânuiești. Arunci o piatră într-o apă limpede, se face o serie de valuri armonioase și fiecare depinde de celălalt”. Trecând la Proust, Anton Holban găsește, din contră, o „lipsă de plan” în romanul acestuia care curge „fără socoteală”, din dorința de a exprima acea parte secretă și capricioasă a ființei noastre care e rodul întâmplării și al suprapunerii continue de emoții actuale și de impresii trecute: „De la forma lui Proust la cea a lui Joyce, care nici nu mai are nevoie să utilizeze punctul și virgula, nu este decât un pas”. Aici începe să se întrevadă o opoziție: între romanul proustian, care ar fi „viață”, și tragedia raciniană, care ar fi „literatură”: „Oricum ar fi, Proust îți dă deseori prilejul să ai un tovarăș intim. Racine rămâne operă de artă, admirabil construită, dar de la care nu poți scoate multe răspunsuri pentru întrebările tale, de atâtea ori îndurerate și totdeauna dezorganizate”. Această opoziție este esențială la Anton Holban. Respins, pentru perfecțiunea lui rece, Racine va continua totuși să „lucreze” imaginația scriitorului nostru, ca și Proust, de altfel, admirat deocamdată pentru extraordinara lui „autenticitate”. Anton Holban știe că aceasta din urmă este rezultatul unor procedee literare („Totuși Proust nu e lipsit cu totul de literatură” și: „Prin literatură să înțelegem anumite efecte conștient îmbinate și puse la un loc anumit”), pe care le va examina foarte minuțios; reține însă impresia globală de naturalețe pe care *În căutarea timpului pierdut* o lasă. Ascunderea procedeelelor constituie, pentru toți romancierii ionicului o preocupare importantă. Anton Holban merge uneori împotriva acestei autenticități elementare pe care, evident abuziv, o deduce din Proust; cu alte cuvinte, regăsește arta pură și geometrică a lui Racine chiar în clipa în care o declară impracticabilă în romanul modern.

Puritatea abstractă a relațiilor, măsoară, în *Ioana*, de altfel, întreaga distanță parcursă de la primul nostru roman modern care are în centru

tema geloziei, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. La Camil Petrescu înainte de a fi un sentiment omenesc general, gelozia era un sentiment burghez, prin mediul în care se naștea și care-l întreținea, asemenea unui combustibil. Acest mediu nu era un cadru natural indiferent față de mersul acțiunii interioare, ci o prezență socială determinantă. Fără să cădem în simplificări grosolane, trebuie să admitem că autorul *Ultimei nopți* analiza în fond o anumită degradare a iubirii în condițiile vieții mondene. Tema lui nu e pur și simplu gelozia, altfel spus, gelozia în stare naturală: dar gelozia ca formă a poluării sociale a iubirii. Cât timp sunt săraci, Ela și Ștefan se iubesc fără să se suspecteze. Gelozia lui Ștefan e o expresie a suspiciunii și nu e străină de schimbarea felului de viață al celor doi. Anturajul, petrecerile frivole, tot acel mediu de oameni bogați și fără ocupație la care moștenirea le deschide accesul, joacă un rol însemnat în conflictul din *Ultima noapte*. Evenimente-cheie sunt în *Ultima noapte* evenimentele prea burgheze de care e presărat romanul și care antrenează câteva personaje tipice: e vorba de o *moștenire*, care pune în mișcare angrenajul *familiei*, e vorba de *tranzacții*, *afaceri* și de *interese politice*, pe care războiul însuși le ațâță; e vorba de *parveniți*, de *politicieni* veroși etc.

Nimic din toate acestea nu se regăsește în *Ioana*. Protagonistii romanului lui Holban par niște eroi *fără societate*. Într-un dublu înțeles al expresiei. Mai întâi, în acela că trăiesc, aproape singuri, într-o Cavernă estivală populată de câțiva localnici și de câțiva turiști pe care-i întâlnesc întâmplător și de obicei fără să-i cunoască. În al doilea rând nu știm din ce se compune lumea lor în afara săptămânilor de vacanță. Profesiile lor sunt pomenite în treacăt; ca și relațiile de familie, rudele, prietenii; mediul nu e decât sugerat. Din toate trei romanele importante ale scriitorului, singur *Jocurile Daniei* conține câteva precizări în acest sens: dar, deși între Dania și Sandu de acolo există trei motive explicite de nepotrivire (unul social, altul religios și al treilea, diferența de vârstă), niciunul nu se dovedește esențial în relația lor, analizată exclusiv pe latură

sentimentală. Avea dreptate Ș. Cioculescu să afirme la apariția *Ioanei*: „Anton Holban este prin excelență romancierul vieții interioare”. Și mai departe: „Citirea cărții sale imprimă până la contagiune o seriozitate de confesional. Suntem smulși de pe țărmul convențiilor sociale și ale micii bârfeli ce nutrește realismul, ca să ne împărțăm cu o dramă ce se petrece în sâmburele conștiinței”. Ceea ce îl preocupă pe romancier sunt legile vieții sufletești sau, cum spune Șerban Cioculescu, „fatalitățile structurii” eroilor. Ca să le poată studia, în mecanismele lor specifice, nu e însă de ajuns să le izoleze: mai e nevoie ca romancierul să-și aleagă eroi destul de complecși, de inextricabili moralmente. Și dacă romanul doric, în care sufletul era o funcție a corpului social al individului, se consacră psihologiilor simple, uneori rudimentare, deși deseori profunde și tragice (ca a lui Ion), ce-i rămâne romanului ionic, dorind să observe sufletul în el însuși, decât să-și scruteze eroii de la polul uman și social opus? Eroii lui Anton Holban au o singură trăsătură precisă (și comună): intelectualitatea. Creatorul *Ioanei* pare a urma în acest punct pe Camil Petrescu. Nu găsea autorul *Tezelor și antitezelor* că țărănul, care ar fi sufletește rudimentar, e inapt pentru proza analitică? Se știe răspunsul lui G. Călinescu. Chestiunea e notorie și nu fac decât s-o reamintesc. Predilecția lui Anton Holban pentru intelectuali poate să nu aibă doar explicația pe care o sugerează apropierea de poziția lui Camil Petrescu. În romane la persoana întâi, și totodată „personale”, în sensul că nu e depășită sfera persoanei naratorului, cum sunt toate ale lui Anton Holban, e foarte normal ca autorul să scrie despre singura lume pe care o cunoaște: aceea în care a trăit. Teoria poate să fie în acest caz reflexul unei simple necesități practice. Alta e chestiunea. G. Călinescu are dreptate să susțină că, obiectul romanului fiind viața morală iar viața morală nefiind sinonimă cu intelectualitatea, condiționarea prozei psihologice de aceasta din urmă e lipsită de teme. Însă roman psihologic și roman de analiză sunt noțiuni deosebite: a doua se cuprinde

în prima, dar nu ocupă tot spațiul. Se poate imagina foarte bine roman psihologic cu eroi rudimentari (de exemplu, atâtea din romanele lui Faulkner), dar nu și roman de analiză cu astfel de eroi. Analiza a fost de la început legată de capacitatea de introspecție a unor anumite pături burgheze, în primul rând a intelectualilor. Analiza e, cum s-a spus, „franțuzească”, și pentru că în Franța categoria socială respectivă a ajuns mai repede la conștiința de sine. Dar modalitatea analizei nu e pur și simplu cuprinsă în aceea a psihologismului: există, între procedeele prozei psihologice, câteva care se opun radical analizei. Încercarea de a transcrie fluxul conștiinței în stare pură este unul dintre ele. Această opoziție o reia, în alt plan, pe aceea dintre „viață” și „literatură”. Căci de obicei „analiza” a fost asociată cu „literatură”: cu o anumită tehnică de a prezenta viața interioară, în vreme ce tehnicile de reproducere nemijlocită a vieții conștiinței au căutat să se dispenseze de procedeele prea vădit artistice, cultivând din contra autenticitatea. Această autenticitate Anton Holban o lega, am văzut, de Proust. Este o neînțelegere evidentă (dar răspândită în epocă) a caracterului romanului proustian: în care predomină o viziune intelectuală, și chiar artistică, a lumii, și a cărui construcție e rotundă, armonios geometrică; dar lucrul nu va fi remarcat decât mai târziu. În *Ioana* preocupările intelectuale și artistice ale eroilor pătrund activ în viața lor afectivă. O lectură din Racine sau o audiție din Wagner oferă sentimentului un aliment spiritual și îl modelează subtil. Swann se îndrăgostește de Odette comparând-o cu portretul botticellian al Zephorei. Marcel, naratorul, vede deseori lumea prin prisma picturilor lui Elstir sau a romanelor lui Bergotte. Anton Holban era perfect conștient de nouitatea manierei. În *Ioana*, până și motanul Ahmed doarme culcat pe *Albertine disparue*. Această intensă activitate intelectuală și artistică nu trebuie privită ca un simplu snobism. Ea e semnul unei altfel de „complexități” lăuntrice decât aceea pur morală, pe care o aduce G. Călinescu în discuția cu Camil Petrescu: o

complexitate în care cultura devine un factor important. Ceea ce-l distinge pe Ion sau pe oricare erou al lui Rebreanu de eroii holbanieni nu e, așadar, un element „natural” – profunzimea ori forța sufletească –, ci unul „artificial” – cultura. Literatura, muzica, în general cultura contribuie la rafinarea unui tip de sensibilitate de care cei doi eroi sunt deplin conștienți și care este orgoliul lor. Ei știu că, de exemplu, muzica îi apropie unul de altul și-i izolează de restul oamenilor. Descifrarea împreună, notă cu notă, a partituri operi wagneriene devine un fel de simbol pentru caracterul excepțional al legăturii, un limbaj numai al lor, aproape esoteric. Muzica (sau mai bine: înțelegerea ei) îi sudează sufletește, căci le educă și le ascute în același fel simțurile. Nu s-ar iubi cum se iubesc, dacă n-ar exista în viața lor cărțile și discurile, transportate cu grijă în mansarda casei de la Caverna, unde Ioana a amenajat camera lui Sandu. Câteva discuri, câteva cărți: acesta e tot decorul. Primul prozator român interesat de intelectualitate ca o condiție specifică de existență a fost Camil Petrescu. Scena din *Ultima noapte* în care Ștefan ține soției lui o lecție de istoria filosofiei în patul conjugal a făcut valvă prin noutate. Dar abia eroii lui Holban respiră cu adevărat în aerul cărților, trăiesc prin ele. E curios ce loc mic dețin, în romanul lui Camil Petrescu, îndeletnicirile intelectuale ale eroului principal. Studiile lui eminente de filosofie sunt mereu pomenite la trecut: Ștefan le-a abandonat ca să se ocupe de nevastă și de moștenire. Gelozia îi suspendă activitățile intelectuale, la fel ca și războiul. Viața suspendă cartea, în *Ultima noapte*, ca și în toată scurta istorie a romanului românesc. Anton Holban este cel dintâi care pune viața și cartea în drepturi egale. Chinurile geloziei sau ale remușcării par din aceeași stofă ca și chinurile cunoașterii sau ale înțelegerii artei. Teoria acestei echivalențe o va face tot atunci Mircea Eliade. Dar dacă sentimentul – crescând din cultură ca aluatul din drojdie – se folosește de ea ca de o punte spre Celălalt, el știe la fel de bine să-și fleteze orgoliul singularității. Camera mansar-

dată cu discuri și cărți e o fortăreață inexpugnabilă, în care nu intră, în afară de Sandu și de Ioana, nimeni: Viky, cea veselă, devotatul Hacik și toți ceilalți se opresc în pragul ușii. Cultura e carnea sentimentului (căci Hermiona sau Tristan și Isolda garantează, într-un fel, tocmai senzualitatea relației) și bastionul lui. Erosul informat cultural are ca revers erotizarea culturii: amândouă izolează. Sandu îi privește cu simpatie pe Viky, pe Hacik și pe măgărușul ieșit parcă dintr-o pictură de Iser: viața lor îi rămâne însă străină. Viața lui este altceva. Singura pe care o consideră cu adevărat interesantă. Și o spune fără sfială: „Dar eu nu cunosc decât viața aceasta.”

Cine este în definitiv acest personaj – protagonist și narator totodată – a cărui pasiune pentru literatură și muzică nu mai poate fi desprinsă din aliajul format împreună cu viața launtrică? Prima lui ipostază este de protagonist în acțiune. Cu excepția *Romanului lui Mirel*, scriere de tinerețe, celelalte romane ale lui Anton Holban par să aibă același protagonist. În toate trei, numele lui e, de altfel, Sandu. Portretul e cu atât mai ușor de reconstituit, cu cât unele trăsături rămân neschimbate: cultivat, inteligent, cazuist sentimental, masochist, torturat de dorința de a explica totul, ceea ce-l face etern nefericit în iubire; luciditatea lui mărește toate lucrurile de câteva ori. Puse sub lupă, emoțiile cele mai banale capătă la Sandu un aspect fantasmagoric, ca o epidermă privită prea de aproape, ale cărei porozități infime ar începe să semene cu niște cratere de vulcani stinși, iar pilozitatea cea mai delicată, cu o pădure tropicală. Sandu vrea să smulgă partenerelor sale toate secretele, dar chiar în clipa în care-l ține, în sfârșit, în mâini pe cel mai nevinovat dintre ele, regretă; luciditatea îl împinge să destrame oricare vâl mistificator, dar, din această cauză, se simte atât de nefericit, încât ar dori din suflet să refacă iluzia. Ar fi însă o eroare să trecem cu vederea faptul că cele trei personaje principale ale romanelor lui Anton Holban se și deosebesc unul de altul: portretul anterior e în definitiv un abuz al criticului, căci acest personaj unic nu există în afara

caracterizării critice. Primul Sandu, din *O moarte care nu dovedește nimic*, e fratele mezin al celorlalți. Foarte tânăr, se află în stadiul de misoginism datorat vanității virile pe care o avem cei mai mulți la douăzeci de ani, se consideră superior Irinei și o tratează în consecință. Nu doar are pretenția de a o educa în sensul gusturilor lui (pretenție mai generală la eroii masculini din romanul nostru de după Camil Petrescu), dar se dovedește un educator inabil, cam crud și blazat. Egoismul și suficiența masculină îl determină să vadă în Irina o relație banală, pe care nici n-o poate rupe, nici n-o poate face interesantă. Sandu din *Ioana* este mai matur. În relația erotică, situează femeia pe un plan de egalitate. Iubirea devine un dialog între parteneri de aceeași talie. Egalitatea în drepturi sentimentale a femeii cu bărbatul contribuie, și ea, la acea puritate abstractă a relației erotice din *Ioana*. Nimic, iată, nu tulbură din afară sentimentul: mecanismul geloziei e urmărit la lucru în esențialitatea lui. Gelozia, apoi, spre deosebire de indecizie (primul Sandu e un indecis), este un sentiment adult, care se coace lent și nu devine devastator decât la maturitatea deplină. Tinerii cunosc rareori acest sentiment; și nu există *coup de foudre* în gelozie. În *Jocurile Daniei* facem cunoștință cu fratele cel mare. Deși nu are, nici el, mult peste treizeci de ani, e despărțit în vârstă de Dania de un deceniu sau un deceniu și jumătate. Până la un punct, cuplul lor îl reface pe acela din romanul lui G. Ibrăileanu: Sandu e un Codrescu mai tânăr, Dania, o Adelă mai zvăpăiată. În ciuda ascendentului de vârstă și experiență, Sandu nu are cu adevărat nicio putere asupra sufletului Daniei. Este întâiul dintre eroii lui Anton Holban care nu mai crede că-și educă iubita. Aceasta e însă chiar problema romanului. „Nu mai au rost jocurile, Dania”: avertisment repetat inutil, căci Dania continuă să se joace. Capriciul e forma cea mai clară a spontaneității. Irina și Ioana erau doar influențabile și schimbătoare. Dania e capricioasă. Ea trăiește exclusiv clipa. Nu-și face planuri de viitor și n-are amintiri. Romancierul îl confruntă pe acest al treilea protagonist al lui



cu situația-limită a „sincerității” feminine. Și încă fără a-i mai furniza instrumentul educării. Sandu din *Jocurile Daniei* este și cel mai tolerant dintre eroii masculini ai prozatorului. Poate fiindcă este și cel mai îndrăgostit. E mai sensibil la farmecele iubitei decât la propriul spirit de analiză; iar gelozia nu l-a prins încă în mrejele ei. Dintr-un punct de vedere, relația din interiorul cuplului ne pare inversată în *Jocurile Daniei*, dacă o comparăm cu aceea din *O moarte care nu dovedește nimic*. Sandu e chinuit de inferioritate în fața Daniei. Bărbatul e în defensivă, prin vârstă – la optsprezece ani, Dania este irezistibilă – și mai ales prin poziție socială și materială – Dania cheltuiește într-o zi banii pe care Sandu îi câștigă într-o lună. Inferioritatea produce mimetism. Sandu încearcă zadarnic, umilit, să ducă viața Daniei. Cazul acesta n-a mai fost până acum analizat de Anton Holban, al cărui erou orgolios și suficient era prea conștient de puterea lui de seducție ca să se recunoască inferior. Și, tot pentru prima oară, nu bărbatul este modelatorul, ci femeia, fie și numai pentru că ea izbuteste să transforme iubirea lor într-un capriciu. Iubire pe care o încheie (tot ea!) la fel cum a provocat-o: dându-i bărbatului sentimentul – umilitor și dulce – că s-a folosit de el cam în felul în care se folosește de automobilele, de bijuteriile și de ceilalți admiratori ai ei. Sandu, protagonistul, e doar unul din jocurile Daniei.

Dar Sandu, naratorul? „Fac sforțări s-o reconstituiesc ca să pricep ce a făcut”, mărturisește naratorul din *O moarte care nu dovedește nimic*, referindu-se la dispăruta Irină. Și adaugă: „Greutatea vine mai ales din neputința de a clasa toate amintirile. Sunt doar vorbe, priviri, interjecții care nu se leagă de niciun eveniment. Nu știu în ce ordine s-au produs ele, și astfel nu voi izbuti să dau o consistență precisă descoperirilor mele. Voi forma o ființă statică compusă din sute de exclamări trădătoare, care s-au petrecut în timp”. Toate trei romanele au acest stil al tatonărilor repetate. Naratorul așterne pe hârtie întâmplările, din dorința de a se elucida și pe sine și pe ceilalți, deși e sceptic în privința reu-

șitei: „Cum să știu adevărul asupra ei când nu știu adevărul asupra mea?”. Uneori scepticismul are o notă de amărăciune sarcastică: „Mă duc cu mine și nu mă cunosc cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă și trudă inutilă. Vreau să pricep pe alții! Mă mir cum pot suporta să târâi cu mine, pretutindeni, pe mine străinul”. Asemenea spovedanii ale naratorului se găsesc în toate trei romanele. De la reflecțiile naratorului asupra motivelor și formelor narațiunii sale, din *Patul lui Procust*, primele de acest fel în romanul românesc, s-a parcurs până la Anton Holban o anumită distanță. În romanele acestuia din urmă, putem vorbi de o reflexivitate de natură estetică. „Ce va mai fi? Și acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul?”, se întreabă direct naratorul. Prima întrebare se referă la acțiunea romanului, celelalte două la scrierea lui. Naratorul urmărește să lase impresia că scrie romanul pe măsură ce se petrec evenimentele din el.

La prima vedere, toate trei romanele lui Anton Holban folosesc aceeași formulă a jurnalului intim ca și *Adela* lui Ibrăileanu. Conțin aceleași notații disparate, indiferente față de cronologia strictă a subiectului. Ordinea evenimentială este în *Ioana* aproape cu desăvârșire facultativă. Singura ordine importantă este de natură compozițională. Romancierul apelează la tehnica muzicală a leitmotivelor și a contrapunctului. În *O moarte care nu dovedește nimic*, de exemplu, două motive reapar periodic, întâi separat, apoi împletite: căsătoria și moartea Irinei. Cineva care ar urmări relația lor ar observa ușor cât de rafinată e construcția aparent așa de liberă a cărții. De altfel, în *Testament literar*, Anton Holban însuși distinge romanul *dinamic*, bazat pe o ordine de evenimente, de acela *static*, în care „subiectul nu mai are nicio valoare. „În tot ce am scris – precizează el – se observă o colecție de fragmente care la un loc trebuie să facă o atmosferă, dar care se pot cunoaște și separat. Căci fiecare brodează pe altă nuanță sufletească”. Structura propusă în *Ioana* și celelalte este de tipul *constelație*. Memoria excavează din trecut

amintiri pe care le leagă, în funcție de o dominantă, unele de altele, și, pe toate, de prilejul oferit de un „eveniment” prezent. Memoria fiind analogică, nu cronologică, trecutul și prezentul se întâlnesc pe neașteptate în scurtcircuite norocoase. Impresia de înaintare în narațiune n-o dau întâmplările, ci comentariul însuși, făcut din observații și analize, în lumina căruia întâmplările apar în continuă schimbare. Unul și același eveniment e reluat de câteva ori din perspective subiective foarte diferite: suma acestor interpretări formează „acțiunea” propriu-zisă a romanelor. Acest procedeu apărea întâia oară la Hortensia Papadat-Bengescu și la Camil Petrescu: dar, în romanele lor, balanța rămânea încă nehotărâtă între „obiectivitatea” reală a evenimentelor și subiectivitatea care le oglindea. Iar la Hortensia Papadat-Bengescu, „reflectorul” chiar pierdea teren, după *Fecioarele despletite*, în favoarea unei optici din nou exterioare și omnisciente, care restituia realul în loc să-l modifice într-o conștiință. Abia Anton Holban duce la ultimele consecințe acest roman imobil epic, alcătuit din stări de conștiință.

În definitiv, fiind vorba de romanele lui Anton Holban, evenimentele rămân în lăuntrul unui singur om: acela care natează. Romanul ionic își află aici formula cea mai pură. G. Călinescu l-a învinuit pe față pe romancier de lipsa obiectivității. Citim frazele din *Istoria literaturii* și ne dăm seama că avem o definiție perfectă, dar *à l'envers*, a ionicului: „De fapt motivul literar aproape unic este un proces sentimental între bărbat și femeie, în numele bărbatului vorbește quasi-autobiografic autorul însuși, nelăsând femeii niciun răgaz de apărare. Proza nu e obiectivă. Autorul își rezervă toate judecățile morale împiedicând receptarea condițiilor adevărate și dacă scrierile au vreun interes documentar, atunci îl au numai în măsura în care subiectivitatea autorului ne informează despre ea însăși ca obiect”. G. Călinescu e format în ideea omniscienței naratorului și găsește curios că naratorul lui Anton Holban nu dă cuvântul și celorlalte personaje. În fine, el confundă pe

narator cu autorul propriu-zis. Pe scurt, nu ar face deosebire între doric și ionic. N-o fac nici alții, dovadă că *Ioana* a fost pusă adesea în legătură cu *Adolphe*, dar nimeni n-a observat, asemănările fiind evidente, *diferența* dintre un roman de analiză ionic și unul doric. „Descriu această scenă cum fac întotdeauna când vreau să vorbesc de ceva din trecut, singur, noaptea, în camera mea”: să fie de ajuns această mărturisire a naratorului din *Ioana* spre a afirma că, la fel ca în *Adela*, avem de-a face cu formula jurnalului intim? La G. Ibrăileanu sensul unor mărturisiri similare consta, ne amintim, în dorința lui Codrescu de a arunca un oarecare dubiu asupra restului ficțiunii românești. Jurnalul înlocuia, în ideea naratorului *Adelei*, romanul, în același fel în care autenticitatea vieții trăite înlocuiește imaginația literaturii. Era vorba deci de o oboseală de romanesc, de ficțiune, de artă. Prima deosebire pe care o putem remarca în *Ioana* și în celelalte cărți ale lui Anton Holban este că naratorul lor nu cunoaște acest sațiu. Din contra: el e un veleitar al scrisului literar. Se laudă că scrie romane. Modelul lui declarat este Proust. „Mă recitesc – spune el. Așa găsesc de asemănătoare unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral”. Naratorul *Jocurilor Daniei* e, de altfel, scriitor. Dania a fost cucerită de cărțile lui, înainte de a-l cunoaște personal („O impresiune cele ce scrisesem...”). Nu pur și simplu intelectualul se află în centrul romanelor lui Anton Holban, dar scriitorul: naratorul este aici un om care scrie romane. Din faptul că el pretinde că scrie chiar romanul al cărui protagonist este nu trebuie să tragem concluzia că Sandu și Anton Holban sunt unul și același. Putem spune altfel: și anume că naratorul vrea să fie socotit romancier sau că Sandu vrea să fie crezut Anton Holban. (Nu și invers: Anton Holban ține, ca orice scriitor lucid, să nu fie confundat cu eroul și naratorul său: „Nu trebuie însă să se creadă că autorul și Sandu se suprapun perfect. Nici Marcel și Marcel Proust”, ne avertizează el în *Testament literar*, cu

o finețe a disocierii care nu se va regăsi până la structuraliștii anilor '50). Veleitatea personajului narator e însă foarte semnificativă. Putem măsura și mai exact deosebirea de *Adela*; romanul lui G. Ibrăileanu tindea spre jurnal, din sașietatea de ficțiune, de romanesc, de construcție a naratorului; jurnalul lui Sandu tinde spre un roman, din ambiția literară a naratorului.

Anton Holban este singurul proustian până la capăt dintre romancierii noștri. Taxându-l drept gidian, G. Călinescu l-a anexat literaturii autenticității din anii '30. Însă în afara meta-romanului, puține sunt elementele comune lui Holban și Gide. Formula e însă mai potrivită pentru M. Eliade din romanele aceleiași epoci. La Holban „experiența” e de asemenea redusă. Situaarea lui printre scriitorii autenticității și experienței e superficială, chiar dacă rezistă timpului și o regăsim la Ov.S. Crohmălniceanu în 1972. În fond, Holban este un analist al relației din cuplu, în tradiția franceză, și totodată cel dintâi care scrie la noi metaromane având ca temă veleitățile literare ale unui personaj. Sandu scrie un roman în *O moarte care nu dovedește nimic* și în *Ioana*. Sandu este romancierul de ale cărui opere se îndrăgostește eroina din *Jocurile Daniei*. „Dacă

toate cărțile ar fi apărut deodată – notează Holban despre romanele sale într-un pasaj oarecum obscur, deși premonitoriu, din *Testament literar* – și ar fi fost ca la Proust rezultatul unei vieți care s-a terminat dureros, și tot timpul cât ai trăit facil este răscumpărat (orice moarte răscumpără, de altfel), poate că pentru cititori ar fi mai serios. Căci și la Proust au fost prinse, în lungul timpului, diferite siluete care nu s-au amestecat între ele, n-au fost comparate, colorate diferit, având însă pe același erou: Gilberte, duchesse de Guermantes, Albertine. Odette e lăsată pe seama lui Swann, dar unele accente ne asigură că Marcel n-a fost numai un străin care a aflat o istorie a altuia”. Marcel, nu Proust; Sandu, nu Holban: ei sunt adevărații eroi ai poveștilor de dragoste și, în același timp, cei care le povestesc și le scriu.

Anton Holban trebuie considerat unul din cei mai de seamă prozatori moderni. Istoria literară a fost în general dreaptă cu el, deși nu l-a răsfățat ca pe alții. Romanele lui Holban stau bine alături de ale Hortensiei Papadat-Bengescu și de ale lui Camil Petrescu, printre operele de pionierat al ionicului românesc.



Începutul *Întâmplărilor în irealitatea imediată* (1936) este cel mai proustian din întregul nostru roman:

„Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personaj abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale. În clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte”.

Căutarea timpului pierdut este, de altfel, una din temele *Întâmplărilor*, laolaltă cu criza de identitate consumată între pereții de plută ai camerei în care protagonistul, mai bolnav decât

Proust, își petrece mare parte din viață. E curios că nu s-a remarcat faptul că *Întâmplările* sunt *Amintirile din copilărie* mutate în secolul următor și rescrise într-o cheie care nu mai este aceea general-umană și realistă de la Creangă („copilăria copilului universal”, cum spune Călinescu), ci una strict individuală, atipică și schizoidă, amestecând realul cu visul și imaginația:

„Într-un sfârșit ultimul meu țipăt, cel care a fost mai puternic, mă trezește. Mă găsesc deodată în odaia mea adevărată care e identică odăii mele din vis [...] Ceea ce văd acum în jurul meu diferă foarte puțin de ceea ce vedeam cu o secundă mai înainte, dar are nu știu ce aer de autenticitate, ce plutește în lucruri, în mine, ca o răceală bruscă a atmosferei iarna, care mărește deodată toate sonoritățile [...] Mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată [...] Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna.”

Așa se încheie *Întâmplările*, una din marile cărți ciudate ale secolului XX românesc. Valoarea ei a fost imediat intuită de către contemporani, și nu doar în cercurile avangardiste, care și-l revendicau pe M. Blecher ca pe unul de-ai lor, dar de către majoritatea criticilor vremii, cu excepția lui G. Călinescu. Două împrejurări au obstrucționat receptarea pe deplin obiectivă a romanului. Cea dintâi a fost boala autorului, devenit un caz excepțional, după cum ne putem da seama din multe mărturii sau din impresionanta corespondență a scriitorului (adunată în *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, 2000). Morbul lui Pot a sporit interesul pentru documentul uman, aproape insuportabil, din romanele scriitorului, întunecându-le însemnătatea literară. „Nu e o carte de literatură”, scrie, printre primii, M. Sebastian la apariția *Întâmplărilor*. Afirmatia lui Sebastian se clarifică destul de bine dacă este

legată de o pagină teribilă din *Jurnalul* său, o lună mai târziu, în care este relatată călătoria cu trenul a invalidului, cărat cu targa până la gară, sub ochii gardiștilor uluiți, urcat și coborât pe fereastra vagonului de către hamali, care, nici ei, nu se mai întâlneau cu un astfel de bagaj. A doua capcană în care a căzut critica din anii '30 a reprezentat-o faptul că micul roman de debut al lui M. Blecher era scris la persoana întâi și povestea e o experiență absolut personală. Romanul ionic era la modă în generația formată la școala lui Camil Petrescu, cu pariul său pe psihologism și autenticitate. Până la război, critica a considerat *Întâmplările* ca fiind proză psihologică. E. Lovinescu, M. Sebastian, Pompiliu Constantinescu au discutat-o în termeni de „analiză”, „confesiune”, „sinceritate”. O excepție, E. Ionescu, scriind: „Dar luciditatea dlui B. nu se oprește niciodată la psihologie, la efecte [...] Trecând prin psihologie, prin emoție, depășește totuși planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției”. Tot Ionescu va vedea, primul, în Blecher „un Kafka român”. Critica postbelică i-a dat lui dreptate. Ov.S. Crohmălniceanu schimba încă din 1967 referințele: în loc de Gide și Proust, Kafka, Bruno Schulz și Robert Walser. Nicolae Balotă e de aceeași părere în *De la Ion la Ioanide*: „Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor”. Al. Protopopescu (*Romanul psihologic românesc*) spune răspicat că analiza lui Blecher nu mai este aceea impresionistă a psihologismului, ci aceea expresionistă și naturalistă, depășirea temelor eului. În ce-l privește, Blecher se simțea, el, ca făcând parte din familia avangardistă: „Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali.” Dacă psihologismul *Întâmplărilor* nu mai este de nimeni luat în serios astăzi, chestiunea situației scriitorului în istoria literaturii nu e pe deplin elucidată. El este, neîndoind, un expresionist, cu doza de naturalism obligatorie, și un supra-realist inspirat de *Nadja* lui Breton (referința apare, tot târziu, la Sașa Pană, care i-a reeditat opera în 1971), fără a-i ignora un existențialism

hrănit de Kierkegaard și Blake, care i-a indus în eroare pe partizanii autenticității din anii '30.

În *Vizuina luminată* există un pasaj în care Blecher își imaginează o călătorie în interiorul trupului propriu, o navigare aventuroasă pe canalele sanguine. Alcofrybas a călătorit și el în gura lui Pantagruel: însă, dacă la Rabelais era vorba de a descrie în acest mod original o întreagă lume („*lumea* în gura lui Pantagruel”, spune Auerbach în *Mimesis*), la Blecher trebuie să ne mulțumim cu o interioritate exiguă. Cavități profunde și secrete, întuneric, umezeală, mirosuri amețitoare: acesta este chiar *locul* reveriilor din *Întâmplări*. Situat în interiorul trupului, în pasajul amintit, dar pe care îl vom recunoaște, fără greș, de câte ori îl vom întâlni în afară. Natura interiorității este foarte originală la Blecher: nu o metaforă a lumii, ca la renascentiști, ci însăși interioritatea fizică a corpului. Fiziologicul a pătruns masiv în romanul nostru odată cu bolnavii din ciclul *Hallîpa*. Secolul XIX ascundea nu numai trupul, dar și suferința, privită de obicei ca un efect moral al unei cauze rareori dezvăluite în esența ei fizică. Chiar și la Hortensia Papadat-Bengescu trupescul continuă să fie uneori revelat prin sufletesc, hemoptizia lui Maxențiu prin iritarea pe care i-o produce vizita matinală a Adei Razu. La Blecher, imaginile încep să se refere aproape exclusiv la trup. „*Vizuina luminată*” care dă titlul celui de al treilea roman este chiar interiorul trupului, „conținutul «persoanei» mele de «dincolo de piele»”. Ochiul închis afară înăuntru se deșteaptă: dar nu spre emoțiile, trăirile povestitorului, ci spre himerele lui. „Este cred același lucru a trăi și a visa o întâmplare”, spune tot Blecher. La Camil Petrescu, la ionici în general, nu era cu certitudine real decât ceea ce era trăit subiectiv, la Blecher, ca și la Kafka, Breton sau Schulz, nimic nu mai este cu certitudine real. Universul nu mai este explorat psihologic, ci poetic și vizionar. Blecher nu jură pe realitate, ci pe irealitate, care poate fi onirică, suprarealistă, fantomatică sau mitică. Avangarda este aceea care creează la noi proza postpsihologică, adesea socotită fantastică, deși

este mai degrabă poetică. Și, în orice caz, la Blecher, mai atentă la fizic decât la moral, la fiziologic și senzație decât la sufletesc. În această privință naturalismul expresionist din *Întâmplări* n-are echivalent în romanul interbelic. Fizionomiile sunt urmuziene: „Era un om mic de statură cu capul în formă de ou. Extremitatea ascuțită a oului se prelungea cu o bărbușă neagră veșnic agitată”. Sau: „În Ozy toate diformitățile se ascuțiră și se curbară în poziție de extremă atenție”. Detaliile corporale sunt înfățișate cu delicii maladive și fără obiectivitatea radiografiei pulmonare din *Muntele vrăjtit* al lui Th. Mann: „Câțiva ani mai târziu văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mulaj de ceară a interiorului urechii. Toate canalurile, sinusurile și găurile erau din materie plină, formând imaginea lor pozitivă. Fotografia aceasta mă impresionă peste măsură, aproape până la leșin. Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut, ca fosilele acelea delicate și bizare care reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsând doar sculptate adânc amprente fine ale conturilor lor.” Această lume *pe dos* (dar, din nou, nu prin analogia renașcentistă cu lumea normală) este, totodată, una eterogenă, postișă, kitschoasă, din materii ieftine și friabile, ca ipsosul sau hârtia, cu aspect de bălci și prost gust sau de vechitură nefolositoare, asemenea celei din *Tratatul despre manechine* al lui Bruno Schulz. Ar fi de relevat și panopticumul bacovian și, în general, prospețimea extraordinară a impresiei fizice, fie crepusculare, fie matinale. Și cum cea dintâi a fost mai des semnalată („un vicios al imaginației crepusculare”, spune Radu G. Țeposu în *Suferințele tânărului Blecher*), iată un pasaj care ar trebui să fie la fel de faimos și care o ilustrează pe cea din urmă (bacovianismul sângelui cald care se scurge la canal este evident):

„Duceau în brațe jumătăți de vite roșii și vinete, umede de sânge, înalte și superbe ca niște prințese moarte. În aer mirosea cald a carne și urină; măcelarii atârnavu fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase și negre îndreptate spre podea. Ele se înșirau acum pe pereții albi de porțelan ca niște sculpturi roșii tăiate în cea mai variată și fragedă materie, cu reflexul apos și irizat al mătăsurilor și limpezimea tulbure a gelatinei. În marginea burții deschise spânzura dantela mușchilor și șiragurile grele ale mărgelilor de grăsime”.

*Inimi cicatrizate* (1937) este un roman ratat. La persoana a treia, obiectiv și cumpănit, romanul a fost repede îngropat de G. Călinescu sub prestigiul *Muntelui vrăjtit*. (De altfel, o parte din vina pentru întârzierea, după război, a aprecierii lui Blecher la valoarea cuvenită o poartă judecata călinesciană din *Istorie*). Comparația cu Th. Mann la îndemână desigur câtă vreme acțiunea din *Inimi cicatrizate* se petrece într-un sanatoriu (e drept, de oase, nu de plămâni), e dezavantajoasă în primul rând luând în considerare dimensiunile celor două romane. Blecher nu putea pune în aplicare în doar o sută cincizeci de pagini lecția de răbdare pe care o învățase Th. Mann de la Goethe cu privire la roman. Totul este pe grabă în *Inimi cicatrizate*. Întâmplările se petrec prea repede. Oamenii se întâlnesc și se despart doar o clipă mai târziu. Boala însăși avea nevoie de alt ritm, ca al aluatului care crește în cuptor. La același foc pripit, de plită, ard suferința și sexualitatea. Blecher este unul din primii noștri romancieri care evită perifriza mai mult sau mai puțin poetică în descrierea actului sexual. Îndrăznelile lui în materie n-au fost îndeajuns relevate. Când se va scrie un studiu pe tema limbajului sexualității în romanul românesc, va trebui să i se ia în considerare pionieratul. Dacă *Inimi cicatrizate* excelează în zugrăvirea fiziologică a bolii și a morții, anvergura intelectuală lipsește cu totul și face și mai susceptibilă de exagerare comparația cu *Muntele vrăjtit*, unde boala

și moartea pacienților de la Davos reprezintă o uriașă metaforă pentru boala și moartea spiritului european însuși.

Oarecum neglijată de critică a fost *Vișuina luminată*, cartea postumă și neîncheiată pe care a editat-o Sașa Pană. Scrisă în ultimul an de viață și subintitulată (de autor? de editor?) „jurnal de sanatoriu”, cartea este varianta mai direct memorialistică a *Inimilor cicatrizate*, cu pagini în plus despre Leysin și Eforie, sanatoriile în care autorul s-a aflat după Berck. Ideea de a dubla un roman cu un jurnal indirect o avusese, în epocă, și M. Eliade, când, după *Maitreyi*, scrisese *India*. În căutarea autenticității, mulți dintre scriitorii generației '27 amestecau ficțiunea și biograful. Un examen atent al problemei și cu principalele referințe teoretice găsim în *Suferințele tânărului Blecher* de Radu G. Țeposu. Jurnalul cu pricina este decupat stilistic ca o carte de amintiri, continuând nu doar formula, dar și epoca *Întâmplărilor*. Oarecum în felul în care va prelungi Creangă copilăria cu adolescența în episoadele trei și patru din *Amintiri*. Analiza nu e atât a marii suferințe, cât a micului eveniment accidental. Asta dă concretețe și verosimil situațiilor. „Strania diversitate a faptelor cotidiene” pune în paralel, de exemplu, gestul unui invalid de a ajunge la sticla de apă și de a bea cu poftă și ultima suflare pe care și-o dă, după peretele camerei, un muribund. Cele mai izbutite pagini de proză ale lui Blecher (din acelea pe care Sebastian le considera geniale!), după *Întâmplări*, se află în *Vișuina*: descrierea piațetei Casei de Economii în alb și roșu; portretul femeii în roșu care va inspira titlul unui celebru roman cu mai mulți autori din anii '90; acea primă *political fiction* din literatura noastră în care câinii polițiști

se revoltă, ocupă închisoarea, după ce-i încătușează pe gardieni, și sunt reprimați la sfârșit, în cel mai pur spirit orwellian din *Ferma animalelor*, grădina din vis de la Berck și castelul ei, ca în *Le Grand Meaulnes*, toate ireproductibile din pricina lungimii. Radu G. Țeposu îl consideră pe acest din urmă Blecher ca făcând parte din familia unor Mateiu Caragiale și Lampedusa. Sunt puțini prozatori români de după Eminescu cărora le-au reușit viziunile pur poetice. Blecher se numără printre ei.

Surprinzător este să constatăm că poetul din *Corp transparent* (1934) e unul în descendență simbolistă („Vals vechi mireasa moartă e-n voaluri prăfuite/ Ghirlânzi de fete albe în rochii ca de spumă”), ilustrând parcă un tablou de Degas, sau manierizînd delicat („Vezi doar ce femeie se rostogolește/ Ca un fus/ Și copiază delta ei/ Pe delta apelor” sau: „Calul cu măsura orgoliului în fân/ Pe o cărare fir de păr în soare” sau voroncian: „Jupele dantelate ale laptelui crud”). Notabil avangardist este *Poemul grotesc* în proză, un Salvador Dali în cuvinte: „Soldatul verde care locuiește în lună îmi trimite un fir de salivă, câteodată o portocală, câteodată o frunză de pătrunjel (păr smuls din barba-verde) și câteodată ceasul lui cu cifre fosforescente. Ceasul cade în fundul mării și bate atât de sălbatec încât sparge valurile (pânzele corabiei plesnesc ca pocnitorile). Copiii, după-amiază, jucându-se cu zmeul, țin în mână un fir de salivă pe lungul căruia soldatul nu le trimite nimic, nici viezuri nici smochine uscate”.

Unul din cei mai originali scriitori interbelici, din speța avangardiștilor, M. Blecher are astăzi, ca și Mateiu I. Caragiale, cea mai înaltă cotă de prețuire.

# Poezia

---

## VASILE VOICULESCU

(27 noiembrie 1884 – 26 aprilie 1963)



Când i-au fost descoperite poezia și proza postumă, la mijlocul anilor '60 ai secolului XX, Vasile Voiculescu avea reputația unui sfânt și martir, după o perioadă de recluziune autoim-

pusă și după alta de închisoare politică. Uitarea așternută peste opera lui anterioară a fost repede spulberată, ca și în cazul lui Blaga, Barbu sau Vinca, recuperați cam odată cu autorul *Sonetelor închipuite* și a lui *Zabei orbul* și intrați în grațiile unei critici abia întoarse ea însăși la uneltele proprii. Poemele și prozele din ultimii ani de viață ai lui Voiculescu s-au dovedit a fi partea cea mai rezistentă a operei lui, printr-un estetism care mijea în volumele de la sfârșitul deceniului patru, dar foarte diferit de tradiționalismul ortodoxist din *Poeme cu îngeri* sau din *Destin*. E așadar normal să tragem o groasă linie despărțitoare între scriitorul de dinainte de Războiul al Doilea și acela de după el, având în vedere atât formula de artă, cât și valoarea. Voiculescu poate fi considerat un supraviețuitor mai puțin prin opera sa veche supusă unei puternice erodări, cât mai ales prin ceea ce n-a putut încredința tiparului, după 1947, vreme de un deceniu și jumătate.

Voiculescu a debutat cu *Poezii*, în 1916, la fel de discret ca Bacovia cu *Plumb*, în același an, cea mai mare parte a tirajului de câteva sute de exemplare pierzându-se în timpul ocupației germane. În rest, totul îi deosebește pe cei doi. Nimic din originalitatea frapantă, din nouitatea



radicală a lui Bacovia nu este la Voiculescu. *Poeziile* sunt de la început învechite, în maniera alegorică și retorică de la Cerna și Vlahuță. Și acum, și mai târziu, lirica lui Voiculescu pare ieșită din mai multe izvoare deodată, fără a putea ghici o notă absolut personală. În *Poezii* bunăoară sunt urme din Goga, în poemele de inspirație națională, din Eminescu, de altfel ca la toată generația, din Macedonski (Ion Negoïtescu socotea, cu oarecare exagerare, că sufletul tânărului poet era curat macedonskian), din Alecsandri ale cărui *Pasteluri* sunt imitate conștiincios, sau din Coșbuc și Iosif, prin Heine. Poetul are o vădită pricepere prozodică și unele versuri descriptive nu sunt lipsite de har: „Măslini fără de frunze dormeau mocniți pe coaste” sau: „Câțiva nori plutesc molateci lunecând spre răsărit”. El în fond un sămănătorist și un neoromantic („Era pe la Rusalii și socul alb de floare/ Umplea întreg văzduhul cu dulcea lui mireasmă,/ Adâncul cer albastru, încununat de soare,/ Părea o strălucită și grea catapeteasmă”), fără însă a uita de alegorismul la modă în jurul lui 1900, ceea ce l-a împiedicat probabil pe G. Călinescu să-și amintească, atunci când a zugrăvit regnul animal în *Universul poeziei*, de singura noastră compunere consacrată boulii. E drept că boul voiculescian nu e înfățișat în latură fizic-monumentală, ca la Carducci, dar ca o alegorie pentru „jugul robiei” în „lupta grea cu lutul”. Mai interesant e că se presimte la poetul de treizeci de ani ceva din atmosfera, ce va deveni apoi apăsătoare în lirica maturității, viitorilor psalmi arghezieni („Părinte, unde să te caut și pentru ce te-ascunzi mereu?!”), ba chiar din apriga nevoie de confruntare cu asprimile materiale ale lumii de la Cotruș și Beniuc („Izbește amnarul de asprele cremeni,/ Să vezi cum țâșnește și foc, și lumină...”). Emulul revine, de altfel, în poezia titulară din *Pârgă* (1921) (peste ocazionalele din *În țara Zimbrului*, 1918, putem trece fără zăbavă), posibil model pentru *Mărul de lângă drum*, de peste decenii, al lui M. Beniuc. În *Pârgă* își fac loc și imagini pillatiene, îmbogățind panoplia, și așa

foarte variată, a lui Voiculescu. Nu e mult mai bun, dar are o pecete proprie mai evidentă, cel mai celebru volum al poetului și anume *Poeme cu îngeri* (1927). „Acum, va scrie G. Călinescu în *Istorie*, poetul este ortodoxist tradiționalist și continuă alături de Blaga cântarea jalei metafizice.” Criticul va preciza că „ortodoxismul lui Voiculescu este anterior celui al *Gândirii*, revista preluată de Crainic și transformată în tribuna orientării cu pricina în 1926. Clarificarea ideologică nu schimbă cu totul maniera poetică. Tudor Vianu va releva și aici alegorismul. Nici blagianismul, cu ecouri din Rilke, nu este neapărat dominant. Mai curând se remarcă de aici înainte la Voiculescu influența argheziană, nerelevantă până la Călinescu și restrânsă la acesta la nostalgia de cer și la pasta groasă a versului. În *Poeme cu îngeri* și în *Destin* (1933), arghezianismul este însă sufocant, dând pe alocuri senzația de pastîșă. Un exemplu este suficient: „Așa ani de-a rândul/ M-am canonit să car lumina cu gândul./ Atunci ai trimis Îngerul Tău să-mi arate/ Izvorul luminii adevărate:/ El a luat în mâini securea durerii/ Și-a izbit năprasnic, fără milă, pereții./ Au curs cărămizi și moloz puzderii,/ S-a zguduit din temelii clădirea vieții”. Și mai târziu pastîșa argheziană este izbitoare: „Gând slăbănog, deprins numai la șes/ Să calci în pulberea de vorbe tocite,/ Gând lesnicios ca o femeie, copilăros la înțeles,/ Urmând lenevos pârția de tălpi și copite,/ Năvălurile să dormi pe puf de cuvinte:/ Scoală și gătește-te, că de-acum înainte/ Am să te port prin vorbele cele mai colțuroase,/ Să te înglobească și să te doară”. Tot aici se definește prima oară acea poezie a poeziei, tot pe model arghezian, un fel de artă poetică prin care reflecția lirică se întoarce de la realitate la poezia însăși și care va triumfa în *Sonete*. Cam toată poezia valabilă a modernismului românesc, și nu doar aceea novatoare sau avangardistă, dar și aceea tradiționalistă parcurge acest drum spre autoreferențialitate. De altfel, la Voiculescu se accentuează (mai ales în volumul din 1939, *Întrezăririi*) nota clasică, pillatiană și elegiacă. Pe de altă parte,



Am fi ispitiți să cităm toate aceste frumoase sonete, renaștentiste, fără termen de comparație în literatura română.

O surpriză la fel de mare au reprezentat-o, imediat după moartea autorului, cele câteva zeci de povestiri. Recitate după decenii, ele își arată limitele. Voiculescu înclina, spre bătrânețe, spre estetism și artă pură, atât în poezie, cât și în proză. Devenise tot mai mult un literat și un manierist. Povestirile sunt rezultatul unui bricolaj subtil de teme, motive, situații, personaje, cu alte cuvinte de reminiscențe literare din cei mai diferiți autori, cum ar fi Panait Istrati, Damian Stănoiu, Galaction, Sadoveanu, Gib Mihăescu, dintre contemporani, Slavici, Ghica, Sion, Gane sau Bujoreanu, dintre cei vechi. La fel ca și poezia, povestirile au vestit o manieră pe care o vom întâlni la scriitorii generației '60, Fănuș Neagu sau Ștefan Bănulescu, fără a avea certitudinea că aceștia le-au citit totdeauna pe ale lui Voiculescu înainte de a și le scrie pe ale lor. Remarcabilă în această proză artistică este conștiința scrisului, reflectată într-o tehnică savantă a distanței. Multe sunt povestiri în povestire (în *Capul de zîmbru* există povestire în povestire în povestire!), cu naratori care adoptă o perspectivă detașată ori ironică, și care adesea comentează faptele și personajele ce le sunt relatate. *Behaviorism* este o probă de virtuozitate în maniera cu pricina. Modernitatea unghiului de narare are un contrapunct în subiecte, culese mai mereu din obiceiuri și eresuri populare străvechi, dintr-un strat arhaic de civilizație care pare același de pe vremea la care se referă nu doar Sadoveanu, ci și prozatorii pașoptiști în căutare de folclor din cele mai izolate locuri. *Iubire magică*, a cărei temă e în bună parte comună cu aceea din *Les Trois Grâces* de Mircea Eliade sau cu aceea dintr-o povestire a lui Bănulescu, readuce această atmosferă de altădată, impregnată magic, de o stranie elementaritate. Defectul aproape general al povestirilor este caracterul senzațional sau exotic. În *Alcyon sau Diavolul*

*Alb* revenim la hoții de cai din Istrati, cu nuanțe slaviciene, dar și la *Groapa* lui Barbu (pe care Voiculescu n-o putea ști, în 1948-1949, când își scria povestirea). *Sezon mort* este una dintre cele mai izbutite, marcată de macedonskiana *Între cotețe*, dar cu un mult mai vizibil accent erotic. Sadoveniene în exces sunt *Loștrița*, *Pescarul Amin*, *În mijlocul lupilor* și altele, nu lipsite de elemente fabuloase. Cele câteva care au drept subiect viața orășenească de altădată sunt plate, anecdotice, interesante exclusiv ca documente de epocă. Suspansul bine construit din *Capul de zîmbru* stă mai degrabă pe senzațional decât pe moral.

Acesta este și neajunsul romanului *Zabei orbul*, publicat în 1970, deși început cu două decenii mai devreme, în care pagina analitică, morală spre care ar îndemna fondul psihologic al subiectului este aproape inexistentă. Protagonistul și destinul lui sunt deopotrivă ieșite din comun. Și alte personaje se definesc exclusiv pitoresc. Întâmplările prin care trec sunt, la rândul lor, extraordinare, unele, de-a binelea eroice prin dimensiuni. Zabei e un personaj scos din mantaua romantismului lui Eugène Sue. Închisoarea e descrisă ca la Al. Pelimon, iar ocna ca în *Velerim și Veler Doamne* de Victor Ion Popa. Zabei, care-și pierde vederea după o beție și o bătaie în cârciuma unui grec brăilean, este transformat de un actor de bâlci în cerșetor, se angajează să învârtească roata fântânii pe o moșie, e acuzat de uciderea stăpânei, stă douăzeci de ani la ocna, iar la urmă îl poartă în brațele lui vânjoase pe un sfânt preot, oarecum ca în parabola cu Tobie și îngerul său călăuzitor. Finalul, superb, în care Zabei îl ține în cârcă, legându-i mâinile cu fâșii din cămașa lui, pe preotul mort, așteptând amândoi, orbul și slăbănogul, păcătosul și sfântul, trâmbița judecății de apoi, nu poate salva totuși un roman care merita o tratare mai puțin senzațională și mai adâncită psihologic și moral.

## B. FUNDOIANU

(14 noiembrie 1898 – 3 octombrie 1944)



Symbolismul e nota în care încep să scrie aproape toți moderniștii, inclusiv avangardiștii. *Tăgăduința lui Petru*, poemul în proză cu care debutează în 1918 B. Fundoianu, nu face excepție. După cum nu fac nici poeziile, unele rămase în manuscris, altele în revistele de dinainte de Războiul dintâi Mondial. D. Micu a alcătuit (în 1983) o listă a poeților care l-au înrâurit pe tânărul Fundoianu, de la Heine la Jammes și de la Eminescu la Arghezi. De altfel, înainte de *Priveliști* (poezii scrise între 1917 și 1923, volumul ca atare fiind din 1930), poezia lui Fundoianu n-are personalitate. Adolescentul e un avid cititor de poezie, nu încă un poet original. În aceste condiții, timpuria scriere a *Priveliștilor* este surprinzătoare. Nu doar că nimic nu le prevedea, dar autorul avea în cap, în același timp, atât naivele pastișe angheliene, cât și puternicele versuri din ciclul *Herța*. Inteligent și cultivat, Fundoianu este și un eseist remarcabil. Până la prefața la *Priveliști*, în multe privințe decisivă pentru înțelegerea poeziei proprii, Fundoianu a

publicat articole în general judicioase despre Arghezi, Adrian Maniu, Bacovia, Anghel, Minulescu sau Creangă (oarecum extravagant apreciat ca mallarméean, dar să nu uităm că nivelul exegezei *Amințiilor* și *Povestirilor* nu va depăși încă multă vreme sociologismul vulgar al lui Ibrăileanu ori folclorismul savant al lui Boutière). *Câteva cuvinte pădurețe*, prefața la *Priveliști*, nu e numai interesantă luată în sine, dar a marcat destinul în critică al poetului. Cam tot ce susține Fundoianu acolo a devenit premisă pentru comentariile ulterioare. Pasajul capital se cuvine citat integral:

„Poezia aceasta s-a născut în 1917, pe vremea războiului, într-o Moldovă mică cât o nucă, într-o febră de creștere, de distrugere. Nimic din ceea ce constituie *materia primă* a acestui lirism nu mai exista în realitate. Poetul privea curgând pe după geamuri armatele cenușii și tobele bătând moarte; el închipuia un univers pacific în care crea, *inventă*, astăzi priveliști de arătură, mâine exaltarea mistică a morții în pâine. Scuză poeziei lui descriptive stă înaintea de toate în faptul că descripția lui nu avea un model real, ci naștea din negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanțe, de sârmă ghimpată, de tancuri. Natura, în poemele lui, apărea ridicată la potență mai mare ca imaginea ei normală, ca o supapă prin zidul de foc, când supapa adevărată era însuși focul. Simptom de nevroză? Romantism? Pământul era amestecat cu fier, cu foc, cu așchii de sticlă; arătura era un obicei pierdut, boul un mit vetust, baliga o vegetație necunoscută. În timp ce Dada exploda aiurea și masacrul civil începea pe străzi, poetul răsfrângea lumea cu capul întors, de scârbă”.

De aici s-a tras repede concluzia că bucolica lui Fundoianu e falsă și că, departe de calmul descriptiv ori evocator al unui Pillat, poetul *Priveliștilor* zugrăvea o lume aproape de

elementaritate și de stihial. Cel dintâi și până astăzi ultimul care a pus acestei poezii o etichetă, alta decât simbolism ori romantism, între care oscila poetul însuși, a fost Ov.S. Crohmălniceanu în *Literatura română și expresionismul* (1971): expresionism. Scrie criticul: „El are privirile ațintite către literatura franceză [...], dar formația sa filosofică e germană; mai mult, chiar gânditorii pe care i-a frecventat au avut un rol capital în crearea opticii expresioniste”. Acești autori sunt Nietzsche, Șestov și în general școala de *Lebensphilosophie*, Werfel și alții, care l-au înrâurit și pe tânărul Blaga. A vedea în *Priveliști* doar tradiționalismul, mai spune Ov.S. Crohmălniceanu, înseamnă a ne înșela asupra „naturii adevărate a poeziei”. „Dar acest impuls – adaugă criticul referindu-se la pasajul din prefață citat de noi mai sus – de a opune mecanicii nebune a carnagiului mondial, tehnicității distructive, forțele vieții, acțiunea lor stihială, natura ultragiată cu sevele în revulsie, «sufletul» firii care se ridică împotriva imperiului mașinilor, îi e propriu tocmai liricii expresioniste”. Și G. Călinescu remarcase „panteismul olfactiv și tactil, îmbătarea de exultațiile vitale”, totuși îl așezase pe Fundoianu printre tradiționaliști. O singură observație din prefața la *Priveliști* n-a atras atenția decât unui singur critic și care a interpretat-o greșit: „Statică cu voință, această estetică a poemului, în care materialul inspirației a fost ales static; trebuiau cu forța eliminate principiile psihice din ordinul dinamic: dragostea, ura, viteza, hazardul”. Ideea ar fi că poetul dorește să înfățișeze tablouri de natură fără amestecul subiectivității. Ion Negoitescu, acela care a remarcat pasajul, crede că înlocuirea peisajului „alienat” de război cu acela pacific „secund” ar conduce la această „statică estetică”. Însă e destul să citim poemul introductiv, *Paradă*, care e o artă poetică, spre a ne convinge de două lucruri: de dinamismul peisajului, animat de un puternic sentiment al disoluției, și de recunoașterea eșecului în încercarea de a cânta pașnic o natură paradiziacă:

„Poate-am greșit, Părinte, când ți-am  
cântat natura  
cuminte și curată ca-n paradisul vechi;  
erau în mine forța, schimbarea, setea,  
ura –  
și sângele în mine mă trage de urechi.

Era în mine ceea ce sparge ca să nască,  
în mine-un demon care ședea pe  
continent,  
cu-o față care plânge și una care cască  
în mine năzuința de-a deveni dement.”

Deși Fundoianu însuși credea că exprimă un crez „constructivist”, *Parada* conține cheia expresionismului său. Alături de Blaga, Fundoianu este, probabil, singurul poet român expresionist. Relațiile lui cu dadaismul, suprarealismul și celelalte sunt fără importanță. E destul să vedem ce socotea autorul, în prefața la *Priveliști*, a fi revoluționar în ordine formală: asonanța, alexandrinii liberați de muzica lor exterioară, sonoritățile de metal și lexicul slav. Adică nimic din ceea ce Voronca și ceilalți considerau esențial în transformarea limbajului poetic. De altfel, imaginile voronciene sunt foarte puține la Fundoianu: „calci unghii de mireasmă” sau: „vacile șvițeriene, cu șorțul alb, mugesc” sau: „vinele pe mâna legumelor sunt clare” sau: „de sânge drumu-i galben unde-au scuipat dovleci”. În rest, imaginile sunt clare, ordonate, un fel de concentrate de *natură - état d'âme* (în pofida susținerii poetului că a eliminat subiectivitatea), imposibil de separat, forfotind obscur și anarhic. Fundoianu recomanda oximoronic el însuși: „Puțină eleganță, puțină demență, domnilor!” Secretul expresionismului său constă în controlul forțelor care caută să dizolve lumea. Sevele umblă pe dedesubt, dar nu țâșnesc, obiectele se contorsionează, dar nu se sfărâmă, mișcarea tectonică zguduie lumea, dar n-o distruge. Acea natură pașnică pe care poetul ar fi vrut s-o opună dezastrului războinic e, în *Priveliști*, o coajă sub care se agită cele mai bizare forțe. Nu e nimic paradiziac în *Herța* (ciclul cel mai

valoros): vântul umple plămâni cu nisip fierbinte, tăcerea cade lungă și gri peste străzile murdare, liniștea mucegăiește în lucruri, ploaia stinge fanarele și frunza se învechește ca arama clopotelor. Peste toate, întoarcerea boilor de la păscut creează o impresie de panică apocaliptică:

„Pusti, din șes, se urcă cirezile de boi  
și cum mugesc, cu capul întors, de parc-ar  
suge –  
cu ochii roșii, târgul, cuprins de spaimă,  
muge.”

Natura aceasta e un paradis în destrămare, mai aproape de Blaga decât de Pillat. Bucolica pillatiană e aici în cheie expresionistă. Câmpul negru dă năvală peste sat, podelele de lut ale odăilor sunt sparte de urzici, vița se ține oloagă de araci. Fundoianu este un poet teluric prin excelență. Această recădere în primitivitate și haos va rămâne în mintea tânărului Ion Alexandru:

„Șoseaua ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploii.  
Trec porcii, cei cu suflet de baltă, spre noroi,  
trec porci urâți, să doarmă stupid într-o  
băltoacă –  
ca haosul pe lume din nou să se desfacă.”

Ciudățenia acestei lumi vine din amestecul de surzenie (boii sunt surzi, ca și poștașul) și de muget, expresie a neinteligibilului elementar. Un suflet anxios se exprimă în horățiana odă *Lui Taliarh*, deloc împăcat sau domestic. Poema este, după părerea multora, capodopera unui volum nu așa de omogen cum se lasă de obicei să se creadă, conținând destule poezii sub nivelul *Herței*:

„Boii urâți și teferi s-au limpezit în șes,

și au țipat cocoșii târziu și fără sens.  
Ileana, care doarme cu porcii în tărățe,  
s-a pus să mulgă vacii lapte stelar din țâțe,  
pământului să mulgă răcoare de cartof.  
Toamna bacoviană geme-n ferestre: of –  
Prietene, dă-mi mâna și taci; așa, dă-mi  
mâna.

Privește curtea, porcii, și, râcâind țărâna,  
cocoșii albi. Privește: sufletul meu e trist.  
O, Taliarh, acuma, ca și-n trecut, exist,  
și beau din vinul ăsta, și beau din cupa  
asta.

Vechilul tot nu știe ce albă-i e nevasta,  
Ileana tot nu știe decât să mulgă vaci –  
și via să-și înnoade azurul pe araci.  
Vino; să stăm de vorbă cât ne mai ține  
vrerea;

ca mâne, peste inimi, va izbuti tăcerea  
și n-om vedea prin geamuri, tineri și  
zgomotoși,  
amurgul care-aleargă după cireașă, roș.  
Ca mâne, toamna iară se va mări prin

grâne,  
și vinul toamnei poate nu-l vom mai bea,  
Ca mâne,  
poate s-or duce boii cu ochi de râu în  
știri,

să tragă cu urechea la noile-ncolțiri.  
Și-atuncea, la braț, umbre, nu vom mai ști  
de toate;  
poate-am să uit nevasta și vinul acru;  
poate...

Ei, poate la ospete nu vei mai fi monarh.”

E toamnă. Bea cotnarul din cupă, Taliarh.

Eseurile filosofice scrise în franceză, după emigrare, nu atât de originale precum au fost apreciate, nu interesează literatura română.

## AL. PHILIPPIDE

(1 aprilie 1900 – 8 februarie 1979)

Te vor trezi, spre ziuă, rândunele  
De multă vreme oaspeți ai strașinilor  
mele.”

Romantismul clasicismul de care se vorbește mereu în legătură cu Al. Philippide sunt totuși noțiuni discutabile și nu numai în accepția istorică. În definitiv, poetul însuși a găsit nejustificată (sau prea lesnicioasă) opunerea lor, sugerând o alta, romantism-realism. Din punctul lui de vedere (Al. Philippide este și un eseist notabil, strângându-și articolele în *Studii și portrete literare*, 1963, și în alte volume), romantismul echivalează cu înclinația spre lumea din sufletul poetului iar realismul cu aplecarea spre lumea din afară. Romantismul și realismul sunt privite ca două chipuri de a simți. Clasicismul nu li se opune, fiind acceptarea universalului din lucruri, tendința spiritelor de a accepta o anumită educație care exclude accidentalul, efemerul: „Romantismul, explică Al. Philippide, nu se poate dobândi prin educație, prin cultivare, prin exercițiu. Te naști romantic, poți deveni clasic.” În niciun caz poetul n-are două suflete contradictorii – cum s-a susținut neconținut –, ci unul singur, dar ale cărui inscripții autentice (ca să-i folosesc metafora) au fost acoperite de altele recente, așa cum pe vechile pergamente călugării cărturari ștergeau superficial textul păgân spre a copia *Scriptura*:

„Nu scrijeleau adânc, să nu le strice,  
Și-așa, sub psalmi, trăiau gânduri antice.  
Mi-e sufletul ca unul din aceste  
Ciudate manuscrite palimpseste;  
Șterg scrisul proaspăt și deodată iese  
Alt scris, cu slove ciunte, neînțelese.  
O, dac-aș izbuti să le descurc,  
La vechile izvoare să mă urc...”

Vechi este poetul întrucât înțelege poezia nu ca pe o formă de sentiment, ci ca pe una de

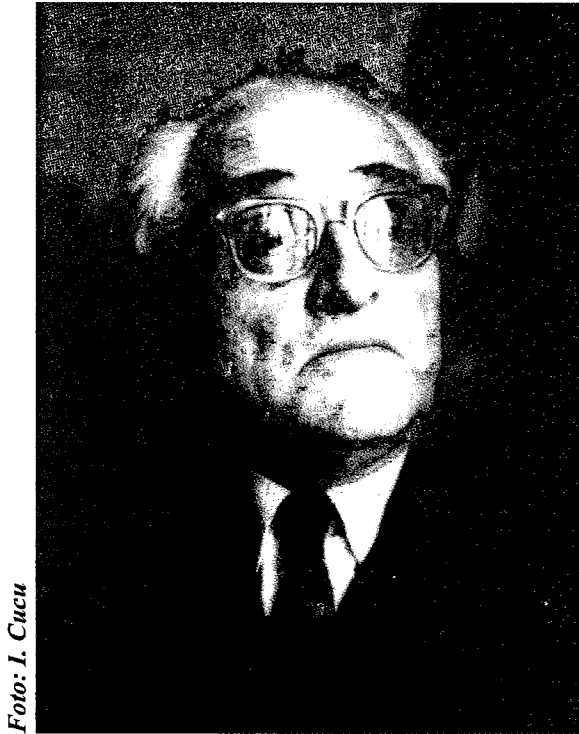


Foto: I. Cucu

Al. Philippide este un clasic în înțelesul de vechi. Către acest clasicism îl împingeau atât cultura, cât și structura sufletească – poetul a protestat o dată contra pretenției modernștilor de a descoperi date afective noi („ar fi ca și cum de vreo cincisprezece ani încoace sufletul omenesc s-ar fi schimbat în întregime...”). Timpul clasic, așa cum îl înțelege, este etern și esențial, în el fiind contemporane toate epocile. Poetul nu-și ascunde emoția cu care se lasă îmbiat de acest timp inalterabil:

„Aici în *Eneida* ne-a hărăzit Virgil  
Un timp al său elastic și subtil  
În care epoci varii, și vechi și noi, sunt date  
Deodată toate.  
În el acum și inima bate.  
Rămâi aici la noapte. Avem castane moi  
Și mere bine coapte și cașul bine scurs  
Și-un moale pat de frunze cu blănuri largi  
de urs,

cunoaștere; poezia este, înainte de orice, o atitudine spirituală. Poezia lui Al. Philippide redescoperă vechiul limbaj figurativ al anticilor sau al autorului *Vitei noua*. Sentimentul își creează la el nu un mod de a exista, ci unul de a se reprezenta, deci o figură capabilă să-l exprime:

„Al meu mi-e sufletul, ori mi-e străin,  
Pătruns în mine parcă fără veste?  
Mi-e sufletul adânc ca o poveste  
În care e un vechi amurg pe Rin  
Și un luntraș îndrăgostit de-o zână.  
Știu cântecul pe care îl cântai  
Luntrașului pe Rin odinioară,  
Știu cântecul cu care îl chemai  
Să moară.  
Și sunt luntrașul  
Loreleil...”

La Al. Philippide poezia nu se desparte niciodată de umbra ei, universul de imagini lăsând să se vadă atitudinea originară. Poemele lui mari, scrise aproape toate după al Doilea Război, sunt, în fond, niște alegorii – *Balada vechii spelunci*, *Pe un papirus*, *Prin niște locuri rele*, *Legendă* – împânzite de o imaginație delicată și tulburătoare, senină și anxioasă. În *Pe un papirus* este înfățișată o țară frumoasă și tristă, o vale a plângerii din *Noi* a lui Goga:

„Privești se se limpezi;  
Nu mai era nici frig, nici ceață.  
Un soare cald de miazăzi  
Trezea prin o nouă viață.

Din țara negurii abia  
Dacă făcusem zece stadii,  
Și-acum privirea mea sorbea  
Un aer curat ca al Heladii.

Am poposit pe un colnic.  
Un munte-nzăpezit în zare  
Ca marmura de Pentelic  
Lucea cu creștetul în soare.

Jos, ca un mare taler plin  
De daruri și de trufandale,  
Sub cerul molcom și senin  
Se răsfața domol o vale

Cu lanuri, pajiști și cirezi.  
Rostogolind albastre unde,  
Un râu curgea printre livezi  
Cu poame aurii, rotunde.

Și eu mă minunam privind:  
Să fie-acele fructe rare  
Care se-aduc de pe la Ind  
Din țara soarelui-răsare?

.....  
Porumbi zburau din ram în ram  
Și toată ginta pășărească  
Cânta de zor. Dar nu zăream  
Nici o făptură omenească.

Dormeau sub cerul de safir  
Palate albe cu porți grele  
De bronz, și scări de roș porfir.  
Dar nici o strajă lângă ele!

Să fi ajuns, de zei trimis,  
În reședința funerară  
A unei noi Semiramis  
Stăpână peste-această țară?”

În *Legendă*, un vrăjitor descântă într-o limbă necunoscută clopotele bolnave, care reînvie și-și iau zborul spre zări (e reluat motivul din mai vechea *Clopotele*):

„Ca îmbăiate parcă-n apă vie,  
Se scuturau din toropeala lor  
Și se-nălțau țâșnind spre cer în zbor,  
Cu dangăte zglobii de bucurie.

.....

De băierile cerului s-au prins  
Și vânturându-se strălucitoare  
O joacă uriașă au întins  
Prin tot văzduhul larg, din zare-n zare.



Clopotniți așteptau să se întorcă,  
Dar ele tot mai tare-și făceau vânt  
Și lărmuiau în legea lor, de parcă  
Nici n-ar fi fost vreodată pe pământ.

Apoi, cum păsările călătoare  
Se-adună înainte de plecare,  
Așa s-au strâns și clopotele-n stol;  
Dar isprăvindu-și repede soborul  
Spre zarea largă își luară zborul  
Și într-o clipă cerul a fost gol.”

Poemele nu trăiesc însă numai prin aceste  
viziuni fragmentare și rămânem surprinși de  
adâncimea acestor alegorii ce ar trebui să aibă  
înțelesul limpede. Poetul inventează de fapt  
pseudo-alegorii, căci pe el nu-l interesează  
dezlegarea simbolurilor, ci echivocul lor. Acest  
alegorism întors este, fără îndoială, lucrul cel  
mai tulburător. Poezia devine lirică tocmai când  
parea a se risipi definitiv. Ce este spelunca,  
parcă scoasă din Faust? Ce este țara plânsă din  
*Pe un papirus*? Cine sunt locuitorii ei, care nu se  
pot bucura de nici o frumusețe?

„Sunt poate umbre care vin  
Din lunga noapte funerară  
Și-mpinse de-un viclean destin  
Trăiesc aici a doua oară,  
Dar numai timp de-o zi! Și-apoi,  
În lungi, șovăitoare cete,  
Le mână Hades înapoi  
La negrul Styx cu ape-ncete.

Dar nu voi fi silit și eu,  
La fel cu-această tristă gloată  
S-ascult de fiorosul zeu?  
Și m-am întors din drum deodată!”

În loc de-a explica, poetul deschide pe negân-  
dite o perspectivă imensă, înecând în îndoială și  
neliniște sensul logic. Ce sunt „locurile rele” din  
alt poem? De ce boală suferă clopotele? Ce  
înțeles poate avea zborul lor grandios? Simțim  
lămurit că aici nu încapă un singur răspuns.  
Poetul ne-a amăgit: alegoria nu numai că nu se  
clarifică, dar se înfundă în mister și inexplicabil.  
Lirismul, alungat la început departe de țărnițele  
poemului, se reîntoarce acum ca apele umflate de  
flux și scaldă generos aceleași țărnițe ce ne  
păreau aride. Pentru că, indiferent de metoda  
ei, nu există poezie adevărată care să-și lase  
simbolurile traduse prin idei. Nu în aceasta vom  
găsi deosebirea dintre poezia „veche” a lui  
Philippide și aceea modernă. Din contra, poezia  
lui Al. Philippide este modernă prin puritatea  
ei, prin ambiguitate și mister. Adânci neliniști  
existențiale bântuie toate pōemele, atât de clare  
și de discursive în aparență. Ele sunt la drept  
vorbind insondabile:

„Mai este  
Până s-aveți din miezul meu vreo veste.  
V-ar trebui o nouă născocire,  
În așa fel, ca fără mijlocire,  
De-a dreptul să se-atingă gândire cu gândire,  
Iar eu să pot în voie să cutreier  
O (anemie) toată numai creier,  
Dar până-atunci, misterios și mut,  
Rămân un exilat în absolut.”

Cele dintâi volume (*Aur sterp*, 1922, *Stânci  
fulgerate*, 1930 și chiar *Visuri în vuietul vremii*,  
1939), care l-au determinat pe G. Călinescu să-l  
considere monocoral, dar mare poet, nu ne mai  
rețin atenția. Interesant și original, Philippide  
devine cu *Monolog în Babilon* din 1967. Nuvelele  
fantastice (*Îmbrățișarea mortului* și *Floarea din  
prăpastie*) sunt antologabile, dar nu antologice.

## EMIL BOTTA

(15 septembrie 1911 – 24 iulie 1977)



„Și te rog să nu-mi râzi/ la umorul negru,/ nici un surâs pentru fanfaronadele mele,/ pentru/ proverbialul meu râs...”: nu se putea recomanda mai potrivită decât aceasta pentru versurile din *Un dor fără sașiu* (1977) al lui Emil Botta. Poetul seamănă tot mai puțin cu autorul *Întunecatului April* (1937), cu „*tragița paiată*”, cum zicea Pompiliu Constantinescu, sau cu arlechinul cu obraz de cretă („*și-mi scrii poezii pe obrazul de cretă*”), sumbru și patetic Pierrot, cu histrionul romantic, strigoi bacovian la origine, târându-și prea lungă hlamidă pe la gale funebre („*cina înecașilor*”). Jocul, unde a mai rămas, e ritualizat la maximum, stilizat, și-a pierdut nota sprintară, glumeț-afectată, chiar dacă nu și ironia rece și lucidă. Titlul însuși al volumului, împrumutat de la o poezie din *Pe-o gură de rai* (1943), este expresia celei mai grav-romantice insașietăți existențiale: „*Un dor fără sașiu m-a-nvins,/ și nu știu ce sete mă arde mereu*”. Poezia lui Emil Botta este esențial una a măștilor. Poetul e „*vestedul cavaler*”, „*vicleanul domnișor*”, „*Îngerul exterminator*”, Vedenia de pe câmpul de os, convivul vesel la

cina cea fără de taină, Regele Păstor, descăpătânatul Denis cel Scurt, Petru Cercel mistuit de dor de țară, Ion Vodă Armanul rupt de patru cămile, „*Noi, Stan Pătitul*”, hidalgo autohton. Masca lirică demască sentimentul. Poet pe scenă, Emil Botta e actor în poezie: în acest sens s-a vorbit pe drept cuvânt despre teatralitate la el. Joacă un singur rol (pe al lui însuși), dar travestindu-se mereu, punându-și o mască, declamând monologic. Furișat sub travesti, poetul se lasă pradă viziunilor sale himerice. Ca să se exprime, sentimentul are nevoie la el de consumația teatrală, de spiritul imaginar al unei culturi, de lemnul scenei sub picioare. I. Negoïtescu respinge acest caracter teatral al liricii lui Emil Botta, preferând a vedea, din contra, în arta actorului poezia: „*arta actorului era doar una din formele metaforei sale existențiale fundamentale, de natură strict poetică*”. Desigur, dar arta poetului nu relevă oare, la rândul ei, prin „hamletism” și monolog shakespearian, cum observa G. Călinescu, o metaforă a înscenării și a măștii?

Noutatea în *Un dor fără sașiu* și în precedenta culegere, *Vineri* (1971), un fel de recviem la moartea fratelui iubit, constă în scăderea funambulescului și în accentuarea seriosului. Fanfaronadele, arlechinadele lasă locul unui joc halucinatoriu, nedublat totdeauna de parodie. Acest fond tragic era de la început la Emil Botta, dar poetul i se sustrăgea prin persiflare, afectând râsul sarcastic disprețuitor, luând postura clovnului lui Laforgue. Acum însă râsul pare a îngheța pe buze și jongleriile devin neputincioase în fața morții pe care încearcă zadarnic s-o alunge prin exorcismul cuvântului:

„Am înlemnit  
la vederea cucului,  
un cuc de pripas  
pe la casele noastre.  
Ce mai cuc sărac,  
i-am văzut și fața

slăbită, sleită.  
 Eu cu jonglerii,  
 eu cu clovnerii,  
 încerc să-l încânt,  
 cu vânt cucu vânt,  
 să-l distrez cu nimic  
 pe Fluieră-Vânt.  
 Frig în ochi îi arunc,  
 din ulcioare de cucută  
 îi dau să bea,  
 ulcioare de foc îi întind,  
 pe pat de cuie îl culc,  
 fac din cuc un fachir,  
 lopeți de pământ  
 arunc peste el.  
 Și stele fumegânde  
 și focuri crescânde...  
 Eu cu jonglerii,  
 eu cu clovnerii.”

Altundeva, moartea e Galbena (tot o pasăre)  
 cu inel de vânzare în cioc, telal fariseic ce-și  
 reînnoiește mereu propunerea, sau e Umbra  
 (zburând peste capete), vrăjitoarea de papură,  
 „*canalia cea luminoasă*”, care atrage și totodată  
 respinge. În primul caz plângerea nemângâiatu-  
 lui poet („*Noi, Stan Pășitul/ murind,/ și de a nu  
 muri/ fiind nemângâiat/ spre a mea consolare/ am  
 murmurat/ al meu laitmotiv, al meu Credo:/  
 Frumusețea este o Stea/ după umila părere a mea*”).  
 traduce liric un sens kierkegaardian al morții  
 (maladia mortală constă în a nu putea muri)  
 însă nu întâmplător recurgând la personajul  
 popular existent și la Creangă care-l păcălește  
 pe Dracu, așa cum Ivan Turbincă o păcălește  
 pe Moarte; ideea este „*ți-a murit moartea*”, însă,  
 altă dată, sfârșitul, stingerea (văzute superb cosmic:  
 „*Stea era pe sfârșite,/ stingerea sunase și ea,/  
 cerurile deschise cântau*”, unde însă Steaua poate fi  
 aceea a Frumuseții la care se refereau versurile  
 citate mai înainte) provoacă îndârjirea poetului,  
 care, cu lașități dramatice, refuză moartea ce s-a  
 metamorfozat într-un înger-insectă cu mii de  
 aripi fluturânde: „*Vine un chip fără chip,/ vine o  
 voce fără voce,/ un sunet fără sunet,/ vine o față fără  
 față, / vine canalia cea luminoasă,/ cu aripi mii./ Și ce*

*șesătură,/ ce scriere cuneiformă,/ ce misterioasă,/ ce  
 țepi de arici/ în fluturare hidoasă!/ Nu mă lupt cu  
 tine/ ca Iacob cu îngerul,/ nu mă cosi, nu mă secera,/  
 nu mă chema Iacob,/ sunt altcineva*”.

Multe motive populare care apar în poezia  
 lui Emil Botta de la *Întunecatul April* și care sunt  
 prezentate cu atât mai insistent în *Pe-o gură de  
 rai, Vineri* și *Un dor fără sașiu* (descânțete, bocete,  
 balade, jocuri de copii etc.) fac din el unul din  
 cei mai originali cunoscători lirici ai folclorului.  
 Ceea ce la Ion Gheorghe este expresionism  
 naiv și țipător, icoană pe sticlă, kitsch, la Emil  
 Botta prelucrare savant-estetică, în tradiție emi-  
 nesciană sau mai ales barbiană. *Domnișoara Hus,*  
*Riga Crypto* și celelalte nu sunt străine bunăoară  
 de acest ciudat ritual pe tema sacrificiului în  
 forma unui joc copilăresc:

„— Du-mă la Orb, la Căramidă  
 N-am tihnă aici,  
 m-am prea săturat  
 de strălucirea sistemului tău  
 planetar,  
 sunt sătulă de tine, Ștregar.  
 Du-mă, te rog,  
 la Căramidă...  
 Ceea ce și făcui  
 fiindcă mie nu-mi place  
 a fi rugat în zadar:  
 — Căramidă Orbule,  
 rege Căramidă,  
 un dar îți aduce Ștregar,  
 o fată frumoasă, desprinsă  
 din sistemul meu planetar!  
 — Lasă tu, lasă Ștregar,  
 îmi spune Căramidă,  
 nu am ochi pentru steaua  
 ruptă din sistemul tău planetar.  
 Și pe aici nu veni,  
 la intrare veghează grifon de granit  
 cu răcnet cu tot împietrit.  
 Și acolo, în zare,  
 la munții de var,  
 acolo am ștreanguri  
 pentru ștregari.  
 Tu, Ștregar,

privește și treci prin oglindă  
ca un Til-Buh-Oglindă:  
Dacă nu,  
la ștreanguri cu tine, Ștrengar!”

Obsesia motivului mioritic fiind veche la Emil Botta, o regăsim într-o frumoasă baladă, unde omorul ritual apare metafizic transfigurat:

„Aleii, ce vis, aleii  
M-au bătut cei trei,  
Veri păcurari trei,  
ca într-o întâmplare nelumească  
m-au lovit  
cu bâta lor ciobănească.  
Și m-au ciocănit,  
și m-au ciomăgit:  
Ce vrei de la noi,  
de la oi,  
ce vrei, ce mioară cei  
tu, cu floarea la piept,  
veșted cavaler,  
viclean domnișor?  
Nu ești oare Îngerul  
exterminator?”

Nu lipsesc, în aceeași manieră rafinat folclorică, reminiscențele sau figurile istoriei naționale. „*Glasul Petrului Cercel*” sună „*stins și nestins*”, jeluindu-și suav-liric focul dorului de țară: „*Poate acuma/ când stelele nu-s,/ nu-s pe cer/ constelate imperii,/ poate acuma,/ odată ce m-a răpus/ Apune-Soare/ cu sulite de foc,/ poate acuma,/ cuvine-se,/ în starea de umbră/ nevăzută de ochi omenești/ cuvine-se acuma,/ umbra de mândru bărbat/ să ingenuncheze/ la glie, la humă./ Cuvine-se a murmura,/ a mărturisi: Patrie, Mumă!*”. Bocetul lui Ion Vodă cel sfârtecat de cămile e bărbătesc, aspru judecătoresc, rostit parcă de stafia întunecată a unui răzbnător:

„M-au întrebat  
că de ce moarte am murit,  
ce de patimi am suferit.  
Pe mâna cămilelor m-au dat

și numai sufletul meu nedormit  
știe ce-a pățimit.  
Iară sufletul meu  
în judecată le-au strigat  
pe căteșipatru cămilele  
care sufletul  
de trup l-au depărtat,  
pe cocoșatele  
pe care cu sângele meu le-am zugrăvit  
în sânge tot, le-am împodobit.  
Parfumele Arabiei toate  
nu spală mâna cămilelor,  
ale cămilelor mâini  
în Ion încleștate.  
Cămașa de piele  
nu le-a putrezit,  
ciolanele nu s-au risipit,  
ele, ciolanele,  
au înflorit.  
O, strâmbă dreptate,  
pentru căteșipatru,  
căteșipatru care m-au canonit:  
Io trunchiatul cumplit,  
cu frigul în oase vărsat,  
în moarte încarcerat,  
io pe căteșipatru cămilele am încălecat  
și în patru cornuri de lume,  
ca o sălbăticiune de aer,  
m-am făcut zburat.”

Asemenea versuri extraordinare sunt nenumărate în *Un dor fără sațiu*.

Publicistica interbelică a poetului este cu desăvârșire fanată. Botta este un estetik, în articolele sale de gazetă, spirit kierkegaardian, în căutare de insondabile adevăruri ale ființei, mereu exasperat ori consternat de o realitate trivială. Arta este pentru el magie ori sinucidere curată. Narațiunile din *Trântorul* (1938) sunt poeme în proză foarte apropiate de poemele propriuzise, dar ilizibile prin artificialitate și un spirit halucinatoriu îndelung elaborat. Mai degrabă onirice decât fantastice, *Mab*, *Râsul tăcut* și celelalte nu vădesc nicio vocație pentru proză.

## Barbieni. Alți poeți

Niciun poet, în afară poate de Eminescu, n-a avut atâția imitatori ca Ion Barbu. Lucrul e paradoxal. Autorul *Jocului secund* e urmat cu fanatism aproape, și nu de simpli epigoni, ci de poeți remarcabili. El determină un curent, o școală. Epigonii lui Arghezi sau Blaga, chiar dacă sunt numeroși, reprezintă cazuri izolate: barbieni devin o sectă și întrețin un cult. Dar Barbu nu poate fi urmat: el închide o epocă fără a deschide o alta. Ca și Mallarmé, el trage ultimele consecințe, atinge o limită. Intră în categoria poezilor singulare, care fac poezia cu neputință, împingând-o într-un impas. Unde, dacă nu tocmai în acest Pol Nord al lirismului, în mirajul unui tărâm al dezmarginirii absolute, trebuie căutat secretul atracției pe care poezia lui Barbu o exercită continuu.

Întâiul volum al lui DAN BOTTA (1907-1958) va fi *Limite* și titlul e semnificativ pentru poezii care, mergând după Barbu, știu că se sacrifică, știu că actul lor e de o zadarnică frumusețe. Cine ascultă de vocea aceasta piere: poezii ar trebui să-și astupe urechile cu ceară. Dar ei se lasă, mereu de atunci, vrăjiți de vraja mortală a cântecului „încăpător precum foșnirea mățăsoasă a mărilor cu sare”. Epigonismul barbian e o formă de viciu. Redescoperit după 30 de ani (*Ocean* apare în 1964), acest „viciu nepedepsit” își păstrează întreagă dulcea lui putere. Dan Botta, care nu ezită să-și pastîșeze maestrul (în *Oglindă*), rămâne cel mai aproape. Poeziile lui sunt toate descripții, dar stilizate, trecute prin retortele unei complicate alchimii prețioase, în felul manierismului din ciclul *Joc secund*. În câteva, finețea caligrafică produce emoție:

„Elegie, alcool celebrat în rugină,  
incendiu scuturat în efemere de lumină...  
Ce pururi negre luneci spre mortuară cută,  
elegie solară, principesă de cucută.

În această muzicală, brumoasă, vale,  
lacrima ta sună ca desuete originale,  
și ovalul toamnei pe alba tărie:  
Mobilă de argint din trista mâinilor copilărie.”

Aci este un cântec trist de toamnă pe care-l putem „traduce” simplu: tristețea (elegia) poetului e amețitoare ca alcoolul stors din vegetația ruginită, incendiată de anotimpul viilor, otrăvitoare ca sucul cucutei. În valea dulce, argintată de brume, poetul se simte ca-n țara basmelor din copilărie. *Cantilena* pornește din *Miorița*, prefăcând-o, nu fără o intenție mai înaltă, simbolică, într-un cântec – uneori – de mare suavitate intelectuală:

„Ape albe cresc  
În arhaic ropot  
Pe când mai ceresc  
Tânguiosul clopot:  
– Cioban, ciobănel,  
Limpede inel  
Trupul meu își frânge  
Piersica de sânge,  
Părul meu își lasă  
Verdea nebuloasă,  
Limfa mea ascunde  
Stele moi profunde...”

Sonetele apărute postum – între ele câteva sunt foarte frumoase – nu schimbă imaginea știută a poetului.

Nu doar metaforele sunt barbiene în singurul volum al lui SIMION STOLNICU (1905-1966), dar chiar motivul central, care pare a fi al *mareei*. Materia inertă aspiră a fi înălțată de puterea astrelor, așa cum spicele din poezia lui Blaga se vor secretate de fierul lunii. Râurile mici plâng, „improprii pentru mare”. Din prețiozități și artificii obositoare se desfoaie uneori poezii și imagini delicate, căci poetul are o ureche muzicală, deprinsă cu cele mai subtile sonorități:

„Pod al sinuciderii, pod fără dare,  
Ai uitat rigoarea meridianelor,  
Pod al berlinelor și al pavanelor,  
Inel de șarpe năpârlit spre mare.”

HORIA STAMATU (1912-1989) reia oroarea lui Barbu de „cântecul de lume”, de poezia care exprimă sentimente. El face gestul caracteristic de a întrerupe poemul de teamă să nu spună ceva:

„Voi sfârși al treilea catren  
De teamă să nu spun ceva.”

Lucrul trebuie înțeles așa: poezia nu spune nimic, în sensul că se comunică doar pe ea însăși. De aici decurge numărul mare de arte poetice, căci, în definitiv, poezia a devenit (la Stamatou și la alții) o meditație asupra ei înseși. E o sterilitate acceptată ca normală, ca atitudine lirică. H. Stamatou e un elegiac și *Memnon* e un sugestiv poem al tristeții și al solitudinii, într-o cadență monotonă, tocmai de aceea nimerită:

„Triste peisaje străbătute  
de cețuri  
prin care doar unele păsări moi  
se zbenguie îmbătate  
de urât...”

Poezia mai nouă, scrisă în exilul german (*Dialoguri, Recitativ, Pendul Ibero-Dacic*) a continuat vechile preocupări cu o mai mare varietate de mijloace și de motive: ceea ce o deosebește esențial este însă limba. Oarecum indiferentă înainte, limba devine acum poetică aproape numai prin ea însăși. H. Stamatou a rămas un elegiac, dar elegia a căpătat, din pricina limbii, un aer vechi de carte bisericească, de plângere biblică, semănând cu a lui Dosoftei din câteva versete:

„Eu sunt cel ce este,  
Frica toată s-a mântuit!  
Cei ce-au zâmbit sunt toată podoaba  
mea,  
cei care s-au stors plângând sunt  
plăgile mele,  
cei ce-au cerșit sunt nesomnul meu,  
cei ce s-au ascuns sunt ghimpii mei,  
cei ce s-au luptat sunt pacea mea,  
cei ce s-au luptat cu mine sunt copiii  
mei,  
cei ce nu m-au știut sunt câinii mei,  
cei ce nu m-au vrut sunt răsfățații mei,  
cei ce m-au tămâiat neîncetat sunt  
greața mea,  
cei ce m-au lăudat sunt focul meu cel  
rece  
și toți sunt cel ce este.  
Pe două tărâmurii suntem  
cu stelele din stele,  
și vremile din vremi,  
și veșnicul din veci  
AMIN.”

Un elegiac pur este VIRGIL GHEORGHIU (1903-1977), avangardist la început, și este interesant de văzut cum sunt aduse pe această coardă unică teme și motive diferite. Poetul e și el influențat de Barbu, dar și-a inventat o „scriitură” aproape personală, nu atât suplă, cât fină, intelectuală. În limba lui evoluată, poetul prefăce vechi motive simboliste:

„Semnale melancolice  
Cântă cantoanele,  
Gărite galbene  
Cu voiajoare-n crepuri”

ale provinciei bacoviene (*Provincia*), sau „transcrie” din Pillat:

„N-am râvnit decât să fiu vier,  
Podgoriei bătute-n teascuri lactee,  
Păzit de tăcuții dulăi din lună  
Să aleg vinul câmpului din aromele serii.”

Elegia lui Virgil Gheorghiu nu are alt conținut decât starea de tristețe ca atare, nostalgia fără obiect, ca plânsul pur al sălciiilor:

„Mă voi măhni  
De Iisusii troițelor plângând în lemn,  
Călătorii odihniți în prăpăstii  
Și de izvoarele scorburi clipind pentru  
scufundarea comorilor.”

Dacă EMIL GULIAN (1907-1942) – foarte bun traducător din Poe și din Rilke – ar fi continuat să scrie poezie, ar fi putut deveni un poet remarcabil. Aproape nimic nu este poesc în *Dub de basm* decât amestecul visului în realitate. De altfel, E. Gulian are un mare instinct al diafanului, fără a cădea în anemie, căci desenul e totdeauna precis. *Toamna vopsită* vorbește de o absență a iubitei, dar ceea ce e original în ea este infuzia de închipuire și reverie care dă reprezentărilor un aer plutitor, o dulce incertitudine:

„La casa albă, unde știu că ești,  
Când te caut toamna  
Dintre îngeri lipsești.  
Aștept în zadar întorsul norocului  
La casa unde știu cheia locului.  
Toamna vopsită a ferecat poarta  
La cămara în care  
mi-au închis soarta.”

ADRIAN MANIU (1891-1968) este simbolist la debut, suflet nou, modern, deschis unor experimente variate, deloc preocupat să respecte limbajul statornicit al poeziei, și totuși precursorul mai tuturor formulelor tradiționaliste. Totodată se vede că la el tradiționalismul e o chestiune de stil, de cultură. „Poezia lui Adrian Maniu, scrie G. Călinescu, este triumful stilisticii și al manierei”. Pictor, Adrian Maniu transferă în poezie principiile picturii. El e un colorist remarcabil și un autor de gravuri (în

versuri, se înțelege), punând mare preț pe impresia vizuală. Realitatea însăși i se înfățișează în forma unui tablou, a unei pânze pictate. Pastelurile din *Lângă pământ* denotă mereu intenția – latentă ori nu – de descoperire a unui tablou. Natura nu are nimic natural: ea este o compoziție, pe care poetul o analizează liric. Orice mișcare e aparentă (dacă nu e absentă cu totul), în schimb detaliile de culoare, de expresie, de volum sunt extraordinare:

„Vechi aur picură-n găleată; încovoaiată,  
ziua moare...  
Un taur se ridică negru în seara galbenă,  
mugind,  
frecându-și rapănul de crucea tremurător  
scârțâitoare  
ca un Hristos ce-n zugrăveală se strâmbă  
schilav, suferind.”

Metoda este a unui impresionist, căci „tabloul” se recompune din infinite nuanțe, lipsit de orice atmosferă de ansamblu. De aceea, peisajele lui A. Maniu nu dau iluzia de viață (poetul nici nu urmărește aceasta) și interesează efectul artistic al imaginilor, nicidecum firescul lor:

„Pe câmpul mărăcinilor  
unde se-năbușe firul de grâu  
paște măgarul floarea albastră, dulce  
albinelor,  
și mestecă funia de la frâu.  
Cuminte,  
clatină urechi învechite,  
ca două limbi de ceas potrivite,  
să foarfece timpul zbieratului.”

Accentul e pus aici pe comparația urechilor „învechite” (epitetul ne transportă pe o pânză) cu limbile ceasului, ceea ce e o culme a artificialității. Al doilea mod de a fi artificial al poetului îl descoperim în balade și poeme epice: punctul de plecare fiind livresc, subiectul devine pentru poet un pretext de a desfășura ceremonii fastuoase sau de a evoca priveliști pitorești. Ceva

din arta lui Odobescu (a *Scenelor istorice*), dar și din *Pajerele* lui Mateiu Caragiale se regăsește aici, în acumularea de aspecte disparate, foarte vii și precise fiecare în parte, dar care nu alcătuiesc un întreg viu. Epicul lui A. Maniu este redus la o schemă, prilej de fast evocator, ca de exemplu în *Mănăstirea din adânc* pe un motiv știut și lui Gh. Asachi. Legenda – cu alaiuri, domnitori și domnițe, cavaleri – este o recuzită, așa cum în pasteluri natura este un decor. Nici una, nici altul nu implică de fapt „un état d'âme”.

Pe o anumită latură – bizantinismul, iconograficul – A. Maniu este un precursor al mai tuturor poezilor de la *Gândirea*, pe care el însuși a înființat-o în 1921 împreună cu Cezar Petrescu și alții. „Ortodoxismul” gândirist este o variantă de tradiționalism. Un poet veritabil mistic nu există la *Gândirea*: e vorba numai de un stil în care Iisus, îngerul, heruvimul apar la tot pasul, coborâți într-o realitate obișnuită, mai puțin din nevoia de a face din ei mari simboluri religioase și mai mult dintr-un instinct al decorativului, al caligraficului. Ortodoxismul este totuși mai programatic decât orice tradiționalism. Dar între program – cu ambiția de a identifica în ortodoxie o dimensiune a spiritualității românești, uzând și abuzând de noțiuni ca etnic, rasă – și poezie, distanța e destul de mare – și, de exemplu, ortodoxismul lui Nichifor Crainic, ideologul *Gândirii*, e în poezie (de altfel, fără valoare) aproape inexistent. Reeditându-și opera poetică după război, Adrian Maniu a rescris-o cu o grijă atât de mare pentru caligrafie, încât a făcut-o ilizibilă în manierismul ei.

DIMITRIE STELARU (1917-1971) a debutat cu *Melancolie* (1935), o plachetă de versuri retorice în formă și religioase în conținut, semnată D. Orfanul. Abia cu *Noaptea geniului* (1942) va semna D. Stelaru, pseudonim pe care i l-a propus E. Jebeleanu într-un *Portret. Ora fantastică* (1944) este cartea care-i aduce un început de celebritate, nu doar fiindcă e, probabil, cea mai bună din foarte multele pe care le-a publicat

vreme de trei decenii și jumătate (cu o întrerupere de aproape două, între 1946 și 1963, dacă exceptăm câteva cărți pentru copii), dar și pentru că a fost prezentată de E. Lovinescu într-o *Planetă de poet nou*. Este unul din ultimele texte ale marelui critic. Lovinescu vede în tânărul de nici 27 de ani un „poète maudit” din speța Villon, Poe, Rimbaud, ale cărui versuri aveau „înălțime spirituală” și „expresie lapidară”. Se pare că Lovinescu, pe la al cărui cenaclu Stelaru trecuse, tot așa de fugar ca și prin școală, era în cunoștință de viața poetului, boemă și neregulată. Eticheta lovinesciană n-a fost dezlipită niciodată mai târziu. Omul a părut mereu mai interesant decât poetul. Numeroasele culegeri de poezie de după *Oameni și flăcări* (1963), cu care poetul a revenit în actualitate, sunt opera unui industriuos, fără reliefuri notabile, a unui incontinent verbal, romantic în atitudini și în gestică. A avut norocul să scrie despre el mari critici. G. Călinescu îi aprecia imaginația astrală, de lunatic incorigibil. Uitat, după moarte, și nu chiar pe nedrept, D. Stelaru rămâne în memoria noastră cu nervaliana declarație din *Înger vagabond*:

„Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut  
niciodată Fericirea.

Noi n-am avut alt soare decât Umiliința,  
Dar până când, înger vagabond, până când  
Trupul acesta gol și flămând.

Restul e tăcere.

Cel mai tânăr dintre premiații Fundației „Regele Carol II” a fost ȘTEFAN BACIU (1918-1993). La 17 ani, elev încă, autorul plachetei *Poemele poetului tânăr* (1935) era socotit o promisiune sigură de către Pompiliu Constantinescu (care îi prevedea un „destin liric”), G. Călinescu („rară fizionomie hotărâtă”) ori Ș. Cioculescu („netăgăduite virtuozități”). *Poemele* respiră aerul epocii, fără să fie totuși tributare numaidecât unuia ori altuia dintre mai maturii contemporani ai junelui „șagunist” brașovean. Ele sunt



mai degrabă o combinație de stiluri diverse, mergând de la vitalismul lui Zaharia Stancu ori Maria Banuș la histrionismul lui Emil Botta, poeți pe care Baciș îi anticipează uneori, sau de la un tradiționalism cu învârtosiri neaoșe de vocabular la asociații bizare în spiritul avangardist al lui Voronca. Exemplul cel mai bun este chiar *Poemul poetului tânăr* cu care se deschide placheta:

„E-atât de bine să stai ușor în zi. Să cânti  
încet, să nu auzi  
Cum ierburi cresc, să muști din traiul  
ca un măr  
Să mergi pe drumul neted lângă pomii uzi  
Și să visezi cu palma rătăcită-n basme  
și în păr.

Prin lanuri să pășești cu munții – șal pe  
umeri  
La gât, fâșii de zări să-ți legi cravata,  
Germanice balade să scandezi, să numeri  
Fântânile de secetă și sete deșertate.

Prin cucuruzi să-ți legi deschise răni adânci  
Cu frunze ude de scuipatul cald de îngeri  
Să treci prin șanțuri mici cu inima pe  
brânci  
Să râzi când sufletul îți spune: sângeri.

În seară să te-afunzi cu părul netezit  
De palma caldă a curenților de munte  
Să dormi cu capul pe nadir, cu tălpile-n  
zenit  
Și-apoi să-ți scrii poemele țâșnind din  
frunte.”

Într-un rând, poetul e văzut „frate cu calul și cu vioara”, dar și „cu sufletul zării și cu țărâna umedă de lună”. Versurile sunt tinerești, când limpezi și cumiști („Nicio baie în pielea goală pușcă la gărlă/ Niciun gând la cărbuși sau la fata bolnavă;/ Să mă usuc pe mal lunecos și umed, șopârlă;/ Să fac poeme în iarbă și-n țărâna jilavă”), când calofile („Seara ca un tim-

bru îndoliat...”), dar mai mereu memorabile în naturalismul lor proaspăt: „Cântecul vigneta lipită de cartea buzelor” sau: „Cu vorba ca o castană mușcată în gură” sau: „Iar aerul miroase ca un măr când plouă”.

După ce a emigrat, stabilindu-se în Hawai, Ștefan Baciș și-a schimbat maniera poetică. Autorul numeroaselor culegeri, toate în română, tipărite unele pe cont propriu în editura *Mele*, și în revista cu același titlu, este un poet cosmopolit și internațional, lansând în țările Pacificului un avangardism târziu și îmblânzit. Diferența de poemele debutului sare în ochi:

„Eu sunt poetul libertății  
Don Quijote al poeziei în libertate  
dar sunt și unul din ultimii ascultători  
ai caterincelor din ulițele prăfuite  
ale cartierului Mexicanas din El Salvador  
Sunt clientul micilor cafenele vieneze  
în care un patefon răgușit mai cântă  
într-un colț

„In einer Kleinen Konditorei”  
sunt călătorul astrojeturilor între  
aeroporturile Tocumen din Panamá  
și Limatambo din Lima-Peru  
colaboratorul suplimentelor literare  
din Santo Domingo, Mexico, Managua, La  
Paz și Tegucigalpa  
pasagerul zilnic al autobuzului Paoua-  
Woodlawn  
în Honolulu, insula Oahu.”

Cam așa sunt toate poeziile de după 1946 ale prolificului deșțarat, interesante, atractive, vii, nu însă extraordinare.

A rămas de la Ștefan Baciș și o întinsă operă memorialistică. Risipită în volume ca *Mira* (apărut postum) și altele, această operă va fi strânsă în *Pragul de pe tobă* (1995). Cele mai vechi amintiri sunt din anii școlărității brașovene, continuând cu studenția la București, cu primele încercări literare, și sfârșind cu periplul exilatului prin Europa și America. Anii de ucenicie aduc în prim-plan figuri de dascăli precum

Ecaterina Bălășoiu-Lovinescu, soția criticului, la franceză, sau Ion Chinezu, la română. Literatura și politica (Baciu a fost social-democrat, apropiat al lui Titel Petrescu, și plecat în diplomație la Berna cu o clipă înaintea închiderii granițelor, imediat după Războiul al Doilea) sunt marcate de prezențe celebre, prieteni, profesori ori colegi

fixați în portrete, Al. Paleologu, Traian Lalescu, Dinu Pillat, Radu Beligan, Adriana Georgescu, Istrate Micescu, Mircea Djuvara, Ică Antonescu ori mereu așteptatul, niciodată ajuns la catedră, N. Titulescu. Fără însușiri artistice, mai degrabă plate, memoriile reprezintă un document valoros grație uluitoarei țineri de minte a autorului.

# Romanul

---

## GIB I. MIHĂESCU

(23 aprilie 1894 – 19 octombrie 1935)



Scriitorul rămâne prin romanul *Rusoaica* (1933) și prin *Donna Alba* (1935). Nuvelele (*La „Grandiflora”*, 1928, *Vedenia*, 1929), ca și celelalte romane, sunt triviale și rău scrise. În toate este o singură obsesie, aceea erotică, cu un mascul fanfaron care seduce toate femeile, recurgând uneori la farse încheiate tragic și mereu foarte

mândru de virilitatea lui. Singurul acceptabil dintre toate este romanul *Rusoaica*, greșit interpretat de critica epocii în care a apărut ca roman psihologic. În fond este un tipic roman românesc, conform formulei lui Albert Thibaudet, avându-și originile în romanul englezesc de aventuri combinat cu acela erotic francez. Thibaudet notează malițios că publicul romanului românesc îl reprezintă femeile de tipul Emmei Bovary. La snobism trebuie adăugat interesul pentru senzațional. Romanul nostru interbelic a fost foarte sensibil la succes. Multe din cărțile în vogă sunt romane populare, moștenind spiritul aceluia de mistere din foiletoanele gazetelor de la sfârșitul secolului XIX. Baronzi, Bujoreanu sau Filimon i-au interesat pe mulți romancieri moderni, de la Gib Mihăescu la G. Călinescu (*Scrinul negru* folosește din plin senzaționalul). Partea din *Rusoaica* în care Ragaiac îl pândește și-l prinde pe contrabandistul Serghe Bălan este în spirit polițist, cu deghizări și înșelăciuni, cu suspans, totul pigmentat cu scene erotice fierbinți, femeia contrabandistului fiind și iubita ofițerului de grăniceri, care o pune să danseze goală sub privirea lui Bălan, ascuns foarte probabil în dosul unui geamlâc din pivniță. Această melodramă teatrală n-are nicio urmă de psihologie. Naratorul este Ragaiac însuși, așa că o parte, cel

puțin, din obiecțiile privind stilul sunt fără temeii. Alcătuiind o listă de deficiențe stilistice ale romanului, Pompiliu Constantinescu de exemplu a remarcat mai ales bombasticismul și prostul gust. De fapt, dacă cel care narează este Ragaiac, adevăratele deficiențe trebuie căutate, din contra, în pasajele excesiv literare, livrești chiar, care i-au plăcut lui T. Vianu pentru „frazarea bine cadentată” amintindu-i de Odobescu și Caragiale („Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie și încete ca niște hoarde adormite în șă”). Acest amestec de registre ne poate face să credem că Gib Mihăescu intră în pielea lui Ragaiac și totodată își ia distanțe față de el. Din nefericire, nu e deloc sigur că autorul își ironizează deliberat personajul, care e și narator. Procedeu nu pare deliberat. Autoexilul ofițerului pe granița de răsărit, unde citește Biblia și rezolvă probleme de matematică și de astronomie ca să-și istovească „setea de viață” (mai bine zis, de sex), pare luată de romancier în serios, în ciuda faptului că aspirația lui Ragaiac nu e deloc idealistă,

ci cât se poate de materialistă. În *Rusoaica* de dincolo de Nistru el nu așteaptă o femeie ideală, ci una apetisantă. În *Romanul psihologic românesc* (unde *Rusoaica* n-avea ce căuta), Al. Protopopescu vede pe drept cuvânt în Ragaiac un Sancho Panza, nicidecum un Don Quijote, cum se prezintă el însuși, *Rusoaica* fiind mai puțin romanul unui ideal decât al unei iluzii. Toată problema e de a ști dacă Gib Mihăescu era conștient de asta ori se iluziona el însuși la fel cu personajul său. În stare pură, romanul românesc nu mai e de găsit în schimb în *Donna Alba* (1935), în care aspirația e confundată cu ambiția de clasă. Mihai Aspru nu mai este un obsedat erotic, ci un ambițios. Și scopul, și mijloacele acestui seducător de profesie sunt altele decât la Ragaiac. Aspru are stofa unui arivist. El nu cucerește Femeia, ci își apropiază Aristocrata. Tabloul aristocrației e unul pitoresc, cum va fi și în *Scrinul negru*. Socialul devine un fundal colorat iar tipologia alunecă spre excentricitate. *Donna Alba* e un roman popular, fermecător pe alocuri prin naivitate.

## CEZAR PETRESCU

(1 decembrie 1892 – 9 martie 1961)



Este cel mai prodigios dintre romancierii populari din interbelic. Format în mediul post-sămănătorist, primele lui povestiri sunt sentimentale și chiar idilice. Succesul îl datorează romanului *Întunecare* (1927). Este și el un cititor de romane la modă, cum ar fi cele ale lui Georges Duhamel, Jules Romains sau Claude Farrère. Își zugrăvește epoca în chip mai direct decât Gib Mihăescu, uneori jurnalistic. Mulțumește nevoia cititorului mijlociu (recrutat din profesiunile liberale tot mai înfloritoare după Primul Război) de a se recunoaște în opera de ficțiune (romanele sale sunt populate de avocați, medici, politicieni, afaceriști etc.), dar totodată îl flatează, oferind noii burghezii nu atât o imagine realistă, cât o mitologie. În plus, toate romanele lui sunt confecționate abil, dând impresia de

autenticitate, au o intrigă limpede și bine condusă, tipuri umane clare și o psihologie rezonabilă. S-a vorbit cu oarecare ușurință de frescă în *Calea Victoriei* sau în *Întunecare*. Ciclul, proiectat pe model balzacian și zolist, reprezintă de fapt un triumf al romanescului. Bucureștiul este în romanele lui Cezar Petrescu o metropolă trepidantă și modernă, chiar dacă, mai ales la început, privită cu oarecare anxietate din unghiul dezrădăcinatului, al omului vechi, din aceeași plămădă cu atâția dintre eroii lui Sadoveanu. Mijloacele de locomoție, barurile de noapte, luxul dau senzația de civilizație occidentală, starurile de cinema, eroii și aventurierii vremii, Greta Garbo și Guynemer, intră, prin Cezar Petrescu, în existența cotidiană a burghezului român, onorat de o companie atât de ilustră. Nu e vorba în romanul romanesc de evaziune, de acea funcție a imaginației examinată de G.K. Chesterton în eseul despre Dickens, care face ca normalul să pară extraordinar ci, din contra, e vorba de a face ca lucrurile insolite, exotice, excepționale să pară accesibile și comune. *Întunecare* este cel mai bun dintre toate romanele lui Cezar Petrescu, profesionist conceput, deși reportericesc pe alocuri. Întâia parte este doar sentimentală, a doua de-a binelea melodramatică. Cezar Petrescu este un pictor alert al mondenității și unul ceva mai stângaci al altor medii și mai ales al frontului. Tipurile sunt abia schițate, neamănunțite.

## IONEL TEODOREANU

(6 ianuarie 1897 – 3 februarie 1954)

Scriitorul propune cadrul intim și provincial al lumii de la Cezar Petrescu. Bucureștiul lui este ca acela al doamnei Catinca din *La Medeleni*, romanul lui cel mai celebru: un Iași mutat în strada Popa Nan din Capitală. Ionel Teodoreanu se introduce în budoare, violează corespondența și jurnalele, evocă fața secretă a aceleiași burghezii de mijloc care apărea la Cezar Petrescu aproape lipsită de interioritate. O descrie mai mult în atmosfera decât în

Lumea din *Întunecare* e vie, neîndoielnic, dar dă mereu impresia de *déjà-vu*. Personajele se epuizează în momentul intrării în scenă: n-au evoluție. Să ne amintim doar de perifericul Virgil Podoabă, profesorul stângaci și fără personalitate, când își face apariția pe terasa Cazinoului din Constanța. Totul despre el e spus în câteva imagini: paharul răsturnat, mărul rostogolit cu cotul în poala unei doamne. Defectul romanului e reversul însușirii lui principale: ușurința de a zugrăvi o scenă, un gest, un personaj. Un condei abil și superficial compune romanul. Problema protagonistului este a multor tineri din epocă. Se duce din imbold moral pe front, întorcându-se desfigurat de o urâtă cicatrice, fără a reuși după război să se adapteze. Procesul prefacerii sufletești a lui Radu Comșa nu e niciodată dezvoltat, psihologia aproape eludată. *Întunecare* are, ca și alte romane populare, un caracter economic. Cititorul comun se plictisește de analize. De aceea Hortensia Papadat-Bengescu ori Anton n-au avut niciodată cititorii lui Cezar Petrescu. Singura schimbare petrecută în Radu Comșa este cicatricea. Mutilarea transformă un arivist într-un inadaptat. În melodramă totul se petrece „pe față”: aici, și la propriu, și la figurat. Melodrama din *Întunecare* se joacă între mondenitatea inconștientă și voioasă de dinainte de război și cicatricea care o desfigurează.

adevărul ei sau măcar lasă această impresie. Amănuntele vieții cotidiene sunt scăldate în apele unei fantezii pline de un farmec desuet, care oferă o iluzie de stabilitate și de ordine unei lumi în schimbare. E ceva din Sadoveanu, dar mai palid. Ionel Teodoreanu nu doar pictează portrete de familie realist-idilice: ghițește, dincolo de ce sunt acești medici, profesori, avocați, ofițeri, boiernași, liceeni, ceea ce vor să fie. Le oferă și el o mitologie: însă nu

publică, ci privată. Le înfățișează dramele cam dulcele: farmecul întâlnirilor și amărăciunea despărțirilor dintre amanți, o erotică adolescentină, plină de misterul întâilor inițieri, inconfortul delicios al adulterului, pe scurt, plăcerile nemărturisite ale unei lumi care afișează pudibonderia (distingând cu grijă ceea ce nu se cade de ceea ce se cade), deși nu disprețuiește nici amoralitatea fără consecințe grave. *La Medeleni* (1925-1927) conține toate însușirile și defectele romanelor scriitorului. Este romanul unei educații sentimentale care s-ar putea să nu mai prezinte interes decât în măsura în care liceenii de astăzi seamănă cu cei de ieri. Adică, deloc. Copii la început, tineri la sfârșit, Dănuț, Monica, Olga și ceilalți sunt în fond, ca mentalitate, niște eterni adolescenți. E o mentalitate comună majorității personajelor lui Ionel Teodoreanu. Adolescența este vârsta romanescă prin excelență. Drama e adultă, ca și conflictul. Presupun ambele memorie, ranchiună, ură, plăcere a distrugerii. Adolescența e crudă, însă gratuită, căci se confruntă cu



dificultăți soluționabile, când totul este sau pare reversibil. Iubirile succesive ale lui Dănuț nu lasă urme: sau, dacă lasă, ele se cicatrizează

fulgerător. Suferința, decepția, sexualitatea sunt la acești tineri atât de „naturale”, încât nu produc niciodată catastrofe. Râsul-plânsul, bucuria înlăcrimată, frivolitatea, senzualitatea vaporosă și în definitiv *happy-end*-ul situează romanele lui Ionel Teodoreanu sub semnul agreabilului. *La Medeleni* își plasează acțiunea în aceiași ani ca și *Întunecare*, dar războiul e pus aici în paranteză, societatea postbelică nedeosebindu-se de aceea dinainte. Образul eroilor lui Teodoreanu nu cunoaște nicio cicatrice. În lipsa conflictului, edulcorarea nu e amenințată decât de insolubilul total: de moarte. Cancerul și sinuciderea Olguței țin de *love-story*. Naturală fiind și moartea, nu există conștiință morală în *La Medeleni*. Într-un fel, reîntâlnim motivul eroului adaptat instinctiv la lume din literatura sadoveniană, cu diferența că e vorba de o adaptare pur biologică. Adolescentul n-are drame, crize etice. Dănuț trece din brațele Adinei în ale Ioanei și de acolo în ale Rodicăi, fără complicații. Vârsta jurămintelor e funciar optimistă. Adolescentul n-are nici istorie. Ionel Teodoreanu preferă astfel de eroi în care natura nu e abolită de conștiință. Stilistic, *La Medeleni* și celelalte suferă de prețiozitate și pe alocuri de kitsch. Romanele acestea sunt marfă de lux ambalată în consecință. Dintre romancierii noștri, Ionel Teodoreanu este cel mai ilustru fabricant de fraze cosmetice. Descrierea bluzei unei tinere femei se impregnează de senzualitatea facilă a săpunului de toaletă: „O simplă bluză de batist albă, cu guleraș răsfrânt, în care sânii sunt atât de caști că-ți vine să le surâzi. O bluză de un alb subțire și primăvărat – albul parfumului de zarzări din diminețile copilăriei. Un alb în care sânii sunt o mirare de vânt oprit – care te face să închizi ochii și să-ți dezmierzi obraji. Un alb care e lumină pe un joc de hulubi”. Metaforele suprimă obiectul descris așa cum ambalajul tinde să se substituie produsului. Impresia rea provine din vaporozitate. În spuma frazelor pier, ca într-un Maelström delicat, analiza psihologică („Miros de ars în suflet și gândurile strâmbe și strivite ca lanuri peste care au trecut năvălitori călări cu o mireasă

răpită”), senzualitatea („și când simțea profunda bătaie de aripi a păsării de pradă care sfâșie adânc viața trupului”), detaliul portretistic („o adorabilă fetiță a cărei gura buda ca o cireășă”), descrierea de natură („O zi de august, aromată și toropită ca o femeie goală întinsă pe plajă la soare, cu ochii negri ai umbrelor subt părul întunecat al livezilor”) și așa mai departe. Romanescul lui Ionel Teodoreanu e impregnat

de kitschul epocii. Gustul care a dat naștere romanelor sale nu mai poate fi distins de gustul pe care romanele l-au impus. Un critic al vremii scria pe drept cuvânt: „...Trilogia *Medelenilor* a întâmpinat cel mai neașteptat succes de librărie, și din cariera unui tânăr scriitor, și din analele literelor române; medelenismul s-a propagat cu iuțea unei epidemii”.

## FELIX ADERCA

(13 martie 1891 – 12 decembrie 1962)



Cel mai valoros lucru din întinsa și variata operă a lui s-ar putea să fie într-o zi publicistica literară. Strânse de Margareta Feraru în două volume care însumează peste o mie cinci sute de pagini, articolele au fost publicate din 1914 și până în 1947 în *Noua revistă română*, *Sburătorul*, *Cuvântul liber*, *Bilete de papagal*, *Adevărul*, *RFR* și alte gazete de mână întâi. Majoritatea sunt comentarii de carte ori de fenomene culturale. Pe bună dreptate, editoarea le-a socotit pe cele mai multe ca având caracter polemic. Aderca

este unul dintre cei mai constanți critici ai literaturii vremii lui și probabil doar faptul de a fi scris și poezii, romane, nuvele sau piese de teatru i-a determinat pe istoricii literari să nu vadă în el un înaintaș al lui Pompiliu Constantinescu. Perfect orientat estetic, Aderca a dat în general judecăți corecte și a intuit trendul modern al literaturii de după 1900. A știut înaintea altora (chiar și a lui Lovinescu) că primii poeți noi trebuie considerați Macedonski, Anghel și Minulescu, aceia care au descătușat lirica de „spiritul eminescian” prin introducerea simbolismului. E mai aplicat la realitatea acestei poezii noi decât Ovid Densusianu și N. Davidescu, tovarășii lui de campanie înainte de Primul Război. Poet el însuși, e drept, minor, Aderca a simțit valoarea unor poeme novatoare ca *Salomeea* lui Adrian Maniu și a subliniat cu entuziasm un vers care i-a nedumerit până la perplexitate pe criticii de la 1915: „Să vie Salomeea, / ca un șarpe târându-se spre strachina cu lapte”. Despre *Plumb* al lui Bacovia scrie nu numai cea dintâi recenzie, la apariția plachetei în 1916, dar o încheie așa: „E alături, numai la câțiva pași, de cea mai mare poezie”. Abia după o jumătate de veac critica va face acești pași. Uimitor este entuziasmul arătat romanului *Ion*. Despre romanul lui Rebreanu Aderca scrie: „*Ion* apare – ca o ironie – după falimentul mișcării sămănătoriste, iar eroul uriaș

trece [...] printre figurile literaturii universale”. Nu-i scapă valoarea *Săptămânii luminate* și a lui *Manasse. Fecioarele despletite* îl entuziasmează. Nu lipsesc recenziile negative și definitive în judecățile lor: la piesele istorice ale lui Iorga, la nuvelele de debut ale lui Cezar Petrescu, la romanele lui V. Demetrius și Dem. Theodorescu, la *Poemele cu îngeri* ale lui Voiculescu. Aderca își măsoară bine și entuziasmul, și disprețul, fiind de obicei reținut în aprecieri. Recenzia la *Cuvinte potrivite* e, probabil, singura sărbătoare veritabilă pe care criticul și-o îngăduie în peste trei decenii. Este împotriva teoriilor la modă care legau literatura de mediu ori de rasă, adoptând un punct de vedere apropiat de al lui Lovinescu și polemizând nu numai cu Ibrăileanu sau Crainic, dar și cu Blaga și Fundoianu. În autorul *Imaginilor și cărților din Franța* vede un „evreu nazist”, a cărui teză „biologică” despre „stârpiciunea” culturii române (socotită „colonie a culturii franțuzești”) ne-ar duce „până sub zidurile cetății, pline de sânge vărsat, a teoriei raselor lui Chamberlain”. Aderca exclamă: „Iată-l pe d. Fundoianu scriind o carte de idei într-un stil liturgic!”. Memorabil este comentariul la broșura lui Marinetti din 1921 *Les mots en liberté futuristes*, probabil cea mai inteligentă prezentare la noi a avangardismului. Pe Paul Zarifopol, pe care mulți îl considerau extravagant, îl apără atât de Petru Marcu-Balș (alias Petre Pandrea în faza lui naționalistă) care îl făcuse „venetic”, cât și de Crainic care-l făcuse „cobe raționalistă”. Articolele sunt și stilistic remarcabile, cu formulări care ar fi devenit celebre dacă nu rămâneau îngropate în paginile revistelor: lirica ortodoxistă este o „poezie cu potcap”, „romanele de lut” sunt acelea, cele mai multe în epocă, construite din cărămizi crude. Retrospectiv, despre drama lui Ronetti-Roman: „Cazul *Manasse* devenise un fel de Afacere Dreyfus a spiritualității românești”. Iată și un portret somptuos al lui Perpessicius: „Dacă a mai trăit și în altă răsturnare de timp, Perpessicius a fost de bună seamă un cavaler, cu zale, coif și lance, călare pe un armăsar alb, a cărui coamă și a cărui coadă au îmblânzit cu bogăția podoa-

belor asprimea războinică a înfățișării. Cine ar fi luat aminte scrutător ar fi băgat de seamă că ținuta dreaptă a trupului și fulgerul înghețat în sclipirea sulitei, împodobită cu flamura brodată în aur a unei bresle de artizani n-au exclus ondulerile buclelor de păr negru, căzând grele pe-o ceafă albă ca de fecioară. Iar sub coapsa stângă, la bătaia nervoasă a calului din copita grea, răsună discret trei coarde deodată, zdrăngănite pe chitara minusculă, din lemn de palisandru, ascunsă abia sub poala scurtă a tunicei de catifea neagră cu broderii de argint”. Portretele din *Oameni excepționali* (1934) sunt însă mai mult paradoxale decât profunde: Stalin fără bolșevism și Hitler, marxist. O parte din idei va fi reluată în *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* (1921), a cărui a doua jumătate reproduce texte anterioare (Arghezi, Barbu, Proust) și dă chiar replică unor comentarii referitoare la fragmentele din *Mic tratat* apărute în reviste. Broșura e vioaie ideologic, maioreșciană și lovinesciană totodată, anticipând unele observații despre poezie ale lui Călinescu. Aderca începe prin a spune ce *nu este* esteticul: nu este etic, național, social, idealism, cunoaștere, psihologie, „sănătate” ori „boală”. Puritatea esteticului nu e totuși bremondiană: poezia nu se opune prozei și, dacă scoatem din ea narația, drama, elocvența, didacticul și restul, nu mai rămânem cu nimic. Valoarea poeziei, zice Aderca, stă în *ideea ei poetică*, altceva totuși decât ideea filosofului, definită călinescian: „Poezia nu se realizează deci în stare pură prin eliminarea elementelor de expresie: imaginea, ideea și chiar narația, ci dând acestor elemente o funcție curat poetică”. Este acceptată mutația lovinesciană a valorilor: „Este o mare eroare estetică să credem că Horațiu are pentru noi același farmec și preț ca pentru contemporanii săi care miroseau a lapte și a pastramă de capră”. Aderca a semnat o scrisoare așa: „F. Aderca, vechi publicist”. Nu știu dacă bănuia că modestia i se va întoarce ca un titlu de glorie.

Romancierul e interesant prin varietate și prin unele anticipații. *Domnișoara din str. Neptun* (1921) este mai degrabă o nuvelă, în centru cu



un personaj feminin remarcabil. Venită de copil la oraș și trăitoare la mahala, frumușică, vie, muieratică, Nuța o duce rău cu bărbatul, dar bine cu bărbații, descurcându-se de minune sub ocupație (acțiunea se petrece în jurul Primului Război) și sfârșind ca Anna Karenina sub roțile „bestiei cu ochi roșii”, atunci când simte apropiindu-se bătrânețea. Defectul mai tuturor romanelor realiste ale lui Aderca se vede de pe acum: insuficienta motivație. Finalul iese oarecum din stilul personajului. Viața mahalalei n-are „poezia” de la George Mihail Zamfirescu. N-am idee dacă autorul *Groapei* citise cartea de debut a lui Aderca, de care este totuși aproape prin exactitatea observației. Epic, deloc psihologic, romanul ar fi câștigat dacă nu era scris într-un stil nesuferit-intelectual. Putem trece peste *Omul descompus* (1925), roman erotic, la persoana a II-a, cu mult înainte de *La Modification* al lui Butor, în manieră vag expresionistă, însă fără personaje coagulate. *Țapul* (1921), în schimb, reluat sub titlul *Zeul iubirii*, anunță romanele personale ale generației lui Holban, Fântâneru, Șuluțiu, Bonciu cu mai bine de un deceniu înainte. Aici sunt și primele adevărate scene de sex din romanul nostru, fie evitate înainte, fie tratate perifrastic. La Aderca, ca și la Gib Mihăescu mai apoi, o anumită precizie se combină cu sugestii mitologice:

„Abia atunci înțelesei câtă bogăție feminină aveam în stăpânire și-mi spusei că pe-aci trebuia să vină și Zeul meu, Țapul meu, atotputernicul, atotstăpânitorul Dionysos, rătăcit cine știe pe unde!... O rugai pe Alina să umble. Bună și caldă, Alina se duse până la ușă și vru să se înapoieze. Când trupul ei își răsuci rotunjimile, acum jucăuse, în jumătatea de cerc a întoarcerii, pentru a treia oară mă simții ca ridicat de-un val, și când Alina reveni fără grabă, Țapul, în sfârșit trezit, o cuprinse și o chinui sfredelind trupul scurt cu o scrâșnire din dinți.

Alina țipă, apoi își astupă gura și fața cu amândouă mânuțele. Dar, pe neașteptate, durerea ei se preschimbă într-o frenezie înde-

lung reținută, pe care o cheltui într-o nestăpânită frământare de șolduri și țipete, pe care nu și le putu sugruma”.

Nu este nici gelozie, nici altă complicație sentimentală, ca la Holban, de care totuși Aderca din *Țapul* este cel mai aproape. Bărbatul are exclusiv vocație sexuală. Nici familială, nici paternă. Trei femei îi traversează viața, cea dintâi fecioară, a doua soție și a treia amantă. Într-o manieră mai naivă decât *Femei* de Sebastian sau decât romanele lui Bonciu, *Țapul* vestește acel roman erotic postcoital de care vorbește, ilustrându-l magistral, Milan Kundera la sfârșitul secolului XX. *Femeia cu carnea albă* (1927) continuă maniera în câteva povestiri care au în centru același personaj. Suntem în timpul Primului Război (motiv recurent până târziu la Aderca) și căprarul Aurel, mai întâi mobilizat, apoi făcând un fel de negustorie prin Oltenia de sud, care e și locul acțiunii din nuvela lui Galaction *De la noi, la Cladova*, are câteva experiențe erotice succesive. *Femeia ploilor* ar fi fost o capodoperă fără finalul lugubru în care o purcea flămândă devoră două copile gemene. Urma lui Galaction din *La Vultur!* se poate bănui aici. Se vede că nu întâmplător i-a luat Aderca apărarea împotriva chiar a maestrului său Lovinescu. Excesele strică mai peste tot un lucru bine început. În *Codana roșie* o fetișcană în călduri e gata să se lase sfâșiată de câini ca să-și astâmpere dorința. *Ioana din Rogova* este o țigancă bulgăroaică, fată de popă, ajunsă la drumul mare, și care, luându-l ostateg pe Aurel până la achitarea unei sume de bani, îl violează și-l ucide. *Aventurile dlui Ionel Lăcustă-Termidor* (1932) are un bun punct de plecare urmuzian (unul din numele personajului este Ismail), fiind un roman avangardist și comic, încheiat cu niște panseuri ale personajului coborât din galaxii și traversând epocile Vechiului și Noului Testament înainte de a descinde în Bucureștii de la 1900. Miza lipsește, iar hazul este forțat. Aspectul SF e dominant în *Orașele scufundate* (1935), care arată încă o dată disponibilitățile lui Aderca,

acțiunea petrecându-se cândva după anul 5000, într-o civilizație submarină. E aici un aspect de utopie negativă. Mult mai bun este *1916* (1936), cel mai clasic dintre romanele lui Aderca. Protagonist este un boiernaș severinean, erou cam fără voie în campania din munții Olteniei (tot în Primul Război), rămas fără o mână, pierzându-și fiul care este împușcat pentru trădare, căsătorit cu tânăra noră pe care o părăsește, pentru două propagandiste nimfomane, când ajunge după război membru într-un partid naționalist, trecând apoi la sioniști și sfârșind prin a da foc conacului familial, ca suprem protest contra nu știe nici el cui. Obsesia lui Costache Ursu este trădarea propriului fiu, pe care nu-l poate ierta, dar a cărui moarte îl urmărește subconștient toată viața. Arestat după un acces de demență, se spânzură de fereastra camerei unde era reținut. Un început destul de bun, pe un ton potrivit, cu multă observație realistă, e compromis de senzaționalul din final, unde reapare vechiul și cronicul defect al romanelor lui Aderca, insuficienta motivație. Prin obsesie, *1916* seamănă cu proza lui Gib Mihăescu. Ultimul roman, *Revolte* (1945), relatează procesul interminabil și plicticos al unui comis-voiajor acuzat pe nedrept de matrapazlăcuri, ca și eroul uneia din piesele de teatru ale lui Aderca.

Au rămas de la Aderca și câteva pagini dintr-un *Jurnal intim* (Sinaia 1951), publicate abia în 1995. Se vede că studiul despre Gherea, scris cumva la comandă, ca o penitență, după al Doilea Război, n-a fost o întâmplare. La bătrânețe, Aderca dă câteva probe de lașitate greu de prevăzut dacă-i urmărim activitatea de până atunci. Maiorescianul din *Mic tratat* se simte obligat să adopte un chip nou de critic științific și marxist. În *Jurnal* întâlnim însemnări precum aceasta: „Mă bate gândul ca după încheierea lucrării asupra lui Goethe să încep o lucrare mai vastă, *Germanii revoluționari în epoca burgheză din faza înalt capitalistă* (Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Nietzsche, Shaw, Pirandello, simbolisții, expresioniștii, dadaisții, suprarealiștii)”. Nu e nicio ironie, însemnarea de altfel se repetă. În alte părți este un amestec de

ironie și de conformism. Aderca stă în casa de creație a Fondului Literar de la Sinaia și e recunoscător celor care l-au trimis acolo. Are mici puseuri de orgoliu, crezându-se tratat discriminatoriu în raport cu ștabii de la Uniunea Scriitorilor care primesc camere mai bune și în farfuria cărora se află mere mai arătoase, dar și le reprimă repede, manifestându-și gratitudinea pentru grija purtată de regimul democrat-popular. Rareori scoate capul scriitorul adevărat și atunci aproape totul este citabil. Aderca excelează în portretistica feminină:

„Seara, la cantina comitetului de artă – locul de întâlnire a tot felul de artiști, singurul – îmi atrage privirea o pictoriță de la teatrul de păpuși *Țândărică*. Are capul prelung și alb, ochii mongolici, buze grele, melancolice, trup uriaș cu o bonetă roșie frigiană peste o coamă care joacă în şuvițe pe umeri. Ea însăși pare o mare, o prea mare păpușă de cocă. [...]. Pantalonii îi scot în relief, umflate, niște buci monstruoase”.

„La dejun am schimbat câteva cuvinte cu Florica Șelmaru, soția secretarului Uniunii. Nu mai are înfățișarea de mândră amazoană modernă cu sâni plini și privirea scrutătoare de acum vreo cinci-șase ani, de la Mangalia, pe țarmul Mării. E o femeie cu figura prelungită și gura înaintând nesățios, cu privirea grea ascunsă sub pleoape ca o rușine, privirea furișă a ochilor (albaștri? verzi?) pe care-i mișcă lenevos, ca o panteră negrăbită, sigură de pradă la ceasul când ar râvni. Ades pare melancolizată. De oboseala instinctului?”

Aderca a scris și teatru. Nu rău. *Sburător cu negre plete* (1920) este o fantezie asemănătoare cu *Amantul anonim* al lui Minulescu, în care sunt doar patru personaje: soția, soțul, vizitatorul nocturn (care e soțul în versiunea de dinainte de mariaj) și femeia de serviciu care are și ea un vizitator nocturn (dar pe care nu-l vedem). Aderca, foarte *à la page*, ca de obicei, a introdus elemente muzicale și de film în comedia lui. *1 din 36* (1941) este probabil piesa lui de rezis-

tență, rămasă în manuscris până la volumul de *Teatru* din 1974. Este o comedie semiabsurdă, în fond caragialiană, dar cu unele sugestii din Mușatescu și Ciprian. Personajul principal este Lică, un frizer iubitor de animale, perdant înăscut, omul sacrificiului, care se lasă exploatat candid de nevastă, de amantul nevestei, de patron, de președinta societății pentru protecția animalelor și chiar de Lizetta, dansatoarea cu suflet bun, care-l readuce în frizeria a cărei patroană devenise. Lică e un ins cu mari merite, de care, fără a i le recunoaște, profită toți. Împins de cupiditatea celor pe care-i ajută, ajunge până în pragul pușcării. Cel mai interesant lucru din piesă este felul cum vin spre Lică animalele, ca un fel de discrete simboluri ale inocenței copilărești, pentru care personajul e în stare de orice. Titlul are o explicație în pledoaria avocatului care-l apără pe Lică la proces: „Căci nu fără voia lui, Lică Pintilie va fi osândit probabil la cinci ani închisoare. Și nu va fi o întâmplare dacă în temniță va păți ceva la fel ca la Societatea pentru iubirea animalelor, dacă osândiții, pe care-i va fi slujit din milă și iubire, îl vor denunța din nou ca infractor și, ispășind pentru ei toți, va fi aruncat în ocnă pe viață. Acesta e destinul, destinul lui adevărat. Nimeni pe această lume, cu toată bunăvoința unora dintre noi, nu-l va putea abate. Căci stă scris în Cartea Cărților că de mult ar fi prăpădit lumea Atotputernicul, dar o cruce pentru cei 36 de dreptți, risipiți printre

noi, ticăloșii. Nimeni nu-i cunoaște. Unul e sacagiu, altul tăietor de lemne, altul un smerit și sânguincios învățător de țară, în cine știe ce cătun pierdut în creierii munților. Nimeni nu-i recunoaște și nici chiar ei nu știu că fac parte din dreptți care mântuiesc lumea. Iată de ce, onorată instanță, eu pentru el nu pot cere decât iertare. Iertare pentru ce n-a făcut”. Apărarea se dovedește convingătoare și pedeapsa se dă cu suspendare. O a treia piesă, *Muzică de balet* (1941), tipărită postum în 1971 în *Viața românească* și apoi în volumul de *Teatru*, pleacă de la rebeliunea legionară când Aderca a fost luat ostatec împreună cu alți evrei. Parabola seamănă ca aceea din *Insula* lui Sebastian ori din *Hanul de la răscruce* a lui Horia Lovinescu, în care un grup de oameni e pus într-o situație excepțională care le revelă caracterul. Cei ținuți ostateci fac parte din „seminția perfidă și infernală a literei O”, au adică în nume litera cu pricina. Aceasta fiind singura lor vină, torționarii le doresc pieirea ca biruință a mișcării Stelei Albastre care și-a propus purificarea lumii. Parabola e transparentă. Până la urmă ostatecii scapă, cei mai buni dintre ei urmându-l pe Profet (care făcuse pe mutul până atunci) care e comunist și le promite, la rândul său, o lume mai bună creată de Partidul Dreptății. E curios că Aderca nu pare să observe similitudinea dintre cele două utopii. Ironia, dacă ironie este, ca profetul dreptății să se fi ascuns sub muțenie ar fi putut da finalului un înțeles valabil.

## DINU NICODIN

(18 iunie 1886 – 10 decembrie 1948)

Neîndoielnic, omul este, în cazul lui, superior operei. Fără reputația omului, este probabil că romanele, ca să nu mai vorbim de povestirile din *Pravoslavnica ocrotire* (1941), ar fi fost astăzi uitate. De altfel, dacă *Revoluția* (1943) s-a reeditat în anii '90 ai secolului trecut, *Lupii* (1933) n-a atras niciun editor. Comparația cu Mateiu Caragiale, de la care pleacă toate comentariile,

este lipsită de orice sens. Nicodin chiar a fost, spre deosebire de fiul lui I.L.Caragiale, boier de viță veche, trăind pe picior mare și supunându-se ritualurilor obișnuite în clasa lui de obârșie, călărind, bătându-se în duel, vânând ca un veritabil as, un boier totuși modern, în care un contemporan l-a văzut pe „cavalerul de industrie” numit de guvern să lichideze o bancă. În pri-

vința operei, iarăși nu este vreo asemănare, dacă excludem stilul prețios și somptuos al *Lupilor*, totuși greu de comparat cu acela infinit mai artistic al lui Mateiu. *Lupii* este o relatare de călătorie în Munții Maramureșului în felul celei a lui Hogaș, care i-a fost profesor lui Nicodin la Iași, din Munții Neamțului. Doar că în locul clasicităților scolastice preferate de dascăl, elevul alege o viziune barocă și rabelaisiană. E ciudat că nimeni n-a vorbit de Rabelais, nici chiar singurul admirator necondiționat al *Lupilor*, I. Negoieșcu, a cărui caracterizare din 1974 ne duce totuși la autorul lui *Gargantua*: „Prin ocheanul lui Dinu Nicodin, toți cei priviți par niște dihanii, nu căpcăunii lui Hogaș, crescuți organic din pământ, ci o schimonosire estetică, desfigurare, descompunere fizionomică făcută cu deliciu intelectual, totul apoi restabilit prin filtrele satirice...” Este și Creangă din amintiri și din povești, dar la o scară mai mică. În portretele grotești, în linia groasă a descrierii trebuie căutată valoarea, mai puțin a romanului, care e artificios, în stil „făcut” și ilizibil, cât a unor pasaje norocoase. Iată o femeie monstruoasă ca din Toulouse-Lautrec:



„Sprincenile drepte, ochii ei mă pătrund, par’ c-a surâs? Nasul, mai nu se vede. Jos, mult

la vale, buze subțiri și întredeschise au crăpat gura, taie toată figura. Roș mult pe gură și pe figură. Cercei răsvrățiți; mișcă din nări și din urechi [...] Coprinde canapeaua toată și se revarsă... Proptită în pumni, brațe-arcuite, pline, petrec de sub mâneci scurte, din care gonesc afară câte-un șomoioag de păr gros, să crezi că-i barbă de țap, se-alintă pe brațe, ’n sus și’n jos. Pe piept dantelă, suavă, albă. O fundă cărămizie, mare – zglobie acuma’ mi pare. Și școlăriță! [...] Rochița «bleu-ciel» și străvezie, foarte! Sâni, vai! cât se văd și... [...] Rochița largă, sau «flow» cum s-ar zice, sâni grămadă, mare! [...] Musselina toată îi sărută burtica și prin stofa străvezie îi se vede buricu și alte... puzderii se bănuiesc. Rochița-i scurtă, alțițe-o sfârșesc. O cataramă și-un pantalon roșu ștregăresc afară, se propțesc ’n genuchi, tulei de păr auriu’l desmiardă. Piciorușe goale, mor după... goale! pornesc, se topesc, împlinesc doi ciorăpei scurți, coprinși, umflați, de să crape. Răsfrânți, crême și cu bibiluri roz. Pantofii... caice! Lați pe dușumea s’o rabde, canapeaua nu mai putea!”

Sau un mâncău încă mai grozav ca Flămânzila al lui Creangă:

„Fără să vreau mi s’au pironit ochii pe ăla din față, pe *grosu*: limba vălătuc între dinți mai soarbe o lingură, jgheab toarnă’n ea ciorbă; a golit farfuria toată, o prelinge cu un miezoi de pâine, îl înghite. Ea îl îmbie cu un stacan plin cu slănă, un sfert de porc i-l pune dinainte. A proptit labele-amândouă’n blid. Grohăie... îi mulțumit! Cere..., Elji-i aduce cinci căpățâni de usturoi tomnatec; dezghioacă căței cu unghiile, negre; i-așază pâlcușor pe masă; retează drept lângă șoric un picior de slănă și încă trei brazde, le tăvălește’n ardei, hutupește cu ochii stacanu’ntreg. Înșfacă pâinea, rupe-un cotor mare, îl răpede temelie’n gură, n’o’nchide; prinde căței de usturoi, îi vântură după pâine, – nu’nghite, îl văd răsufli odată, cască gura mai mare, șură, și dă drumu’n lăuntru la două brazde de-osânză. Aprig mâncău! Ii s-au împăienjenit ochii și m-i-

t-i-tei! Huruie ca o rășniță, clefăie; sprincenile îi se mișcă când sus când pieziș; mai aruncă un solz de slană'n gură, rămâne-afară; se zbate șoricul pe buză, buza răsfrântă par'că i s'a'ndesit mustața 'ntr'o parte! Cu deștele tăvălite'n untură până'n monturile pumnilor î-î-m-p-inge slana pe gât, o'mbrânțește; picături mari grase pe frunte și roș ca un rac”.

*Revoluția* și-a avut și ea fanii: Perpessicius o găsea de valoarea *Fraților Jderi*, a *Răscoalei* și a *Rădăcinilor*, iar lui Negoțescu i se părea „una din cele mai temerare construcții epice din literatura noastră”. Călinescu revine în *Istorie* asupra rândurilor favorabile din recenzia la romanul *Lupii*, numindu-l pe Nicodin „snob”, iar romanul „petrecere de amator, modestă, curând uitată”, ceea ce-l determină probabil a nu se referi niciodată în viitor la *Revoluția*. Critica post-belică e rarisimă. Pentru Ov.S. Crohmălniceanu, în 1972, *Revoluția* este un „delir reacționar”. Nuvelele fantastice îi rețin doar pe Alexandru George și Sergiu Pavel Dan. Abia la reeditare,

în 2000, I. Simuț consacră *Revoluției* și prozei lui Dinu Nicodin în general un studiu minuțios și laudativ. *Revoluția* nu merită *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité*. Raportarea la *Răscoala* pe care a făcut-o autorul însuși e tot așa de nepotrivită cum este aceea stilistică la Mateiu Caragiale. În fond, *Revoluția* numai cu greu poate fi citită ca un roman. Este o istorie romanțată și nonficțională, cum vor fi atâtea în literatura secolului XX, biografii sau reconstituiri ale unor epoci. Dacă la Rebreanu miile de scene se coagulează într-o enormă pânză, la Nicodin ele sunt uneori remarcabile, luate separat, fără a încheia însă un tablou al *Revoluției* de la 1789. Cartea n-are ritm, nici construcție. Îi lipsește suflul epic. Nicodin e capabil să picteze detalii, dar n-are capacitate de sinteză. Trebuie subliniat însă că, aproape cu o jumătate de veac înaintea istoricilor francezi moderni ai revoluției, Nicodin a zugrăvit-o ca pe o calamitate. De altfel, el este un Joseph de Maistre ori un Guizot care, în loc să scrie istorie sau pamflet politic, vrea să scrie roman.

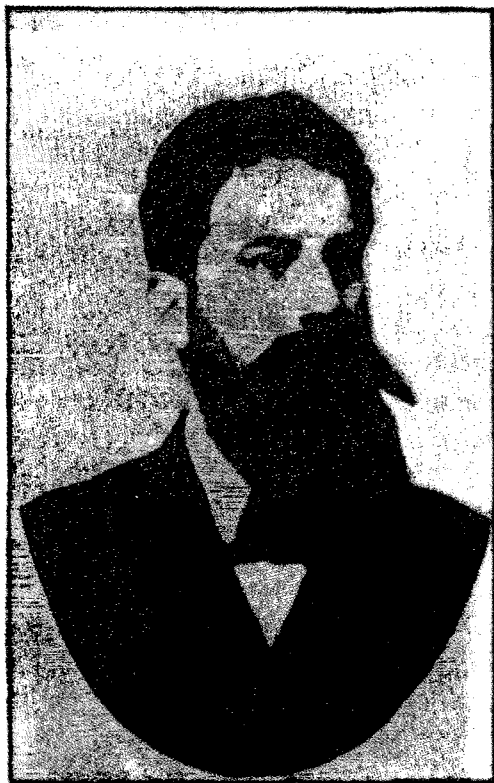
## CONSTANTIN STERE

(14 noiembrie 1865 – 26 iunie 1936)

A rămas, pe lângă publicistică politică și amintiri (*Icoane din Siberia*), un roman în opt volume, intitulat *În preajma revoluției* (1931-1936). Contemporanilor, Stere le-a făcut o impresie extraordinară până și prin înfățișarea fizică: „Până a nu-l vedea dar – scrie G. Călinescu în 1932 – d. Stere a trăit în închipuirea mea în aceste proporții de forță fizică sălbatecă, un leu cu mustață iritată și cu labă grea”. Biografia și persoana lui n-au încetat niciodată a reprezenta un caz. Comportarea omului politic și a gazetarului descins direct din Siberia anilor '80 ai secolului XIX într-o Moldovă ce părea, prin contrast, patriarhală, a stârnit admirații și uri cărora abia moartea eroului le-a pus capăt. Spre sfârșitul vieții, când, retras la Bucov, își dicta cu

precipitare memoriile ce aveau să devină romanul *În preajma revoluției*, C. Stere continua să se bucure de o reputație „mitologică”, după cuvântul lui G. Călinescu, alimentată „din zvonul plin de spaime și adorații al mulțimilor”. Opera lui principală, rămasă neîncheiată, *În preajma revoluției*, este o scriere autobiografică și a fost întâmpinată de toată critica vremii cu părerea de rău de a-și fi trădat acest caracter și de a se fi scoborât în pamflet politic de la al șaselea volum înainte. În genere, obiectivitatea comentatorilor a fost, cu tot prestigiul strivitor al autorului, desăvârșită, semnalarea meritelor, incontestabile, nelăsând la o parte pe aceea a defectelor, câteodată mai mari. După al Doilea Război, despre C. Stere s-a scris puțin. Ceva mai mult a reținut atenția

activitatea publicistică de la *Adevărul*, *Evenimentul literar* și *Viața românească*, unde ideologul și-a afirmat poporanismul său politic care-l pregătea pe acela literar, destul de deosebit, al lui G. Ibrăileanu, prietenul și colaboratorul său. În *preajma revoluției* a făcut obiectul doar al câtorva studii (Ov.S. Crohmălniceanu, I. Negoïtescu, Z. Ornea, care a publicat și o biografie în 1989). Această relativă uitare, venită după vârva din timpul vieții, este de două ori nedreaptă: atât în ce-l privește pe C. Stere ca personaj politic, fără de care momente importante din istoria României din ultimul deceniu al secolului XIX și din primele trei ale secolului XX nu pot fi pe deplin înțelese, cât și în ce privește proza lui, unică prin problematică și dimensiuni în literatura noastră. Nu este nicio îndoială că volumele ciclului aparțin memorialisticii, în tradiția bogată a genului la noi (Negruzzi, Russo, Ghica, Alecsandri),



prelucrată însă în roman, cu multe elemente de imaginație, după o procedare de asemenea cunoscută de la Gh. Sion la Dumitru C. Moruzi și Radu Rosetti. Criticii au văzut în această

literaturizare fastidioasă eroarea capitală a lui C. Stere, dotat cu o memorie incomparabilă și având de împărțit fapte excepționale în ele însele, dar romancier stângaci, fără finețe psihologică și lipsit de stil. O judecată mai dreaptă trebuie să ia totuși în considerare fiecare volum în parte, fiindcă maniera diferă izbitor de la unul la altul și o concluzie globală e dificil de tras.

Întâiul volum (*Smaragda Theodorovna*) este cel mai aproape de formula epică a romanului tradițional. Viața la țară, pe moșia unui boier de tip vechi, precum Iorgu Răutu, cu tot pitorescul ei, cu figurile ei memorabile, constituie fundalul dramei casnice a eroinei principale, măritată la cincisprezece ani cu un bărbat de trei ori mai vârstnic. Acest fundal ne amintește de roman-cierii ruși din secolul trecut, deși G. Călinescu și alții au vorbit mai cu seamă de balzacianism. Momentul esențial (când, la moartea fiicei ei, Sonia, Smaragda Theodorovna se convertește brusc, din cauza remușcărilor, dintr-o femeie cochetă în austera stăpână a Năpădenilor) este, și el, mai degrabă, stendhalian, asemănător cu criza doamnei de Rênal din *Le Rouge et le Noir*. Lucrurile cu adevărat originale sunt pictura de moravuri și varietatea tipurilor, portretele fizice, scenele tari, într-o viziune ce tinde neconținut să mărească detaliul, amestec de fantezie enormă și de ironie. Nu s-a stăruit îndeajuns tocmai pe caracterul de epos comic din *Smaragda Theodorovna*, deși paginile cele mai izbutite tocmai acestea sunt, ca mai târziu în *Scrinul negru*. Iorgu Răutu e un uriaș care face casa să pârîie din încheieturi când pășește („cu toate sforțările de a umbla cât mai încet, trecerea lui evocă gândul fragilității tuturor lucrurilor: dușumelele scârțâiau, mobilele își pierdeau echilibrul, geamurile zăngăneau”), un „zmău” sau un „leu” ușor ridicol. Popa Vasile e din aceeași specie rabelaisiană. Bețiv, aleargă călare prin sate, spărgând casele gospodarilor și crezându-se Suvorov. Ca să fie adus la botezul lui Vania Răutu, trebuie hăituit și prins cu arcanul de armata slujitorilor boierești, organizată după toate regulile strategiei militare. Smintitul popă (reminiscență și din Creangă), cu barba în vânt, numai în cămașă și izmene, e

legat buștean și aruncat într-un șaraban din care „pornește un răget de fiară feroce”, apoi udat cu numeroase găleți de apă, în fine ținut sub cheie până la botez într-o cameră specială a conacului. Un alt boier își risipește averea călătorind cu tot clanul familial prin Europa, dând petreceri monstruoase pretutindeni, cumpărând într-un rând un elefant și o orgă cu care, firește, n-are pe urmă ce să facă. Altul și-a închiriat un vizitiu negru cu care își uimește vecinii (suntem pe la 1870!). Baronul cu numele umoristic de August Milbrey von Pfälzer-Cröner face copii cu toate femeile de la curte („sporul era și de câte trei născuți în același an”), toți „caracterizați prin aceeași înclinare a capului spre umărul stâng și aceleași trei linii oblice paralele – a părului pe frunte, a sprâncenelor și a tăieturii ochilor – în așteptarea liniei a patra, a mustăților pentru băieți”. Nici influența lui Gogol nu e străină de acest comic împins la absurd. C. Stere e un portretist, cu spirit de observație cu înclinație spre latura fizică și spre grotescul amănuntului. Al doilea volum debutează oarecum în același stil, povestind copilăria lui Vania Răutu la Năpădeni. Treptat, cartea capătă caracterul unui *Bildungsroman* ce poate foarte bine avea drept model pe Romain Rolland decât, cum s-a zis, pe Goethe. Însă materia e nouă. Vania ajunge elev la Chișinău și devine, membru în cercurile de „autoinstrucție” prin care se pregătea nihilismul tineretului de după 1870. În literatura română, această temă și această atmosferă care l-au preocupat atâta pe Turgheniev (în *Destelenire*, de exemplu) pe Dostoievski, și pe care le regăsim în memoriile de mai târziu ale revoluționarilor ruși, sunt pentru prima oară evocate de C. Stere (Hasdeu apucase o perioadă anterioară). Vania Răutu e un „copil-minune”, licean pasionat de politică și literatură, narodnic convins, intrând curând în contact cu cercurile de tot felul care furnicau în Rusia din a doua jumătate a secolului XIX. Nu fără umor, autorul înfățișează amestecul de naivitate și de fanatism al acestui tineret care va sfârși, după 1881, în închisorile și lagărele țariste. Acest volum e interesant și psihologic, deși cu oarecare ingenuitate. *Lutul*,

în schimb, care urmează, e interesant mai ales documentar, deși intenția lui C. Stere a fost aici tocmai aceea de a zugrăvi psihologia tânărului încarcerat la Odesa, într-o închisoare politică, în așteptarea deportării. Viața de închisoare e sugestiv înfățișată în detaliile cotidiene, însă problema morală ce se pune prea tânărului revoluționar e rezolvată de obicei liric, în confesii zbuciumate și inconsistente. *Hotarul* și *Nostalgii* reprezintă experiența deportării propriu-zise. Ele revelă în C. Stere, dacă nu un psiholog sau un moralist mai adânc decât în precedentele volume, în orice caz un extraordinar observator al mulțimilor, din care indivizii se rețin doar ca portrete sumare, al calamităților care lovesc mari colectivități umane, al vieții trăite în comun, în condiții de promiscuitate și mizerie greu imaginabile. Pohodul spre Siberia, trenurile încărcate de deținuți, lagărele, miile de kilometri ai călătoriilor „pe etapă”, cu deportați care invadează satele și cerșese după un ritual sinistru – toate acestea alcătuiesc tablouri, asemănătoare cu cele din Tolstoi și Dostoievski și, de ce nu, din Soljenițan. În *Nostalgii*, deportații continuă a se vedea și a discuta la nesfârșit, atmosfera febril intelectuală a cercurilor de autoinstrucție repetându-se pe o scară mai mare, cu eroi ce nu mai sunt copii și care încep să se epuizeze nervos. Însă dacă această latură a prozei nu trece, în cel mai bun-caz de un nivel onorabil, Stere este un admirabil evocator al colectivității umane, în tablouri grandioase și impresionante. O conștiință artistică mai evoluată i-ar fi dictat poate și o manieră mai puțin literaturizată care, pe alocuri, strică impresia de autenticitate. Scene atroce în sine (ca aceea cu Fany Perlov, silită la acceptarea unei promiscuități degradante) ar fi trebuit relatate direct, fără eufemisme care atenuează impresia de grozăvie în loc s-o facă pregnantă. Aici se vede tot mai clar dezavantajul formulei hibride. După cum numeroase scene erotice sunt de o perfectă naivitate, fiindcă îi lipsește autorului priceperea psihologică și totul are un caracter prea general ilustrativ, tipurile feminine orânduindu-se în scheme dinainte stabilite. Romanul își recapătă măreția în descrierea

naturii siberiene, a spațiilor fără sfârșit, a marilor fluvii ce le străbat, a pădurilor colosale, a furtunilor și zăpezilor ce se abat ca adevărate cataclisme, a climei excesive. G. Călinescu, și după el alții, a citat paginile poetice în care tundra, taigaua și nordul înghețat sunt văzute cu un ochi halucinant, pe care nu-l avea nici chiar Sadoveanu în *Uvar* sau în *Cuibul invaziilor*. În linia lui Chateaubriand din *Atala* este episodul cu tribul de samoezi și cu prințesa Lirca, deși C. Stere îmbină aici poezia cu ironia.

În legătură cu volumul următor, *Ciubărești*, s-a ridicat unanim problema degenerării romanului în pamflet politic. Contemporanii au fost șocați pentru că personajele li se păreau „cu cheie” și pentru că interpretarea lui C. Stere era tendențioasă. Trebuie totuși spus că întreg ciclul cuprinde personaje „cu cheie”, chiar dacă, fiind vorba de realități politice românești, în *Ciubărești* identificarea era mai lesnicioasă. *Bietului Ioanide* i s-a adus aceeași învinuire la apariție, romanului lui Eugen Barbu de asemenea. Importantă nu e însă cheia (cu timpul ea ne preocupă mai puțin), ci calitatea literară. Iar *Ciubărești* e un roman satiric, pe alocuri remarcabil prin sarcasmul corosiv. Metoda însăși are similitudini cu a lui Arghezi din *Țara de Kutu*. Ciubărești e un oraș imaginar, întemeiat de Ciubăr Vodă, cu instituțiile, moravurile, partidele, istoria și geografia lui. Ciubăreștii înfățișează, după expresia unui localnic, un stat fără societate, cu un aparat administrativ ca excrescență parazită și cu, dedesubt, o grupare etnică amorfă, redusă la o speță zoologică. Nu interesează veridicitatea istorică, așa cum nu interesează în *Călătoriile lui Gulliver* ori în *Scrisoarea pierdută*. Intenția politică a lui C. Stere s-a pierdut sub satira caragialescă a obiceiurilor și politicii fictive. Roșii și albaștri vin la putere pe rând, conform constituției nescrise a Ciubăreștilor, asigurând „rotativă” guvernamentală. Toți promet marea cu sarea când se găsesc în opoziție și nimeni nu schimbă nimic când ajunge la guvern. Primele lucruri pe care călătorul străin le aude (el e un abate Coignard, un Gulliver, un persan la Paris)

sunt ermetice: „ai noștri”, „ai voștri”, „cine intră”, „cine iese” și dacă „intră ca să iasă sau iese ca să intre”, ce „s-a dat” și cui „s-a dat” sau „se va da”. Ciubăreștii întruchipează, formele fără fond maioresciene într-un chip caricatural. Istoria și geografia târgului sunt povestite cu umor. Campania electorală e un moment plin de haz. Recunoaștem tranzacțiile, limbajul din *Scrisoarea pierdută*, deși nu arta subtilă de acolo. Cântă e un Cașavencu. Tică Vasilescu e un specialist cu metodă personală în cumpărarea voturilor, Christofor Arghir e demagogul (el cade într-o hazna, neuitându-se pe unde calcă, întocmai ca un personaj din *Princepele* lui Barbu), Themistocles se însoară cu o nemțoaică numai fiindcă e savantă ca și el, dar o gonește excedat de pianul, papagalul, câinele și pisica de care nevasta nu înțelege să se despartă. La teatrul local nefiind closete, domni în frac și cu floare la butonieră întocmesc în pauze un grațios semicerc în strada din fața intrării. Schematismul nu mai e supărător aici, fiind vorba de satiră. C. Stere ascundea un comediograf, un observator caustic al moravurilor. Cu adevărat slab e volumul *În ajun*, pentru ca în *Uraganul* (Revoluția rusă din 1905, rășcoalele țărănești din 1907) să regăsim mișcarea colosală a maselor și atmosfera așa de potrivită talentului lui C. Stere din volumele mai vechi. Deși nici aici indivizii nu joacă, literar, rolul central. C. Stere e, ca și Rebreanu, un „romancier al gloatei”. Comparația cu L. Rebreanu îl dezavantajează, desigur, fiindcă autorul *Uraganului* n-are simțul de construcție al aceluia și alunecă prea des în facilitate. Autenticitatea *Rășcoalei* fiind artistică, a *Uraganului* e, până la punctul în care C. Stere e consecvent, documentară. Mai mult aici decât în *Nostalgii* nivelul conversațiilor politice e relevabil, deși ideologul prin excelență care a fost C. Stere nu a scris cu adevărat un roman politic. Materia brută fiind mereu politica, interpretarea suferă de oarecare simplificare și generalitate. Prin anvergură și prin ineditul temei, *În preajma revoluției* reprezintă o experiență romanescă de care trebuie să se țină seamă.



## TEODOR SCORȚESCU

(14 ianuarie 1893 – ?)



E ciudat cât de puține lucruri se știu despre Teodor Scorțescu. Nici măcar anul și locul morții nu figurează în dicționare. G. Călinescu remarcă ignorarea aproape completă a prozatorului de către critică. Pe lângă nuvela *Pòpi* (1930) și romanul *Concina prădată* (1939), Scorțescu a mai scris teatru, nepus în scenă niciodată, deși a figurat în programele Naționalului ieșean, și, cu o excepție, rămas nepublicat. Câteva poezii, câteva articole, o prefigurare a romanului, și cam atât formează opera fostului diplomat, rămas în Italia după 1946. Despre nuvela *Pòpi*, G. Călinescu a spus pe drept cuvânt că are un subiect de comedie. Un agent bancar român se duce în Grecia aflată în plin conflict între regele Constantin și premierul Venizelos, după Primul Război, unde o întâlnește pe tânăra și frumoasa Pòpi. Până spre finalul admirabilei povești de iubire, mare lucru nu se întâmplă, doar plimbări, călătorii, strângeri de mână, săruturi, într-o Atenă fierbinte meteorologic și politic. Intriga e declanșată în ultima pagină când Pòpi descoperă că autorul serenadelor de sub fereastra

casei nu era românul, ci un grec refugiat din Smyrna, plătit să cânte în locul iubitului. Cum din concepția de viață a tinerei o voce muzicală făcea obligatoriu parte, îndrăgostitul e pe cale s-o piardă în favoarea tovarășului său. Noroc că Pòpi, regalistă fanatică, descoperă cu același prilej că grecul era venizelist, așa că leșină în brațele românului. Comicul e totuși discret, nuvela semănând ca atmosferă cu *Fum* și celelalte ale lui Turgheniev ori cu *Daisy Miller* a lui Henri James. Nu degeaba i-a plăcut autorului *Adelei*, printre puținii critici care au apreciat-o. Scrisă cu finețe, și psihologic, și stilistic, *Pòpi* este una din reușitele genului într-o perioadă în care nuvela nu mai era la modă.

*Concina prădată* este un roman interesant mai ales prin imaginea complet diferită de aceea consacrată a Iașilor din *la belle époque*. Acțiunea se petrece în 1910, în *le meilleur monde*, și e un fel de menuet erotic, cu perechi care se schimbă continuu, cu femei emancipate, cu bărbați care se dedau unei seducții permanente, nu lipsite de oarecare cinism și care ne duce cu gândul la romanele lui Breban, la fel de fără sentimentalism ori poezie. Vlad, protagonistul și naratorul (ca și *Pòpi*, *Concina* e scrisă la persoana întâi), descinde dintr-o familie bună, dar ratează totul, amorurile, cariera, până și o expediție la Polul Nord în echipa faimosului Wilbur. Prin natura lui comică, romanul ar putea fi raportat la prozele subiective din anii '30 ale lui Fântâneru, Sebastian și compania. E totuși altceva. Deși scrie poezie, Vlad nu e intelectualul famelic sau inadapdat, versiunea interbelică a lui Dan al lui Vlahuță care circula prin toată literatura europeană, inclusiv la Knut Hamsun. *Concina* are o latură desuetă, probabil cu intenție, căci Scorțescu e un bun meseriaș. Deși exclusiv erotic, cu scene de sex înfățișate destul de direct, fără perifrizele lirice de la celălalt ieșean, Ionel Teodoreanu, cu un Don Juan brebanian în

Petre Vornicel și cu o gândire aproape libertină, și pe deasupra scris bine, rapid, spumos *Concina prădată* n-are destulă consistență spre a fi ținut minte și după ce ai întors ultima filă. Comparația

cu *Craii* lui Mateiu Caragiale este exagerată. Nuvela *Pòpi* îi rămâne superioară în toate privințele.

## H. BONCIU

(19 mai 1893 – 27 aprilie 1950)



H. Bonciu început și a sfârșit cu poezii (*Lada cu năluci*, 1932, respectiv *Requiem*, 1945), publicând în interval câteva traduceri și două romane, reeditate abia în 1984 de către Mioara Apolzan, cu multe omisiuni provocate de cenzură în scenele erotice. Poeziile sunt interesante, de aspect parodic, în linia ludic-absurdă a lui Morgenstern, cum au remarcat toți comentatorii, anunțând pe alocuri funambulescul de la Emil Botta ori D. Stelaru:

„Slăbește-mi șleaurile și scoate-mi zăbala,  
Era o superbă seara de mai,  
Ceaiul rumenea ca luna, luna sângera  
cu ceai,  
Și eram pregătit pentru concertul de gală.

Lenora, scoate crengile din dormitor,  
Și ștreangul scoate-l, și cârligul din tavan.  
Bine, zise Sigismund, să zăbovim un an,  
Poate că prind galben mult și iar încep  
să zbor.”

Romanele au fost analizate cel mai bine de către Ov.S. Crohmălniceanu, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ca urmând tradiția școlii neoromantice și expresioniste austriece („Die neue Sachlichkeit”) a unor Hille, Altenberg, Petzold sau Widgans, pe care Bonciu i-a cunoscut, se pare, în peregrinările lui vieneze, și pe care îi menționează în romane. Lui Peter Hille îi face următorul portret comic: „Purta un jachet măsliniu și un fel de manșetă în locul gulerului, fără cravată, acoperită cu o barbă neagră uriașă. Dacă i s-ar fi îndesat până peste urechi o pălărie turtită, Peter Hille ar fi devenit cea mai autentică spერიetoare de ciori”. Tot așa lui Alfons Petzold: „Alfons Petzold, scriitorul epocal, avea înșurubat, între ghebul spinării și al pieptului, un cap de dumnezeu, fără gât”. Totuși Crohmălniceanu nu le așază la locul lor, în capitolul despre avangardă, care de altfel lipsește în volumul consacrat prozei din istoria sa, ci în acela consacrat literaturii „autenticității” și „experienței”. Ideea o va prelua Mioara Apolzan, în prefața la ediția ei. Dar dacă alăturarea de Blecher e corectă, vecinătatea lui Camil Petrescu este ciudată. În fond, Bonciu n-are a face cu „autenticitatea” decât prin formula de jurnal ori de confesiune fragmentară, el fiind un expresionist tipic. În obsesia

sexualității este, ce e drept, înrudit cu Sebastian sau Blecher, dar și cu Aderca. Un punct de pornire în cazul lui se află în incontestabilul Urmuz. Filiațiile sunt așadar complicate. *Bagaj* (1934) este un roman postpsihologic și corintic, foarte original în scenele de atmosferă și în portrete. Dacă excesele erau supărătoare la Aderca, de exemplu, în nuvelele din *Femeia cu carnea albă*, la Bonciu ele sunt la locul lor, fiindcă proza lui nu este realistă, ci pe jumătate fantastică, onirică și vizionară. Finalul romanului *Bagaj*, în care naratorul își povestește moartea și incinerarea, oferă o probă concludentă în acest sens. Cele mai puternice scene sunt acelea erotice. În 1937, Bonciu a făcut, împreună cu Bogza și Eliade, obiectul unui proces pentru pornografie. În revista *Azi*, Zaharia Stancu a declanșat într-o apărare a celor trei o anchetă pe tema moralității în artă, în care Bonciu și-a împărtășit și el opinia, din păcate, banală. Sexualitatea este descoperirea romancierilor interbelici, de la Aderca la Blecher. Originalitatea lui Bonciu este totuși incontestabilă. El și-a însușit nu doar lecția lui Schnitzler (și el menționat în *Bagaj*) cu privire la emanciparea femeii, dar, dacă putem spune așa, și pe aceea a lui Henri Miller ori Céline pe care nu-i citise, disprețuitoare de tabuuri. Cenzura comunistă a tăiat, la reeditare, numeroase pasaje. Multe sunt relevabile pentru îndrăzneala lor, îmbinând exactitatea detaliilor cu metafore deloc evazive, din contra, sporind impresia de realism artistic:

„Mă apropiam de Șari tiptil, când se crăpa de ziuă și așa cum fata dormea cu lampa aprinsă, în semn de așteptare, cu cămașa de stampă roșie suflecată deasupra mijlocului ei, o aduceam binișor cu șalele pe colțul divanului, unde se trezea buimăcită, cu bulbul dinăuntrul ei agățat în craca scurtă și împietrită de sângele înspumat al trupului meu dogoritor. Nu pot să uit ochii ei frumoși de vită înjunghiată, cu cari mă urmărea neliniștită, când apoi, sătul de carnea ei, treceam să mă culc în patul meu din camera vecină”.

În *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936), astfel de scene abundă. Experiențele erotice sunt de altfel la Bonciu aproape unicul subiect al acestui al doilea roman al său. Analiza comportării femeii în actul sexual seamănă cu aceea, mult ulterioară, a lui Kundera din *Iubiri caraghioase*. Sebastian avea dreptate să observe la Bonciu „viguroasa percepție senzorială”. Doar la Blecher mai există ceva asemănător, atât în sugerarea cărnii concupiscente, cât și a aceleia moarte, a cadavrelor. Bonciu intuiește nouțea la noi a unei literaturi pe care D. H. Lawrence, Miller și alții o încercau, cam tot atunci, aiurea:

„Scrie o carte despre carne, încearcă să mă convingă el, pornind iarăși muzica gravă a graiului său cu vibrațiuni profunde. Să vorbești, de pildă, despre carnea catifelată a fecioarelor din faza pubertății. De cea de muiere oacheșă cu sânii pietroși și cu pielea brună și aspră la pipăit. Despre carnea de om mort. De a mânzatului jupuit și trecut prin țeapa de fier a cuierului din hală; despre carnea de ciupercă și câte ceva despre a mielului culcat în umezeală [...] Căci o carte despre carne înseamnă, firește, o eroică și aproape imposibilă realizare de artă.”

Grotești sau delicate, paginile acestea nu sunt niciodată vulgare. Din contra, referința livrescă înnobilează totul, aruncând, de exemplu, o lumină de o stranie sfințenie peste fata de la bordel asemănătoare deodată cu fecioara ce poartă în pânțele pe Iisus:

„Sub lumina potolită, răsfântă de para roșie a becului, văzu pe iubita lui Faust stând în picioare și privindu-și sânii prin scobitura cămășii, pe care cu stânga o ținea depărtată de trup, ca să poată cu dreapta să-și vâneze purecii.

Neîndoielnic că era Margareta.

Era Margareta din înscenarea lui Reinhardt, așa cum am văzut-o la Berlin, cu ochi albaștri, nasul ascuțit, gura cât un bănuș și ovalul prelung al obrazilor. Semne particulare: era gravidă.

Îi lipseau totuși cele două coloane laterale din închipuita catedrală pe care imaginația o construiește gigantică, dacă ne luăm după grosimea neobișnuită a stâlpilor rețezați. Îi lipsea fondul negru din ultimul plan. Avea însă, în plus, pântecul proeminent ca un obuz de mare calibru.

Omul cu ciocul de aramă făcu un pas înainte și se închină în fața ei, ca un „e” cursiv. Îi prinse tivul de jos al cămășii, ridicându-i-l până la para becului cu lumină sângerie, desco-

perind astfel acel trup, după care, cu tot pântecul umflat de sarcină, tânjesc și azi ca după un codru de pâine rumenă...”

H. Bonciu este un prozator foarte talentat, care a derutat critica interbelică aproape în întregul ei și pe care aceea postbelică, cu excepții onorabile, l-a dat uitării. Dacă l-ar fi citit, tinerii prozatori ai generației 2000 ar fi descoperit în el un precursor.

## ION MARIN SADOVEANU

(16 iunie 1893 – 2 februarie 1964)



Ion Marin Sadoveanu a încercat, în lunga sa carieră, cam de toate. Nu există gen literar în care să nu fi publicat una sau mai multe cărți. Om de cultură întinsă și solidă, a debutat ca poet, de foarte timpuriu, strângându-și însă producția abia în *Cântece de rob* (1930). Critica

vremii nu i-a omologat poezia, în ciuda entuziasmului trecător al lui Arghezi. Versurile sunt tradiționaliste, fără notă personală, alcătuind o quasi-completă antologie de influențe, de la Coșbuc prin Mînuțescu și Mateiu Caragiale până la Blaga și Voiculescu. Citabilă este *Simfonia în „tac” bemol minor*, una din primele, tocmai pentru că exprimă spiritul cultural al întregii lui creații lirice:

„Ce tăcere e în casă! Cărțile s-au strâns,  
culcate,  
Laolaltă pe măsuță; tac și ele, tac și eu.  
Lampa tace. Pe o coală stau cu genele  
plecate,  
Iar țigara-și toarce fumul care suie tot  
mereu.

Stau greoaie de atâta și atâta-nțelepciune  
Cărțile ce tac, și tace și penița de oțel.  
Tace Faust, tace Werther, tace Heine –  
ce minune –  
Tace versul, tace casa, tac portretele la fel.

Toată lumea mea de scoarțe tace  
adormind pe masă,  
Toate tac... Doar amintirea umblă-ncet  
de tot prin casă.”

Spre teatru, Ion Marin Sadoveanu a fost se pare îndrumat de prima lui soție, actrița Marietta Sadova. S-a distins mai mult ca administrator (a fost Inspector general al teatrelor și Director al Teatrului Național din București) și ca istoric al genului (nereușind să încheie totuși monumentală *Istorie universală a teatrului*) decât ca dramaturg. *Metamorfoze*, din 1911, este o feerie romantică fără mari virtuți poetice ori scenice, dar cu un prolog modern (un clovn îmbrăcat complet în negru se conversează despre piesă cu o păpușă uriașă figurând la rândul ei un clovn îmbrăcat complet în alb) care nu i-ar plăcea lui Matei Vișniec. *Anno Domini*, din 1927, e un mister, traversat de o undă religioasă, prea scurt spre a fixa tipurile și negradat dramatic. *Molima*, în trei acte, care a avut opt reprezentații succesive la Naționalul Bucureștean în 1932, e banală, ca și „gluma” *Pelican-bar* din 1930. Nu promiteau mare lucru bucățile în proză, unele cu caracter memorialistic. Succesul, Ion Marin Sadoveanu l-a cunoscut târziu, în 1944, cu romanul *Sfârșit de veac în București*, conceput ca prima parte (anii din urmă ai secolului XIX) a unei trilogii în bună măsură biografică, urmat de *Ion Sântu* (1957) (epoca din jurul războiului de întregire), nu și de un al treilea volum care ar fi împins acțiunea, conform autorului însuși, până spre 1940.

*Sfârșit de veac* este unul din cele mai solide romane românești, socotit balzacian sau flaubertian de către critică, la apariție ori la reeditările de după al Doilea Război, de la Ș. Cioculescu la E. Simion, combinație de Ghica și de *Kunstprosa*, în opinia lui Paul Georgescu, thomasmannian în aceea a lui Ov.S. Crohmălniceanu (care nu uita că scriitorul tradusese *Zauberberg*), respins de puțini, ca Al. Piru („compoziție mai degrabă trudnică”) sau I. Negoitescu (care-i găsea valoarea în tipicitatea temei, nu în arta romanului). Chiar și fără a conta vreodată ca un roman de prim-plan, *Sfârșit de veac* a lăsat urme în *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu, în *Princepele* lui Eugen Barbu, în *Scrinul negru* al lui Călinescu

(care n-a comentat niciodată cartea), îndeosebi în zugrăvirea amestecului de leneșă boierime cu blazon și de arendași cupizi care a făcut România modernă, dar și în insistența pe tradiții, locuri, arhitectură și urbanism în care au excelat romanierii ulteriori. Tema este aceea de la N. Filimon și de la atâția alții preocupați de evoluția noastră socială începând cu secolul XIX, însă tratată cu mai mare complexitate și minuție, pe planuri largi și în ritmul lent al frescelor istorice și familiale la modă în toată Europa cu câteva decenii înainte (Galsworthy, Roger Martin du Gard ș.a.). Dacă n-are acuitatea portretistică de la Petru Dumitriu (dar nici tendențiozitatea păgubitoare de la același), Ion Marin Sadoveanu are un suflu mai puternic și o capacitate de a construi psihologii pe care n-o regăsim la mult mai faimoșii lui urmași, cum ar fi Călinescu și Barbu. E lucrul cel mai rar remarcat la aparent balzacianul scriitor: psihologismul. Ca în toate marile romane care i-au fost model, în *Sfârșit de veac* tipurile umane sunt atent diferențiate psihologic iar personajele secundare (Lefterică, Jurubiță, Natalia etc.) au un relief înalt, spre a nu vorbi de Iancu Urmatecu, avocatul îmbogățit prin tranzacții funciare, ajuns din omul de casă al boierului Barbu unul din puternicii zilei, personaj la fel de greu de uitat precum altele din capodoperele romanului nostru. Remarcabilele portrete fizice sunt dublate de portrete morale. În ciuda masivității, *Sfârșit de veac* are un ritm bine marcat de scene în care conflictul e psihologic. Sunt scene de luptă, de duplicitate și de strategie, conduse cu mână sigură, în care personajele își confruntă interesele, dar și firea ascunsă. Maestrul de ceremonii este, firește, Urmatecu, plin de vitalitate, neobosit, viclean, calculat, altruist și crud totodată, pe care doar lucrurile neclare, ciudățeniile, capriciile femeilor, nebunia și moartea îl tulbură, scoțându-l din apele în care se scaldă de obicei. Chefurile uriașe pe care le trage după înmormântări vin din nevoia de a se reechilibra psihic. Dacă boierul Barbu e un Tuzluc iar Jurubița o Kera Duda, Urmatecu e un Dinu Păturică infinit mai com-

plicat și mai subtil, realizat la alte dimensiuni fizice și morale. Nu există, cum există de obicei în romanul de acest tip, personaje pozitive ori negative. Nici aplecarea spre caricatură de la romancierii postbelici. Am putea spune chiar că până și cei mai netrebnci sunt priviți cu anume compasiune. Un element important este acela biografic care atenuează eventualul spirit critic. Se pare că Urmatecu, boierul Barbu, Amelia, fiica celui dintâi și viitoarea soție a doctorului Sântu, doctorul însuși are prototipuri reale în familia scriitorului. De altfel, *Ion Sântu* e un *Bildungsroman* care îl are în centru pe fiul doctorului cu acest nume, copil încă în *Sfârșit de veac*, roman pe care îl continuă prin aproape toate personajele importante. Urmate cu însuși moare aproape de mijlocul lui *Ion Sântu*. Acțiunea din acest al doilea roman debutează cam odată cu secolul XX („nu mai era decât un an până la începutul veacului cel nou”), aceea din *Sfârșit de veac* trebuind situată pe la jumătatea anilor '80 din secolul precedent. Pe multe pagini din *Ion Sântu* tonul și stilul sunt cele din *Sfârșit de veac*, deși nu mai regăsim dramatismul scenelor din romanul anterior. Treptat *Ion Sântu* devine tezist, prin opoziții prea accentuate. Răscoala din 1907

e zugrăvită mai puțin fals decât în *Cronica de familie* ori în *Descult*, doar că rolul instigatorilor socialiști, unui ruși, e privit ca un factor pozitiv. Ivan Maximovici, revoluționarul, are o contribuție însemnată în formarea lui Ion Sântu, adolescentul de la 1914-1916, iar prietenii acestuia din urmă sunt deseori caracterizați în funcție de proveniența lor socială. Nu trebuie uitat că unele capitole au fost scrise ori modificate după 1948. *Ion Sântu* rămâne totuși unul din romanele relativ oneste din epoca realismului-socialist, cu mai puține concesii decât majoritatea.

Spre sfârșitul vieții, Ion Marin Sadoveanu a publicat proze științifico-fantastice și un succint roman istoric despre Histria, intitulat *Taurul mării* (1962), prea încărcat de informație de epocă, etnografic în exces și cam holywoodian în acțiune. O răscoală a sclavilor, ajutați de flota ateniană, schițează un început de democrație la Histria anului 420 î. Chr., ceea ce, la rigoare, ar putea trimite la epoca în care romanul a fost scris decât la acela al epocii în care se petrec faptele.

În total, Ion Marin Sadoveanu merită mai multă atenție decât i s-a acordat de către critica vremii.

# Dramaturgia

---

## G. CIPRIAN

(14 iunie 1883 – 7 mai 1968)



Publicist, memorialist, romancier, actor cu oarecare reputație, G. Ciprian a scris câteva piese de teatru între care una excepțională, jucată în țară și în străinătate cu mare succes, *Omul cu*

*mârtoaga*. Este probabil una dintre cele mai bune comedii românești din secolul XX. Prietenia strânsă cu Urmuz, care i-a fost coleg de liceu și din care Ciprian face un personaj în altă comedie a sa, *Capul de rățoi* (1940), l-a determinat pe Arghezi să dea de înțeles că autorul lui *Algazy și Grumer* ar fi fiind acela care a scris piesa din 1927, dovadă atât spiritul ei, cât și lipsa de valoare a celorlalte ale lui Ciprian însuși. În realitate nu e aproape nimic urmuzian în *Omul cu mârtoaga* și nici chiar în *Capul de rățoi*, ca să nu mai vorbim de *Nea Niculae* (1928) sau de *Un lup mâncat de oaie* (1947), una prea de tot sofisticată și fără haz, alta, prea de tot simplă, mai degrabă o farsă ușoară, de asemenea fără haz. Nici romanul *Soț ori făr'dă* (1935), în care Ciprian își povestește pățaniile de pe Coasta de Azur, unde și-a pierdut la ruletă toți banii cu care urma să plătească traducerea în franceză a *Omului cu mârtoaga* (piesa s-a jucat totuși la Paris în 1937), nu vădește vreo înrâurire a lui Urmuz. Înscenările celor patru din *Capul de rățoi*, care vor să-i oblige pe oamenii serioși să se joace, făcându-le șotii și farse cam de prost gust ori construindu-și o casă între ramurile unui copac (precum eroii lui Italo Calvino mult mai târziu) de unde coboară *à contre coeur* în lume, au se

pare o sursă autobiografică în pozele școlărilor care au fost altădată Ciprian însuși (Macferlan din piesă) și Urmuz (Ciriviș). Dincolo de asta nu e nicio legătură cu literatura absurdă a colegului și prietenului buzoian. De altfel, piesa e plecticoasă și lungă ca o zi de post.

*Omul cu mârțoaga* n-are echivalent în teatrul românesc. Ov.S. Crohmălniceanu îi găsea în schimb modele în *Verwandlungsdrama* expresionistă, dar nu indica spre comparare niciun titlu. G. Călinescu o socotea un „mister” al cărui protagonist este „omul umil și ridicul de până ieri” care devine un „taumaturg” și adăuga: „Soția reîntoarsă și pocăită se prosternă în fața lui ca în fața lui Iisus”. E oarecare exagerare în această interpretare a finalului, dar e adevărat că exteriorizând „tensiunea sufletească ce se cheamă credință” și obținând convertiri în masă, modestul arhivar e un erou demn de teatrul, cum zice tot Călinescu, al lui Calderon. Înțelesul piesei rămâne greu de descifrat mai ales în lipsa tradiției genului la noi. Iubirea și mai ales credința de care eroul, Chirică, dă dovadă sunt amestecate cu un sentiment de milă cum numai în literatura rusă putem găsi. Noi n-avem un Alioșa Karamazov sau un Mășkin, la fel cu care se comportă Chirică față de Ana sau față de semenii lui care l-au batjocorit pentru încăpățânarea cu care și-a pregătit mârțoaga, Faraon al V-lea, pe numele ei mitologic, în vederea marelui concurs. Poate doar un Lică Pintilie din piesa lui Aderca *1 din 36*, scrisă nouă ani mai târziu, să-și afle Chirică un seamăn. Interesant este Chirică și pentru fermitatea lui inebranabilă. Părăsit de nevăstă, alungat din casă, cu fiii dați afară din școală, rămas fără prieteni, luat în răs de gazete, vizitat de toți curioșii din lume interesați de „regele gloabelor” pe care arhivarul, amenințat și cu scoaterea din modesta slujbă, pariază cu o liniște supranaturală, Chirică își

vede mai departe de ideea lui. Mila lui Chirică se pogoară și asupra lui Faraon, cel dintâi din seria de convertiți, urmat de Inspector, de Ana și de toți cei care nu crezuseră în el. Una dintre aceste convertiri, a Inspectorului, la care Chirică doar asistă, rolul principal revenindu-i lui Varlam, fidelul său prieten, singurul pe care îl mai are, este o scenă gogoliană, demnă de *Suflete moarte*, în care Varlam e un Cicikov pozitiv, dar la fel de convingător precum celălalt. Spre deosebire de iluminările din teatrul expresionist, cele din *Omul cu mârțoaga* sunt scurse de orice lirism, de orice emfază. Învins ori învingător, călcat în picioare ori având lumea întreagă la picioarele lui, Chirică e același ins modest, șters, pașnic, cu inimă mare și capabil de o imensă milă față de slăbiciunile ori păcatele celor din jur. O milă care nu umilește, fiindcă e lipsită de aroganță și de ostentație, plină de cea mai caldă și firească omenie. Personajul ridicol, mai ales în ochii Anei, femeia cochetă și ambițioasă, ori ai lui Nichita, seducător, cinic și fără scrupule, se transformă treptat într-un mucenic, într-un sfânt. Tot comicul de caracter și de situații capătă o alură aproape mistică, pe măsură ce credința lui Chirică în șansa gloabei sale primește confirmarea, miraculoasă, a realității. Avea dreptate arhivarul să pretindă (o singură dată, e drept, și atunci ca din întâmplare) că „vede”. Fusese imediat taxat de nebun, inclusiv de Varlam, care-i cerea laolaltă cu ceilalți să vândă gloaba ca să scape de rușine. Nu există niciun accent fals în tenacitatea calmă cu care Chirică renunță la tot pentru ideea sa, urmându-și destinul, nici în convertiri, care se păstrează, toate, la un nivel banal, realist, cu note comice pe alocuri, fără nimic forțat, excesiv sau nefiresc. Meritul piesei este de a echilibra excepționalul prin normal.



## Alți dramaturgi

TUDOR MUȘATESCU (1903-1970) a cunoscut cel mai mare succes de public din istoria teatrului românesc cu *Titanic vals*, care a avut o sută de spectacole numai în stagiunea de debut, 1932-1933, de la Național. Piesa este o comedie caragialiană, plină de vervă și bine construită pentru scenă, a cărei originalitate constă nu atât în mijloacele artistice, vădit înfeudate modelului, până la pastişă, cât în idee și într-un anumit meșteșug dramatic. Spirache Necșulescu este provincialul cumsecade și disprețuit în propria familie pentru lipsa lui de ambiție. O moștenire neașteptată îl face deodată atractiv. Abia acum vine interesul subiectului: împins din toate părțile să candideze în alegeri, Spirache refuză. „Nu e firea mea să fac politică”, mărturisește el. Iar alegătorilor le spune în față: „Să nu mă votați, fiindcă eu nu merit să intru în Parlament, fiindcă eu n-am făcut nimic pentru voi și nici n-am să pot să fac”. Spirache e candidatul paradoxal. Tipul n-a existat până la *Titanic vals* și nici după aceea. Inferioară este ...*Escu*, unde farsa politică n-are nicio idee iar sentimentalismul à la Sebastian din *Titanic vals* a dispărut fără urmă. Celelalte piese nu mai prezintă interes artistic. Nu sunt rele poeziile de la debut (*Vitrinele toamnei*, 1926), în linia lui Mihai Moșandrei, câmpulungean ca și Mușatescu, străbătute de o ironie foarte fină, deși autorul nu e propriu vorbind un liric. Prozele, publicate în anii '20-'30, seamănă cu niște scenete dramatice. Vocația adevărată a lui Mușatescu rămâne comedia.

VICTOR EFTIMIU (1889-1972) are mai multă fantezie decât Mușatescu, dar e mult mai inegal și mai puțin riguros dramatic. Imensa lui operă, în toate genurile, n-a lăsat decât puține urme, și acelea în teatru. Poeziile sunt în stil tradițional, scrise îndemânatic, dar fără calități artistice. Cele o mie de sonete sunt la fel de sterile poetic precum ale lui M. Codreanu, cu

care Eftimiu a mai împărțit și alte lucruri, de exemplu, laurii unor premii și o celebritate nemeritată. Proza, aproape tot așa de abundentă, n-are nicio valoare. Nici chiar memorialistica (*Fum și fantome* și restul). În teatru, Eftimiu s-a remarcat prin fantezii folclorice ori istorice, din care basmul în versuri *Înșir-te mărgărite* (1911), care a fost pus de câteva ori, și cu oarecare succes, în scenă, nu e cu totul neinteresant. În schimb *Meșterul Manole* (1925), care demitizează legenda, drama istorică *Ringala* (1915) și mai ales numeroasele, ca grăunții de nisip ai plajei, piese cu subiecte „de peste hotare” (clasificarea autorului însuși), de la Faust și Don Juan la Don Quijote și Napoleon, sunt tot atât de facile pe cât de bombastice sunt „tragediile elene”, în care zeii antici revin în ipostaza sfinților creștini.

VICTOR ION POPA (1895-1946) a fost prin excelență un om de teatru. A fost profesor de dramă, cronicar dramatic, regizor, director. Și-a scris piesele în deplină cunoștință de meșteșugul specific. Din păcate, modicitatea subiectelor și sentimentalismul le fac caduce. *Ciuta* (1924) și *Mușcata din fereastră* (1930) sunt drame duioase și înduioșătoare, cu nuanțe tragice (eroina din cea dintâi se sinucide). Cea mai cunoscută rămâne *Take, Ianke și Cadâr*. Tipărită abia în 1938, la șase ani de la premieră, dar jucată deseori și după război, cu un succes de public garantat, este semnificativă prin pledoaria (un pic naivă, e drept) în favoarea toleranței etnice, într-o perioadă care numai tolerantă nu era. Din cele trei personaje titulare, turcul Cadâr este înțeleptul care pune la cale căsătoria fiicei evreului Ianke cu fiul românului Tache. Comicul are factură sentimentală. Romanul *Floare de oțel* (1930) ar fi putut fi o bună cronică a războiului dintâi cu o mai sugură stăpânire a masei de personaje, deseori bine conturate și cu destine greu de uitat. *Velerim și Veler Doamne* (1933) e

un roman senzațional, asemănător cu *Zabei orbul* al lui V. Voiculescu, în care un bărbat, condamnat la zece ani de ocnă pentru o crimă pe care n-a comis-o, nu se lasă, când este eliberat, până nu-i descoperă pe adevărații asasini. Finalul este, din nefericire, ratat, tot din pricina aplecării autorului spre situații tari: protagonistul moare, stupid, împușcat de un ofițer german. *Sfârlează cu foșează* (1936) și trilogia *Maistorașul*

*Aurel, ucenicul lui Dumnezeu* (1939) se numără printre lecturile adolescenței noastre. Ca și *Velerim*, sunt în fond romane pe gustul tinerilor de altădată, captivante, alerte și emoționante.

VALJAN (1881-1960), ALEXANDRU KIRIȚESCU (1888-1961), ION LUCA (1894-1972), G.M. ZAMFIRESCU (1898-1939), care a scris și romane, sunt neglijabili.

# Critica, eseuul și istoria literară

---

## A treia generație maioresciană

**PAUL ZARIFOPOL**

(30 noiembrie 1874 – 1 mai 1934)



Multe dintre obiecțiile făcute lui Paul Zarifopol îl privesc pe criticul literar, ceea ce, în mod evident, autorul *Încercărilor de precizie literară* n-a fost. G. Călinescu deschide cu el capitolul de *Istorie* care-i cuprinde pe criticii celei de a

treia generații maioresciene (de la Pompiliu Constantinescu la el însuși). Dar Paul Zarifopol era cu ani buni mai în vârstă decât E. Lovinescu și numai cu trei ani mai tânăr decât G. Ibrăileanu, cu care a polemizat cordial și al cărui roman *Adela* i-a plăcut enorm. E drept că el a debutat după războiul de întregire, de unde impresia multora că e congenerul confrăților din generația a treia. Mai mult, prin purismul său estetic, Zarifopol întruchipează cel mai bine modernismul interbelic. Deși are un doctorat în Germania, este un francofil și un admirator al lui Flaubert. Când a devenit colegul lui G. Călinescu la *Adevărul literar și artistic*, în anii '30, unde scria săptămânal, Zarifopol își făcuse oarecum uitat în ochii mult mai tinerilor colaboratori ai revistelor din epocă trecutul de apropiat al lui Caragiale, pe care-l vizitase la Berlin și cu care corespondase, sau căsătoria cu fiica lui Gherea. Când Caragiale murea, în 1912, G. Călinescu era abia la pubertate. Pe de altă parte, simpla răsfoire a articolelor lui Zarifopol arată clar că aveam de a face cu un eseist, fără concepție teoretică și fără pretenția de a se ține la curent cu literatura vremii sale. Eseurile sale

sunt consacrate îndeosebi scriitorilor francezi (ca și Holban, e unul dintre primii cititori ai lui Poust la noi, dar a cărui noutate o vede în mic, fără să cadă pe esențial, și totodată un admirator al lui Gide, Valéry, Anatole France și alții), iar celelalte tratează diferite teme sociale, morale sau politice. Zarifopol n-a scris recenzie, n-a visat la o istorie a literaturii române (tot ce era dinainte de 1900 i se părea provincial și perimat). Eseistica lui e una de gust, liberă de concepte, expresie a unui spirit fin și cultivat de amator superior. Vom regăsi, după Războiul al Doilea, acest amatorism de frondă și de frivolitate ideatică deplin asumată la Al. Paleologu sau la Alexandru George. Înclinația spre antifrază și paradox e comună eseistilor din această categorie, care disprețuiesc mai presus de orice locul comun și spiritul de sistem.

Ca și Lovinescu, deși n-are pregătirea clasică a acestuia, Zarifopol e un anticlasicist. Vocația modernității nu se traduce la el doar prin pasiunea pentru „arta literară” ca supremă expresie, ci și prin încredințarea că „timpul omoară orice creație intelectuală, în total sau în parte”, cum scrie în eseul intitulat *Clasicii*. La întrebarea la ce sunt buni clasicii, răspunde ironic că ei reprezintă „o proptea pentru opiniile literare și artistice”. Altfel spus, oamenii fără gust și idei proprii citează din clasici spre a-și proba cultura. Doar pedagogii, guvernanții și miniștrii instrucțiunii publice, adaugă Zarifopol, mai cred astăzi în veșnica tinerețe a modelelor. Platon, Tit-Liviu, Racine, Shakespeare, Schiller, de câți mai sunt citați? Ce „om în stare să vadă estetic” nu simte neplăcut „convenționalul abstract” din pictura lui Rafael? Mai radical decât Lovinescu în *Mutația valorilor*, Zarifopol susține în *Stil clasic* că „literatura franceză clasică seamănă curios cu viața germană prusificată” și că Boileau și compania sunt niște „vrednici jandarmi literari”, care au reușit performanța de a struni poporul cel mai *frondeur* din toate.

Renumerele, Zarifopol și l-a legat de introducerile la opera lui Caragiale (al cărui prim editor a fost) și îndeosebi de *Publicul și arta lui Caragiale*

care inaugurează seria. Este citat de către majoritatea exegeților următorii pasajul, faimos, sub semnul căruia poate fi așezat întreg studiul:

„Zița, tânără și cum sunt îndeobște româncele noastre, foarte vioaie, a evoluat energic. Stimulată de ambițiile intelectuale ale lui Rică, ea a pătruns, prin Alecsandri și Bolintineanu, până la câteva romane franceze. Copiii și, mai ales, copilele lor n-au mai cunoscut decât literatură străină. Fetele chiar au suferit probabil, în delicatetea lor, de pe urma «dupței pentru limba românească», dusă acum 20 de ani cu un neuitat brio patriotic, și s-au închis desigur cu atât mai îndărătnic în admirația lor gingașă pentru Bernstein-Bataille și Prévost-Bourget. Iar nepoții lor participă activ la producția literară română, chiar când sunt fii și fiice de oameni cu stare; sau cel puțin cunosc, urmăresc și încurajează cum pot literatura românească produsă de vreo două decenii încoace. Totuși lecturile lor favorite și inspiratoare sunt Henri de Régnier, Samain, Verhaeren, Rachilde – în scurt, catalogul de la *Mercure de France*. La care se adaugă, pentru cei cu gustul grav și puternice trebuințe de idei: Barbusse și Romain Rolland. Acum în urmă de tot suntem, se-nțelege, expresioniști”.

„Lupta pentru limba românească” la care face aluzie textul este, neîndoielnic, aceea dusă de Iorga în 1906 contra reprezentațiilor în franceză de pe scena Naționalului bucureștean (ar merita remarcat faptul că adjectivul *românesc* este folosit de Zarifopol doar prin referire la Iorga sau în context peiorativ, ca toți moderniștii el preferând să scrie despre literatura *română*). Nu s-a remarcat îndeajuns că studiul, cel puțin în prima parte, este mai degrabă defavorabil lui Caragiale, care „s-a învechit grozav, disproporționat față de timpul în care a trăit și a scris”. Și încă:

„Publicul, care acum patruzeci de ani a dat comediilor lui Caragiale succesul proaspăt și autentic, îl formau ori oameni care, prin educația

și simțirea lor, aveau față de subiectele acestui teatru distanța estetică; ori înțelegerea și râsul lor erau libere de orice încărcătură personală; ori îl forma însăși lumea acestor comedii: micul burghez, solid instalat în convingerea naivă că aluziile farsei nu-l țintesc individual, râdea din toată inima de prostiile și nenorocirile bufone, pe care imediat le aplica vecinului. Acest din urmă fel de public este, mi se pare, singurul care a rămas credincios autorului. Cel de felul întâi s-a risipit de mult...”

Dramaturgul n-ar mai avea așadar cititori capabili să-i înțeleagă arta ca Maiorescu, ci numai cititori incapabili să se recunoască în personajele sale, Cațavenci și Trahanachi ai noii epoci. Dar asta nu e totul. Teoreticianul Caragiale (cu puseurile lui clasiciste) n-ar avea decât o cultură de cafea. Gustate printre aperitive, ideile lui n-ar merita a fi luate în serios. Prezența la „Junimea” l-a încurajat să se creadă intelectual superior. Norocul lui a fost că a scris comedii. Deși de stil vechi, ele nu-i pun în evidență conservatismul catastrofal al gustului, cum o face în schimb *Năpasta*, o „de tot regretabilă melodramă”, cu „nenorocite efecte ale teatralismului tradițional”. De un defect similar ar suferi nuvele ca *Păcat* sau, la final, *O făclie de Paște*. Alte idei deopotrivă de gingașe se află peste tot în introduțiile la volumele pe care Zarifopol le-a editat. O părere la fel de proastă are Zarifopol despre toți scriitorii secolului XIX românesc, de la Cârlova și Heliade la Odobescu și Ghica. Bolintineanu de pildă ar avea „o egală și senină insensibilitate pentru raportul dintre ritm și idee”. *Marșul românesc* al lui Cârlova este scris într-o „moleșită formulă de aluat necopt”. Gr. Alexandrescu e penalizat pentru greșeli de gramatică. Cu o astfel de neistorică viziune (perspectiva tipică a moderniștilor), era de așteptat ca lui Zarifopol să-i placă ușuratele scrieri contemporane ale lui Ion Minulescu și Al.O. Teodoreanu. De mirare, oarecum, nu atât slăbiciunea pentru *Adela* lui Ibrăileanu (care-l tot invita să preia o catedră universitară

în orașul lui natal), cât aceea pentru *Viața lui Eminescu* a lui G. Călinescu, mai cu seamă că, nu cu mult înainte de a o comenta elogios, Zarifopol luase peste picior biografiile românești gen Maurois, care erau în mare vogă în Franța deceniului al treilea. În ce-i privește pe contemporani, purismul lui Zarifopol nu merge mai departe de citarea entuziastă a două strofe din Ion Barbu (nenumit vreodată în articolul cu pricina ori în altul) sau de recenzarea favorabilă a *Eonului dogmatic* a lui Blaga.

Mai instructive sunt câteva dintre eseurile politice ale lui Zarifopol. Acela intitulat *Sentimentalii* face o paralelă inteligentă între aplecarea spre melodramă a artistului prost și aceea a politicianului. Uimitoare este exemplificarea: Lenin a putut da un „exemplu delicios de triumf al sentimentalismului pur în politică” atunci când, „cu imperturbabilă eleganță teoretică”, nepăsătoare față de „realitățile economice”, a pariat pe puțința de a crea în Rusia întâiul stat comunist. Noua Rusie, științific clădită, este ea însăși, după o jumătate de veac de ironii ale socialismului științific marxist la adresa celui sentimental și utopic, efectul împrumutării „drastic populare” a „vechilor și veșnic tinerelor uzanțe sentimentale” în materie de proceduri concrete de desproprietaryre și deposedare. În *procesul intelectualilor* conține ideea că „singuri intelectualii au fost în stare să prepare filozofic discreditul inteligenței, să dea prestigiu de argumentare disprețului și urii altor clase și meserii față de intelectualii”. Cel mai șocant dintre aceste comentarii este acela intitulat *Analogii penibile* în care creștinismul și comunismul sunt puse în paralel. Prăbușirea antichității latine și a culturii ei sub loviturile creștinismului primitiv (e și teza de doctorat a lui Camus de peste două decenii) oferă modelul zdrobirii capitalismului de către bolșevism la începutul secolului XX. E lesne de înțeles de ce aceste texte n-au fost menționate niciodată până de curând când au fost editate de către Al. Săndulescu. Nici între războaie, când au apărut, ele nu făceau o figură bună. Raționalismul lui Zarifopol, în politică deopotrivă ca și

în literatură, reușea cu greu să risipească norii predilecțiilor obscurantiste, fie comuniste, fie fasciste. E important să subliniem acest lucru cu atât mai mult cu cât, flaubertian în spirit, Zarifopol îl disprețuia pe *mediocrat*, adică pe burghez. Călinescu explică în acest fel atașamentul lui față de zeflemeaua lui Caragiale.

Snobismul și prețiozitățile stilistice ale lui Zarifopol l-au făcut destul de nepopular într-o literatură care prefera limbajul frust și care îl flata fără jenă pe omul „simplu”, mai ales de la țară. Intelectualii interbelici nu se deosebeau din acest punct de vedere de poporanistii de la 1900: elogiul țaranului român a continuat să fie cuvântul distinctiv pentru cei mai mulți dintre ei. Un eseist care privește (cel puțin aparent) literatura națională ca pe una retardată și provincială, pamându-se în schimb de tot ce produce Franța, n-are cum trezi simpatie, chiar dacă impune oarece respect prin subtilitatea gândirii și mai ales a expresiei sale literare. Poate din prudență, adoptând o strategie de protecție, Zarifopol nu se lasă descifrat de la prima lectură. Textele sale sunt pline de capcane

pentru naivi. E destul să-i recitim fraza cu care debutează *Prefața* primei sale cărți ca să ne dăm seama că putem fi foarte lesne păcăliți: „Cred că se pot numi, cu aceeași dreptate, gîngășe ideile care, în general, trebuie să fie cunoscute oricui vrea să treacă drept om cultivat, ca și acele despre care acest om trebuie să pome-nească întotdeauna cu deosebită băgare de seamă, dacă vrea să nu supere atenția societății unde, în chipul cel mai util și cel mai plăcut, i se adăpostește persoana și i se apără interesele”. Ce vrea, în definitiv, să spună sofisticata formulare cu care eseistul pășește pe scena literaturii noastre? Vrea să spună probabil că ideile omului cultivat sunt totdeauna un pic provocatoare. În loc de *gîngășe*, cum le numește el, noi le-am spune astăzi *delicate*. Delicate, pentru că, deși obligatorii pentru orice om cult, comportă riscul șocării prejudecăților înrădăcinate chiar și în mediile culturale cele mai liberale. Având în vedere eseuri precum *Clasicii* sau *Analogii penibile*, s-ar putea crede că Zarifopol a dorit să ne prevină din capul locului că ideile lui, fie literare, fie politice, nu sunt suportabile de către toți.

## PERPESSICIUS

(21 octombrie 1891 – 29 martie 1971)

Aproape uitat astăzi ca poet și critic literar, Perpessicius continuă a se bucura de prestigiul celui mai important editor al lui Eminescu. Încheiată după moartea sa, de către alții, monumentală ediție de *Opere* începută în anii '30 ai secolului trecut i se atribuie în întregime, ca omagiu, dar și ca o recunoaștere a meritului celui care i-a trasat liniile principale. Contestațiile, timide multă vreme, s-au accentuat abia în deceniile din urmă. Și dacă lecțiunile discutabile ori greșite erau oarecum inevitabile, cercetarea lor sistematică (N. Georgescu) a dat la iveală carențe mai adânci ale metodei de editare. Obiecția majoră a venit însă din altă parte,

și anume din consacrarea, prin Perpessicius, a despărțirii materialului poetic eminescian în antum și postum. Tipărirea integrală a postumelor a avut desigur consecințe excepționale. G. Călinescu și Ion Negoițescu au propus o imagine a poetului complet diferită de aceea a lui Maiorescu, tocmai prin exploatarea poemelor abandonate de Eminescu în caietele sale. Dar discriminarea pe care Perpessicius a impus-o nu mai pare astăzi la fel de acceptabilă cum părea ieri. Petru Creția s-a îndoit pe bună dreptate de corectitudinea ei. Și nu e nevoie de cine știe ce studiere aprofundată a lucrurilor ca să-ți dai seama că așa-numitele antume reflectă la fel de

puțin voința poetului însuși ca așa-numitele postume. E adevărat că o parte din ele a fost tipărită sub supravegherea lui Eminescu în *Convorbiri*. Dar ediția din 1883 e rodul selecției lui Maiorescu, care a intervenit deseori în text, nerespectându-l pe cel din *Convorbiri*, și a adăugat poeziilor pe care Eminescu le-a destinat publicării altele în legătură cu care n-avem o decizie limpede a autorului. Chiar și dacă se va ivi un alt editor capabil să privească în alt chip imensul volum de texte, mai ales în condițiile unor tehnici net superioare de editare, ediția lui Perpessicius va rămâne incontestabilă, exemplu greu de egalat de devotament și de acribie.

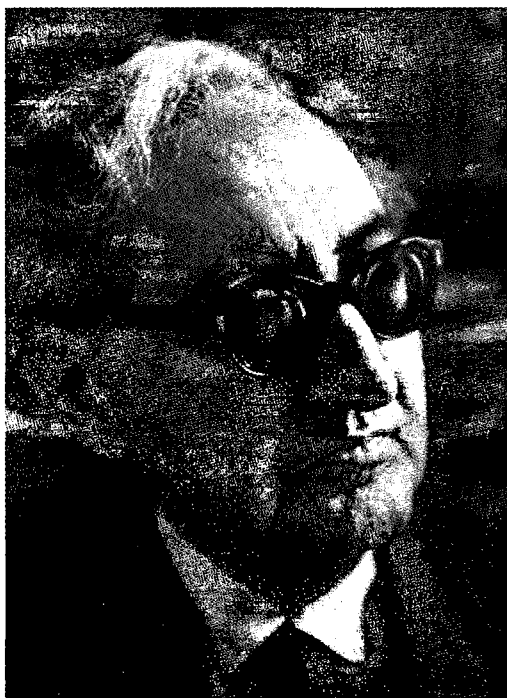


Foto: I. Cucu

Criticul literar înfățișează un paradox a cărui explicare nu e definitivă. Aproape în totalitate opera critică a lui Perpessicius este alcătuită din foiletoane. *Repertoriul critic* din 1925, *Mențiunile critice* din următorii douăzeci de ani ori *Lecturile intermitente* de după al Doilea Război conțin, în exclusivitate, cronici literare. Alături de Pompiliu Constantinescu, Perpessicius este cronicarul cu cea mai lungă carieră din prima parte a secolului XX. Modificarea predilecțiilor lui la bătrânețe, când istoriografia literară ia locul actualității, nu

înseamnă și renunțarea la spiritul foiletonului. Perpessicius continuă a recenza apariții editoriale. Doar că acum pare a accepta aforismul lui Ibrăileanu conform căruia „marii cetitori stau de vorbă cu morții”. Paradoxul constă în faptul că acestei îndelungi și benedictine îndeletniciri i-a lipsit tocmai structura mentală potrivită. Perpessicius a fost orice, mai puțin un cronicar literar. În profesia de credință intitulată *În tinda unei registraturi*, promitea, în 1923, că rubrica lui de recenzii hebdomadare va fi „sucursala unei vitrine de librărie”. Și adăuga: „Voi alunga cât mai hotărât, ca pe o satana, ipocrizia...” Cuvântul și l-a ținut doar în măsura în care a consemnat aproape tot ce s-a tipărit între 1923-1946, mai ales pletora de opere derizorii a vremii, doar că n-a arătat niciodată vreun interes pentru atitudinea deschisă și francă a cronicarului (care, vorba lui Călinescu, spune *da ori nu* cărților), judecățile lui de valoare fiind întortocheate și atât de subtile, încât îți trebuie o frecventare foarte atentă a stilului său critic spre a prinde dedesubturile. Perpessicius e un cronicar paradoxal care afirmă fără să afirme și neagă fără să nege. E la fel de ceremonios când elogiază, ca și când anulează o operă. Asta complică enorm însușirea părerilor lui despre autori mari ca Mateiu Caragiale, H.P.-Bengescu, Blaga și alții. Nu se poate spune unde sfârșește sinceritatea și începe ironia, unde lauda e batjocoritoare și sarcasmul e pură admirație. Perpessicius se pune la adăpostul citatelor și când nu le poate comenta, fiind lipsite de sens artistic, și când au un sens, dar care e inefabil. Referințele exorbitante (criticul e de altfel un eminent cunoscător al literaturii franceze, un erudit) sunt altă metodă de a-și mistifica cititorul. Ce poți crede despre o plachetă a unui poet de mâna a treia pe care cronicarul o pune în relație cu Henri de Régnier, Paul Valéry, Bataille, Bainville, Verlaine, Laforgue, Gide, Proust, Moréas, Coșbuc, Anghel, Pillat, Lovinescu, Ovid Densusianu și încă alții? Franchețea lui e doar aparentă și are dantele care o fac să pară prețioasă. Ceea ce ni se dă, cu generozitate, ne este luat, în fraza următoare, cu

și mai multă generozitate. O propoziție o face îndoielnică pe cealaltă și înaintăm în discursul critic, înclinându-ne când pe un val, când pe altul, ca să descoperim la urmă că ne aflăm tot în punctul din care am pornit.

Cel din urmă, al optulea, volum din seria definitivă a *Operele* lui Perpessicius a trezit în 1965 două reacții opuse. Vladimir Streinu a schițat autorului următorul sugestiv portret: „Criticul, pe lângă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg complimentos, are la șold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, și al cărei mâner lucrat artistic cere o mână fină și gesturi inofensive. În condiția sa internă, acest critic, mai mult sugerând decât afirmând, aparține secolului politeții și este poate ultimul european căruia îi stau bine, mai bine decât multora din epocă, peruca, jaboul, mâneculele de dantelă și funtele sub genunchi, până unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare [...]. Ne aflăm în fața unui orleanist [...] Efectul dintâi ca și de pe urmă al conduitei sale critice este totdeauna de complicație delicată în stil rococo”. Celălalt comentator este Gh. Grigurcu: „...Drama subiacentă a criticii lui Perpessicius abia aici începe. Sentimentalismul lui e surdinizat, melancolic, e o măsură care nu se poate decât cu greu aplica unor obiecte ce-l contrariază, după cum nu se îndură a refuza, a numi în chip propriu rebutul. Pe tărâmul său de moliciune și catifele, de bucurii anexate printr-o dialectică a infinitei comprehensiuni, unor prilejuri adesea minore, elogiul e aproape singurul mod îngăduit, ca într-un misticism al afectului ce neconținut se decantează [...]. Discernământul său intelectual e jertfit în favoarea unei stări personale revoluate, în care devălmășia cărților e o lume absolută, o dulce tiranie. E cea mai lirică exegeză din câte cunoaște scrisul românesc, de o beatitudine ce o poate identifica mereu cu sine, deci îndreptățit”. Să notăm în treacăt cât de în spiritul lui Perpessicius sunt ambele comentarii. Chestiunea era și este dacă Perpessicius este un protocolar, care-și ascunde sub etichetă o părere deseori crudă, ori

un liric admirativ, incapabil să se aplice unor obiecte care-l contrariază. Cu alte cuvinte, amabilitatea lui cronică este o politețe goală ori conținutul unui suflet în jubilație perpetuă. Ambele perspective comportă riscuri. Dovadă că Streinu introduce corecția spiritului orleanist (care a trebuit să iasă din Versailles și să urce pe baricade), iar Grigurcu pe aceea a existenței unui registru secund (în care lirismul trebuie uneori descifrat „prin pipăit ca un alfabet Braille”). Personal, înclin spre teza lui Streinu. Perpessicius înfățișează cazul rarisim al unui critic care în loc să dezvăluie, învăluie. Politețea lui ambalează obiecțiile spre a le face suportabile. Și izvorăște dintr-o resemnare: nu din incapacitatea gustului ori din nevoia nediferențiată a admirației. Există mai degrabă la Perpessicius o strategie a admirației. El nu e atât un jubilent, cât un sceptic. Și nu e numai decât un cititor amabil, cât unul ceremonios. Iar ceremonia criticului seamănă cu eticheta principilor: e o formă, nu un conținut. Și nu e neapărat un impresionist, cât un prețios. Obiecția lui e deghizată, nu absentă. Ceea ce ne izbește ici-acolo în mătăsoasele lui fraze este chiar inconsistența elogiului, care e adesea doar convențional sau prea general. Ar trebui să fie cineva de tot naiv ca să cadă în capcana repetatelor *mea culpa* ale criticului ori a civilităților lui lexicale. Adjectivele – mai numeroase decât orice altă parte de vorbire în stilul lui Perpessicius – nu sunt doar lunecătoare, dar și voit contradictorii, completându-se uneori în chip derutant. Ce să înțelegi din aprecierea criticului față de două opere ale lui M. Eliade într-o frază ca aceasta: „E cazul înainte de toate, al acelui roman *Maitreyi*, cu care dl Mircea Eliade a cunoscut o binemeritată glorie, după ce-și făcuse debutul cu o carte *infinit mai complexă*, deci mai *artificioasă*, ca *Isabel și apele diavolului*?”

Perpessicius este un critic de lume și un curtean al Literelor. Arta lui este una de sugestie și de nuanță. Un cod al bunelor maniere o conduce de la un capăt la altul. Jubilent a fost Călinescu, nu el, care a inventat un ritual și o



etichetă menite a ascunde un fond mai degrabă sceptic. Așa se explică mica lui manie de degustător de texte. Deseori, o singură poezie, uneori chiar și numai un distih ori un vers, iar în proză câte un citat picant ori exotic, îi produc o emoție capabilă să facă uitat restul unei întregi opere. Raționalismul lui galic, educat la școala rococoului stilistic, se complăce în ceremonii bizantine. Perpessicius este, ca toți marii lui contemporani întru critică, un european, un occidental, dar care a avut, spre deosebire de toți, gustul oriental, levantin, al întortocherii stilistice. Acesta e paradoxul: un gust amar și dezamăgit pitit sub un maxim protocol al admirației. Perpessicius și-a ascuns mai bine decât toți sentimentele adevărate.

Poeziile sunt clasiciste, în spiritul lui Duiliu Zamfirescu și Macedonski, corecte și livrești, fără țâșnire lirică. Aspectul clasicizant este mai pronunțat în poezia lui Perpessicius decât în a oricărui poet critic, cu excepția lui G. Călinescu. Dintre volume, cel dintâi, *Scut și targă* (1926), are o unitate mai mare tematică și stilistică. *Itinerar sentimental* (1932) e o simplă culegere, eterogenă și fără nimic citabil. Poeziile interesante datează dinaintea Războiului Mondial la care Perpessicius a luat parte ca combatant, pierzându-și o mână. Multe au aerul unor notații de caiet purtat în raniță, trimițând, uneori din titlu, la locuri și împrejurări calendaristic identificabile. O înrâurire vine dinspre simboțiștii francezi, traduși de pe atunci, ca Verhaeren, Fort ori Samain. Sunt și note bacoviene („Peste toată zarea s-a întins/

Un zăbranic nesfârșit de doliu;/ Cine oare-a pregătit lințoliu/ Și anume pentru care ins?”), ori chiar minulesciene („E duminică, Mădy”!/ Îți mai aduci aminte/ Din vremile de pace/ Sărutul meu fierbinte?// Prin parcul public unde/ Ne preumblam spre seară,/ Aceiași inși se plimbă/ Cu buzele de ceară?// La fel de calm Danubiul/ Cu portul contrastează/ Electricul piano/ Mai Walzertraumizează?”). Capodopera lui Perpessicius este pillatiana *Pe Calfa-Dère, toamna...*

„Pe Calfa-Dère, toamna și-a-ntins  
melancolia  
Pe-a dealurilor scunde divanuri mici de  
aur,  
Pe lanuri miruite ici-colo cu țințaur,  
Pe oameni ce-i pândește de-aproape  
agonia.

În vale, ca-ntr-o baltă jur-împrejur  
închisă,  
A cărei unde, încă, n-a tulburat-o nava –  
Prin corturile-ntinse – ca nuferi mari de  
lava  
Ne ofilim în râvna de zare larg-deschisă.

Văzduhul cu arome, ca azima de calde,  
Mă poartă-n fundul văii, în orice dup-  
amiază,  
La lespede-nvelită cu mușchi, unde  
visează  
Șopârle de platină pătată de smaralde.”

## ION CHINEZU

(15 august 1894 – 10 decembrie 1966)

După Ilarie Chendi, spirit polemic și militant, Ion Chinezu este întâiul critic ardelean interesat de estetic și nerefractar la poezia modernă. Cam toată activitatea lui de cronicar literar se desfășoară la *Gând românesc* între 1935 și 1940, cea mai serioasă publicație interbelică

de la Cluj, după ce *Gândirea*, înființată tot acolo în 1921, luase drumul Capitalei și devenise purtătoarea de cuvânt a ortodoxismului lui Nichifor Crainic. Ion Chinezu e maioreșcian prin bun-simț și rigoare. Cultura lui latină îl îndrumă spre o expresie clasică și moderată, în acord cu

*Idealul clasic al omului*, textul lui Vianu pe care-l comentează foarte favorabil într-un rând. Deși e intens preocupat de literatura de peste munți (consacrându-i în 1939 un cuprinzător studiu de uz didactic), publică recenzii la cărți ale majorității autorilor importanți din celelalte provincii. Alături de prozatori regionali ca Ion Pop Reteganul, V. Papilian, Pavel Dan sau Ion Agârbiceanu, îi găsim pe Galaction, Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, C. Stere sau Mircea Eliade, iar dintre poeți pe Ion Pillat, L. Blaga, Șt.O. Iosif,



O. Goga, Aron Cotruș. Indirect, recenzând cărțile lui Vianu și Caracostea despre Barbu și respectiv Arghezi, are prilejul să-și arate înțelegerea pentru o lirică refuzată în general de ardeleni (chiar în *Gând românesc*, G. Bogdan Duică execută *Florile de mucigai*) și să pledeze pentru necesarul ermetism al moderniștilor. Ion Chinezu, care n-a publicat toată viața decât volumul intitulat *Aspecte din literatura maghiară ardeleană* (1930), s-a bucurat de prestigiu aproape numai în ochii coregionalilor săi, singura ediție antologică, *Pagini de critică*, fiind întocmită și

prefațată generos de I. Negoïtescu în 1969. Ea rămâne utilă istoricului literar, în ciuda multor omisiuni dictate de cenzură. Ion Chinezu este un cronicar literar demn de crezare și merita o reputație mult mai largă decât a avut în epocă. Judecățile lui sunt în general juste (romanul *1907* al lui Cezar Petrescu e socotit inferior *Răscoalei*, *Rusoaica* e preferată altor romane ale lui Gib Mihăiescu, la fel cu *Papucii lui Mahmud* („suavă și atât de armonioasă poveste”) celorlalte romane ale lui Galaction, *Maitreyi* e pus mai presus de *Lumina ce se stinge* și așa mai departe. Dar nu e vorba numai de justete. Ideologul literar, cu bune observații de sociologie și istorie, lasă locul în cronicile lui Chinezu criticului estetic, ale cărui formulări sunt deseori nu numai memorabile, dar și valabile peste timp. Este în multe din ele o finețe de limbaj care explică de ce tocmai Ion Negoïtescu a încercat să-l revalorifice după război. Iată câteva exemple. Aron Cotruș este situat la capătul unei tradiții de poezie social-revendicativă „dincolo de care nu mai poate urma decât manifestul incendiar”... Poetul ardelean ar fi caracterizat de un „naționalism încrezător orbește în destinul nostru și dornic de monumental, dar neputându-se feri uneori de tonul exortațiilor retorice și plate”. Sau: „În ce are mai bun și mai trainic, poezia lui Iosif are ceva din delicatețea aeriană a acuarelelor; artă nepretențioasă în aparență, totuși cu mari rafinamente ascunse. Cine nu observă, de exemplu, că sub aspectul de simplu madrigal al unui îndrăgostit se pitește o finețe niponă, rezultând nu numai din sugestia pe care o dau rimele rare, dar și din întregul joc de grațioase galanterii”. Despre *La curțile dorului*: „Există anume în această carte o transparentă și o ușurință aeriană, o lumină de azur care ni se par aduse într-adevăr de pe îndepărtate țărături latine. Ea poartă pecetea unui peisaj preraphaelit...” În fine, despre pastelurile lui Pillat: „Poemele sale, zvelte, triste ca plopii tineri presărați la mari depărtări pe șesuri întinse”. Nu întâmplător, Ion Chinezu scrie un elogiu al lui Paul Zarifopol, al cărui pesimism radical se află la antipodul capacității de înțelegere a criticului ardelean.

## MIHAI RALEA

(1 mai 1896 – 17 august 1964)



Uitat astăzi ca literat, Mihai Ralea s-a păstrat în memoria istoricilor civilizației, ca sociolog și psiholog al culturii. Oportunismul lui politic de după 1944 i-a întunecat cu totul imaginea în ochii contemporanilor și memoria în aceia ai posterității. Valoarea eseurilor lui literare este însă remarcabilă. Le găsim în culegerile intitulate *Perspective* (1928) și *Înțelesuri* (1942), de unde vor fi reluate parcimonios în *Scriseri din trecut* (mai ales în primul volum din 1956). Postuma *Portrete, cărți, idei* (1966) reactualizează și ea eseuri mai vechi, interzise de cenzura anilor '50, dar și altele despre scriitorii francezi tipărite în *Cele două Franțe* (1956). În scris, Ralea a făcut puține concesii dogmatismului realist-socialist, profitând de situația lui politică privilegiată. Limitele cedărilor se văd bine dacă îi comparăm cele două eseuri despre Ibrăileanu, cel dinainte și cel de după război. Se poate afirma că Ralea se descurcă onorabil în condițiile date, când, de exemplu, Junimismul, Maiorescu ori Schopenhauer nu mai erau de ceva vreme referințe acceptate dacă

nu erau comentate negativ. Ralea izbutește să adauge aceste influențe asupra lui Ibrăileanu la aceea marxistă fără a recurge la obișnuitele clișee ideologice. Ceea ce caracterizează eseistica literară a lui Mihai Ralea este o linie raționalistă de gândire și o sensibilitate clasică din care nu lipsesc niciodată nuanțele. Așa se explică necrologul lui Paul Zarifopol, eseist în care Ralea simțea un afin, în pofida dușmăniei aș zice tradiționale dintre criticul de la *Revista Fundațiilor Regale* și grupul *Vieții românești* al lui Ibrăileanu, de care Ralea era strâns legat (Ibrăileanu fiind „omul a cărui întâlnire reprezintă cel mai însemnat eveniment intelectual din viața mea”). „A fost o figură autentică de intelectual într-o țară care nu cunoaște o asemenea speță”, scrie Ralea. „Curajul intelectual al lui Zarifopol întrece stadiul nostru cultural [...] Luciditatea brutală ori ascuțită, neînșelată de nicio aparență, cruzimea privirii pătrunzătoare și reci îi convin de minune”. Eseistica lui Ralea e plină de formule memorabile, cu putere de caracterizare, dintre care unele au rămas valabile. Despre Arghezi, la tardivul său debut editorial, despre Caragiale (articol nereluat în anii de comunism), spune lucruri originale și definitive. „O mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimate” ar face din Arghezi un poet deopotrivă perfect și silnic, sublim și stângaci. Ideea lui Ralea este că Arghezi cultivă licența și stângăcia tot așa cum Michelangelo lăsa nefinisate grosolan în piatră degetele *Sclavilor* săi. Pe Caragiale, eseistul este cel dintâi care-l restituie *epocii frumoase* de care aparținuse, văzând în el surâsul sarcastic, civilizația și bonomia, nicidecum caricatura, oribilul sau terifiantul moral. De la Ralea au rămas și câteva însemnări de călătorie, foarte inteligente, plăcute și aproape la fel de laconice ca ale lui Al. Rosetti. Câteodată aceste însemnări devin fragmentare ca niște maxime, meritând a fi citate, pentru plastica lor expresivitate, în afara contextului.

„Frumusețea pustiului (o) egalează pe  
aceea a mării.”

\*

„Piramidele nu au niciun fior de artă.”

\*

„Amsterdam e o cetate de mucegai, înflorită pe țărnișuri de umezeală și ceață.”

\*

„Londra, estetic și arhitectonic vorbind, e un oraș urât. Dar niciun oraș n-are suflet așa de enigmatic.”

\*

„Santa Lucia are toată murdăria și strălucirea Sudului.”

Aspectul cultural profund al însemnărilor lui Ralea nu poate scăpa la o lectură atentă.

Călătorul merge în Spania „plin de Goya”, cum spune el însuși, așa că nu poate admira nimic mai mult decât peisajul civilizat de mâna omului și impregnat de imaginile lui artistice:

„În drum spre Cordoba, parcurgem ținutul dezolant din Mancha. E patria lui Don Quijote. O stepă de praf, fără depresiuni, fără coline. Domină mereu linia orizontală, așternută, lipită de pământ, fără curbe, întinsă din ochiul nostru până la orizont. Don Quijote, prințul acestor locuri, slăbănog, uscat, deșirat și lung peste măsură, nu poate fi reprezentat vizual decât vertical. Proiectând această fizionomie de erou înalt ca un plop, care răsare singuratică și halucinantă peste șesurile fără de sfârșit, Cervantes s-a dovedit un mare pictor.”

## TUDOR VIANU

(27 decembrie 1897 – 21 mai 1964)



E aproape sigur că E. Lovinescu lega de tânărul Tudor Vianu o mare speranță: aceea de a deveni un cronicar literar, altfel spus, un critic activ, atent la literatura în curs de apariție. Dar, la scurt timp după ce semnează *Cronica ideilor* din *Sburătorul*, T. Vianu îi adresează lui Lovinescu o scrisoare de renunțare la „critica literară activă”. Sunt două lucruri demne de semnalat în hotărârea lui Vianu din 1919. Primul este dorința tânărului, care se va dovedi plină de urmări în perspectiva operei sale ulterioare, de a se consacra istoriei literare, esteticii și filosofiei culturii. Gestul este antimaiorescian (și, implicit, antilovinescian), deși nu e probabil ca Lovinescu, în pofida inteligenței sale, să-l fi apreciat atunci ca atare. Abia în 1942, în introducerea la *Teoria valorilor*, Vianu își va clarifica ideea, susținând că întreaga cultură modernă a intrat în criză odată cu tendința spre autonomizarea valorilor și preferându-i capacitatea omului de a trăi și prețui lumea în sensul armo-

niei „tuturor valorilor pe care ea în mod virtual le închide”. Al doilea lucru ține de psihologia tânărului Vianu, care dovedea încă o dată că se cunoaște bine. Ceea ce îl îndepărtează de critica activă este, îi mărturisește el lui Lovinescu, absența îndreptățirii morale de a-i judeca pe alții. Confirmând efortul creator și rezultatele sale, Vianu se declara neînstare să dea verdicte asupra strădaniilor artiștilor. Putem remarca de la început la Vianu un fel propriu de a trăi contradicția. Îl vom regăsi și mai târziu în disputa cu sine însuși pe tema subiectivității actului critic, nu în latură morală, ca în refuzul cronicii literare, cât în capacitatea de a fi sau nu întemeiat științific. La un deceniu distanță, Vianu susține în această privință două păreri diferite. În prefața din 1930 la *Poesia lui Eminescu*, el combate istorismul cu pretenții documentare al unui G. Bogdan-Duică (deși nenumit, acesta a dat o replică vehementă) în numele unui gust cultivat, vrednic să umple golurile de informație (unele definitive) și să îndrăznească imposibilul. Era vorba de întârzierea biografiei lui Eminescu până la strângerea întregului material. În 1941, în prefața la *Arta prozatorilor*, revine la afirmarea cunoașterii ca scop principal al lucrării critice: „Criticul este și el un om de știință...” Oscilarea aceasta va fi prezentă mereu în scrisul lui Vianu, chiar dacă el va alege, mai ales în studiile despre scriitorii români, o cale de mijloc.

Studiile despre *Junimea*, Maiorescu și Eminescu din *Istoria literaturii române moderne* (în colaborare cu Ș. Cioculescu, autorul capitolului despre pașoptism, și Vl. Streinu, care s-a ocupat de Macedonski și de estetismul de la 1900) reprezintă cel mai strălucit exemplu. Constatăm în toate claritatea didactică a expunerii, dar bazată pe o suplețe a informației care produce încântare. Criticul gândește limpede și construiește metodic. Pornește totdeauna de la situarea istorică a unei opere, spre a o completa cu observații despre circulația temelor și a motivelor. Ideologia autorului ocupă un spațiu întins. Ceea ce Vianu spune, de pildă, despre formația și contribuția lui Maiorescu în estetică și filosofie este

de nedepășit. Rolul lui Maiorescu a determinat cu precizie și rodul acțiunii sale, apreciat impecabil. Aici, în pragul analizei propriu-zise a textelor, Vianu însă se oprește. Antimaiorescianul Vianu împărtășește cu Maiorescu plăcerea unei critici generale și ilustrative. De aceea caracterizarea *Junimii* rămâne superioară caracterizării criticii liderului său. Și tot de aceea, lucrul cel mai original în studiile despre Eminescu (atât cel din *Poesia*, cât și cel din *Istorie*) nu va fi analiza, dacă o exceptăm pe aceea stilistică, anunțată în 1930 și consacrată în *Arta prozatorilor*.

Înclinația spre generalitate, frica de judecata nemijlocită, ocolul erudit dat textelor (care m-au făcut să vorbesc cândva, spre scandalul emulilor lui, despre o „tristețe a erudiției” la bătrânul Vianu) l-au împins treptat pe autorul tezei de doctorat despre „problema valorizării” în poetica lui Schiller din 1923 spre studii de estetică, teorie și filosofie a artei. Este un capitol esențial al operei lui Vianu. Recurența temelor e așa de evidentă, încât arată o continuitate remarcabilă de preocupări și concluzii. Între *Dualismul artei* din 1925 și *Estetica* din 1934 există o strânsă legătură. Dacă găsec superior primul dintre cele două studii, este fiindcă Vianu mi s-a părut totdeauna un mai personal istoric al ideilor estetice decât un teoretician propriu-zis. Ideea de dualitate (din estetica germană) e admirabil urmărită. Vianu a fost înainte de toate un mare profesor. L-am, audiat, ca și pe Călinescu, și pot spune că se completeau de minune, chiar dacă, la 20 de ani, preferam teribilismul lui Călinescu, provocator în cel mai înalt grad, cumpătatei expunerii a lui Vianu, care avea însă meritul de a ne familiariza cu literatura, arta și cultura într-o măsură mai mare decât șocantele incursiuni călinesciene. De la primele sale studii, Vianu se arată capabil să producă certitudini. Înțelegerea comportă un prag, al dubiului, peste care ne vedem siliți să pășim la o anumită vârstă. Didacticismul lui Vianu ne oprește de obicei înaintea lui: ne întărește în speranța de a ști mai mult, totul chiar, fără să ne determine a pune la îndoială perspicacitatea minții. Ne instruieste,

fără să ne primejduiască, așa cum o face adesea Călinescu. Vianu nu e un creator, ci un consolidator. Și are o viziune organică a cercetării. Din păcate, creația înseamnă și ruptură. Vianu e un sceptic, lipsit de acea candoare datorită căreia creatorul, ca și copilul, se poate legăna în iluzia că tot ce face este original și nou. Acest scepticism are la origine o prudență de om foarte învățat. Vianu ni se înfățișează de la primele sale studii în ipostaza unui adult prea conștient de bogăția tradiției ca să-și îngăduie libertăți absolute. Dacă a existat la el un moment al speranțelor naive, repede depășit, este acela din studiul de debut despre Schiller, cel mai tineresc și simpatic lucru ieșit din mâna gravului estetician: Vianu pleacă de la premisa, neobișnuită pentru el, că importanța esteticii lui Schiller rezidă într-o problemă care n-a atras atenția până acum. Se abătea nu numai de la felul lui cumpătat de a judeca, dar și de la cutuma tezelor nemțești de doctorat. Referentul tezei, esteticianul Karl Groos de la Tübingen, a simțit abaterea, dar n-a penalizat-o, ci din contră, probă că tânărul de douăzeci și cinci de ani era un comentator original și puternic, chiar dacă tema era o potecă deseori călcată înainte. Vianu nu va repeta îndrăzneala. Va pune mereu între aprecierile lui și obiectul studiilor masa interpretărilor succesive. Teza lui de doctorat ne face să privim cu oarecare nostalgie spre destinul filosofic al unui autor, întors din promițătorul său elan spre sinteze personale de o mare circumspecție. În *Estetică* se vede cu ochiul liber cum teoreticianul artei se sacrifică pe altarul erudiției istorice. Cartea denotă un eclecticism luminat și o excepțională stăpânire a trecutului disciplinei. Ori de câte ori o teză i se pare mai bună decât altele, Vianu și-o însușește, fie și creându-și dificultăți de incompatibilitate. Dacă ne gândim la Croce, al cărui contemporan a fost, remarcăm lesne diferența: Croce e un radical, care are fanatismul purității unei idei, Vianu, un moderat, care șterge granița dintre concepții. Și mai este ceva: istoria îi urmează totdeauna la Croce teoriei; la Vianu îi premerge.

Eclectismul lui Vianu are nevoie de solul tuturor teoriilor. Una singură, cum se întâmplă la Croce, i-ar fi fost insuficientă.

E destul de ciudată, în virtutea celor de mai sus, și dacă nu avem în vedere o eventuală nevoie de compensație intelectuală, *Arta prozatorilor români* (1941). E și mai ciudat ca opera cea mai interesantă și originală a lui Vianu să fie tocmai una care iese complet din linia psihologică a preocupărilor sale. Istoricul ideilor generale face în *Arta* un exercițiu de apropiere de textele concrete. Stilistica românească e de dată recentă. Marii critici interbelici nu cunoșteau valoarea analizei stilului. Ba chiar o considerau o pură zădărnicie. Nici generația următoare de critici n-a fost foarte atrasă de studiul stilului, cu excepții onorabile (între care M. Zamfir, care a creat conceptul de *stilistică diacronică*), și asta mai ales sub influența structuralismului francez și a lui R. Barthes din *Le degré zéro de l'écriture*. În ce-l privește, Vianu e un precursor la noi, dând conceptului de stil înțelesul de la Karl Vossler (pe care-l și numește), sau de la Charles Bally: „întrebuințare individuală a limbii”. Vianu distinge între o funcție tranzitivă (de comunicare) și una reflexivă (artistică) a limbajului. El definește stilul drept „ansamblul notațiilor pe care el (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic”. În fapt, Vianu nu părăsește cu totul punctul de vedere al retoricii vechi („artistul întrebuințează totuși forme generale de expresie”, subliniază el), completându-l cu o remarcă utilă practic și anume că nu prezența ca atare a figurii de stil îl caracterizează pe un scriitor, cât repetarea, insistența ori, paradoxal, absența ei. La aceasta, să adăugăm și faptul că Vianu nu examinează pur și simplu operele ca fapte de stil particular, dar ca ilustrări ale unor curente sau stiluri generale, oarecum în sensul distincției lui Leo Spitzer dintre *Sprachstil* și *Stilsprache*. *Arta prozatorilor* va combina criteriul expresivității individuale cu acela al stilurilor de epocă, marcându-le pe cele din urmă. Proza-

torii sunt grupați în serii istorico-stilistice. *Arta* ne oferă o istorie a prozei noastre pe latura limbajului și a compoziției. Tocmai evidențierea acestui proces organic reprezintă punctul forte al cărții. Descrierea procesului este cu mult mai folositoare cititorului de proză decât analizele propriu-zise ale stilului diferitelor opere. Vianu rămâne și aici un mai bun istoric decât critic literar. Și chiar decât un teoretician. Teza centrală a cărții nu se mai poate susține. Stilul nu e un adaos sau o deviere, căci nu există comunicare în stare pură la care să ne raportăm. Exemplul clasic oferit din capul locului de Vianu – fraza lui Sadoveanu despre clopotele care sunau „dulce și trist” – e greșit. Nu cele două adjective dau naștere unui stil. Eroarea este de a crede că prin stil operele devin

artistice: dimpotrivă, noi observăm stilul abia plecând de la considerarea textului cu pricina ca aparținând artisticului. În fine, definiția lui Vianu menține o diferență între formă (reflexivă) și conținut (tranzitiv) care e insesizabilă în realitatea opereii. A avut dreptate Solomon Marcus să observe că metafora cea mai potrivită pentru a defini substanțialitatea stilului nu este pruna, un sâmbure dur și necomestibil învelit într-o materie moale și gustoasă, ci ceapa cu un număr infinit de foi. Problema criticii care l-a ținut tot timpul la distanță de opera reală pe Vianu este chiar aceasta a lecturii ca răsfoire nesfârșită în căutarea unei *opere în sine* care rămâne intangibilă.

Au rămas de la Vianu și câteva succinte pagini de proză memorialistică, absolut încântătoare.

## POMPILIU CONSTANTINESCU

(17 mai 1901 – 9/10 mai 1946)



Pompiliu Constantinescu este întâiul dispărut, la doar 45 de ani, dintre criticii celei de-a treia

generații maioresciene. Mezinul generației, Ș. Cioculescu, i-a supraviețuit patru decenii. Prin vocație și continuitate, Pompiliu Constantinescu este cronicarul literar *par excellence* al epocii. Toate volumele antume (*Mișcarea literară*, 1927, *Opere și autori*, 1928, *Critice*, 1933) sunt culegeri de cronici. *Eseurile critice* (1947) ori *Figurile literare* (1943), referitoare în general la scriitorii din secolul XIX, ori studiul despre *Tudor Arghezi* (1940) sunt excepțiile care confirmă regula. Abia strângerea sutelor de cronici în ediția de *Scrieri* (1967-1972) i-a redat lui Pompiliu Constantinescu statura cuvenită celui mai de seamă cronicar interbelic. Un cronicar literar aproape exclusiv cum a fost Pompiliu Constantinescu nu se bucură însă niciodată în posteritate de prestigiul criticilor și istoricilor literari. Inevitabil cade, prin oportunism și scurtime, cronicile sunt amintite de obicei mai târziu pentru interesul lor documentar, ca „jaloane” în receptare, mai degrabă citate decât citite. Conștient de risc, tânărul Pompiliu Constantinescu distingea cro-

nica de „articolul ziaristic” și invocă numele principalelor sale modele, toate franceze, de la Albert Thibaudet, totuși autor și al unei *Istории a literaturii*, până la Edmond Jaloux, „foletonistul”, adică jurnalistul literar fără alte pretenții. Dacă întâile cronică din *Mișcarea literară* meritau, nu însă pe de-a-ntregul, asprimea cu care le-a întâmpinat G. Călinescu, cele din *Opere și autori* sunt mult mai mature și fixează profilul cronicarului în epocă. Lovinescian la început (articolul despre V. Pârvan urmează îndeaproape până și punerea în pagină de la Lovinescu, amestecând amintirile personale cu portretul moral și analiza operei), Pompiliu Constantinescu își definește repede stilul propriu: acuratețe a judecății de valoare, lipsa de orice veleitate artistică, precizia înfățișării temei și a modului de expresie, ierarhizarea justă a problemelor. Dacă-l raportăm la contemporani, pare limpede că n-are nici talentul lui Călinescu, nici capul mobilat teoretic al lui Vianu, nici ascuțimea polemică a lui Cioculescu, nici prețiozitatea lui Streinu și Perpessicius, așadar nicio *qualité maitresse*. Este criticul fără însușiri, posedând câte puțin din toate și, mai ales, ferit de excesul propriilor calități. Din cauză că n-a mai fost recitat, precum ceilalți, decât atunci când s-a încercat și o istorie a receptării (rareori, dovadă chiar obiecția pe care o ridică Pompiliu Constantinescu însuși studiului lui Vianu despre *Ion Barbu*, și anume ignorarea suverană a întregii exegeze anterioare), nu s-a dat destulă atenție meritelor lui de pionier, în diagnostice și în observațiile asupra operelor. Cea mai lucidă prezentare a *Ideilor și formelor istorice*, cartea lui V. Pârvan din 1924, o găsim la Pompiliu Constantinescu: „Locuri comune ale cugetării contemporane, însă învălmășite, ca în urma unei catastrofe logice, și îmbrăcate în haina unui jargon stilistic de o regretabilă originalitate.” Cu două decenii înainte ca Lovinescu să proclame nevoia întoarcerii la Maioreșcu, în condițiile valului de iraționalitate care amenința spiritul critic, Pompiliu Constantinescu denunță, iată, la Pârvan, introducerea „misticismului în istorie” în *Idei* sau „ideologia mistică” a

*Memorialelor*, văzând în autor „un romantic bântuit de ambiția faptei, în fond, un visător care și-a sublimat ambiția de a domina reducând-o la organizarea unui mandarinat științific”. Generația următoare nu se va mai mărgini să-și sublimeze ideologic iluminările. Cronicarul este mereu impecabil. Intuiește imediat geniul, întâmpinând *Cuvintele potrivite* ale lui Arghezi cu memorabila propoziție: „În sfârșit, mitul a coborât între filele volumului...”. Nu-i scapă, cum nu-i scăpase doar lui Aderca înainte, originalitatea poeziei lui Bacovia: „produs organic al unei sensibilități maladive”. Foarte exacte, din prima clipă, sunt cronicile la Ion Barbu, L. Rebreanu, H.P.-Bengescu, L. Blaga, Paul Zarifopol, Camil Petrescu, așadar, la toți marii scriitori moderni, în același ton cu aprecierile lui Lovinescu sau Călinescu. Dar și la Maria Banuș, Mihai Beniuc, H. Stamatu, Emil Botta, C. Tonegaru, D. Stelaru și ceilalți tineri care „vin”. Despre Lovinescu scrie douăzeci și șase de cronică, nu lipsite de obiecții, dar mai înțelegătoare decât ale malițiosului Cioculescu și fără salturile de umoare din acelea ale lui Călinescu. Este probabil singurul care-și apreciază confrății, după Lovinescu însuși. Primit cu mari rezerve de Călinescu, îi comentează într-un spirit de justețe toate cărțile și romanele, cu excepția *Istoriei* din 1941 (când nu mai avea rubrică), dar despre care, în recenzia la compendiul din 1945, are aprecieri extraordinare. Pompiliu Constantinescu știe să fie și aspru. *La Medeleni* ar fi o „prolixă monografie a adolescenței” denotând „inaptitudine pentru roman”. „Literatura lui Aderca nedumerește tocmai prin originalitate”. *Dan* al lui Vlahuță i se pare, la reeditare, o „gâfâitoare melodramă”. *Proces* al lui Biberi este „victima lui *Ulysses* de Joyce”. În *Elegii pentru ființe mici*, E. Ionescu „se joacă cu apreciabil de multe păpuși de cârpă”. Și dacă n-avea cum judeca *Nu* în perspectiva *Regelui moare*, nu lasă nerelevată „comedia” întunecată pe care junele critic o joacă în articolele sale. Erorile majore sunt puține: „Literatura lui Slavici se reduce la povestirea etică și didactică”, „mărturie a unui literat



minor”. Ceea ce nu se mai știe astăzi din Pompiliu Constantinescu este, paradoxal, numărul mare de expresii critice memorabile. A rămas obiceiul de a-l socoti lipsit de stil, când, în fond, îi lipsește numai pretenția de artistic. Formulări precise și plastice sunt peste tot și ar fi păcat să nu extragem măcar câteva: piesa *Fapta* a lui Blaga este o „melodramă științifică”, poezia lui D. Botez suferă de o „dispersare inutilă” prin înrâuriri diverse, la Holban se remarcă „analismul dus până la tortura morală”, Adrian Maniu are „realismul unui pictor primitivist”, iar Gib Mihăescu este „un pictor al nevrozelor erotice în tonuri de cărbune”. Despre Perpessicius: „Predilecția spre amănunt și o persistentă difuzare sentimentală a impresionismului său dau o curioasă senzație de abatere de la centru, într-o excursie care nu știi unde te va duce”. În *Patul lui Procust* ar exista „o situație de șah moral, un mister de esență melodramatică, ațâțător totodată, dar și deficient”. În fine, despre unul din volumele de versuri ale lui Virgil Carianopol: „Cu toate eforturile dlui Virgil Carianopol de a fi

original și suprarealist, voind să halucineze poetic propriu, în poemele sale de azi influențele strivitoare din d. Ilarie Voronca apar ca petele de sânge pe mâinile Lady-ei Macbeth”. O eroare greu de explicat este studiul despre *Tudor Arghezi* din 1940, în care poetul și prozatorul sunt citați prin prisma lui Blaga. Studiul începe cu *Adamism*, „basmul copilăresc al Facerii”, și se încheie cu *Mistica învierii* din *Cimitirul Buna-Vestire*, amestecând lirica și epica, *Icoanele de lemn* și *Psalmii* sau raportând satira, de fapt, a învierii din roman la *Epistola întâi către Corinteni* a Apostolului Pavel. Foarte discutabil este, în definitiv, chiar duhul creștinesc al lui Arghezi care ar predomina, în viziunea lui Pompiliu Constantinescu, atât în acceptare cât și în tăgadă. Studiile ample despre Eminescu, Creangă, Maiorescu, Cargiale (și Mateiu), Hasdeu, Macedonski, Duiliu Zamfirescu sunt incontornabile pentru orice istoric de bună credință. Cronicile literare rămân însă cele mai importante pentru înțelegerea unui critic pe nedrept uitat astăzi.

## VLADIMIR STREINU

(23 mai 1902 – 26 noiembrie 1970)

Republicând, cu puțin timp înainte de moarte, *Pagini de critică literară* din 1938, o selecție din articolele (recenzii, cronici, studii, eseuri) din cel dintâi deceniu de activitate, și adăugând un al doilea volum, de asemenea, selectiv, cuprinzând articole din deceniul care a urmat, Vladimir Streinu le-a însoțit de o scurtă prefață, necesară nu doar pentru a lămuri sensul criticii sale de întâmpinare dintre 1928 și 1948, dar și pentru a amorți vigilența cenzurii. „Militantismul estetic e ținuta cea mai evidentă a prezentelor *Pagini...*”, declară autorul, definind corect misiunea pe care și-o asumase împreună cu toată generația lui de critici. Ca să precizeze mai jos: „Militantismul estetic nu însemnează însă estetism...” Suntem, să nu uităm, în 1968. Pre-

cizarea era pentru cenzură, ca și aceea care se referă la diferența dintre „politică” și „politicianism”, imixtiunea în artă a celui din urmă, nu a celei dintâi fiind, vezi Doamne, condamnată de criticii interbelici. Concluzia este însă din nou demnă de atenție și sună foarte lovinescian: „Adevărata și poate singura răspundere intelectuală pe care și-o simte autorul volumelor de față stă așadar în încercarea, alături de alții, de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite și de a veghea asupra acelei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume”. Apărarea purității artei se leagă de aceea a purității criticii. Le-a fost dat lui Streinu și colegilor săi de generație, majoritatea profesori

de literatură, să pună stavilă unei confuzii a valorilor, denunțată deja de Maiorescu, dar nu îngropată cu totul nici după Primul Război, când continua să scoată capul mai ales în manuale și istorii școlare. Fără a fi, cum admite el însuși, un polemist, Streinu și-a contrazis „firea” tocmai când a „trebuit să intervină în vacarmul de erori” stârnit de acest tip de critică, dovadă articole precum *Confuzie 1938* sau *O istorie școlară a literaturii române*. La „mistica naționalistă”, și ea la modă în anii '30 ai secolului, și împotriva căreia Lovinescu a scris studiile despre



Maiorescu și „Junimea”, Streinu se referă, în prefața din 1968, doar ca să-și exprime satisfacția că „socialismul luminat” ne-a salvat cultural de „sociologismul vulgar”, la modă, el, în anii '50. Astfel de concesii găsim la toți supraviețuitorii perioadei interbelice. Tributul pe care ei au crezut de cuviință să-l plătească a fost mai mare sau mai mic. Dar a fost deseori unul. În ce-l privește, după zece ani de interdicție, Streinu a revenit în presa literară cu un succint articol despre Maiakovski, în 1959, având nevoie de încă patru ani pentru a-și relua cu oarecare regularitate publicistica. În general vorbind, el a fost, alături de Călinescu, unul dintre criticii noștri cu vizibile preocupări teo-

retice, legate de critica literară, cât și de poezie sau roman. N-are originalitatea lui Călinescu, dar felul cum separă critica estetică de aceea psihologică ori de istorism, apăsând pe existența unui stil al criticului, dincolo de seriozitatea sa științifică, e plin de bun-simț. Despre conceptul modern de poezie a scris un remarcabil studiu, care, plecând de la Poe și ajungând la Valéry, deosebește limpede neghina din poezie (anecdota, didacticismul, pasionalitatea) de boabele de grâu adevărat (lirismul). Spre sfârșitul vieții, Streinu și-a încununat opera de apetit teoretic cu o foarte utilă carte despre versul liber românesc, temeinic documentată.

Având la îndemână toate *Paginile de critică literară* (cinci volume), ne dăm seama că Streinu a scris mai mult decât s-a crezut. Și că bună parte din texte sunt cronicile literare. Spre deosebire de Pompiliu Constantinescu sau de Perpessicius, Streinu nu și-a legat însă numele de o revistă ori două în care să dețină oarece vreme o rubrică de acest fel. Articolele și le-a tipărit pe unde (am numărat, înainte de război, mai bine de zece reviste, iar în anii '60, alte zece, în nici una criticul neavând o continuitate mai lungă de câteva luni) și când s-a nimerit. În aceste condiții, el n-a scris decât despre câteva dintre cărțile care au marcat epoca, n-a scris nici măcar la toate operele importante ale aceluiași scriitor, sumarul volumelor debordând în schimb de nume și de titluri care astăzi nu mai spun nimic. Dacă acest din urmă lucru este inevitabil în cariera unui cronicar, hazardul îl face pe Streinu să comenteze *Robul* lui Dem Theodorescu și nu *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu și nu *Concert*, ori *Cazul Eugeniței Costea* de M. Sadoveanu și nu *Baltagul*, *Creanga de aur*, *Frații Jderi* și celelalte, ceea ce oprește tabloul literar al vremii să se contureze măcar. Și mai este o dificultate. Vladimir Streinu, poet el însuși, are vădită predilecție pentru comentariul de poezie. Proza nu-l pasionează. Iar critica are, ca și la Călinescu, de altfel, comentarii pe cât de zgârcite, pe atât de nedrepte. Streinu inaugurează la noi seria

unor eminenți critici ai poeziei, cum vor fi după al Doilea Război Ion Negoșescu, Gh. Grigurcu sau Al. Cristelecan. În termenii lui Streinu însuși, aș vedea aici o serie stilistică, în sensul criticii de stil. Nu se poate scrie despre poezie fără un element simpatetic. Lirica n-are sâmbure rațional. Impresionismul a rămas aproape singura metodă adecvată când comentăm poezia. El s-a născut de altfel odată cu poezia modernă și probabil din aceeași rădăcină, când, între facultățile spiritului, intuiția a început să se pună în valoare.

Cele mai interesante *Pagini* ale lui Streinu sunt cele despre marii poeți. Cu excepția lui Ion Barbu, față de a cărui poezie Streinu a arătat o constantă și inexplicabilă rezistență, toți ceilalți s-au bucurat de analize remarcabile. Despre Tudor Arghezi, Streinu a scris în repetate rânduri. Aproape tot este de cea mai bună calitate. Opinia criticului s-a modificat în timp. Ca și stilistica abordării. Inițial, Streinu a văzut în poetul *Cuvintelor potrivite* (despre *Flori de mucigai* n-a scris) un „geniu verbal”, care împrumută de la Baudelaire „clișeu negativ al universului moral burghez”, trucând însă conflictul moral. Încheierea acestui prim studiu este o dovadă de onestitate, dar și, poate, de prudență și rămâne unul dintre rarissimele exemple din critica noastră de recunoaștere a limitelor propriei percepții: „Și în sfârșit acum, când mecanismul arghezian îmi stă demontat în față, sau cel puțin îmi închipui aceasta, simt că dincolo de teme, procedee, compoziție, ritmică, psihologie și influențe rămâne un duh inanalizabil care mă umilește. Încerc o dramă de inteligență”. Un deceniu mai târziu, poezia lui Arghezi i se înfățișează criticului ca o „mare dramă creștină”, „impresionantă din punct de vedere etic”, „ilustrând lirismul religios”. Ceea ce Streinu va scrie în anii '60 despre un Arghezi ajuns la senectute, aproape că nu mai are relevanță. Stilul este acum acela „oficios” pe care i-l reproșa Călinescu în *Istoria literaturii*, și nu numai când se referă la Arghezi, dar și la Sadoveanu (și încă, fiind vorba despre *Mitrea Cocor!*), Camil Petrescu sau, lucru între

toate cel mai uimitor, la Călinescu însuși. Șicanat perpetuu, pentru șovăielile debutului, pentru *Opera lui Eminescu* (despre *Viața*, Streinu nu scrie, cum nu scrie despre *Istorie*) sau pentru monografia consacrată lui Creangă (nu fără temei i se reproșează lui Călinescu faptul că, tot răsucind cuvintele, a creat paradoxul ca „Eminescu, spirit adânc cultivat și cărturarul vremii lui, să ne apară ca om al instinctelor, făptură elementară, iar Creangă, cel care fusese prins scărpinându-și cu o lopățiță spinarea groasă, sub care huzurea numai geniu popular, să ia înfățișarea «autorilor cărturărești ca Rabelais și în linia lui Steine și Anantole France»”), Călinescu are parte de un protocol maxim în câteva articole din anii 1964-1965, două tipărite, ce e drept, chiar în *Revista de istorie și teorie literară* al cărei director Călinescu era. Blaga nu e chiar una dintre slăbiciunile lui Streinu, care înregistrează totuși cu subtilitate „impresia netă de traducere” pe care i-o fac versurile din *Poemele luminii*, imagismul prozastic, cu origine în aforismele lui Nietzsche, „cerebralitatea încordată” a *Pașilor profetului*, spre a privi cu sporită bucurie estetică poemele precreștine, păgâne, din *În marea trecere* ori *Lauda somnului*. Spiritualismul care încenușează natura blagiană este pentru Streinu o formă de animism („Pietre, copaci, accidente și forțe naturale se tălmăcesc ca tot atâtea chipuri de a se exprima ale divinității”), ceea ce este mai mult decât discutabil. Poetul interbelic despre care Streinu scrie paginile cel mai greu de uitat este însă Bacovia. E probabil că Streinu a fost primul critic de seamă care a văzut o mare poezie în *Plumb* (volumele următoare i se par a reflecta „istovirea lirismului” atât de original al poetului). Formulările critice sunt câteodată extraordinare: „poezie de scoică bolnavă”, „simțuri tocite, trezite doar de brutalitate ori de senzational, fără nuanță ori subtilitate”, „umanitatea gânditoare se anulează la acest poet în simple acte de adaptare, ca în ordinea vegetală, sau, cel mai adesea, în fenomene de geotropism ale universului inert”, „dincolo de ruina sufletului [...], începe jelania

fiziologiei – foamea, frigul, umezeala – iar apoi inerția materiei primordiale” etc. Nimeni nu mai nimerise înainte astfel de caracterizări ale bizarului poet și, în general, puțini se ridicaseră la acest nivel de comuniune intimă între limbajul critic și acela poetic. Dintre poeții postbelici, se bucură de atenția lui Streinu câțiva: Doinaș, Labiș, Ion Alexandru și, explicabil prin circumstanțe personale, Dragoș Vrânceanu. Nichita Stănescu i se pare rob de abstracțiuni, ca și Virgil Mazilescu ori Cezar Baltag, pentru M. Ivănescu n-are, vădit, antenă. În contextul criticii noastre din anii '60, Streinu venea mai puțin cu autoritate, cum era cazul lui Călinescu ori Vianu, și mai mult cu un orizont de cultură care nu putea să nu impresioneze. El este primul care stabilește o legătură între *Mistrețul cu colți de argint* și *Erlkönig* de Goethe, întoarce poezia lui Sorescu spre Emil Botta sau Constant Tonegaru, dar și spre, mai încolo, Corbière și Laforgue, definind-o ca pe un „apocalips burlesc” închipuit de „un copil plin de ingenuitate care se joacă cu drojdiile existenței”, în fine, îi vede în ascendența lui Ion Alexandru pe Iosif, Goga și Blaga, iar în „versurile lui nestrujite”, un „suprarealism al lumii rurale”. Astfel de raportări și definiții au trecut apoi la toată critica. O importantă contribuție a avut Streinu la reimpunerea ca poet a lui V. Voiculescu, acela din sonetele shakespiariene, și la revelarea prozatorului din *Sezon mort* și celelalte.

Cu adevărat admirabile sunt studiile din *Clasicii noștri* (1943), volum reeditat târziu, în ciuda faptului că face parte din bibliografia obligatorie a celor cinci scriitori: Al. Odobescu, Titu Maiorescu, M. Eminescu, Ion Creangă și G. Coșbuc. Despre modernitatea gustului maioreșcian pentru poezie, Streinu a scris, din nou, cel dintâi, sugerând influența lui Poe (citată de Maiorescu!) și remarcile lui sunt acceptabile chiar și pentru cei care îl așteaptă pe Macedonski pentru primenirea conceptului de poezie. Al. Odobescu i se pare criticului „personalitatea-tip” a secolului XIX românesc, combinând,

în militantismul lui cultural, spiritul pașoptist cu acela critic maioreșcian. La Creangă observă puținătatea „examinărilor estetice” și respinge mai peste tot teza lui Călinescu despre humuleștean, deși, cum vom vedea, ea era în linii mari aceea susținută de Streinu însuși despre Coșbuc. Până la urmă, el descoperă în *Amintiri* o „culoare locală” vie și de neuitat, iar în *Povești* „versiunea adultă” a basmului popular. „Adevărat ciclu rapsodic țărănesc”, proza lui Creangă s-ar caracteriza prin homerism. Deși cuvântul se găsește deja la Iorga sau Ibrăileanu, analiza lui Streinu este mult mai strânsă și mai convingătoare. Cele câteva studii despre Eminescu se disting prin două particularități diferite. *Eminescu, poet dificil* este un exemplar model de sinceritate a lecturii: versuri și poeme întregi greu de înțeles, și chiar un ermetism fundamental al liricii. Chiar dacă nu în toate cazurile „ilizibilul” se confirmă, Streinu ridică o problemă de principiu corectă. Până și astăzi, Eminescu nu e un poet pe de-a-ntregul lipsit de colțuri obscure ori de echivocuri ce n-au fost explicate. La baza acestei stări de lucruri se află, după observația penetrantă a criticului, însuși farmecul somnolent al versului eminescian: „...Toate imaginile, dacă se observă bine, plutesc într-un fel de ceață, care nu este a vieții sufletului nostru, într-o legănare somnolentă, după cum s-a zis, care exercită asupra cititorului o moleșire dulce, perdându-i privirea. În această stare, funcția intelectuală a sufletului, față de care orice poet nou este un poet dificil, trece printr-un mic leșin. O amețeală ca de farmec cuprinde totul și ceea ce mai rămâne să se audă e un adevărat descântec, al cărui neînțeles logic nu se oprește în loc nicio clipă”. În fine, cel mai original din cele cinci studii (în fapt, paisprezece, fiindcă doar Creangă și Coșbuc au norocul unor sinteze, ceilalți autori fiind tratați în mai multe articole separate) este acela despre Coșbuc. Este cea mai radicală înnoire a interpretării poetului *Iernii pe uliță* după ce Gherea l-a numit „poetul țărănimii”. Pentru Streinu, formula gheristă e și sociologic, și estetic greșită. Nimeni nu

mai credea că în *Balade și idile* este pictat un tablou realist al satului ardelean. Idilismul, ludicul și miticul de esență folclorică se opun acestui fel de a privi lucrurile. Streinu ne propune în Coșbuc, oarecum în consonanță cu poezia modernă, un poet de *week-end*, împreună cu care putem descoperi aerul proaspăt și inocența morală a satului, cu erosul său șăgalnic, de idilă, chiar dacă unele pasiuni „tulburi și vinovate” nu lipsesc, totul transfigurat de un „geniu al formeii”. „Coșbuc nu e poet liric”, conchide Streinu. Și pe bună dreptate. El nu numai scria pentru „gustul orășenesc” (observație capitală!), dar, aceasta Streinu n-o mai spune, era el însuși un orășean care trata muzeal satul, transformând autenticitatea sentimentelor și a momentelor de viață într-un spectacol, într-un joc, cu costumația de rigoare. Înainte ca cititorul să fie invitat a merge duminica la țară, poetul însuși făcea acest lucru, redescoperind satul într-o lumină nouă și dezvelindu-i farmecul pe jumătate artificial cu o vioioșie inextingibilă. Iar dacă, așa cum spune Streinu, liric Coșbuc nu e, aceasta se explică prin faptul că poezia lui nu are interioritate, nu e confesiune, ci punere în scenă, cu personaje, psihologic și lingvistic, distincte. În *Cântecul fusului* ori în *Fata morarului*, cele mai apropiate de formula lirică, avem monologuri precis atribuite; nicidecum jelanii lirice. Știm mereu cine vorbește în poezia lui Coșbuc. Tot timpul altcineva decât poetul însuși. Coșbuc este el însuși numai când este un altul. Sugestia pentru o astfel de înțelegere a *Baladelor și idilelor* vine din remarcabilul studiu al lui Streinu.

*Versificația modernă* din 1966, „studiu istoric și teoretic asupra versului liber”, este o contribuție de primă mână la cunoașterea poeziei moderne (și nu numai). Autorul se ocupă mai întâi de tradiția europeană a verslibrismului spre a ajunge la capitolul românesc din care nu omite prozodiile (câte erau știute până la acea dată, începând cu *Observațiile și băgările de seamă...* ale lui Ienăchiță Văcărescu, dar neputând, din păcate, să ia cunoștință de remarcabilele analize ale lui I. Funeriu și Mihai Dinu apărute după moartea

sa). Câteva dintre constatările lui Streinu sunt definitive. El este cel care a descoperit faptul că „alexandrinul românesc este versul de 14 silabe”, cu două mai multe decât în modelul său francez: „Deși, aritmeticește, comparabil mai curând cu *fourtheener*-ul englez, funcțional și statistic versul nostru de 14 silabe deține rolul alexandrinului, revenit decasilabului – *the five iambs* în limba engleză și endecasilabului *sciolto* în cea italiană”.

Vladimir Streinu este și un poet interesant, chiar dacă fără notă personală, cu excepția stringenței formale învățate și ea de la Ion Barbu. Primele versuri, de imediat după 1920, sunt pline de atmosfera naturistă posteminesciană care nu lipsește nici la Șt.O. Iosif, nici la G. Topârceanu, viitorul istoric al versului liber preferând versul regulat („Vânăta între-ale vântului bătaii/ Toamna aspră, ca și-n alte rânduri,/ A lăsat deodată ceață grea pe văi/ Și pe sufletele noastre – gânduri.// Din tăceri de sure veșnicii ales,/ Rece gândul morții ne încarcă/ Dar părem cireșii firavi, parcă,/ Ce din pâcle chiciuri grele au cules”). Ulterior, fără a exclude ecouri din Mateiu Caragiale, Bacovia și Arghezi, inspirația e trecută prin strungă barbiană, fie aceea din primele poezii, acelea expresioniste neincluse în volumul din 1930 („La sudic promontoriu pletos de alge, unde/ Mustea salin principiul lui Thales miletin,/ Inform scafandru merse adânc să cate-n unde/ Broboanele de germenii cleioși ca-n gropniți vinul.// Dar mugurele Vieții bivalv suia-n lanterne/ Și-n visul lor fu scoica, din care Venus, plină/ De somnuri, se sculase pe apele materne,/ Molatic val de nimfă, de spumă și lumină”), fie aceea din *Joc secund* („Rezumat acestei zi, solara cale/ Trebuie să fi clădit un curcubeu,/ Ca un arc de-nalt triumf și de cristale,/ Pentru ochii mari de tineri; poate Eu// Știu doar umbra care, fără a se teme,/ De sub talpă mi-a scăpat ca un sobol/ Și-ntr-un cerc vrăjit de noapte și blesteme/ M-a cuprins cu fapt spurcat și cu ocol”). Versurile sunt mereu foarte frumoase, chiar dacă îndulcite de pastelul pillatian:

„Am scos din panoplie o veche carabină  
Să fiu pândar de toamnă pădurilor secrete;  
Voi împăia o piele, în pod sau de perete,  
Ca să-mi răzbun amarnic pe-o singură  
jivină

Totala-ngălbenire, ce stă să se arate,  
Adusă-n blăni de șue sălbăticiuni roșcate.

Dar n-apucați oțele a-ntinde prin frunzișe,  
Că fulgeră o fugă subcorni – cărămizie;  
Pe dâmburi și muscele, de unde nu se știe,  
Norod de vulpi aprinse, când drept și

când piezișe,  
Gonea – și, ca tutunul, va trebui să spui că  
O ginte mai mărunță, de jder sau  
nevăstuică,

Tălăzuia o mare de curgeri, argiloasă.

Coprins de îmbulzeala făpturilor de iască,  
Văzui cum seara, urma, le vrea să  
tăinuiască  
Și-atunci, în anotimpul prea galben, de  
pucioasă

Trăgând mai la-ndemână grea pungă cu  
alice,

Ochii buimac în toamnă întunecimi  
complice

Și-am slobozit din țevă pe ceruri, arzător,  
Un Orion și șapte-opt Cloști cu puii lor.”

## ȘERBAN CIOCULESCU

(7 septembrie 1902 – 25 iunie 1988)

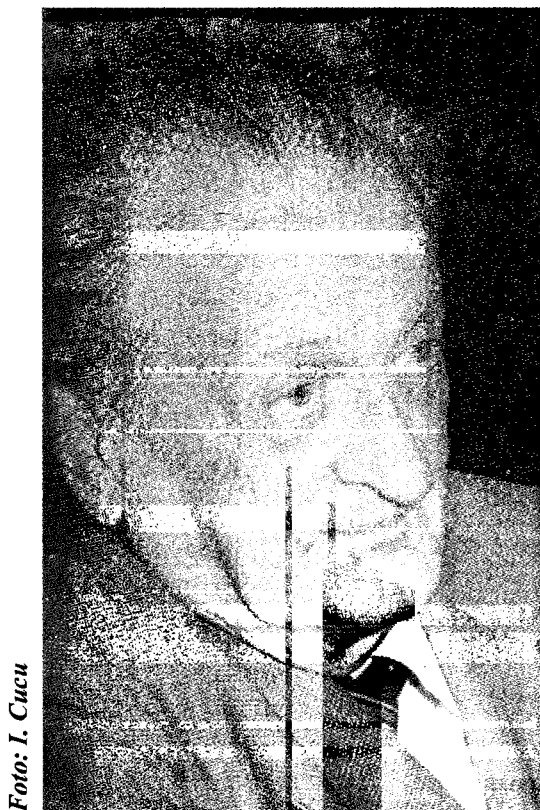


Foto: I. Ciucu

„Un vestigiu prețios din vremea criticii normale”: formula lui Marin Sorescu din portretul pe care i l-a consacrat lui Șerban Cioculescu, octogenar, în *Ramuri* e, în cel puțin două privințe, cât se poate de potrivită. O dată fiindcă face apel la epoca de aur a criticii noastre, aceea dintre războaie, când o strălucită generație de critici preluase ștafeta maioreșciană a autonomiei esteticului și a judecăților de valoare nepartizane. A doua oară, fiindcă structura carteziană a gândirii lui Cioculescu, luciditatea lui, refuzul obscurantismelor ideologice, pasiunea pentru spiritul treaz al lui Caragiale, toate, vizibile și în opera de bătrânețe, redeveneau (ce fatalitate!) un scut necesar împotriva asaltului protocronist și al naționalismului comunist din anii '70-'80 ai secolului. Și încă: Șerban Cioculescu a rezistat la fel de bine și altor glasuri de sirenă care se făceau auzite în critica literară contemporană, de pildă, structuralismului și în general noilor metode care sacrificau criteriul subiectiv al valorii și al gustului în favoarea tratării operei ca un

obiect cultural. Respingând acest soi de exagerări, Ș. Cioculescu le respinge și principiile. Bunul-simț de la care se revendică orgolios și cu temei îl ajută să vadă just excesul de zel, chiar dacă uneori îl împiedică să accepte faptul că există, în critică la fel ca oriunde, și schimbări firești. Autoironic și deopotrivă ironic, se caracterizează singur, într-un rând, prin raportare la un autor de studii despre Eminescu: „Dânsul, intuiționist și existențialist, sensibil la adierile contemporane ale gândirii, iar eu, biet retardat, legat de metoda carteziană a îndoielii metodice și încrezător în puterile inteligenței...” Sau, în altă împrejurare: „Nu sunt sceptic, dar, cum spuneam, plec de la îndoiala metodică spre a ajunge la adevăr, iar în cercetare, de la texte probante, indubitabile, neîncrezându-mă în subtilități de interpretare”. Nu se poate un crez mai limpede! Ș. Cioculescu vrea să fie R. Picard al nostru față de noua critică inspirată de Roland Barthes. Și, dacă ieri, această voință i-a atras un oarece, fie și delicat, oprobriu, astăzi, ea pare legitimă și chiar necesară într-un moment în care critica se abătea de la rosturile ei, filosofând steril pe marginea textelor, cedând ispitelor pseudoștiințifice de tot felul și alambicându-și expresia până la absurd. Sigur, exista și riscul ca, odată cu apa murdară din albie, să fie aruncat și copilul. Respingând inefabilul artistic și punând preț exclusiv pe inteligența criticului, Ș. Cioculescu își închidea accesul spre zone fierbinți ale actualității literare, mai ales poetice. După ce, în anii '30-'40, justificase admirabil obscuritatea argeziană condamnată de Iorga, în anii '60 îi judeca aspru pe Marin Sorescu și pe Nichita Stănescu în numele aceluiași principiu, dar inversat, al aparentului arbitrar logic din versurile lor. Roland Barthes distingea, cam tot atunci, o lectură de plăcere, a clasicilor, a consacraților, de una de juisare, a contemporanilor. Aș fi fost tentat să afirm că Ș. Cioculescu o considera valabilă critic doar pe cea dintâi, dacă n-aș avea exemplul articolelor și studiilor sale, dintre războaie, când sita critică a cernut perfect poezia și romanul nostru modern. Inamicul

inefabilului nu era, în practica lecturii, la fel de radical cum era în teorie, dar se vede că nu-i este dat niciunei critic, oricât de mare, să înțeleagă literatura la toate vârstele ei, că există un prag de sus al înțelegerii care nu poate fi niciodată depășit. Ș. Cioculescu n-a avut cine știe ce dificultăți în a-i înțelege și impune pe autorii din generația sa ori din cele vecine, dar s-a blocat în fața celor mult mai tineri de după 1960.

De altfel, Ș. Cioculescu a debutat, dacă lăsăm la o parte activitatea de editor al lui Caragiale (în continuarea operii începute de Paul Zarifopol), ca un foarte exigent și prob cronicar literar. Mai direct în aprecieri decât Perpessicius, mai minuțios și mai elaborat decât Pompiliu Constantinescu, mai susținut în timp decât Streinu și mai puțin fantast decât Călinescu, el a pus umărul în modul cel mai util la consolidarea literaturii noastre moderne. Cronicile sale (îndeosebi din *Revista Fundațiilor Regale*) sunt nu numai un repertoriu aproape complet al aparițiilor importante din poezie, roman, eseu, teatru etc. din interbelic, dar sunt, spre deosebire de ale confrăților săi de generație și breaslă, mult mai asemănătoare cu niște sinteze istorice decât cu analizele sumare și rapide prin care s-a remarcat recenzia literară dintotdeauna. Altfel spus, Ș. Cioculescu nu scrie de obicei despre o singură carte, el comentează *poezia* lui Blaga, *Vinea* sau *Maniu*, dublând comentariile asupra unor autori cu „priviri” asupra unor „aspecte” (e titlul său!) literare actuale, cum ar fi ermetismul liric. Considerațiile istorice (de situare și comparare) abundă, unele articole fiind, de exemplu, veritabile cronici de ediție (mereu interesat de latura filologică, Ș. Cioculescu rămâne până astăzi cel mai remarcabil autor de cronici de ediție din câți am avut, urmat de foarte puțini după război, cum ar fi Mircea Zăciu sau Mircea Anghelescu). În fine, nu este de neglijat, în această abordare frontală, nici turnura didactică a articolelor sale. Niciunul dintre cronicarii noștri literari n-a dat atâta atenție izvoarelor, explicării unor expresii, subînțelesurilor unor metafore ori ereziilor de gândire. În acest punct se leagă de altminteri

concepția lui Ș. Cioculescu despre valoarea inteligenței în critică și, implicit, despre insuficiența intuiției în căutare de inefabil de înfățișarea concretă pe care o capătă textul său critic. Merită, spre a ne edifica deplin, să cităm analiza dintr-o cronică la patru versuri ale (*nota bene!*) clasicizantului N. Davidescu. Versurile sunt acestea: „Armatele de-un zeu necunoscut/ Conduse-ale Cartaginei slăvite/ Ca ghețurile-au năvălit topite/ Pe-al nostru-ntreg și strămoșesc ținut”. Și acum comentariul logic, filologic și istoric al lui Ș. Cioculescu: „Incidentală – « de-un zeu necunoscut conduse » – îngreunează strofa și suferă de un echivoc noțional, deoarece cartaginezii erau politeiști, așa că ea se referă probabil la regele lor, Hanibal. Pus în gura unui roman, epitetul «slăvită», legat de Cartagina dușmană, e admisibil doar ca o umplutură cerută de rîmă, iar celălalt epitet, «strămoșesc», pe lângă ținutul Italiei peninsulare, este discutabil, deoarece cucerirea, de către latini, a țării întregi era prea recentă ca să permită romanului de a vorbi cu conștiința modernă a unui cetățean”. Ce ar fi de adăugat? Poate doar că acest criteriu de istorie gramaticală, perfect aplicabil unui N. Davidescu, devine bizar dacă e vorba de poezia unui Lautréamont, Rimbaud sau, în general, a modernilor. Prin prisma acestui fel de a gândi poezia, Ș. Cioculescu rămâne probabil cel mai maioreșcian dintre criticii noștri moderni. E destul a-i reciti bunăoară analiza la *Caligula* lui Argezei spre a constata cum desfacerii mecanismului intim al liricii i se preferă informații asupra dublei personalități a lui Caligula, suveranul dement și, în primele luni ale domniei, oșteanul curajos și popular printre romani, ca să înțelegem corect sensul declamației pe care poetul i-o pune în gură și care e gura oșteanului, nu a detractului mintal. Cam așa va fi toată interpretarea critică a lui Ș. Cioculescu, glisând permanent spre filologic și istoric, delicioasă anecdotic, dar fără antenă pentru literarul propriu-zis.

Poate de aceea n-ar trebui să ne surprindă în *Viața lui Caragiale* din 1940, încă biografia cea mai bună din câte avem a scriitorului, ciudațe-

nia de a nu fi istorisită moartea protagonistului. În imensul său scrupul științific, lui Ș. Cioculescu îi scapă printre degete sensul destinului ca formă de transcendență. Preocupat să descopere și să cumpănească detaliile cele mai exacte și anodine ale vieții lui Caragiale, îi ratează moartea. Singurul dintre criticii însemnați ai vremii care a găsit insuficientă *Viața lui Eminescu*, Ș. Cioculescu nu împărtășea cu G. Călinescu, autorul ei, ideea că o biografie nu e doar chestiune de document, ci și de creație. Întregirea biografiei din 1940 cu studii despre opera lui Caragiale n-a modificat esențial această lectură care se referă, cu maximă acuratețe, la litera textului (fie acesta și viața lui Caragiale), dar aproape fără acces la spiritul lui.

Ș. Cioculescu este și autorul primei părți dintr-o *Istorie a literaturii române moderne* scrisă în colaborare cu T. Vianu și Vl. Streinu și apărută în 1944. A redactat capitolele despre pașoptiști, dintre care lipsește Ion Ghica. E curioasă absența, dat fiind că lui Ș. Cioculescu nu se putea să nu-i placă savuroasa proză a corespondentului lui V. Alecsandri și nici nu avea motive să-l plaseze pe autor în epoca „Junimii” în care acesta și-a tipărit scrisorile, e drept, dar fără a ilustra în vreun fel „direcția nouă” maioreșciană. De altfel, Vianu, care a redactat capitolul despre „Junimea”, îl sare și el pe Ghica. Dincolo de asta, sintezele lui Ș. Cioculescu sunt remarcabile, originale și moderne. Ca și atunci când va scrie despre Neculce, ca să mă refer la un autor și mai vechi, Ș. Cioculescu vine cu un spirit propriu, neinfluențat de clișee, corectând adesea viziunea consacrată. Un Neculce „rău”, „pornit”, fără larghețe de minte, depeizat de câte ori a trebuit să stea departe de moșioara lui din Moldova, contrazicea portretul fixat de Iorga și acceptat de majoritatea istoricilor literari. Nu e, desigur, nicio inovație comparabilă în paginile despre pașoptiști, dar este evident că Ș. Cioculescu a recitat totul cu atenție (printre care nuvelele lui Asachi, proza politică a lui Heliade) și a făcut observații personale, nu atât de răsunătoare ca ale lui Călinescu, dar mai



mereu perfect îndreptățite și utile. Cartea e, în totul, cea mai bună *Istorie* didactică a literaturii noastre (maximum de originalitate este la Streinu care îi așază pe Macedonski și pe posteminescieni sub semnul estetismului).

După lunga întrerupere din anii '50, când Ș. Cioculescu a trăit din meditații de franceză ori vânzându-și cărți din biblioteca proprie, fără a putea publica, reluarea activității sale de istoric și critic literar n-a adus mari noutăți de metodă și concepție, doar că, în contextul complet diferit al vremii, ea a putut să treacă în ochii generațiilor următoare drept foarte normală. Am văzut de ce aprecierea lui Sorescu era corectă. Trebuie spus și că nivelul și calitatea informației culturale au scăzut mult după război. Ș. Cioculescu apărea în ochii celor mai tineri drept un *monstrum eruditionis*. Faptul că el găsea închise ușile noii poezii, pentru care n-avea chei nimerite, conta mai puțin decât prezența bătrânului lucid, meticolos, grijuliu cu nuanțele, dotat cu un spirit „galic” atât de reconfortant în plin delir ideologic și, mai ales, capabil să păstreze, împotriva vicisitudinilor, o mască de bună dispoziție intelectuală, să fie ironic în condițiile stupidității morocănoase a atătora. Așa se explică de ce a putut fi luat drept model, deși mergea, cum singur a spus-o, contra curentelor majore ale epocii, și de ce a fost respectat chiar și când era evident faptul că tipul lui de interpretare critică este prea didactic și clasicist ca să fie eficient pentru o literatură care se vedea silită nu doar la ambiguitățile estetice moderniste, ci și la cele morale, fără de care n-ar fi putut supraviețui cenzurii comuniste. Articolele din *România literară*, breviarele și itinerarele critice ale lui Ș. Cioculescu au continuat să placă, plăcere sporită și de abilitățile aduse de experiența și de vârsta criticului. Nici chiar compromisurile lui ideologice din anii '60-'70, destul de numeroase (taxate în articolele radiofonice ale Monicăi Lovinescu, nu, evident, și în țară) nu i-au ștăbit prestigiul moral, cel mai vârstnic critic român din toate

generațiile beneficiind până la moarte de un *bonus* de simpatie și de clemență.

Pot fi relevate în articolele târzii ale lui Ș. Cioculescu aspecte ce țin de literar și de inefabil în mai mare măsură decât de științific și de precizie. Poate că niciun cuvânt nu iese mai des de sub penița bătrânului critic decât verbele *a adulmeca* și *a scotoci*. La raționalismul franțuzesc al criticii lui, nealterată ideologic, și mereu lipsită de mijloace de expresie spectaculoase ori de lirism, se cuvine să adăugăm mirosul subtil, rafinat și gustul care o orientează subteran, dar sigur. Acestea sunt, *horribile dictum*, inefabile. Ș. Cioculescu devine tot mai mult un poet (care se ignoră!) al rarității în literatură, cu simțul lucrului de preț ori al mărunțișului picant. Un manuscris până acum necunoscut, o carte veche plină de însemnările cititorilor succesivi, un episod din viața lui Șt.O. Iosif, un cuvânt neașteptat la care recurge D.D. Pătrășcanu, un pasaj dintr-o cronică moldovenească – acestea și altele îi procură modestului glosator, cum se socotește el însuși, enorme satisfacții secrete, un haz interior reținut, o exultare rece, dar care fac să vibreze emoțional pagina critică. Finețea vocabularului critic întregeste adesea impresia de agreabilă și ludică subiectivitate. „Desigur că N. Iorga și G. Ibrăileanu exagerau în rău. Nu «toată clasa cultă» românească este galomană, ci o pătură subțire a clasei suprapuse, care «se piquait de lecture»”, scrie undeva Ș. Cioculescu. Aici expresia franceză de la urmă sugerează că el nici măcar nu disprețuiește prea tare pretinsa galomanie. Amfibologia e prezentă adesea, când Ș. Cioculescu trage din plin folioasele cunoștințelor sale lingvistice, profitând de nevinovate etimologii ori de sensuri multiple ale cuvintelor. Despre Topârceanu ne spune că, fiind secretar de redacție la *Viața românească*, „își făcea mâna bună printre scriitoarele începătoare, oferindu-și serviciile de stilizator și făcând toaleta prozei lor șovăitoare”. Reunite, într-o scurtă evocare a felului cum Șt.O. Iosif a întâlnit-o pe Natalia Negru, ironia și echivocul fac ravagii. Criticul pare a se ține de textul unor

scrisori ale blândului poet, pe atunci custode al Bibliotecii Fundației. Istorisirea e o capodoperă de insinuație. Citez doar finalul: „A doua scrisoare, fără dată, ni-l arată pe poet îndrăgostit mai mult ca oricând de aceea pe care o numea destul de fad «sărmana mea domniță albăstrică». A avut sărmanul, peste câteva zile de la scena de pomină, «îndrăzneala nemaipomenită de a o ruga să-mi permită s-o însoțesc». A treia zi ea a arborat «un corsaj albastru de mătase care o prindea de minune». I s-a părut îndrăgostitului «așa de frumoasă, frumoasă! Să-ți pierzi mințile când te uitați la ea, nu altceval». A urmat o strângere fugitivă de mână din partea ei și iar o absență calculată, în cursul căreia Iosif a urcat toate treptele sublimului până la aceea de a se simți nevrednic să se ridice până la ea!”. Ultima propoziție cade sec: „Restul se cunoaște”.

La bătrânețe, Ș. Cioculescu știa ca nimeni altcineva să umble cu manuscrise și cărți rare. Își făcuse obiceiul de a sta zilnic câteva ore la BAR (chiar și când nu mai era director) și de a, cu vorba lui, scotoci. Urmărea ce se tipărea (aproape toate articolele lui din cele cinci volume intitulate *Itinerar critic* pornesc de la o apariție recentă), însă plăcerea cea mai mare era de a ieși în întâmpinarea cărților cu informații neașteptate, culese în raidurile lui cotidiene prin bibliotecă. La acestea, se cuvin adăugate întâlnirile de la Muzeul Literaturii, pe care le prezida, devenite cu o voioșie de spirit inegalabilă. Oprindu-te pe stradă, în curtea BAR ori în cea apropiată a Uniunii Scriitorilor, Ș. Cioculescu avea totdeauna să-ți comunice o descoperire, pe care o debita repede, într-un monolog fermecător, fără replică, practic imposibilă din pricina surzeniei care însă nu-l făcea, ca pe alții, morocănos ori absent. Bibliofil, erudit al cărții, pe care o aprecia adesea și ca pe un obiect frumos (doar el păstra deprinderea de a-și ține cititorii la curent cu formatul cărții ori cu alte detalii tipografice), Ș. Cioculescu se *desfăta* (e tot cuvântul lui) mânuind o raritate în materie, cum ar fi o traducere a *Istoriilor* lui Herodot din 1645, când nu ofta după un dicționar

ca acela latin-francez al lui Quicherat. Avea cu cărțile raporturi de afecțiune și, când *le coup de foudre* se producea, putea, iarăși vorba lui, să *tâinuiască* zile-ntregi (să stea de vorbă în taină, adică) în compania cine știe cărui exemplar descoperit întâmplător sau conservat ca prin minune. În fapt, Ș. Cioculescu citea cu creionul în mână, după ce în prealabil își vâră nasul între file. Nasul lui era un *coupe-papier* dotat cu un detector. Există în Ș. Cioculescu bătrân o curiozitate de copoi literar. Era un Sherlock Holmes în meseria noastră, aflat neconținut în urmărirea unei piste ori în reconstituirea unei filiere. Și când asta nu era posibil, se mulțumea să vâneze greșeli, inconsecvențe ori tot soiul de bizareții. Pentru editori, comentariile sale puteau deveni un coșmar. Nici cea mai îngrijită ediție critică nu ieșea cu fața curată din investigațiile lui. Nimic nu scăpa atenției: erori de lecțiune, cuvinte în limbi străine transcrise greșit, nume proprii incorect redade, note de subsol incomplete. Felul în care astfel de, în definitiv, mărunțișuri sunt comentate rămâne unic prin haz și finețe. Iată cum e taxată pudoarea unei editoare a lui Alecsandri: „O mică observație finală la adresa primei note, la întâia scrisoare ce o adresează poetului, în 1859, contesa d'Agoult, «celebră prin prietenia sentimentală cu Liszt». Atât de sentimentală, că a dat naștere a două fete, una măritată cu politicianul francez Emile Ollivier, cealaltă cu Wagner, și poate și unui fiu, după revendicările zgomotoase ale urmașilor acestuia: doctorul Carol Davila! Să nu mai crezi *ab imo* (din adâncul inimii) în roadele «prieteniei sentimentale».” În definitiv, articolele lui Ș. Cioculescu sunt tot un fel de *mențiuni critice* precum cele ale lui Perpessicius, niște glose istorice și filosofice, privilegiind detaliul în detrimentul ansamblului și lexicul în detrimentul stilului. Este izbitor la Ș. Cioculescu ori la Perpessicius, ultimi mohicani ai generației de critici dintre războaie, pactizarea la sfârșitul vieții cu biografismul și cu anecdotismul, citind mai ales corespondență sau documente. Între critica nonlingvistică, de inspirație croceană, a

unor Lovinescu și Călinescu, și aceea stilistică în sensul tradițional a lui Vianu, Cioculescu și Perpessicius ocupă un loc mijlociu, continuând spiritul filologiei și erudiției clasice.

Au rămas de la Ș. Cioculescu și câteva pagini de încântătoare *Amintiri* (în fond, o culegere care, în versiunea cea mai cuprinzătoare din 2007, e datorată nuroții autorului, Simona Cioculescu), scrise, mai toate, sub forma unor articole separate, cu începere din 1972. „Omul este un animal care-i aduce aminte”, remarcă Cioculescu fără a pretinde de la evocările sale însușiri literare (cum au cele ale lui Lovinescu), mai mult, fără a urmări un fir, improvizând și sărind de la una la alta. Memorialistica aceasta intermitentă denotă o „peniță veselă”, cum o numise Vladimir Streinu pe a criticului, observații spirituale și în general binevoitoare, valabile mai mult documentar decât moral. Autorul are

o bună ținere de minte, dar recurge, ca și istoricul literar, și la informații de arhivă, de câte ori simte nevoia să-și completeze impresiile proprii. Cele mai literare (totuși!) pagini sunt despre copilărie și despre orașul în care a trăit-o, Turnu-Severin, mișcate de o vibrație lirică repede retractată, care nu se va regăsi mai târziu, când tonul va fi rezervat, chiar sec, deși mereu plin de simpatie, cursiv, amuzant, neocolind anecdota ori vorba de duh memorată scrupulos. Anii recenți nu trezesc niciun ecou, memoria fiind, la bătrânețe, când Cioculescu i se încredințează dismnezică. Anii de ucenicie și, apoi, portretele de scriitori formează materialul principal. E păcat că autorul nu s-a apucat mai devreme să-și aștearnă amintirile pe hârtie. E, în ele, o întregă lume, azi dispărută, nu lipsită de farmec (autorul nu reține din dificultățile ori referințele) și absolut „normală”.

## OCTAV ȘULUȚIU

(5 noiembrie 1909 – 9 februarie 1949)



Timp de douăzeci de ani Octav Șuluțiu și-a publicat conștiincios cronicile literare în *Familia* de la Oradea, în *Ultima oră*, *Vremea* și altele, destule dintre ele fiind citite la radio. Le-a strâns parțial în volumul *Pe margini de cărți* (1938). Postum a avut o singură culegere, în 1974, *Scriitori și cărți*, parțială și aceasta, cu multe pasaje omise de cenzură. Restul stau încă risipite prin reviste. Conștient fiind că o cronică literară e produsul cotidianelor de la finele secolului XIX și începutul secolului XX, a rămas fidel genului, fără alte pretenții, ca și Pompiliu Constantinescu, Ion Chinezu sau Perpessicius. Puținele lui articole teoretice țin tot de gazetăria culturală. De exemplu, acelea în care dezvoltă ideea *autenticității* literaturii, la modă în anii '30, Șuluțiu numărându-se printre primii care au susținut-o. Autenticitatea ar fi „revolta vieții contra artei”. Autenticul s-ar opune estetismului. În tinerețe, Șuluțiu fusese mai radical,

cumințindu-se apoi și renunțând a mai vedea în autenticitate un criteriu al noului ori al valorii. Cronicile propriu-zise i s-au părut lui G. Călinescu nesigure în judecăți. E drept că Șuluțiu prefera un modest roman al lui Dan Petrașincu romanului arghezian *Ochii Maicii Domnului*, dar obiecțiile la acesta din urmă nu sunt neîntemeiate, deși „o carte ratată” este o exagerare. *Cimitirul Buna-Vestire* i se pare în schimb una extraordinară, *Întâmplările* lui Blecher „ului-toare”, iar *Viața lui Eminescu* a lui G. Călinescu, „cea mai bună biografie a marelui poet”. Dintre poeți, îl socotește cel mai demn de atenție pe Bлага, iar dintre romancierii pe Camil Petrescu și Gib Mihăescu. Lovinescu fiind „poate cel dintâi critic în adevăratul înțeles al cuvântului”, Ibrăileanu are norocul acestei succinte, dar expresive caracterizări: „Bătrânețea criticului ieșean nu ne poate înșela: sub aparența de ariditate, sub fuzozitatea unui stil didactic, în claustrarea consimțită, G. Ibrăileanu ascundea un suflet plastic, maleabil, în care sentimentele și-au lăsat urma ca într-o ceară moale”. Din păcate, astfel de lucruri sunt rare, cronicile fiind pe cât de ample (poate cele mai ample din istoria genului la noi), pe atât de lipsite de relief artistic. Problema lor nu e atât calitatea aprecierilor, în general juste, cât calitatea stilului.

Octav Șuluțiu a publicat și două romane, foarte diferite unul de altul. *Ambigen* (1935) este în nota autenticismului teoretizat de autorul însuși și de alții din generația lui, aflați sub influența lui Gide și a romanului lui Camil Petrescu. Protagonistul este neadaptatul anilor '30, făcând un pandant ciudat lui Dan al lui Vlahuță ori celorlalți asemenea lui din proza începutului de veac, iar mai departe eminescienilor Dionis ori Toma Nour, tânăr, intelectual, timid, asocial, fără inițiativă erotică, cu aspect de „hermafrodit adolescent”, abulic, Di (acesta îi e numele, tot așa de nefiresc precum sunt Ata ori Elina ca nume de femei) își consumă fără vreo satisfacție spirituală experiențele sexuale, la fel cu protagonistul din *Femei* de M. Sebastian. Își încheie mediocra existență ca soț al unei patroane

de bordel. Pompiliu Constantinescu găsea că *Ambigen* (care nu prezintă alt interes decât acela al unor scene de sex fără perdea, și ele foarte căutate în proza și poezia anilor '30, anticipând cu șapte decenii romanul încă și mai emancipat al generației 2000) este „între puținele romane de introspecție ale literaturii postbelice” lângă acelea ale lui Aderca sau Sebastian. Pompiliu Constantinescu așază pe același raft și romanul lui Ibrăileanu premodern, *Adela* (foarte prețuit de Șuluțiu), dar nu poate fi vorba de vreo asemănare. *Adela* e un roman cu tot aspectul de jurnal la persoana întâi. Perpessicius vede în *Ambigen* un urmaș al lui *Adolphe*. Lui Ș. Cioculescu nu-i place deloc, cum nu-i plac, în general, romanele de acest tip în care personajele nu par a avea „harul vieții”. G. Călinescu nu consemnează în *Istorie* romanele lui Șuluțiu. Acesta va fi fost el însuși nemulțumit de prea marele credit acordat noului roman al generației sale, dovada oferind-o *Mântuire* (1943), care trebuia să fie debutul unei trilogii, ca și *Sfârșit de veac* al lui I.M. Sadoveanu. *Mântuire* este un roman doric, obiectiv și, psihologic, destul de sărac. Se simte înrăurirea lui Dostoievski, după cum s-a remarcat, dar foarte probabil prin intermediul prozei lui Gib Mihăescu. Este și un roman senzațional, în felul *Rusoaiței*, al *Donci Alba* ori al nuvelor scriitorului pe care Șuluțiu îl ținea drept unul dintre cei mai mari. Se citește pe nerăsuflăte, ca orice roman popular, pentru intriga polițistă, cu suspans psihologic, deși nu este mai mult decât o scriere artistică cât se poate de banală. Tensiunea e mai degrabă factice. Procesul prin care cumsecadele subprefect se identifică treptat cu un odios criminal în serie spre a se autodenunța în final ca asasin, în speranța că sacrificiul său îl va mântui pe adevăratul vinovat, avea nevoie de mult mai mare forță spre a semăna celui prin care trece Raskolnikov în *Crimă și pedeapsă*. În lipsa incendiului moral, avem doar un subțire strat de cenușă, iar revelațiile psihologice nu trec pragul senzaționalului ieftin.

## Avangarda. Politizarea literaturii

Nu întâmplător, spiritul avangardei a fost numit de către unii în epocă „extremism” (E. Lovinescu) și de către alții, „anarhism” (Constantin Emilian). G. Călinescu n-a luat în serios tocmai latura avangardistă a poeziei lui Vinea sau Voronca. Nici alți critici interbelici n-au fost entuziasmați de noua școală. Avangardismul s-a bucurat, aproape exclusiv, de critica favorabilă a avangardiștilor înșiși, autori, ce e drept, mai mult de manifeste decât de analize, dar părând să știe destul de bine ce fac. Abia după ce Sașa Pană, devenit un fel de custode al muzeului avangardei, a publicat în 1969 *Antologia literaturii române de avangardă*, se poate vorbi de o revalorificare a mișcării în ansamblul ei. Începutul îl face Matei Călinescu în prefața la antologie, urmat de Ion Pop, Ov.S. Crohmălniceanu, Adrian Marino, Marin Mincu, Mircea Scarlat, Nicolae Tzone și alții. O vreme, ca și tradiționalismul, avangardismul e privit independent de modernism. Doar de curând s-a simțit nevoia unificării tendințelor literare dintre războaiele mondiale sub eticheta modernistă. Într-adevăr, de la futurismul italian al anilor 1909-1912 la suprarealismul românesc de inspirație materialist-dialectică, din anii '40 ai aceluiași secol, avangarda a fost una din ipostazele modernismului. Cea mai radicală, în opinia

comentatorilor, convinși că avangardismul a spulberat mai multe tabuuri decât orice alt curent modern. Am văzut că lucrurile nu stau chiar așa. Deja faimosul *Manifesto tecnico* al lui Marinetti, din 1912, proclama inutilitatea logicii, gramaticii și punctuației în literatură. De la „cuvintele în libertate” ale aceluiași la recomandarea lui Tzara: „luați un ziar, luați o pereche de foarfeci, alegeți un articol, tăiați pe urmă fiecare cuvânt, puneți totul într-un sac, agitați-l!”, și de aici la „starea permanent revoluționară” a poeziei din manifestul lui Gherasim Luca, avangardismul a dat tot timpul impresia că schimbă din rădăcini literatura. Antitraditional, s-a revendicat totuși din Lautréamont (hazardul calculat), Jarry (absurdul), Rimbaud (alchimia verbului) și Whitman (poezia vieții), adică din acei scriitori ai secolului XIX care sunt socotiți fondatorii modernității. Reforma începută de ei, continuată de simboliști, la răscrucea veacurilor, avangardiștii o vor urma pe două planuri diferite.

Cel dintâi, și cel mai vizibil, a fost acela lingvistic. Avangardismul a eliberat expresia de ultimele chingi, nu doar prozodice și lexicale, dar logico-gramaticale și stilistice, pulverizând discursul și cultivând hazardul și chiar absurditatea pură a asocierii cuvintelor. În această privință, pasul înainte este incontestabil, deși ar

fi de observat că el a fost mai important pentru poezie în general decât pentru poezia avangardiștilor înșiși, trădată de excesul de înnoire și de experiment, deseori ilizibilă la propriu și victimă a unei lesnicioase imposturi. Când cumpătarea va lua locul inovației cu orice preț, câștigul va fi evident. Se observă și alt lucru important. Reformatorii genului din secolul al XIX-lea avuseseră în vedere o emancipare profundă și multiplă a poeziei și nicidecum doar sub raportul expresiei. Ei reinventau conceptul de poezie și lirismul înalt simbolic; modificau viziunea ontologică a poetului și toate raporturile lui cu universul. Hazardul lui Lautréamont, alchimia lui Rimbaud, logica absurdă a lui Macedonski aveau un aspect mai curând metafizic decât gramatical. Bulversarea de către avangardiști doar a limbajului reprezintă o cedare de principiu extrem de gravă, dacă examinăm proiectul primilor moderni, la care, de exemplu, versul liber înseamnă mult mai mult decât dispariția unui corset, și anume un mod nou de a defini poezia, nu formal, ci substanțial. Dacă poezia dintotdeauna fusese legată de versificație, de formă adică, acum ea era ancorată în însăși subiectivitatea lirică. În al doilea rând, avangardismul a dorit, și asta de la început, să rupă cu acele convenții – sociale, etnice, religioase și literare – care transformau arta într-un produs ieftin. Avangardismul a politizat reforma modernistă, alegându-și drept țință spiritul utilitar și mercantil al culturii capitaliste. O țință facilă, se poate spune. Urmașele Ziței, de care a vorbit Zarifopol, au avut parte de o onoare, fie și contestată, la care nu sperau. Academismul pudibond din arta plastică ori din literatură era omorât încă o dată. Deja Caragiale se distra pe seama lui Puvis de Chavannes. E adevărat că, mai târziu, contestația avangardistă și-a precizat mai clar inamicul principal: convențiile morale burgheze. Avangarda a fost, dacă-i citim atent manifestele, o critică de la stânga a societății liberale, în care valorile reale nu păreau să intereseze pe cineva, în schimb codurile sau convențiile care le limitau fatal-

mente începeau să nu mai fie suportate. Dacă, inițial, futuriștii și ceilalți împărțeau optimismul și încrederea în progresul material, vorbind despre necesitatea ca arta să intre în „ritmul vremii”, ulterior atitudinea avangardiștilor s-a răsucit cu o sută optzeci de grade. Poate nu e fără sens a reaminti că Marinetti și Malaparte au devenit fasciști, iar Breton, Gherasim Luca și Aragon, comuniști. „Constructiviștii” și „integraliștii” români de la *Contemporanul* sau *Punct* vedeau lucrurile în același fel ca futuriștii și dadaiștii. Vinea prefera romanului reportajul, iar picturii, fotografia (la poezie, *Manifestul activist către tinerime* din 1924 nici nu se referă). Voronca pleda pentru mașinism, avion, locomotivă, cablogramă, ca și Sașa Pană în *Unu*. Sub acest fard se ascundea însă un obraz schimonosit de dispreț față de societatea burgheză și față de valorile ei. Atitudinea venea de mai departe, de la Flaubert, care și el trebuie menționat printre fondatorii modernității, numai că nu mai era doar o atitudine morală, ci și una politică. Manifestele *dada* ale lui Tristan Tzara se răfuiau și ele cu logica („căsătorită cu logica, arta ar trăi în incest”), proclamând dreptul la „continua contradicție”, dar și cu bunul-simț („urăsc bunul-simț”). Cel mai celebru dintre ele repetă de două sute de ori cuvântul „urlă”, probabil ca expresie a revoltei în stare pură. Dar chiar cel dintâi, din 1916 (*manifestul domnului antiipyrine*) face deja trimitere la morala „drăguțului de burghez”, ironie ce se va regăsi mai târziu în „dezgustul dadaist” față de valorile acestuia (familia, „sexul pudic, comod și al politeții”, „ierarhie și ecuație socială” – memorie, profetism și speranță în viitor). E interesant de observat că, într-o tabletă din 1928, Argezi socotea că „noile curente literare și artistice derivă de treizeci de ani încoace succesiv din aspectul de negație al inteligenței, care, părăsind terenul politic ca impracticabil și absurd, s-au manifestat [...] exclusiv în atmosfera imaginației și reveriei”. Anarhistul Bakunin ar fi așadar strămoșul avangardei.

Câțiva ani după bătăliile lui Vinea, Voronca sau Sașa Pană cu nepoatele Ziței („Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă” sau „gramatica logica sentimentalismul ca agățătoare de rufe”), *Dialectica dialecticii* a lui Gherasim Luca nu mai e doar antiburgheză, ci un curat program comunist. Autorul, care va emigra în Franța după instaurarea comunismului, își declara divorțul de toți aliații de dinaintea „războiului imperialist mondial”, cu excepția lui Breton, capul „mișcării suprarealiste internaționale”, singura care ar fi rezistat „devierilor de dreapta” (despre cele de stânga, Gherasim Luca nu părea să aibă cunoștință) și care ar fi capabilă printr-o hegeliană „negare a negației” să „mențină suprarealismul într-o stare permanent revoluționară”. Acest puseu troțkist e totuși corectat de încredințarea că „forța dialectică și materialistă” i se trage poeziei de la poziția „leninistă a relativ-absolutului”. Toate tezele acestea se găsesc în *Limites non frontières du surréalisme* al lui Breton, manifest pe care Luca îl considera Biblia suprarealismului, unde se vorbește răspicat de „adeziunea la materialismul dialectic”, de „primatul materiei asupra gândirii și adopțiunea dialecticii hegeliene”, de „necesitatea revoluției sociale” etc. Gherasim Luca e un adept al globalizării de tip kominternist a literaturii. I se alătură D. Trost, Paul Păun, Gellu Naum și Virgil Teodorescu (ultimii trei, autori ai *Criticii mișeriei* din 1945, cam cu aceleași idei de sursă bretoniană), gata a contribui la rândul lor cu un onirism prost temperat de o atitudine „nonoedipiană” în materie de dragoste, pe urmele lui Sade, Freud, Breton și, ei bine!, Engels. E oarecum de mirare că marxismul grotesc al ultimilor avangardiști a trecut aproape neobservat. Dacă i se acorda atenția cuvenită, s-ar fi luat în seamă dubla lor trădare a proiectului modernist de reformă, iar radicalismul le-ar fi fost evaluat cu mai multă circumspecție: pe de o parte, renunțarea la ontologic și metafizic în favoarea revoluției verbale, pe de alta degradarea înaltei contestații morale și artistice

într-o politică materialistă joasă. Din nefericire, avangarda n-a înțeles că arta suportă mai bine reformele organice decât revoluțiile (și, în niciun caz, pe cele permanente) și a pierdut din vedere că, după observația lui Călinescu, o anume doză de conformism este obligatorie în arta mare. Originalitatea absolută este improductibilă. Deschizând calea unor excepționale libertăți și îndrăzneli de exprimare, poezia avangardistă nu mai e lizibilă astăzi decât acolo unde spiritul ei distructiv și anarhic ne apare îmblânzit, dacă nu neapărat de o întoarcere conștientă la cumințenia fundamentală a literaturii, măcar de un real talent. Soarta avangardei, care a vrut să schimbe regulile jocului literar, a fost de a supraviețui ca o excepție care le confirmă.

Avangarda românească (1912-1945) a cunoscut trei valuri succesive, desful de bine conturate, deși protagoniștii sunt uneori aceiași. Cel dintâi val este al lui Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ștefan Roll, având un precursor în Urmuz, și este legat de revistele *Contemporanul*, *75 HP* sau *Punct*, promotoarele constructivismului (cubismul literar) și pictopoeziei. Tzara și Vinea debutaseră înainte de război la *Simbolul*. Al doilea val e acela din jurul lui 1930, cu Geo Bogza, Sașa Pană, Mihail Cosma (Claude Sernet), Aurel Baranga, M. Blecher (mai degrabă un marginal), toți editori sau colaboratori la *Unu*, *Urmuz*, *Integral*, *Alge* etc. Nu sunt neapărat mai radicali, dar cu siguranță mai teribiliști decât premergătorii lor, mai ales când e vorba să atace pudibonderia burgheză. În 1936 Baranga și alții editează, cu desenele lui Perahim, o revistă care are drept titlu numele popular al organului sexului masculin, conținând, pe lângă versuri voit scabroase, ireproductibile, și altele pur și simplu idioate: „când a aflat că a luat blenoragie/ și-a dat cu pumnii în pălărie”. Dintre colaboratorii la scandaloaasa publicație în doar treisprezece exemplare, Gherasim Luca și Paul Păun vor reprezenta, alături de Gellu Naum, Virgil Teodorescu, D. Trost etc., cel de-al treilea val avangardist, acela din anii '40, singurul care

se revendică de la suprarealism și în care devine acută ideologic critica leninistă a artei. Libertățile, îndeosebi erotice, pe care Luca, Naum și ceilalți le prevedeau literaturii eliberate de servițurile burgheze se vor evapora foarte curând,

odată cu introducerea cenzurii comuniste. Unii dintre junii corupți de spiritul dialecticii nu vor mai avea drept de semnătură mai bine de două decenii.

## URMUZ

(17 martie 1883 – 23 noiembrie 1923)



Precursorul avangardei literare românești nu este un poet, ci un prozator: Urmuz. Prozele sale circulau, se pare, prin anii 1907-1909, două dintre ele fiind publicate de Arghezi în 1922 în serioasa revistă *Cugetul românesc*, iar celelalte apărând postum, în *Punct*, *Contemporanul* și *Unu*. În 1930 Sașa Pană alcătuiește cel dintâi volum, sub titlul *Urmuz*, pe care-l reia în 1970 sub titlul, astăzi cunoscut, *Pagini bizare*. Dacă îi lăsăm la o parte pe viitorii avangardiști, care i-au închinat un veritabil cult și ale căror comentarii sunt lipsite de spirit critic, trebuie spus că Urmuz a fost socotit de către contemporani un autor amuzant de parodii absurde. Ceea ce nu era

fundamental greșit. Doar că nu era sesizată anvergura consecințelor. Parodia semnifica revolta contra clișeele de limbaj (abia mai târziu s-a remarcat că era vorba și de clișeele românești), iar absurdul, intens frecventat de dadaști, calea regală a eliberării totale a literaturii. „Simple elucubrații premeditate, fără un sens mai înalt”, scrie G. Călinescu în *Principii de estetică*, recunoscându-i totuși scriitorului o „înaltă conștiință estetică”, deși jocul lui era dintre acelea pe care le „profesează școlarii”. Acest fel de a vedea lucrurile va reveni, după al Doilea Război, doar la Alexandru George, pentru care Urmuz e o ficțiune a criticii literare. Între timp, avangarda în totalitatea ei își dăduse roadele, așa că se putea înțelege mai bine o literatură ca aceea a lui Urmuz. Radiografia ei cea mai temeinică o găsim în *Urmuz* (1970) de N. Balotă, paradoxal studiu academic consacrat unui rebel. Luat în serios, autorul *Paginilor bizare* fusese și înainte, de exemplu de către Tudor Vianu, care în *Figuri și forme literare* a demonstrat că umorul lingvistic urmuzian pleacă de la „nonsensurile prin echivoc ale lui Dodgson” (autorul *Alicei în țara minunilor*). Un punct de vedere uitat mai apoi, dar de o remarcabilă intuiție, este acela exprimat de Perpessicius. Convins, ca și alți interbelici, dar fiind primul în a o spune (1931), că proza lui Urmuz e un „joc voluntar și amuzant”, criticul adaugă: „Marionete încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile lor, Ismail, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk și Cotadi, protagoniștii micului teatru de păpuși al lui Urmuz,



amuză și întristează în același timp: sub travestiul lor amuzant se schițează o existență înrudită cu a noastră”. În definitiv, nimic mai exact decât a remarca faptul că, aproape fără excepție, concisele proze urmuziene sunt niște portrete-biografii, deopotrivă comice și tragice. Maniera în care sunt concepute, asta e altă problemă.

Există, în prima parte a secolului XX, aproape în toate literaturile, artiști care au avangarda în sânge, voind să schimbe tiparele, să șocheze bunul gust, să scandalizeze. Cel mai celebru, dintre prozatori, este Kafka. Rușii îl dau pe Daniil Harms, polonezii pe Bruno Schultz și Gombrowicz, românii pe Urmuz. Cine compară *Odradek*, *Caietul albastru* și *Fuchsiada* descoperă imediat tehnica înrudită a portretului-biografie, în care o ființă umană mecanomorvă sau zoomorvă nu mai este descrisă după o logică a viului biologic, ci după una a limbajului. *Fuchsiada*, descoperită de Sașa Pană printre manuscrise, este capodopera acestui tip insolit de proză. Nu s-a stăruit destul asupra fineții literare a bucății, excepțională sub raportul stricteții artistice a întregului demers, fără nicio notă falsă, ca să împrumutăm lexicul muzical caracteristic micului roman. Iată unul din cele mai frumoase *incipit*-uri din proza noastră:

„Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală...”

Fuchs, care poate fi considerat o himeră a muzicii, nici nu se putea naște altfel. Delicata lui origine mitologică sugerează un principiu creator diferit de acela organic, natural. Ieșind printr-o *ureche*, e normal să fie *auzit*, nu văzut. Se compune din *sunete* și ia, crescând, *forma unui acord perfect*, învățând spontan *armonia* și *contrapunctul* (nu fără a se retrage o lungă vreme în fundul unui *pian*). Degenerează înspre o formă umană, două dintre sunetele ce-l compun prefăcându-se

într-o pereche de mustăți, una de ochelari și o umbrelă. Organele lui genitale sunt vegetale: o exuberantă frunză de viță care-i servește și drept hrană. Locuiește în umbrela încuiată, cum altfel decât cu *chei muzicale* și, dormind, își *aude visele*. Nu doar logica portretului e muzicală, dar și aceea a biografiei lui Fuchs. Pedalând la un *pian*, sub cerul liber, e cucerit de *muzica astrelor* și se pomenește într-un cartier rău famat. I se cere de către slujitoarele lui Venus să cânte și, executând cu brio o sonată, e auzit de însăși zeița iubirii. „Ajutat de aripile puternice ale inspirației lui de compozitor”, Fuchs se înalță în Olimp, unde, în alcovul lui Venus, amorașii „intonau cântece de slavă iubirii”, „sub bagheta lui Orfeu”. Venus îl așază între sâni ei, precum regina din Brobdingnag pe Gulliver, unde Fuchs nu prea știe ce să facă, până când, mânat de instinctul lui muzical, intră „printr-un *sforzando* în găurica urechii drepte a Zeiței”. După vreo oră, iese „îmbrăcat în frac, cu cravată albă, satisfăcut și radios”. Concertul erotic s-a sfârșit. Nimeni nu-l aplaudă. Obișnuită cu alt soi de omagii, Venus îl alungă, acoperindu-l cu „o ploaie de disonanțe, de acorduri răsturnate și nerezolvate, de cadențe evitate, de false relațiuni de triluri și mai ales de pauze”, ca o „grindină de diezi și becari ascuțiți care-l lovesc în spinare și peste tibii”. Peste toate, zeița îi smulge frunza de viță, înlocuind-o cu organul genital convenit. Pedepsa este inversul unei castrări, dar are exact urmarea uneia, care-l silește pe Fuchs să abandoneze cu totul lumea. Aventura lui Fuchs este deopotrivă sexuală și textuală. Caracterul glumeț al micului roman rezultă nu atât din peripețiile nenorocosului amant al Venerei, cât din funcționarea textului devenit un *perpetuum-mobile* lingvistic. Acest fel de inventivitate își are originea în câțiva autori vechi ispițiți de *coups de langage* absurde cum ar fi Lewis Carroll sau Flaubert, al cărui *Bouvard et Pécuchet* Urmuz nu avusese cum să-l cunoască, dar care e un text urmuzian *avant la lettre*. Flaubertianismul e, de altfel, o trăsătură neașteptată la Urmuz. Scociorând „lădoiul” de

manuscrite pus la dispoziție de familie pentru ediția din 1930, Sașa Pană nu descoperă în el, cu excepția *Fuchsiadei*, singurul text necunoscut, decât aceleași șapte deja publicate, însă transcrise și retranscrise de zeci de ori. Povestind istoria debutului la *Cugetul românesc*, Arghezi notează la rândul lui scrupulul artistic infinit al lui Urmuz, care nu se decide nici în ultima clipă dacă să tipărească cele două proze sau să le ardă. Cuplul flaubertian din povestirea menționată evocă foarte bine cuplurile urmuziene: Algazy și Grummer, Cotadi și Dragomir, Ismail și Turnavitu. Cei doi „bonshommes” ai scriitorului francez fac mecanic aceleași gesturi, în oglindă și în același timp. Meseria lor e de asemenea interesantă: sunt *copiști*. Ceea ce copiază nu e lipsit de semnificație: un *sottisier*, o culegere adică, de specimene din toate stilurile, cu toate acele „idéés reçues”, clișee și prostii pe care le folosesc oamenii. Copiate unde? Într-un „grand registre de commerce”. Aici este, întreg, Urmuz. Micile lui narațiuni sunt un *sottisier* consacrat ticurilor romanului realist care nu ia însă forma dicționarului, ci pe aceea a romanului. Procedul pe care, probabil, Urmuz l-a considerat cel mai obișnuit și meritând a fi cu precădere ironizat este acela al portretului prin care romancierul își prezintă protagonistul. Toate prozele încep cu astfel de portrete care reproduc în derizoriu felul cum arată, se comportă sau se îmbracă personajele: „Ismail este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate” sau: „Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor, cu barba rasă și mătăsoasă frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie și împrejmuț cu sârmă ghimpată...” Al doilea procedeu parodiat este acela, balzacian, al descrierii locului unde începe povestea: „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfășurată în cearcafuri ude... O masă fără picioare fără picioare, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas

ce conține esența eternă a «lucrului în sine», un cățel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și... 20 de bani bacșiș”. În portrete sau descrieri, stilul este savant, exact, merit a sugera că metoda realistă se pretinde una științifică. Dar *sottisier*-ul nu se rezumă la atât. Tudor Vianu a remarcat amestecul stilului administrativ-juridic și acela al reclamei. (Avangardiștii vor fi sensibili îndeosebi la acesta din urmă, de ecourile căruia poezia lor mai ales va răsună.) Romanul realist fiind un gen burghez, Urmuz face trimiteri sarcastice la „soția tunsă și legitimă” a lui Starnate ori la faptul că fiul lor, Bufty, „are avere personală”. Mediile acțiunii sunt negustorești, magazine, cafenele, și mai rar politice. Turnavitu este un Dinu Păturică modern; la origine Turnavitu este un ventilator care accede la funcția de ventilator de stat, după ce profită de relațiile lui Ismail și face oarece politică. Algazy și Grummer sunt negustori. Cotadi are și el magazin, fiind asociat cu Dragomir. Parodia comportă și o latură absurdă. După cum s-a observat (Ion Pop, N. Balotă), avangarda a fost marcată de „mitul mașinist”, de unde alcătuirea mecanomorfă a personajelor, combinații de viu și de mașină, dotate cu proteze mecanice din cele mai ciudate. Aspectul zoomorfic are probabil, ca și celălalt, o legătură cu imaginația pictorilor avangardiști. Ismail, Gayk și restul seamănă bine cu hibrizii umani din tablourile lui Picabia, Ernst, Duchamp, Brauner, Picasso, Mirò sau Dali. E destul să citim *legendele* puse de Max Ernst la unele din tablourile lui ca să simțim spiritul urmuzian: „Quelques animaux dont un illetré” sau „Miroir *auch*: tête, oeuf et poisson”. Dacă privim *Euclidul* aceluiași, nu putem să nu ne gândim la Grummer și la ciocul lui de lemn. De altfel, avangarda a mizat pe caracterul neeuclidian, adică nonmimetic, al realului. Obiectele cubiștilor, vizibile unele prin altele și ocupând mai multe aceleași loc în spațiu conduc la o realitate posibilă și probabilistică, în mai multe sau mai puține dimensiuni decât aceea euclidiană. În fine, dacă artistul tradițional are religia

naturalului, a viului, acela de avangardă preferă artefactele, automatele și materialele ieftine (zegrasul, rumegușul, cârpele și vopselele ordinare ale lui Bruno Schulz). Dar nu doar personajul și locurile realismului sunt transformate, ci romanul realist însuși. *Pâlnia și Stamate* e un „roman în patru părți” întins pe doar câteva pagini”: cele patru părți sunt descrierea locului acțiunii, prezentarea protagoniștilor, intriga și deznodământul. Naratorul respectă forma clasică, dar o goleşte de vechiul conținut: rigidei caroserii nu-i mai corespund nici o acțiune coerentă, nici personaje psihologic motivate. Familia Stamate e una tipic burgheză, în sensul că ocupațiile, *hobby*-urile, relațiile pot fi lesne recunoscute, doar că ironia le face să pară absurde. Stamate e un domn „demn, unsuros și de formă aproape eliptică”, membru în consiliul comunal, care mestecă toată ziua „celuloid brut”. Fiul lui, Bufty, „tărăște o mică targă pe uscat” soția (respectiv mama) „ia parte la bucuria conjugală, compunând madrigale”. Stamate are

și o existență clandestină, ca toți burghezii duplicitari de la care i se va trage nenorocirea: filosof și astrolog fiind, e ispitit de o sirenă care-i depune la picioare o Pâlnie, de care eroul se înamorează fulgerător. E surprins de Bufty tocmai intrat în grațiile (citește: tubul) Pâlniei. Își ucide cu sânge rece soția, copilul și iubita, după care se omoară. Parodia melodramei burgheze e împinsă aici în fabulosul suprarealist criminal și erotic.

Urmuz e precursorul prozei unor Gellu Naum sau Ion Vinea și mai ales Arghezi, la care latura absurdă, sexuală sau fantastică nu va lipsi, deși aceea parodică va scădea în intensitate. Suprarealiștii vor fi mai sensibili la oniric și psihanalitic, absente la Urmuz, totuși cel dintâi care a demonstrat caducitatea romanului realist punându-i în relief clișeele, atât de bine ascunse. Flaubertianismul lui profund constă în această dezvăluire parodică. Urmată însă de o reciclare a lor în manieră comică și absurdă.

## TRISTAN TZARA

(16 aprilie 1896 – 25 decembrie 1963)



Tristan Tzara este cel dintâi scriitor român care a făcut o carieră internațională. O bună parte a operei lui este scrisă în franceză și e cunsemnată de istoriile literare franceze. I-au urmat, din aceeași generație, Fundoianu, Voronca, Ionesco (doar cu opt ani mai tânăr) și Cioran. De numele lui Tzara se leagă *dadaismul*, unul din principalele curente de avangardă. Cele 7 *Manifeste Dada* sunt mai celebre decât poeziile sau decât poemul dramatic *La fuite*, din 1940 (tradus de Calistrat Costin în 1996), ale cărui replici poetic-absurde abia dacă pot fi rostite pe scenă. Opera care s-a bucurat de cel mai mare succes în Franța a fost poemul în 19 părți *L'homme approximatif*, din 1930 (tradus de Ion Pop în 1996), în care Marcel Raymond a văzut câteva dintre „gesturile prozei lirice rimbald-

diene” într-un „extraordinar desfrâu lingvistic” (*De la Baudelaire la suprarealism*). Descenrat, fragmentar și debordând de nonsensuri voite, aproape de necitit, *Omul aproximativ* este o mostră de suprarealism anarhic. Puținele pasaje care se pot excerpta nu sunt pe deplin convingătoare liric. Tristan Tzara a împins un pic prea departe antipoezia, cum va numi-o Voronca.

Mult mai consistente sunt *Primele poeme*, publicate în 1934 în volum de Sașa Pană, rodul colaborării la aceleași *Simbolul, Chemarea, Noua revistă română*, de dinainte de Primul Război, unde-l găsim și pe Vinea, și apoi la *Contemporanul, unu și integral*. Nu sunt opera unui mare poet, dar, în orice caz, a unui original și promițător. Aspectul celor dintâi este parodic, cu metafore îndrăznețe, mult peste nivelul epocii. Tematica rurală și aceea simbolistă sunt reluate într-o perspectivă inedită, anticipând-o pe aceea a lui Fundoianu și Maniu. *Înserează*, datată Mangalia 1913, arată bine distanța parcursă de pastelul liric de la Coșbuc și emulii săi:

„deschide-te fereastră – prin urmare  
și ieși noapte din odaie ca din piersică  
sâmburul,  
ca preotul din biserică,  
dumnezeu: scarmână lâna îndrăgostiților  
supuși,  
vopsește păsările cu cerneală, înnoiește  
paza de pe lună.  
– hai să prindem cărăbuși  
să-i punem în cutie  
– hai la pârâu  
să facem oale de lut  
– hai la fântână să te sărut  
– hai în parcul comunal  
până o cânta cocoșul  
să se scandalizeze orașul  
– sau în podul grajdului să ne culcăm  
că te înțepă fânul și auzi rumegatul  
vacilor  
pe urmă li e dor de viței  
să plecăm, să plecăm.”

Lucrul izbitor sunt asociațiile, mai șocante decât ale lui Vinea din aceiași ani: „Din ospiciu țipetele năvălesc/ la șerpii domesticiți din lada de menajerie” sau: „Îmi plac animalele domestice/ În menajeria sufletului tău” sau: „am scos visul vechi din cutie cum scoți tu o pălărie”. Duhul bacovian trece prin aerul poemului: „Mă duc să mă întâlnesc cu un poet trist și fără talent”, ca și acela pillatian, dar transformat comic: „Sub nuci – pe unde trece vântul greu ca o grădină de fântâni/ o să jucăm șah/ Ca doi farmaciști bătrâni/ Și sora mea o să citească gazetele-n hamac...// Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală/ Să se scandalizeze fetele,/ Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie/ O să facem baie lângă roata morii// Să ne întindem la soare fără șfială/ Și-o să ne fure hainele și-o să ne latre câinele...” Uneori versurile nu seamănă cu nimic din ce se scria la noi înainte de 1916:

„Sufletul meu e un zidar care se întoarce  
de la lucru  
Amintire cu miros de farmacie curată  
Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată  
ca niciodată,  
Și tu verișoară cheamă-mi atenția când e  
să cânte cucul  
  
Să ne coborâm în râpa  
Care-i Dumnezeu când cascade  
Să ne ogîndim în lacul  
Cu mătăsurii verzi de broască.  
  
Să fim săraci la întoarcere  
Și să batem la ușa străinului  
Cu ciocul păsărilor în coajă de primăveri  
Sau să nu mai mergem nicăieri  
Doliu alb la fecioara vecinului.”

Claude Sernet, care a tradus aceste poeme în franceză, n-a găsit nimic pre-dadaist în ele. În schimb, G. Călinescu, în *Istorie*, a fost de părere că dacă „temele sunt de tradiție simbolistă”, „presimțirea dadaismului e în aceea că, ocolind

raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate, surprinzând conștiința”. Ion Pop, care s-a ocupat printre primii după război de avangardă, a semnalat și el „sugestia automatismului comunicării”, iar Marin Mincu, al doilea antologator după Sașa Pană al literaturii lui Tzara și compania, a văzut în aceste poeme o „dinamitare” a convențiilor. Mai degrabă ironice, aceste prime poeme mai curând reciclează motive și nuclee tradiționale sau simboliste decât le aruncă în aer. E greu de prevăzut în ele spiritul destructiv al *dadaismului*. Convențiile sunt privite cu o nonșalanță care le relativizează. Detașarea de spiritul simbolist sau romantic e câteodată glumeață:

„Dragoste de soră – ca și când bei lapte  
Surioară, surioară – cu miros de portocală  
Vino să-mi pui sufletul la loc – că s-a agățat  
de buruieni afară  
Unde cântă păsărică noapte pe un gard  
unde cântă păsărică noapte”

cu note ludic-copilărești sau afectând tonul compasiunii sentimentale și duioase:

„Verișoară, fată de pension, îmbrăcată în  
negru, guler alb,  
Te iubesc fiindcă ești simplă și visezi

Și ești bună, plângi și rupi scrisori ce nu au  
înțeles  
Și îți pare rău că ești departe de ai tăi și că  
înveți  
la Călugărițe unde noaptea nu e cald.  
Zilele ce au rămas pân' la vacanță iar le  
numeri  
Și ți-aduci aminte de-o gravură spaniolă  
Unde o infantă sau ducesă de Braganza  
Stă în rochia-i largă ca un fluture pe o  
corolă  
Și se-amuză dând mâncare la pisici și  
așteaptă un cavaler  
Pe covor sunt papagali și alte animale mici  
Păsări ce-au căzut din cer  
Și lungit lângă fotoliu ce-i în doliu  
Jos – subțire și vibrând – stă un ogar  
Cu o blană de hermină lunecată de pe  
umeri [...]  
Eu încep din nou scrisoarea și îți scriu: Ma  
chère cousine  
Je croyais hier entendre dans ma chambre  
ta voix tandre et câline.”

De aici și până la „Domnița suferă în cartea mea”, simbol al Zițelor lăcrămoase care se cuveneau stârpite, după cum cer Tzara, Vinea, Voronca sau Bogza, e o cale lungă, parcursă de junele Samuel Rosenstock de la Moinești la Zürich în exact un lustru de viață. Pe ce căluț de lemn va încăleca el acolo, asta e o altă poveste.

## ION VINEA

(17 aprilie 1895 – 6 iulie 1964)

„Instinctul tropic” remarcat de G. Călinescu la Ion Vinea este cât se poate de limpede de la debutul său în revista *Simbolul*, din 1912: s-a vorbit de minulescianism, deși nu e nimic din faconda *Romanțelor pentru mai târziu*, putem, de asemenea, vedea în cele câteva sonete înrâurirea lui Petică și Anghel, în alte locuri o atmosferă pillatiană, ori reminiscențe macedonskiene.

Foarte repede, Vinea abandonează maniera simbolistă. *Un căscat în amurg* din 1915 e deja plină de asociații insolite, mai curând șocante decât sugestive, care le prevestesc pe ale lui Fundoianu, cu aerul lor de parodie a tradiționalismului rustic: „cloșcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle/ sătești”. Ritmurile sunt variate, rima începe să lipsească, buru-

ienile prozei invadează grădina poetului. Ion Pop va descoperi încă de aici „revoluționarea expresiei”. E mult spus. Metaforele sunt curajoase („Toamna a mușcat podgoriile/ aerul e ca perlele bolnave”), dar au o acuratețe care nu va fi pe gustul avangardiștilor. Ca și Fundoianu sau Adrian Maniu, Vinea începe prin a transcrie tradiționalismul în cheie modernă. Multe din pastelurile lui sunt inspirate de natura rustică. Abia odată cu cele citadine se face simțit în măsură mai mare modernismul. Avangardismul e sesizabil pe mici porțiuni și e bine temperat. Aproape singurele elemente prin care Vinea se atașează avangardei poetice sunt, dincolo, desigur, de tematică și decor (orașul, automobilele, reclamele luminoase, jazz-bandul etc.), stilul sin-copat, telegrafic, și neprevăzutul unor comparații. Ș. Cioculescu le-a „descifrat” pe unele cam în felul în care o va face și cu „obscuritățile” argheziene. Nu e totuși nimic ermetic în *Lamento*, considerată cap de serie pentru poezia postbelică a lui Vinea:

„Ploi de martie, tragedie citadină,  
Arborii își fac semn ca surdomușii.  
Pentru spectacolul de adio,  
Plângeți lacrimi de faină,  
Printre sonerii, lumină,  
De Sfântul Bartolomeu al afișelor.”

Nici în *Ev*, pe care C. Emilian a declarat-o ininteligibilă:

„Păclă și brumă.  
Jertfa hornurilor nu mai e primită.  
Lumini zgâriate pe cer  
nord-sud-est-vest vibrări,  
farurile nimbu-l beau care-naintează,  
soneriile treieră chemări în săli,  
laolaltă, împreună,  
cu toții lunecăm spre clipă la fel.  
Fără steaguri coborâm veacul  
cu umbra noastră vestmânt.”

E posibil ca acest stil telegrafic să-i fi surprins pe contemporani. Astăzi nu mai poate fi vorba de nicio surpriză. E. Lovinescu putea scrie în 1927: „Dl Vinea ține să-și încurce ghemul artei sale în expresii enigmatice și libertăți față de punctuație care nu pot, totuși, masca firul clar al unei inteligențe artistice”. Inteligența aceasta cumpănește însă totdeauna exact noutatea și obișnuitul. Dislocările topice, de-centrarea imagistică, elipsele nu întrec niciodată măsura. Poemul în pur spirit avangardist nu-i iese decât foarte rar de sub condei lui Vinea.

Așa se explică de ce volumul lui tardiv și aproape postum, *Ora fântânilor*, din 1964, și care a părut criticilor vremii contrafăcut, nu conține poezii complet diferite de cele din revistele anilor '20-'30. Cele aproape o sută de poezii datează din epoci diferite, au fost orânduite necronologic și transcrise parțial sau total, dar nu alterate esențial. Eliminarea elementului șocant era de înțeles. Vinea procedase la fel și înainte. E destul de evident că poetul nu numai că nu-și trădează în volum natura adevărată, dar și-o precizează. El este un elegiac în gamă minoră și un caligraf. G. Călinescu l-a definit bine vorbind de „pathos de imagini” și de „plâns mătășos”. E un trubadur și un prețios:



„Mi-e veche inima: un menuet  
captiv în ceasul unei jucării.  
L-ascuți și-ncerci în soarta lui să-l scrii  
altfel: să-i stingi suspinul desuet.

Împotrivit pe singurul său gând,  
se-ntoarce-n arcuri cântecul plăpând  
și lasă semn, ca dintr-un zbor ținut,  
rugina lui pe degete de lut.

Polen de chin pe albe cinci petale,  
fie-le, Doamnă, dulce nimbul pus, –  
și iartă ornicultului nesupus  
când încă plânge-n degetele Tale.”

Specialitatea lui Vinea sunt comparațiile de  
o mare frumusețe: „O tristețe întârzie în mine/  
cum zăbovește toamna pe câmp” sau „Dobrogea  
sonoră ca lemnul de vioară” sau „privești  
lenevește-n păuni”. Tropismul lui nu se dezmințe  
nici în poezia maturității. Vinea e un poet prin  
ale cărui oglinzi lăuntrice trec multe din prive-  
liștile poetice dintre războaie. Simpla citare a  
celor mai frapante ne arată diversitatea paletii.  
Se cuvine să precizăm totuși, înainte de a ilustra,  
că o scriitură puternică și deopotrivă delicată,  
limpede și totodată concisă, înzestrează aceste  
netăgăduite ecouri cu o muzică proprie: Arghezi  
(„Oprește ora mâna ta suavă/ și visul în privirea  
ta de fum.// Trecutul ca o floare de otravă/ mi-a  
cotropit aleile de scrum”), Blaga („Pretutindeni  
atipa răscrucilor/ rupe negurile, sperie stolurile./  
Nicăieri joc. Nimeni în noapte./ Cerne șoapte  
și scrum/ paradisul pierdut”), Barbu („Abis  
amar la iarba de-ntunic...”), Pillat („Septembrie  
cu drumuri de aramă prin pădure,/ cu-ntârzieri  
de cornuri și povârnișuri moi/ pe cari se-opresc  
din umbret înțarcerile sure/ de turme cu  
talange și botul de trifoi” sau „Când voi pleca, –  
povestea-i la ultimele file, –/ voi ține mîntea  
odaia și pianul de eben/ și fruntea ta-nclinată  
prin moartea unei zile / pe treptele ce-ngână  
tristețea lui Chopin”), Maniu („Podgoria e roșie,  
chiotul a rămas/ în amintire umbra ciudat-a  
unui glas, –/ prin soarele rar cum ar străluci

cuvintele/ tăcerea zădărnicește aurul acestui  
ceas”), Emil Botta („Puneți mâna/ pe Ucigașul  
arborilor”). În unele cazuri, nu se poate stabili  
prioritatea. Vinea i-a anticipat pe unii sau pe  
alții. A respirat însă aerul tuturor.

Într-un stil prea literar și *imagé* sunt scrise  
prozele din *Descântecul* și *Flori de lampă* (1925):  
„Cărășile răcoroase măcinau la lumină veșnicul  
lor mucegai hrănit cu hoituri, larve și ouă de  
furnici și lăcuste. Spațiul se limita ca o colivie  
imensă prinsă în gratiile soarelui. Suluri de  
vapori se învâreau pe raze izolate și se respira  
un parfum ud și seminal, plin de moartea  
apelor”. Unele dintre aceste bucăți sunt niște  
„eboșe de poeme în proză”, cum le-a numit  
M. Petroveanu, unul din primii comentatori de  
după război. M. Zamfir le-a examinat, la rândul  
lui, în *Poemul românesc în proză*, așezându-le în  
tradiția prozei lui Macedonski și Anghel. Nu  
ating însă nivelul acelor. La un om cultivat și  
fin ca Vinea, este stupefiant prostul gust de care  
dă dovadă în câteva dintre ele, simple anecdote  
triviale. Întâmplările sunt de obicei erotice, iar  
comportamentele, excesive sau pitorești. Firescul  
lipsește de pretutindeni. Același lucru îl putem  
spune și despre cele trei narațiuni din *Paradisul  
suspinelor* (1930). În ciuda falsității lui, micul  
roman titular a fost raportat la Strindberg,  
Villiers de L'Isle Adam și Edgar Poe. Amestec  
de evocări, vise, reflecții, jurnale, un caiet găsit  
și reprodus etc., *Paradisul* nu izbutește să închege  
o intrigă plauzibilă. Tehnica narației din unghiuri  
multiple l-ar fi putut anunța pe Camil Petrescu,  
dacă romanul lui Vinea n-ar fi iremediabil  
compromis de imposibilitatea de a-i distinge pe  
naratori, toți seduși, – și când descriu realități  
foarte lumești, cum ar fi, iată, un act sexual, –  
de același insuportabil kitsch stilistic: „Sărutări  
punctau acum pauzele lunecând strivite ca  
fructele în mustul lor. Auzi truda respirărilor cu  
foale de mătase peste un cămin întunecat. Câte  
un cuvânt fosforescent ca un sfânt peste gheena,  
cu gemete în cari se înțelege elasticitatea chinului  
și a plăcerii; ritmul apoi recurbat pe o suprafață  
împletită din răchită trosnitoare și amintindu-i

de coșul cel mare pentru rufe de afară. În rețeaua genelor a furat priveliștea de ivoriu a corpurilor zbătute ca două fulgere încopciate”. Dintre cele trei, *Luntre și punte* este singura narațiune valabilă, cu un personaj urmuzian, sesizat de G. Călinescu, Domnul-cu-servieta, sau de ce nu kafkian, și pe care Alexandru George îl va evoca, împreună cu protagonistul din *Bercu Leibovici* de Al.O. Teodoreanu, când va încerca să explice sinuciderea din *Inspecțiune* de Caragiale.

Romanul postum *Lunatecii* (1965) este mai obiectiv și mai cuminte, însă teribil de demodat, cu un Oblomov român în centru, după cum s-a remarcat imediat, deambulând printr-un București din întâia jumătate a secolului XX. După cum în poezia lui Vinea o regăsim pe aceea interbelică, în *Lunatecii* se strevăd Holban, Sebastian, Gib, Mihăescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și alții. Romanul are finețuri artistice de tip proustian, în portretistică. Două surori sunt zugrăvite ca Ana și Maria din tabloul lui Da Vinci. Obsesia erotică este, ca în toată proza lui Vinea, stăpânitoare. Întreagă existența omului de prisos se petrece între amoruri diverse

și ciudate: un bărbat fermecător și slab este devorat de iubitele lui simultane, una legându-l prin infirmitate, alta, prin vitalitate, o a treia prin capriciu. Din nou gustul scriitorului este prost: romanul coboară în trivialități de foileton.

E inexplicabil cum a putut găsi I. Negoitescu „remarcabile” primele două sute de pagini din celălalt roman postum al lui Vinea, elaborat cam în același timp cu *Lunatecii*, și anume *Venin de mai* (1971). E drept că în ele „pedagogia și prostituția fac casă bună”, dar într-o tramă epică banală despre inițierile sexuale ale unor liceeni din care pedagogia cam lipsește. Odată cu ea Vinea ratează un posibil *Bildungsroman*, inferior chiar și aceluia de care și-a legat numele Ionel Teodoreanu. Un stil mai sobru, mai puțin înflorat este totuși de notat în aceste din urmă opere în proză ale lui Vinea. Am fi așteptat mai multe de la portretul sculptorului Gorjan, nume de împrumut pentru Brâncuși, pe care eroul romanului îl întâlnește la Paris. Și, din nou, finalul este unul de foileton, cu un duel urmat de moartea adversarului.

## ILARIE VORONCA

(31 decembrie 1903 – 5 aprilie 1946)

Într-o recenzie la una din plachetele lui Ilarie Voronca, G. Călinescu făcea remarca aparent îndreptățită că poezia autorului *Colombeii* e lipsită de limfă. N-are, adică, fluiditate, nu e „legată”. Concepția oarecum clasicist-romantică asupra poeziei a lui G. Călinescu nu admitea caleidoscopul de imagini și nici notația sau descripția fără simbolistică pe care le găsea cu asupra de măsură în poezia de avangardă. De aici însă și până la pamfletul pe care autorul *Avangardei literare românești*, o antologie altminteri utilă, din 1999, îl îndreaptă contra lui G. Călinescu e oarecare distanță și cam repede parcursă. Nu e de exemplu deloc adevărat că autorul *Istoriei literaturii* lua „la propriu doar fronda”, grama-

ticală a avangardiștilor. G. Călinescu îi reproșea de fapt lui Voronca de a sfărâma cu voință un „impresionism ordonat în punctul inițial” prin simple „procedee tipografice și metaforism exagerat”. Și adăuga: „În ciuda pozelor revoluționare, poetul e un temperament retoric, sentimental, descriptiv...” Aceste constatări sunt de altfel perfect justificate. Călinescu nu aplica poeziei o logică prozaică, de tipul celei maioresciene, ci socotea că Voronca depășește o astfel de logică în chip artificial, fără vocație. Toată discuția ar fi inutilă, câtă vreme Marin Mincu, autorul al antologiei cu pricina, n-are despre revoluția poetică avangardistă nicio idee personală, rezumându-se la câteva truisme sau păreri ale altora.







ca oase lungi se deosebesc casele  
 cuvintele  
 cu virtuți terapeutice drumul săpat în  
 pătlagină lăptuci  
 și iată fața de hristos chinuit a cartofului  
 el știe secretele nopții cu burdufe de  
 liniști  
 rădăcina lui pipăie rărunchii pământului  
 albe netede ca tuburi rădăcinile  
 înaintează în nervi  
 sug înțelepciunea vremurilor osemintele  
 nopții  
 închini un imn cartofului”

Interesant este și că, la fel ca Fundoianu, poetul preferă citadinismului această natură vegetală, chiar dacă tot ca peisaj de oraș, tot mai dezinteresat de aici înainte de revelațiile avangardiste de ultimă oră. Norocul acestor poezii descriptive și repetitive este concretețea lor. Spre deosebire de alții, Voronca n-a sacrificat niciodată nimic pe altarul abstracției, iar retorismul lui a fost în permanență alimentat de un „debit metaforic” excepțional, după expresia lui Negoitescu din *Istorie*, ca să nu mai spunem că, în cuvintele aceluiași, tehnica asocierilor n-a urmat calea unui discurs liniar, ci pe aceea „de buclă, de panglică, de fundă”, răsucindu-se ori mușcându-și coada, în volute spornice și elegante. Partea proastă este că, obosind, poetul începe să-și repete procedeele și poezia pierde din spontaneitate. În *Plante și animale, Brățara nopților* și mai ales în culegerile de după 1930, elaborația este așa de izbitoare și de greoaie iar comparațiile așa de *recherchées*, încât poemele cad în manierism. O oarecare animație polemică se simte în *Peter Schlemihl*, când Voronca ia aerul unui neînțeles și huiduit. Ceva se întâmplase. Poetul se despărțise de grupul de prieteni de la *unu*, care îi atacaseră *Incantațiile* și-l obligaseră să-și retragă colaborarea la revistă. Tot mai stângistul Sașa Pană îl acuzase că a rezolvat cu „burgheză candoare” toate „gravele probleme sociale”, dobândind împăcarea „cu sine și cu cei din jur”. Voronca pretinsese, e drept, că scriitorul nu e un activist politic: „Trebuie să rămânem la unel-

tele noastre. Suntem literați, suntem pictori...” De aici încolo, după emigrarea în Franța, în 1933, Voronca va scrie aproape exclusiv în limba franceză. Neluat în seamă de critica noii sale țări, cu toate relațiile internaționale ale avangardei și cu toată prezența lui în mișcarea de rezistență, nu va mai fi comentat nici de critica românească. Poezia lui în franceză este onorabilă, dar nu mai mult. Și, în orice caz, în afara razei de bătaie a avangardei.

Cunoscut ca autor al câtorva dintre cele mai epatante manifeste ale avangardei („Faceți greșeli de gramatică!” fiind recomandarea cea mai cuminte), Voronca a fost și un publicist harnic. Ș. Cioculescu îi găsea articolele din *A doua lumină* (1932) vinovate de confuzia dintre imagini și argumente. G. Călinescu le ironiza „stilul babilonic”. În fond, ele urmăreau, ca ale majorității contemporanilor din avangardă, să-l epateze pe burghezul literelor. Unele lucruri sunt notabile. „Poemul un «trebuie» să fie nimic”, susținea Voronca, plângându-se de poezia galantă și falsă care arbora „un surâs Onctuos comercial”. Îi prefera „poezia concepută creație pură, mai presus de raporturile de rațiune și logică”, rod al sensibilității noi de după Războiul Dintâi, „infinită”, bogată, decisă de „imagini (care) se succed cum cerbii într-o vânătoare mistică”. Materialul poetic nu s-a schimbat (asta justifică oarecum în propriii ochi „tradiționalismul” motivelor din toată poezia lui Voronca), dar „interpretarea” lor e alta. Realitatea și-a căpătat dreptul de a exista în sine, ca „obiectul în spațiu” al pictorilor cubiști, fără a mai fi victima geamătului subiectivității sau a „jelaniei nazale” a poetului. Emoției îi ia locul senzația, ca mai directă. Poezia e o „telegramă cifrată a inimii”: „E extraordinară lovirea cuvintelor într-un poem; sunetul pe care-l fac e asemeni aceluia al atomilor ciocnindu-se între ei în substanța lucrurilor; e zgomotul planetelor pe pleoapa cerului”. Și încă: „Un poem nu trebuie alcătuit numai din cuvinte, ci și din goluri...” Restul textelor sunt aforistice („ca o scriere secretă iubirea apare pe pagina fiecărei vârste” sau: „gura explodează ca o granată și rănește toate cuvintele”) sau fante-

zist-confesive, fără să anunțe totuși plăcerea de a povesti și biografismul din *Interviul* scris în franceză cu doi ani înainte de a se sinucide și devenit accesibil în românește abia în 1989 (în

care putem citi probabil primul reportaj, deși destul de liber, despre atelierul lui Brâncuși din Impasse Ronsin).

## GEO BOGZA

(6 februarie 1908 – 14 septembrie 1993)



Geo Bogza începe și sfârșește ca poet. Între extreme, își publică reportajele, puțina proză de ficțiune și un jurnal de adolescență interesant atât literar, cât și pentru unele prețioase informații despre mediul debutului său. Junele editor al revistei *Urmuz* aparține unui al doilea val al avangardei noastre, după acela ilustrat de Brâncuși, Urmuz, Tzara, Fundoianu, Vinea, (*Contemporanul*), Marcel Iancu sau Voronca (*Punct*). De la mijlocul anilor '20 și până la mijlocul anilor '30, acest val se grupează în jurul revistelor *unu* și *alge*, în care îl aflăm și pe autorul *Jurnalului de sex*, alături de Sașa Pană, Roll,

Brauner, Sernet, Maxy, Aurel Baranga și, ceva mai târziu, pe Gherasim Luca, Gellu Naum și alții putând fi considerați, aceștia din urmă, și ca aparținând unui al treilea val. Nu sunt mari deosebiri între pionieri și emuli, despărțiți prin 10-20 de ani, ca vârstă, deși aceștia din urmă se cred îndreptățiți să se despartă de *Contemporanul*, care „nu are nimic comun cu entuziasmul și tinerețea noastră”, după cum pretinde în 1930 Sașa Pană, și în general de „utilitarismul constructivist” și de compromisurile cu arta veche din revista lui Vinea. Sigur, astfel de despărțiri nu trebuie luate neapărat în serios. Ele țin de spiritul avangardei și, la rândul lui, Bogza însuși se simte nereprezentat de „mișcarea de la *unu*”, „eșuată în cel mai cras burghezism și mediocritate”. Aproape singurul argument invocat de avangardiști împotriva înaintașilor este tinerețea nonconformistă. Ei vor să scrie altfel și cât se poate de liber. Indiferent de numele pe care-l dau direcției artistice pe care o promovează (degetele de la două mâini abia dacă ne ajung să le numărăm pe cele care au avut oarecare ecou), sunt unanimi în a respinge convențiile care ar îngredi arta anterioară. Nu întâmplător încep cu manifeste și programe, cele dintâi frapant publicitate din istoria literaturii, în sprijinul liberalizării artei. Vocabularul, sintaxa, dar și stilistica sunt supuse unui proces de dislocare și înnoire. Ce e drept, nu de la început, este atacat codul bunelor maniere, ceea ce conduce la dispariția tabuurilor și interdicțiilor de tot felul, îndeosebi a celor care fuseseră dintotdeauna câinii de pază ai moralei mic-burgheze. De aici învinuirea, automat penală, de pornografie. Avangardiștii

nu vor doar să-și proclame libertatea absolută, dar și să șocheze simțul comun. Ei compun o sectă, perpetuu divizată în facțiuni rivale, dar mereu unită în bătălia contra bisericii oficiale, pe care vor s-o scandalizeze cu orice preț. Chiar dacă totul pare să plece de la un limbaj incomprehensibil, eliptic, rapid, neologistic și telegrafic, ca un nou cod Morse, ținta este liberalizarea tematicii și a tratării ei în artă.

Bogza debutează, ca toți ceilalți, cu poezii (le va strânge pe toate în *Jurnal de sex*, 1929) scrise în „leopardă”, cum va numi Virgil Teodorescu noua limbă, sau în „limba spargă” pe care o va propune Nina Cassian peste câteva decenii, repede însă abandonată, după un *Descântec* reluat până azi, nu se știe de ce, în antologii, după niște caligrame à la Apollinaire, și câteva poeme „penetrantiste”, despre care *Jurnalul de copilărie și adolescență* nu ne spune nimic precis, în spiritul eliptic al lui Ion Barbu sau Ștefan Roll, proclamând de pildă „valoarea metalului pur”, neamestecat și nefalsificat. Unele imagini sunt puternice, oarecum în maniera asociativă a lui Voronca: „iar sufletul sub univers/ cum omul sub cobiliță”. Biografismul este acela din viitoarea poezie postoptzecistă (unele detalii din *Olgă* se pot verifica în *Jurnal*), ca și prozaismul, cotidianul, faptul divers (*Misterioasa crimă din comuna Bușteniari*), reportajul, „trivialitatea” stilistică (*Nicolae Ilie, Fata popii*), totul pe un fond antisentimental și cinic din care va ieși lirica de la debut a lui Geo Dumitrescu.

*Poemul invectivă* (1933) este, probabil, cel mai șocant volum de versuri din întreaga noastră literatură. Versuri pe care G. Călinescu le consideră „brutal priapice” și „cu totul deșănțate”. Au fost rareori retipărite laolaltă. Știu o singură ediție, aceea din 1986 de la Panciova din fosta Iugoslavie, cu postfața lui Alexandr Petrov, singura analiză aplicată a acestui tip de poezie, considerat stânjenitor până astăzi. În primul rând pentru limbajul direct, cu puține perifraze așa-zicând poetice („planta dulce și otrăvitoare” sau „fructul fraged și rotund” al sexului), spunând de obicei lucrurilor pe nume: sex, erecție,

ejaculare, falus, spermă, onanie etc. „Cred într-o viziune sexuală a întregului univers”, declara Bogza încă din *Crezul* publicat în *unu* în 1929. Interesant este că liberalismul vocabularului și tematica nu mai presupun în *Poemul invectivă* metaforele incomprehensibile și absurde în felul de la Breton, nici dislocarea topicii. Din contra, discursul se limpezește până la a deveni retoric. Niciun avangardist român nu își reorientează protestul, în egală măsură, de la scandalul expresiei la acela al moralei ca Bogza. Tradiția la noi a acestei poezii voit scandaloase e redusă. Identificăm lesne la Bogza spiritul *Florilor de mucigai* (*La închisoarea de hoți din Doftana*), pe acela villonesc al baladelor deșănțate (*Poemul destrăbălatelelor frumose*) sau, în fine, concupiscenta ludic-estetizată de la Ion Barbu (*Tam-tamul paparudelor* sau *Poemul marinarilor venerici*). Însă autorul *Poemului invectivă* merge mult mai departe și va fi greu de întrecut. Poezia anilor 2000 seamănă, de pildă, foarte bine cu *Poemul ultragiant*, probabil singurul cunoscut tinerilor poeți de astăzi, în care ei se regăsesc și programatic:

„Servitoare cu pântecul mirosind a ceapă  
și pătrunjel  
Servitoare cu sexul ca o mâncare de  
pătlăgele vinete  
Scriu despre tine poemul acesta  
Pentru a face să turbeze de ciudă fetele  
burgheze  
Și să se scandalizeze părinții lor onorabili  
Fiindcă deși m-am culcat cu ele de  
nenumărate ori  
Nu vreau să le cânt  
Și mă urinez pe cutiile lor de pudră  
În lenjeria lor  
În pianul lor  
Și în toate celelalte accesorii care le  
formează frumusețea.”

Niciun poet n-a îndrăznit însă să facă pasul următor, descriind în versuri incestul, violul, sexul cu animale și păsări și masturbarea. Un tată vădov râvnește zadarnic la soția moartă

(„Dar moarta-i moartă/ Și nu se mai deschide prea putrezita poartă”), consolidându-se cu propria fiică (*Balada tatălui denaturat*). O scelerată adoră ciocul rațelor din curte (*Femeia și rațele*). Domnița aleargă goală și despletită să se împreuneze cu câinii de vânătoare de la castel (*Balada domniței care s-a culcat cu câinii*). Anica nebuna, nesatisfăcută de flăcăii din sat, se masturbează cu castraveții cultivați special și pe care-i vinde apoi curtezanelor ei neputincioși, iar un cioban oligofren (*Balada eroului legendar*) e bătut de țărani fiindcă a pofit la „sexul drăguț și galben ca o floare de dovleac” al vacilor pe care le ducea la păscut. Mai romantic, *Gheorghică cismarul* recurge la pantoful „fraged și mov ca o pulpă de fată” al unei tinere boieroaiice și, prins asupra faptei, se sinucide de rușine. Un bătrân își omoară iubita ca să se poată culca cu nepoata ei („Erji nebuna n-a vrut, a țipat/ Maruth a izbit-o numai o dat.// Afară se crăpa de ziuă/ Și pântecul lui Erji crăpa: ca o piuă”) (*Balada ucigașului Maruth*). *Poemul invectivă* nu e colecție de orori, ci un volum absolut remarcabil prin forța poetică a distrugerii tabuurilor și a legalizării oricărui fel de sexualitate. Dacă ar fi fost cunoscut tinerilor poeți contemporani, e posibil să fi avut un efect paradoxal, descurajând excesele care provin din încredințarea unora că sunt cei dintâi explozatori în literatură ai zonelor erogene cu pricina.

Cu *Ioana Maria* (1937) poezia lui Bogza se schimbă complet la față. Cele șaptesprezece poeme din culegere evocă o iubire platonice și romantică. Un simbolism cumițit, cu vag aer exotic (norii, constelațiile, corăbiile) și gesticulația verbală anunță poezia târzie, din *Orion*, sau chiar poemele în proză din *Pazănic de far. Cântec de revoltă, de dragoste și moarte* (1945) este un exercițiu whitmanian, cam bombastic („adu-ți aminte floarea convulsivă și fumegândă a insomniei”), fără mare pregnanță. Poemele cu pânze și catarhuri din *Orion* (1978) nu mai amintesc câtuși de puțin de poezia de odinioară: livrești, alegorice, sentimentale, ele sunt închinată făpturilor umile, nebăgate în seamă de poeți. Bogza nu se sfiește să înalțe imnuri de slavă ciulinilor („împărați

peste un imperiu de nebuni”), ovăzului, sălciilor și urzicilor („țigăncile vegetației”), apelând la o fantezie care are sensul colosalului și al sublimului (bouri scufundați în zăpadă pînă la gît, ciorchini de urși, pădurile carpatine ca o lume de curteni ceremonioși și gravi etc.). În *Pazănic de far* găsim tabletele de la rubrica „Vineri” a *Contemporanului* lui G. Ivașcu, unele foarte transparente parabole politice (cum este aceea cu găina care a făcut un singur ou, de aur, și cotcodăcește la nesfârșit, vizându-l pe Ceaușescu de după 1968), altele admirabile poeme în proză, în stilul noului Bogza, singuratic, solemn și hieratic ca un plop în marginea cîmpiei. Poetul are noblețea de a recunoaște geniul altora. Nici un poet n-a scris probabil mai sărbătorește despre alt poet decât Bogza despre Ritsos: „În acea toamnă, cât Ritsos a stat în București, globul pământesc a rămas aprins cu toate oceanele și continentele lui”. La bătrânețe, poetului i-a plăcut să ridice privirile spre cer:

„Nici o corabie nu s-a întors vreodată  
Din mările Sudului sau de la Capricorn  
Atât de pură și elegantă fregată  
Cum se întoarce toamna Orion.”

E și orgoliu în gestul celui care fusese cândva la școala de marină, de a se preumbla pe apele imaginației doar cu mari mijloace de locomoție lirică:

„Apele acestea sunt prea lăncede pentru  
etrava corăbiei mele.  
Și vântul prea mediocru pentru catargele  
care au trecut prin atâtea furtuni”

În 1931, Paul Sterian îl chema pe „cel cu o mie de ochi, o mie de urechi etc.”, adică pe Reporter, să se facă purtătorul de cuvânt al noii proze. Reportajul era de altfel la modă în toată Europa, prin Paul Morand, Ardengo Soffici sau F.T. Marinetti, scriitori situați politic în extrema dreaptă și pasionați de fascism sau de războaiele mussoliniene din Africa. Dar nici stînga poli-

tică din jurul Primului Război Mondial nu disprețuia reportajul. La noi el a fost un bastard al avangardei. Într-un *Dicționar popular* publicat în revista *Urmuz*, Bogza ironiza romanul ca pe un „sport” pe care îl „practică cu pasiune fetele de pension și tinerii bărbieri repetenți la mandolină”. Îi va prefera din prima clipă reportajul, cu o priză la real mai puternică, mai direct și mai onest. Așa cum e un reformator al poeziei erotice, în primele sale două volume, este și unul al prozei sociale, în reportajele din anii '30-'40. Vreme de un deceniu, el va încredința tiparului cele mai senzaționale radiografii ale realității din câte cunoscuse proza românească. Și, dacă n-ar fi fost corupt de clișeele realismului socialist, după 1948, reportajul bogzian ar fi putut rămâne și un model de onestitate morală într-un gen literar pe care autorul *Țărilor de piatră, de foc și pământ* l-a creat în definitiv la noi. Când a vrut să scrie proză propriu-zisă, a apelat tot la mijloacele reportajului. *Sfârșitul lui Iacob Onisia* din 1949 este o nuvelă care se deschide cu un fapt senzațional, căderea unui miner din funicular, și cu ancheta de rigoare. Remarcabilul început este stricat când autorul se abate de la stilul reportericesc și prezintă din perspectiva minerului mort ultimele sale clipe de viață, în funicularul oprit la două sute de metri deasupra unei prăpăstii. „Tot ce urmează, ne prevenea Bogza la început, este relatarea fidelă a întâmplării de atunci, așa cum a fost povestită de cei care au luat parte la ea, și cum se consemnează în dosarul anchetei.” Din păcate, acest cuvânt nu e ținut și, pe lângă inutila analiză psihologică de care am pomenit, n-avem decât relatarea țăranului care vede vagonetul de funicular arzând pe cer (Iacob Onisia încerca să-și semnaleze prezența) și care crede că e un semn ceresc. Rareori un autor a greșit mai grav față chiar de vocația sa decât Bogza în singura lui operă de ficțiune. Între reportajele anilor '30, câteva sunt însă excepționale. *Valea Plângerii* este o descindere în groapa de gunoaie a Capitalei, *La porțile morții*, în lumea câinilor arestați de hingher și condamnați la moarte, iar *Fișele de închisoare*

descriu lumea lui Arghezi din *Poarta neagră*. Eugen Barbu va scrie desigur *Groapa* cu gândul la *Valea Plângerii*, veritabil jurnal al coborârii în infernul materiei, acolo unde viața se reîncheagă din gunoaie, unde elementul primordial este pestilența. Serviciul de ecarisaj, din celălalt reportaj, înfățișează un Auschwitz canin, în care animalele sunt sacrificate după un ritual ce va dobândi o tragică notorietate câțiva ani mai târziu și când victimele vor fi umane. Iată metoda Cyklon-B aplicată câinilor, așa cum o vede Bogza în 1938:

„Când se apropie șase seara, ultima clipă a prizonierilor din cuștile de fier a sunat. Hingherii vin, cu mânecile sumese, să împlinească ultimul act al ignobilității lor meserii. Deschid una după alta cuștile și își înfig mâna în ceafa câinilor. Ușa metalică a camerei de expiațiune e larg deschisă. Condamnații sunt aruncați unul peste altul în pivnița întunecoasă. [...] Într-un sfert de oră toate cuștile au fost golite. Afară, în dube, așteaptă noii prizonieri. Aici e o industrie a morții și lucrează neîntrerupt, ca toate industriile.

La șase și douăzeci, toți câinii se găsesc în camera morții. La lumina slabă care ajunge până jos, se văd, nedezmeciți, strânși unul în altul, pe fundul gropii în care au să-și dea sfârșitul.

Ușa metalică scârțâie în balamale, descrie greoi un semicerc, și cade peste deschizătura pe care o astupă, compact. Oamenii învârtesc piulițele în ghiventuri, le strâng bine, parcă ar monta o piesă într-un vapor.

În cazanul încins gazele stau gata să năvălească. Un om pune mâna pe o roată mică, pe un ventil. Desface înceu. Încă o învârtitură. Gata.

Dincolo de ușa metalică, peste haita înfri-coșată a câinilor, gazele coboară, năvalnic ca niște balauri, le caută nările, intră prin ele, li se duc în fundul plămânilor, îi asfixiază.

Au să fie scoși abia a doua zi dimineață. Un morman de cadavre.

În fiecare zi, un morman de cadavre!”

O capodoperă a genului este *175 de minute la Mizil* (1940). Avem multe imagini ale provinciei unde nu se întâmplă nimic în literatura de dinainte de războaiele mondiale, niciuna însă mai elementară, mai nudă și mai apăsătoare decât aceasta. Nici chiar *Înmormântări*, altă piesă de rezistență a *Fișelor de provincie*, n-o egalează, poate din cauză că în aceasta subiectul însuși este teribil: înmormântarea ca sărbătoare plină de fast și strălucire. În *175 de minute la Mizil* reportajul seamănă cu acelea de televiziune din zilele noastre înfățișate *no comment*. Minut cu minut e arătată trecerea prin urbe a naratorului. Senzațională este lipsa de senzațional. Totul este atât de obișnuit, încât devine excepțional. Un decor, câteva elemente naturale, o lume, gesturi, voci, sunete, faruri de automobil, tropot de cai, luna, o femeie cumpără făină, trece un câine pe drum... Finalul așază neantul provincial într-o perspectivă de umor negru:

„Trenul pornește. Trec la fereastra din partea cealaltă, spre câmp. Sub lumina lunii, Bărăganul se întinde nesfârșit și în depărtare devine haotic. E luni, 10 octombrie 1938, mă cheamă Geo Bogza, am treizeci de ani și am vizitat pentru prima oară în viața mea Mizilul. Viața și lumea mi se par fantastice, de neînțeles.”

—  
*Țări de piatră, de foc și de pământ* (1939) n-a fost niciodată reeditată integral în timpul comunismului. Cele două „țări” din urmă fiind Cadrilaterul și Basarabia, pierdute după război, se înțelege tăcerea asupra lor. Cartea lui Bogza avea însă o unitate și o simetrie care s-au pierdut în felul acesta. Este unul dintre cele mai interesante reportaje ale scriitorului, în care debutează acea viziune geologică legată ulterior de numele lui. Dozajul dintre cosmic, geologic, excepțional, și banalitatea existenței cotidiene a oamenilor din cele trei „țări” reprezintă secretul unei arte nici lui Geo Bogza însuși știut în toate operele. Camera de filmat trece de la detalii comune la peisaje mirifice, de la delicatețea cu care femeia din mocăniță mănâncă mărul la

imaginea miilor de femei care ies la fereastră în nopțile cu lună și torc cânepa asprelor și grosolanelor lor rochii, de la bărbatul care a trecut munții cu o legătură de lemne în spate ca să scoată pe ele cât pentru un pahar de vinars la lămpașele minerilor de la Roșia Montană care aprind întunericul dimineților de iarnă. Cadrilaterul e, în felul lui, mai senzațional decât urmărirea holongărilor, hoji de aur, din Apuseni, și nepătruns niciodată cu adevărat în literatură, dacă exceptăm țarmul Mării Negre: câmpuri marțiene de pietre, căpițe incendiate, un turc dansând nebunește în mijlocul drumului ca să oprească un cal speriat, o ploaie apocaliptică de broaște, o fetișcană ucigând cu o lovitură de sapă ditamai namila de bărbat... În fine, Basarabia înseamnă pământ: oameni de pământ, case de pământ, drumuri de pământ. Huma, ca materie unică. În rest, sărăcie (aceea din Țara Moșilor e lucie, dar solidă, pietroasă), bălți, clisă, murdărie. Nu se știe de ce Bogza n-a văzut în răsăriteana provincie românească dintre războaie decât acest tablou deprimant.

*Cartea Oltului* (1945) s-a aflat multă vreme în bibliografia școlară obligatorie, împreună cu *România pitorească* a lui Vlahuță. G. Călinescu va scrie în ediția din 1982 a *Istoriei sale*: „*Cartea Oltului* face monografia unui râu uriaș himeric în stil cam bombastic”. Este adevărat. Nimeni n-a comparat prima ediție cu aceea „definitivă” din 1985. Ca și alte reportaje, și acesta a mai fost reluat de scriitor în ediții trunchiate din primul deceniu de comunism. Dacă versiunea prescurtată din *Trei călătorii* (1951) nu prezintă niciun interes, aceea finală ne obligă să reflectăm la ameliorările stilistice socotite de cuviință de către Bogza care au vestejit însă textul și i-au sporit emfaza. În 1945 Bogza scria simplu și direct. Școala reportajului din avangardă nu se pierduse. Desigur, scriitorul lăsase în urmă nuditatea (ce e drept, niciodată perfectă) a primelor sale reportaje, umflând pânzele unui stil din ce în ce mai bombastic și preferând banalului (fie el teribil, ca în *175 de minute*) senzaționalul. *Cartea Oltului* adoptă de la început un ton senzațional.



Aventura Oltului, de la izvoare la vărsare, este zugrăvită în trepte (minerală, vegetală etc.), și într-un stil de epopee naturală, amestecată cu tragedii și drame omenești. Ce se poate reproșa primei versiuni este, dincolo de excesul de grandios, de colosal, de înfricoșător, lungimea. Epopeea are o sută sau două de pagini în plus. Frumusețile, care și câte sunt, țin de detaliu, de imagine. Ediția definitivă este, stilistic, o eroare. Bogza modifică structura, ritmul și limbajul. *Cartea Oltului* seamănă în această versiune mai degrabă cu o monografie decât cu o operă literară. Neologismele au înlăturat peste tot cuvântul originar: *spăimântător* devine *halucinant*, *vijelia*, *uragan*, *golul*, *vid*, *viața*, *existență*, *furtuna*, *taifun*, *Întâmplările pe marile înălțimi* (un titlu), devin *Tragedii pe înaltul podiș*, și așa mai departe. Prima versiune era incomparabil mai dinamică. Defectul rescrierii este și un tot mai accentuat manierism, o lustruire a frazei ce pare curățată cu glaspapir. Modificări au suferit și alte reportaje, la reeditare. *Anii împotrivirii* (1953), o antologie din reportaje mai vechi, le culege pe cele mai întunecate (*Tăbăcării*, de exemplu), le trunchiază și le epurează. Nobilii *unguri* din *Țara de piatră* devin *feudali*, pasajul cu „mocănițele care au rămas de pe vremea ungușorilor sunt tot tinere și-și fac treaba în fiecare zi, cu sânguință” dispăre, femeia care mănâncă atât de frumos mărul nu mai stă de vorbă cu „Dumnezeu”, ci cu „munții”, numele și versurile lui Cotruș despre Ion Ciura, „neam de mineri români,” sunt eliminate, ca și menționarea Marii Uniri. Ion Vitner care prefațează culegerea are grijă să ne avertizeze: „Cititorul tânăr, după lectura volumului de față, va avea sentimentul că a străbătut o lume de coșmar.” Firește! Bogza ar fi fost, după părerea aceluiași, cronicarul „orilor dictaturii burgheze și moșierești din țara noastră între anii 1934-1939”, când rari au fost scriitorii, mai ales comuniști, capabili să „spună adevărul cu privire la viața de mizerie a poporului”. O antologie „selectivă” este și *Trei călătorii în inima țării* (1951), unde *Țara de piatră* și *Cartea Oltului* sunt reduse la o treime.

Tot ce a scris Bogza după 1948 în afară de poezie este de un nivel lamentabil. Convertirea curajosului reporter la platitudinile realist-socialiste este evidentă de la primele cărți din deceniul al șaselea. *Porțile măreției* (1951) prezintă într-un stil grandilocvent uriașa operă stalinistă de împădurire a zonei dintre Caspica și Urali. Bogza îi trasează scriitorului român „sarcina însemnată” de a urma modelul celui sovietic, redând „în întregime amploarea, profunzimea și răsunetul bătăliei cu natura” declanșată de Stalin, veritabilă „simfonie străbătută de impresionante acorduri”, „representare polifonică” a unui „eveniment epocal” etc. Cu motto-uri și citate din Lenin și Dej, este anunțat și alt „eveniment epocal”: electrificarea. Cât despre Canal, aflăm că „de la Cernavodă la Capul Midia se iveau, în toamna aceasta, realități ce s-ar fi putut numi pe drept cuvânt cosmice”. „Va fi la Pontul Euxin vremea civilizației socialiste...” Despre lagăre, deținuți, morți, evident nimic. *Tablou geografic* (1954) este o expunere școlărească despre Republica Populară Română: geografie dintr-un unghi marxist-leninist din care cel mai important lucru este vecinătatea cu marele popor rus și sovietic și o istorie în care siderurgiștii hunedoreni își află în daci primii prelucrători ai fierului din Europa, niște iluștri înaintași. Și, dacă tot a fost vorba de vecini, scriitorul ascultă în *Meridiane sovietice* (1956) bătăile din turnul Spasski din cea mai glorioasă capitală a lumii. Interesant este faptul că, probabil „copleșit (fiind) de o emoție fără seamăn, de un sentiment de profundă venerație”, reporterul nu vede în Mausoleul de sub Kremlin decât pe Lenin. Privind sicriul cu mumia marelui revoluționar și rememorându-și istoria, din care nu lipsesc Alexandr Nevski, Petru cel Mare, Tolstoi, Repin, Revoluția din Octombrie, Maiakovski, uită cu desăvârșire de cel care împădurea malurile Caspicii. Deși dat la tipar în februarie 1956, așadar evocând o vizită anterioară, când raportul lui Hrușciov nu era cunoscut, reportajul de călătorie nu suflă o vorbă

despre Stalin. Oportunismul acesta răsturnat și *avant la lettre* este cu totul remarcabil.

În ultimii săi ani de viață, revenit la poezie, Bogza n-a mai scris reportaje. Le-a reeditat

doar pe cele onorabile. Pe celelalte le-a dat uitării ca pe Stalin în *Meridiane sovietice*, doar că, de data asta, nu înainte, ci după moartea realismului socialist.

## GELLU NAUM

(1 august 1915 – 29 septembrie 2001)



Gellu Naum este singurul nostru suprarealist veritabil. Remarca a mai fost făcută, într-un context hagiografic, dar argumentele n-au fost totdeauna impecabile. Spre deosebire de Tzara, de Vinea și chiar de Voronca, poeți interesați mai ales în afara zonei de iradiere a modelului avangardist, spre a ne referi la cei cu adevărat valoroși, Naum este așa-zicând un nativ suprarealist, atât în poezie, cât și în proză sau teatru. În 1945 el a publicat un soi de manifest intitulat *Critica mizeriei*, urmat de *Mizeria criticii*, o listă de comentatori ai operei sale chipurile incompetenți, în care s-a despărțit brutal de amicii săi de până atunci, al căror suprarealism începuse să lase de dorit. Semnat împreună cu Paul Păun și Virgil Teodorescu, dar scris cu siguranță de

Naum, manifestul definește suprarealismul drept „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului”. Nu sunt suprarealiști cei pentru care „necesitatea poetică nu se confundă cu necesitatea de a schimba o lume”. Sunt arătați cu degetul Sașa Pană, cu „activitatea (lui) confuzionistă de la *unu*”, naționalistul Carianopol, mai tinerii Caraion și Geo Dumitrescu, ba chiar Gherasim Luca („trăiește din amintirile sale revoluționare”, izolându-se de ideile mișcării și închizând pur și simplu ochii în fața „luptei de clasă”). Interesant pentru gratuitatea acestor reproșuri (de obicei, mutuale) este că în *unu*, cu un deceniu mai devreme, se publica un *Inventar* semnat andré far. Și acolo se dresa lista poezilor anteriori, recuperabili ori nu. Luați alfabetic, Alecsandri era „monumentul confortului poetic”, Bacovia, un „școlar întârziat”, Caragiale, „singurul forte din literatura noastră”, iar Zarifopol, autor pentru „cucoane la ceai și la menopauză”. Să mai spunem că într-un *Appendice la Teribilul interzis*, tot din 1945, Naum revine la *Dialectica dialecticii* a lui Luca și Trost, criticând-o cu argumente din Hegel și Engels. În partea a doua, manifestul se răfuiește cu Tudor Vianu („perfecționatul instrument de cretinizare universitară”), cu G. Călinescu, în a cărui *Istorie* sunt considerați suprarealiști câțiva poeți șovini din Bucovina, și cu Perpessicius, Streinu, Marino și alții. Apărînd ideile lui Breton, Naum este cel mai radical dintre suprarealiștii de după război, chiar și politic. Ruptura de Gherasim Luca este, din acest motiv, cel mai greu de înțeles. Mani-

festul duce campania până în faza excluderii din partidul suprarealist (și aici Breton crease precedentul).

Atitudinea aceasta neconcesivă se poate vedea deja cu un deceniu mai devreme, când Gellu Naum debuta cu *Drumețul incendiar* (1936), fără nicio preparație a suprarealismului său poetic, așa cum se întâmplase cu Tzara sau Vinea, e drept, cu aproape douăzeci de ani mai târziu. Poemul titular este în sine un manifest, îndreptat contra poezilor care au „orificiile inspirațiilor lipite cu gumă-arabică” și pledând cauza opusă a celor care doresc să șocheze social, moral, sexual. Finalul e citabil: „Drumețul incendiar își privește fața cu grijă/– ochiul stâng în care e/ o floare cu păr roșu despletită/ ochiul stâng a devenit pe rând o pălărie de păslă/ o aripă o cutie cu febre/ apoi mormăie: eau de cologne/ și seara lingeă geamurile seara/ era o broșură de propagandă”. Niciunul dintre poezii avangardei nu începuse în acest stil. Aspectul propagandistic se observă peste tot în acest prim volum al lui Naum: „E o înaltă școală de artă aceasta/ să-ți scobești creierul ca pe un nas/ și din adâncuri să scoți mucii triști ai poemului.” Atacul viitor din *Critica mizeriei* este, iată, declanșat: „Camarazi poezi ajunge/ destul am gădilat pământul pe burtă/ el dansează cu luna buric/ ascultând oasele de castagnetă ale monezilor/ sexul lui de putoare a împuțit apele Mediteranei/ pe pletele Pacificului curg păduchii de fier/ oamenii zic: Kultur sau foame/ arzând în focurile albastre creierul lui Heine/ de soare atârână o perdea ciuruită/ hymenul umanității/ destul am admirat în poze strașnice/ curul Dlui Ford scăldat în cele mai suave ape de colonie/ destul am mirosit pudic rozele/ purtând ghetele cu stofă ale poeziei clasice/ cântecele noastre de dragoste sună falș/ și sub carnea pudrată apar ridurile hidoase ale bătrâneții”. Poetul avea, când scria aceste versuri, 19 ani. Scria la fel, la o vârstă mică, dintre contemporani, Geo Bogza, iar dintre urmași va scrie Marius Ianuș. Sigur, lirica propriu-zisă, de pildă aceea erotică, oricât de scandaloasă, are finețuri incontestabile și nu

se rezumă la vehemențe de ton. Lipsită, ca tot ce va scrie Naum, de punctuație, ea poate sugera lecturi alternative:

„Dar eu voi fi în apele tale erotice  
cu mâinile ca două cărți de rugăciuni  
îți voi face

jocuri de umbre  
voi suna din șira spinării ca dintr-un  
șarpe cu

clopoței de nervi  
voi căuta să învăț pe dinafară câteva  
versuri din

Dante  
și-n diminețile acelea voi fi foarte grăbit

Băltoaca pretențioasă a pletelor mele  
va fi scară  
pentru salturile tale peste zidurile de  
marmoră  
pieile le vom lăsa pe pământ ca niște  
tricouri

incomode  
și vom sări afară din noi uimiți noi înșine  
de extraordinara noastră acrobație erotică

Atunci vei asculta respirația ca pe un  
evantai

melodios  
melancolia ca pe o perdea stupidă  
inimile vor fi două mijloace de irigație  
și-mi vei cere să scriu un poem despre  
nufetii

hoitului tău”

Culegerile următoare (*Libertatea de a dormi pe o frunte*, 1937, *Vasco de Gama*, 1940, ineditele din *Culoarul somnului*, 1944) cultivă același suprarealism *à outrance*, nu mereu la fel de fermecător, combinând asociațiile hazardate ale lui Lautréamont cu notarea unor întâmplări din „irealitatea imediată”, în maniera lui René Char, după cum fericit a numit-o Simona Popescu în cartea ei *Despre suprarealism și Gellu Naum*, 2000. În pofida metaforelor extravagante și a unor nonsensuri

voite, poezia e cristalină, de o maximă claritate interioară, îngăduind să se vadă nervii delicați ai imaginii:

„Te mângâie cerneala pe pântec Knoss  
vreau să-ți pictez un peisaj sau să-ți scriu  
un poem pe frunte  
și să-ți citesc pe sub piele cântecul  
sângelui  
Anonimatul e o sârmă întinsă vibrând sub  
drapele  
te caut în trenuri și-n felinare  
Knoss tu ești frumoasă ca o pălărie  
și pălărierul își mângâie nevasta pe crupele  
ca niște pălării  
te desenez în aer ca să-ți mângâi profilul  
te pricep ca pe o ironie destinată  
salcânilor  
te amețesc cu subtilitățile cu vremea  
ca masca și ca baiaderele”

Frumusețea feminină e în centrul multor poeme:

„părul tău flutură în toată odaia ca un  
steag mare  
dezlipit de pe țeastă  
urechile ți se desprind și vin spre mine  
buzele se lipesc și dispar  
iată părul tău care sugerează lucrurile  
e rândul peretelui  
e rândul mâinilor  
rândul tablourilor și al oamenilor  
Părul tău ți-a mângâiat pulpele”

E aici și în alte locuri o anatomie dinamică, precum aceea din Picasso sau din avangardiști în general (corpuri mixate, distorsionate, protezate sau mutilate aparent), anunțând jocurile anatomo-fiziologice nichitastănesciene: „sînii ca niște vulpi îți pătrund în urechi/ limbile ochilor miros aerul/ șira spinării sună lin/ din măduvă ai făcut jocuri de cărți”. Poemul *Vasco de Gama* e țesut din obsesii erotice („pentru că piciorul femeii e o casă/ pentru că piciorul femeii e o

trompetă/ din care curg sunetele ca niște panglici verzi/ și se împletesc cu părul celui alt picior/ pentru că el este o meduză și un scaun/ o limbă care surâde și se îndoaie” sau: „pe pântec harta este însemnată/ un semn de lână și cu un semn de var/ semnele de lână atrag navigatorii/ ca niște cântece/ coamele lor se izbesc de ele/ ochii se lipesc de aceste stânci/ ca niște ventuze cu pompe”), nu însă așa de trivial-șocante ca ale lui Bogza, și din imagini urmuziene, care vor face de altfel o lungă carieră în scrisul lui Naum („diplomatul își scoate vata din burtă/ și burta se dezumflă ca un balon înțepat”). Suprrealismul lui Naum devine tot mai fantasmagoric, cu delicate și tandre asocieri:

„Vom fi la timp la această întâlnire  
vom trece prin noapte ca printr-o cutie cu  
fosfor  
la această întâlnire la care ne așteaptă  
umbrele noastre ca niște pantofi uitați  
fluturii de sugativă care ne vor sugere  
sângele  
toate mânușile uitate toate pleoapele  
pe care ne-a plăcut să le sărutăm  
tot ce am găsit pentru niciodată  
gurile care ne-au rămas lipite pe sâni ca  
niște inele  
plantele care ne-au crescut pe față în  
timpul somnului  
apa limpede din pahare  
spânzurații cu mâinile de cretă”

Ce se întâmplă după război cu strălucita poezie de tinerețe a lui Gellu Naum este o altă poveste. Abia în 1968, în *Athanos*, poetul își republică poeme din anii '40 și câteva fragmente din *Vasco de Gama*. Criticii generației mele îl redescoperă abia acum, deși nu pe de-a-ntregul, odată cu *Copacul animal*, *Descrierea turnului*, *Focul negru* și celelalte culegeri din anii '70. Fără să fie asociat cu „generația pierdută”, Naum se bucură de reputația tuturor acelor poeți care n-au publicat în obsedantul deceniu, de la Emil Botta la Ion Caraion. Fiind în general o prezență dis-

cretă, lui Naum i s-au trecut cu vederea câteva cărți de la începutul deceniului cu pricina (*Filonul* sau *Tabăra din munți*) sau chiar de la începutul celui următor (*Poem despre tinerețea mea*, 1960, *Soarele calm*, 1961) în care tributul plătit realismului socialist nu era deloc neglijabil. Inspirat de accentele anticapitaliste ale unor Ritsos și Neruda („am să scriu despre milioanele de tineri care/ la optsprezece ani, în cotloanele lumii, departe,/ își pierd visele, înecate în noroi etc.”), un poem precum *Primăvara lumii* schițează o istorie în versuri a lumii contemporane, plină de banalități pamfletare, în stilul lui Jebeleanu din epocă, din care nu lipsește „salonașul” dlui Krupp (în tinerețe, Naum avusese ceva de împărțit cu dl. Ford) „cu scaune electrice, de uranium, îmbrăcate în piele/ (piele de om, alb sau negru, piele de om, ca a ta...)”. „Cavalerii Hiroșimei”, Bicazul (reportaj liric), Siqueiros, războiul imperialist contra Egiptului, iată temele. De la *Athamor* încoace lucrurile se schimbă. Întrebarea este dacă Naum își regăsește vocația suprarealistă ori cultivă acum un onirism „cu ochii deschiși”, cum îl consideră C. Regman, „sarcastic sau măcar bufon”. Alt comentator, Ion Pop, vorbește de „o lume care e deopotrivă a obiectelor, a evenimentelor și a cuvintelor”. Poemele acestea sunt aparent descriptive, sugerând peisaje citadine misterioase ca ale lui Chirico. Dar coarda prea întinsă a primului suprarealism pare a se fi rupt. Poetul face eroarea de a publica, în anii ce vin, mult prea mult. Strânse într-o culegere din 2000, poemele din deceniile din urmă sunt de câteva zeci de ori mai numeroase decât acelea dintre 1936 și 1944. Prefațatoarea culegerii, Ioana Pârvulescu, socotește că „fiecare poem este scris într-o limbă de unică folosință”. E același lucru cu a lua *ad litteram* credința avangardiștilor într-o revoluție poetică permanentă. În artă însă originalitatea absolută este la fel de riscantă cum este conformismul absolut. Gellu Naum n-a încetat, revenind la suprarealism, să uimească. Și-a păstrat intact gustul pentru asociațiile stupefiante, pentru rupturi în carnea poemului și

pentru schimbări de ritm neașteptate. Două lucruri se petrec în aceste poeme. Imaginația se potolește. Putem considera poemele de după 1970 de *stil* suprarealist mai degrabă decât suprarealiste, așa cum mobilă *stil*/nu e totuna cu mobilă originară. În al doilea rând, își face loc un anume aer simili confesiv, evocator și descriptiv („alături de grădină vecinii văruiesc/ și-au scos în curte mobila și câinele lor urlă/ vrea să mănânce var/ pe când în golul din odăi numele noastre sună printre timpane sparte/ lipindu-se pe umezeala pereților și în lăuntru lor”), din care revolta de odinioară lipsește, poetul făcând acum figură de ușoară dezabuzare („nu ne mai atrage nici un țăr” ori de goetheeană nostalgie („unde sunt insulele verzi cu cireșii înalți și sumbri ca o sete înfrunzită/ cu portocali”). Deși *Diminețile cu domnișoara Pește* este unul din acele poeme aluvionare, de largă respirație, în care Simona Popescu a identificat o formulă caracteristică suprarealismului naumian, cele mai multe poezii din perioada ultimă sunt mai degrabă în spiritul concis și inventiv pe spații mici al concettismului:

„Acoperiți cu mătase  
pașii noștri sunt o simplă deducție  
umbrele nu ne mai însoțesc

pe străzi rădăcinile teilor  
luptă din greu să iasă din asfalt”

Sau:

„Pe un câmp acoperit cu zăpadă am  
întâlnit un om  
omul acela m-a privit o secundă  
apoi a rupt-o la fugă peste câmp  
în locul umbrei lui aluneca speriată umbra  
unui cerb.”

Proza lui Gellu Naum conține la început (*Medium*, 1945, *Teribilul interzis*, 1945, *Spectrul longevității*. 122 de cadavre, 1946, *Castelul orbilor*, 1946), mărturisiri, note, impresii și aforisme (mai

ales pe teme literare), toate foarte inteligente și clare, fără supra lirică primordială ori polemică de la ceilalți. În spiritul unei autenticități a cărei necesitate o proclamau în epocă și alții decât avangardiștii (Camil Petrescu, M. Eliade, bunăoară), Gellu Naum scrie: „Am cu mine tristețea profundă a poezilor care toată viața, dar toată viața, s-au căznit să nu facă literatură, și până la sfârșit, răsfoind cele o sută și mai bine de pagini, am descoperit că n-au făcut decât literatură”. Și încă mai autocritic: „Sunt infectat de literatură până dincolo de măduvă, și pariez că orice medic ar vedea în fiecare din nervii mei cangrena puturoasă a poeziei”. Sunt în *Medium* considerații despre Nerval (romanul acestuia *Aurélia* va fi asociat de critici cu *Zenobia*, ca și *Nadja* lui Breton) și despre romantici (care „se mulțumesc cu puțin”, uitând tot ce văzuseră *dincolo*, după ce se întorceau *dincoace*, ca și cum s-ar fi învățat într-o „ușă turnantă”), despre Lautréamont și forțarea apariției obiectului într-un timp și spațiu nou, nocturn, despre vise („n-avem decât de câștigat dacă privim mai cu atenție logica onirică”), despre misterul lui Chirico (explicat extraordinar: „Am fost izbit la un moment dat de siguranța cu care unele obiecte, de categoria calapoadelor, de pildă, se grăbesc să intre în altele, realizând pe lângă puțin interesanta umplere a formelor, o acțiune de succub, pe care ghetetele o realizau la rândul lor așezându-se pe forma exactă și încăpătoare de pe scaunele văcsuitorilor. Raportul acesta dintre gheată și calapod, dintre cuțit și mână, dintre piatră și trecătorul care a întârziat să vină, e unul dintre raporturile cele mai misterioase și mai adevărate totodată”), în sfârșit, despre caracterul efialtic al unor obiecte („caracterul avid succub al mânușilor, al pălăriilor, al scaunelor, al paharelor, vampirismul tocilelor, al aparatelor fotografice care sug imaginile, al sobelor, licantropismul vampiric al unei pușculițe în formă de animal etc.”) și despre alte multe lucruri interesante. Remarcile despre artă sunt paradoxale, aproape toate legate de libertatea pe care avangardiștii o socoteau bunul suprem

(„orice lucru permis nu are nimic de a face cu ideea de libertate”): „Poetul vede în măsura în care vorbește” sau: „A face un poem înseamnă a sugruma. Între un poet și un sugrumător e o imensă asemănare: mâinile lor sunt imaculate” sau: „Singurul pictor pe care l-am cunoscut era orb. Singurul poet era surdo-mut” sau: „Se poate numi poet numai acela care deformează cu precizie” sau: „Cuvântul este un vas în care ard foarte încet simbolurile defuncte”. Dincolo de nivelul lor intelectual înalt, paginile acestea au și mari calități literare. Ar merita poate să fie citat poemul în proză despre ploaie din *Medium*. Alte asemenea poeme din *Teribilul interzis* sunt în tradiția Macedonski-D. Anghel. Valoarea lor se vede însă cel mai bine pe spații mici, în câteva veritabile haiku-uri în proză: „În fața arborilor a mai rămas doar o coamă de melci” sau: „Ghetetele tale cu fundă, aceste stânci palide” sau: „Acest poem îl port în deget” sau: „Sub aripi e un spațiu imens, mai tăcut decât imensitățile polare” sau: „Vârful degetelor te susține deasupra apei”. E greu de explicat literatura aceasta, în fond minoră și manieristă, dacă o punem în raport cu ideile din *Critica mizeriei* sau din *Appendicele la Teribilul interzis*, volum în care mai găsim și o proză suprarealistă în care își dau întâlnire, într-un parc de locomotive ruginite, o femeie muribundă, un maseur, naratorul însuși ducând în spinare cadavrul lui Marat, și Zenobia, care cântă la pian. Treizeci de ani mai târziu, în *Tatăl meu obosit*, subintitulat *pohem*, genul de proză va fi reluat fără mari schimbări. Aceeași este predilecția urmuziană pentru bizar („În diminețile următoare mă duceam la universitate pe la ora nouă. Aveam picioarele legate cu niște curele și purtam pe față obișnuitul capison cu moț ca de pitic...”), același amestec de exactități realiste și de absurdități, aceleași contradicții logice. Bucățile sunt uneori rituale și l-au determinat pe Ion Pop să le numească versete. Cea mai organizată dintre toate prozele este „homanul” (adică romanul) *Zenobia* din 1972, care debutează cât se poate de realist, doar că repetarea insistentă a formulei

„nu vreau să-l descriu” (un personaj, un loc etc.) arată că autorul nu ține să fie socotit romancier (poate, homancier). Realitatea e o țesătură de probabilități. O lectură adecvată ar fi, în concepția lui Naum, ca aceea în Braille: „Dacă ați închide ochii și v-ați trece ușor vârful degetelor peste ploaia de litere negre, sunt sigur că ați vedea odaia dlui Sima...” Urmuzianismul nu lipsește nici de aici: „Această aschimodie cu cap de pasăre, ceva între curcan și găină, cu nasul ca un cioc moale atârând-i peste gură, această scârbă de om mort, mărunț și slăbănog, cu părul totdeauna gominat, cu haine de o exemplară eleganță, acest produs desăvârșit al zonei de promiscuitate pe care Natura o clocește ca să compenseze și o vomită, pe sub cealaltă față a ei, apăruse în viața mea cam pe la optsprezece ani...” Aparența de roman realist e sistematic sabotată de tot soiul de situații neobișnuite. Narratorul, pe care-l cheamă ca pe autor, și Zenobia trăiesc în ținutul mlaștinilor, într-o scorbura captușită cu frunze, împreună cu un bătrân senil și, pentru alții, invizibil, care stă nemișcat pe masă. Merg în oraș pentru o vreme, ca să revină în final în ținutul mlaștinilor. Spre deosebire de prozele suprarealiste dinainte, aici contrapunctul realist la fantezie este permanent. Orașul e zugrăvit exact, cu nume de străzi cunoscute. Romanul ia pe alocuri înfățișarea unui jurnal sau al unor memorii, în care, deși totul e transfigurat sau vag, pot fi recunoscute elemente autobiografice sau personaje istorice. *Zenobia* poate fi citit și ca un roman autobiografic, un pic fantezist, îndoind întâmplările reale cu apa imaginației, și ca o carte plină de sensuri simbolice ascunse (scara, coridorul, mlaștinile). Aceste două lecturi au fost de altfel cele dintâi de care romanul a avut parte (Dan Cristea și Marian Papahagi), înainte de apariția studiilor mai ample datorate lui Ion Pop și Simonei Popescu.

Un succes neașteptat de scenă a avut teatrul lui Gellu Naum, care cu excepția piesei *Insula*, a intrat pe mâna unor mari regizori, Mihai Măniuțiu sau Alexandru Tocilescu. Cea

dintâi piesă este *Exact în același timp* din *Teribilul interzis*, ionesciană *avant la lettre*, fiindcă nu e probabil ca Naum să fi auzit, când o scria, de *Englezește fără profesor*, versiunea primară, datată de Ionesco 1943, a *Cântăreței chele*. Și totuși incomunicabilul voit, automatismele de limbaj sunt aceleași. *Poate Eleonora...* (1962) vine însă după ecoul pieselor lui Ionesco în Franța, așa că, în cazul ei, unele similitudini frapante s-ar explica. O altă explicație ar consta în faptul că originea teatrului lui Ionesco sau Beckett este în suprarealism. Naum merge pe drumul unui Artaud, de exemplu, întâlnindu-se mai mult sau mai puțin întâmplător cu protagoniștii teatrului absurdului din anii '50. *Poate Eleonora...* începe cu neputința personajelor de a afla ora exactă și cu o discuție foarte ionesciană despre noțiunea de timp. Contradicțiile sunt izbitoare din capul locului: de două ori cel întrebat cât e ceasul spune că nu știe, fiindcă nu-i merge ceasul, și tot de atâtea ori indică ora exactă, doar că, după zece fără un sfert, spune nouă fără un sfert, ca și cum timpul ar fi luat-o înapoi. Replicile se repetă mecanic (nu în sens invers, ca în interpretarea lui Tompa Gabor a *Cântăreței chele*). Un personaj se dedublează în vis și nu se poate face distincția decât după culoarea fularului purtat de cei doi la gât. *Ceasornicăria Taus* (1963) are același motiv central al timpului. Personajele sunt adevărate marionete, schimbându-și identitatea de la o scenă la alta. Dl. Klaus și dna Klaus sunt unul și același. Și aici replicile se repetă automatic. Cea mai izbutită dintre piese este *Insula* (1963), unde, de asemenea, un metronom indică ritmul desfășurării evenimentelor. Este o parodie bufă după romanul lui De Foe. Aspectul ionescian e mai șters, deși lecția de vorbit pe care Robinson i-o ține lui Vineri este foarte în spiritul *Lecției de engleză*, cu absurditățile de rigoare (deși abia învață să vorbească, Vineri de fapt vorbește și încă perfect!):

„Robinson: Așadar, tu Vineri, sclavul meu, nu știi să vorbești.

*Vineri*: Nu știu, stăpâne.

*Robinson:* Nici un cuvânt?

*Vineri:* Nici un cuvânt.

*Robinson:* Atunci, am să te învăț eu. Azi un cuvânt, mâine altul... Vrei să înveți să vorbești?

*Vineri:* Vreau, stăpâne. Cum să nu vreau? Am să-ți fiu veșnic recunoscător.

(*Vineri se aruncă la picioarele lui Robison și sărută țărâna, apoi face cunoscutul gest de supunere.*)

*Robinson:* Atunci, hai să te învăț.

*Vineri:* Învăță-mă, stăpâne.

*Robinson:* Primul cuvânt... Să luăm numai un cuvânt. Unul singur. Ca să nu te obosești prea mult.

*Vineri:* Unul singur, stăpâne. N-are nici un rost să mă obolesc.

*Robinson:* Sigur... Ești sclavul meu. Trebuie să muncești pentru mine... Nu te superi, nu?

*Vineri:* Vai, cum să mă supăr? Se poate, stăpâne?

(*Vineri repetă gestul de supunere*)

*Robinson:* Atunci, să luăm un cuvânt...

*Vineri:* Să-l luăm...

*Robinson:* Adică să-l iei tu, fiindcă tu ești sclav.

*Vineri:* Îl iau, stăpâne. De unde să-l iau?

*Robinson:* Ți-l dau eu. Uite, ia cuvântul apa.

*Vineri:* L-am luat. Unde să-l pun?

*Robinson:* Nicăieri. Păstrează-l.

*Vineri:* Îl păstrez.

*Robinson:* Bine. Faci progrese frumoase. Tu știi ce-i apa?

*Vineri:* Nu știu.

*Robinson:* Să înveți. Trebuie să înveți. Apa se bea. Există și apă care nu se bea, dar acum e vorba despre apa care se bea."

Din păcate, intriga se complică inutil, cu o Sirenă, un pirat, un misionar, ba chiar și cu un fel de dublu al lui Robinson, care și el s-a salvat după naufragiu. Personajele sunt, în același timp, ele însele și actori care le joacă rolul.

Gellu Naum a scris și literatură pentru copii. *Cartea cu Apolodor* este celebră. E povestea în versuri a unui pinguin de la circ pe care întâmplarea îl face să colinde lumea întreagă. *A doua carte cu Apolodor* nu mai are farmecul celei dintâi, care, dacă n-ar avea o intrigă prea complicată, ca și piesa *Insula*, ar fi pe de-a-ntregul memorabilă pentru versurile voit copilărești, cu adieri lexicale argheziene, amestecând instructivul și agreabilul într-o proporție aproape perfectă.

## GHERASIM LUCA

(23 iulie 1913 – 9 februarie 1994)

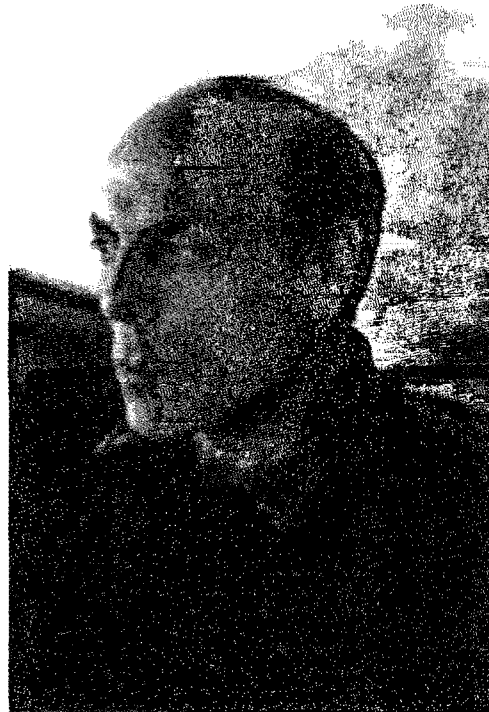
Dacă în poezie, avangardismul a însemnat o revoluție deopotrivă morală și verbală, în proză el a condus treptat la descrierea unor „automatisme psihice pure”, după expresia lui Breton, adică la ficțiuni verbale funcționând combinativ sau aleatoriu și care nu creditau în niciun fel realul, transformând personajul într-o apariție inconsistentă psihologic și fizic și suspendând, odată cu temporalitatea istorică, aproape orice fel de determinism al actelor sau comportamentelor umane. Avangardismul pune în fond capăt realismului în artă, preferând nonfigura-

tivul, alegoricul, parodia, absurdul și, în general, substituind ontologicului o verbalitate care asculta doar de propriile reguli. Calea regală a noii proze e aceea dată de romanele unor Kafka, Urmuz, Harms, Gombrowicz, Schulz, încrucșându-se cu proza poetică suprarealistă, ca să eșueze, ca balenele, dar din pricini mai puțin misterioase, în *le nouveau roman* și textualism. Gherasim Luca este cel mai bun exemplu pentru acest proces. *Un lup văzut printr-o lupă* (1945) împinge tema unică a obsesiei sexuale și a viziunii onirice până la pagini poematizante,



făcându-ne să ne gândim la Dali și la Ernst, cum este aceea despre poluțiile nocturne în care erosul și thanatosul fac casă bună: „O barcă de pâr cu lopețile moi ca niște animale acvatice, gelatinoase, sub care o femeie în întregime de cristal își plimbă de pe o buză pe alta o bilă... Într-una din nopțile mele polutice, din nefericire atât de rare, când plopii din fața casei păreau prea pretențioși în costumele lor de gală și viorile din gesturi căpătaseră un sunet discret ca unele instrumente de tortură, poziția mea orgolios întrepidă în privința amorului mi s-a părut o diformare penibilă a unor riduri de metal pe un obraz de metal, pe un corp care își valorifică părțile lui tari, osoase, neglijând subtilitatea și incertitudinea volupto-pasivă a țesuturilor, a plămânilor, precăderea acordată scheletului în viața noastră amoroasă înlocuind pentru mine într-un mod demoralizant imaginea populară a morții”. Gherasim Luca a început cu un *Roman de dragoste* (1933) în patru pagini, deloc urmuzian însă, despre o femeie cu sex mătăsoș care se dă jos din tren în cea mai murdară gară din lume ca să devină nevasta unui hamal jegos, spre disperarea naratorului îndrăgostit lulea de ea. Sigur că nucleul acesta epic trebuie reconstituit din aluviunile impresiilor, fantasmelor și viselor junelui nefericit. *Fata Morgana* (1937) este, ca roman, o pură aberație, cu un motto din Engels și altul din Lautréamont, arătând din capul locului o confuzie statornică la Gherasim Luca și la alți avangardiști între revoluția socială și aceea erotică. Evreul Fișer din Basarabia oscilează între angajarea politică de partea clasei muncitoare și onanie. Are un tată capitalist de care se teme ca și Kafka, ascunzându-se „și mai adânc în sinea lui”, unde „își roade zilnic unghiile 24 de ore în șir”. Și așa mai departe, fără să putem ști dacă urmuzianismul unor gesturi și portrete este dovadă de umor negru sau dacă bizara carieră de revoluționar a lui Fișer, după dublul său botez întru sex și politică, n-ar trebui luată cumva în serios. Romanul a dispărut în epocă și criticilor de stânga, ca Ilie Constantinovski, și celor de dreapta, ca

N. Iorga, unii găsind că trădează cauza simțului de revoltă al clasei muncitoare, ceilalți, pe a bunului-simț burghez. Spre deosebire de prozele din anii '40, elegante stilistic și hrănite cu Maldoror, satanism baudelairian, Nerval, macabru, dandysm, noctambulism și alte neoromantice substanțe, în cele din anii '30 este mai mult din concupiscenta liric-vizionară a lui Bonciu și Blecher, deși fără imensul talent din *Întâmplările* acestuia din urmă. Prozele mai pot face deliciul unor savanți ai hermeneuticii literare, români sau francezi (după 1952, adeptul marxist-leninist al libertății totale a emigrat în Israel și apoi definitiv în Franța, unde a continuat să scrie în limba țării de adopție, ca și Cioran și Ionesco), dar numai cu greu mai pot fi citite astăzi de la un capăt la altul. Câteva pasaje, cu frumuseți de expresie incontestabile, vor fi probabil antologate ca ilustrative pentru un mod de a scrie. Nicio valoare nu au piesa într-un act *Atelier de cizmărie* și dialogul *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare* publicate în revista *Muci* din 1932 și, respectiv, *Alge* din 1933.



Rămân poeziile scrise în românește între 1930 și 1933 fără ca un anunțat volum de

debut, *Bumerang*, să fie vreodată tipărit. Primele versuri n-au personalitate, luând de ici-de colo câte ceva. Cel dintâi poem notabil este *Femeia Domenica d'Aguistii*, care e bogzian. Să remarcăm două lucruri. Gherasim Luca este unul dintre emulii lui Bogza, doar cu cinci ani mai tânăr, în a cărui linie – teribilisme, fapt divers, atitudini antisociale etc. – poezia lui se va înscrie. Al doilea, avangardismul nostru are, la mijlocul anilor '30, o tradiție proprie. Dacă Vinea ori Tzara, dintre înaintași, porneau din simbolism, iată, două decenii mai târziu se formaseră modele valabile în interiorul avangardei. În *Domenica*, Ion Pop, autorul celei mai solide analize a operei lui Gherasim Luca (prefață la *Inventatorul iubirii*, 2003, singura antologie de până azi a scriitorului), a văzut o psihodramă lirică. E vorba, într-adevăr, de o poezie simildramatică și simi-liepică, pe care o vom reîntâlni la Geo Dumitrescu și la alții din deceniul următor, cu exorbitante metafore ale „arderii” erotice. Flama dragostei îi caracteriza pe manierști. La Gherasim Luca nu mai e doar simbolul focului mistuitor, ci un întreg scenariu al combustiei și al stingerii ei:

„Am pus mâna pe pielea mea  
și înăuntru era închisă o femeie.  
Hoața, ținea perdelele trase și  
zăvorul la fel.  
Atunci am răsculat toată mahalaua  
Ca să aprind părul de pe tine  
am deschis apoi porțile pompierilor din  
mine ca să stingă focul  
am scurs toată sudoarea din trupul meu  
am tras malafia  
și focul s-a mutat pe creier...”

Ispitit de modelul Bogza („o poveste despre o fecioară care a iubit un câine”), poetul nu evită vulgaritățile inutile („Mie mi-au căzut țâțele, sfinte,/ Mie mi-a dispărut pizda, sfinte,/ Mie mi s-au uscat coaiele și măselele și le ciugulesc rațele în curte, sfinte...”) și, în general, după cum s-a observat, o viziune mizerabilistă.

Ființa poetului e multiplă și maculată, în trupul lui coexistând sinucigași, hoți, lăieți, lupi, mai-muțe, vrăjitori, pitici și, firește, curve și popi. Cu douăzeci de ani înainte de *Câinele de lângă pod*, Luca descrie o peregrinare cu câini:

„de foarte multă vreme umblam prin  
mijlocul străzii  
și din cauza noroiului îmi dam seama pe  
străzile pe care umblu  
sunt pe la marginea orașului  
cei doi câini care mă însoțesc în  
peregrinările mele din mijlocul străzii  
îmi fac foarte bine  
toți trei mergem încet, cu ochii fiți  
înainte,  
suntem uzi și fum iese din noi,  
câinele pe care-l știu în unghie e  
deocamdată destul de liniștit și de  
pașnic și pare obosit  
celălalt însă pe care l-am înghițit într-una  
din nopțile trecute urlă într-un mod  
îngrozitor

[...] și niciodată nu vă veți putea da  
seama că în clipa asta umblu într-  
adevăr prin mijlocul străzii  
și că în realitate poetul și câinele gherasim  
luca urlă în mijlocul străzii  
câinele ăsta e un câine de valoare  
îi vom transmite felicitările noastre și îi  
vom da locul al 3642-lea în literatura  
română”

Lui Gherasim Luca îi reușește introducerea reclamei, a publicitarului, în poem, pe care generația dinainte doar o proclamase. Vernisând o expoziție a lui Perahim, ține acest *Cuvânt de deschidere* în care se comportă ca un prezentator de spectacole de circ:

„domnilor și doamnelor  
astăzi vi-l aduc în fața dumneavoastră pe  
cel mai tare om din lume  
intrați domnilor, intrați doamnelor

omul ăsta-i mai tare ca piatra  
 omul ăsta-i mai tare ca săgeata  
 omul ăsta-i mai tare ca maciste  
 domnilor  
 într-o singură mână duce patruzeci și  
     patru de femei una și una  
 într-un singur cap duce doi ochi unu și  
     unu  
 și ochii sunt plini cu păcură și cu  
     pumnale, domnilor  
 nu vă uitați la el că e mic și pipernicit ca o  
     râie” etc.

Ca și Bogza, Gherasim Luca vrea să lase impresia unui „golan” care sfidează normele burgheze, umblând gol și cu un cuțit în mână prin oraș, certându-se cu familia și fiind interceptat de polițiști. Un scandalos-bogzian *Poem de dragoste* face paradă de criminalitate. Poezia înseamnă sugrumarea unei femei, ca în aforismul lui Naum, probă totodată de luciditate artistică (Luca nu s-a împăcat niciodată cu suprarealismul, fiind criticat aspru de Naum):

„Sunt foarte lucid și lipsit de orice  
     inspirație poetică  
 departe de orice urmă de halucinație,  
     acces de nervi sau  
     strămbături în oglindă  
 sunt lucid, sunt sănătos, sunt perfect  
     conștient  
 e pentru prima oară când vă ofer creierul  
     meu așa cum gândește  
 de dimineața până seara...”

După 1933, cu două excepții, Gherasim Luca abandonează poezia. Între 1934 și 1938 se consacră unei publicistici (la *Cuvântul liber*)

marxist-vulgare, în care Ion Pop nu vede „rigiditate dogmatică”, din contra, „o remarcabilă suplețe” ideologică. Stângismul era de fapt curat troțkism. Totuși Luca incriminează *teatrul capitalist* și pledează pentru *poezia proletară*. Definind-o ca pe „o poezie fierbinte, care în elementul ei cel mai intim conține aceeași gratuitate a momentului creației”, încearcă s-o acomodeze cu poezia pură (deși pusă aceasta „în slujba clasei dominante”), cu ermetismul și, în general, cu poezia nouă. Articolele fac risipă de efort ca să dovedească faptul că poezia proletară nu înseamnă Păun-Pincio, după cum aceea socială nu înseamnă Coșbuc, ea recuperând achizițiile moderniste, inclusiv ermetismul. „Țipătul de protest” al ermeticilor nu e auzit de „mase”, dar există, și nu poetul e vinovat de nivelul scăzut de înțelegere al „clasei muncitoare”, ci exploata-torul capitalist. Articolele sunt confuze ideatic, dar limpezi în expresie, fără polemismul manifest al celor ale lui Voronca și Tzara, deși nu au coerența elegantă a celor ale lui Naum. Nu „poezia-educație” e aceea visată de Gherasim Luca, ci poezia „artistic revoluționară”. Într-un rând, îi dă o replică lui Ehrenburg care ironizase suprarealismul de pe pozițiile realismului socialist. Că nu de la acesta din urmă aștepta Gherasim Luca libertatea absolută a artei, este evident și din exilul pe care și l-a impus aproape imediat după instaurarea regimului comunist. De captivitatea ideologică Gherasim Luca a scăpat, nu și de contradicția, generală la toți suprarealiștii europeni (care se răfuiau și ei cu Ehrenburg, dar luau parte la Congresul pentru Apărarea Culturii din sala pariziană Mutualité organizat de sovietici, de care, ca oameni de stânga și ca marxiști, se simțeau aproape), dintre eliberarea omului și dictatura proletară.

## Avangardiștii minori

Urmuzian este GRIGORE CUGLER (1903-1972), nepotul poetei junimiste Matilda Cugler-Poni, ca și necunoscut contemporanilor. Opera i-a fost culeasă târziu, de prin publicațiile exilului îndeosebi (Cugler a murit la Lima, după un sfert de secol de la părăsirea țării) de către Șt. Baciu și a apărut probabil integral în 2003, în volumul *Alb și negru*, prin strădania lui Mircea Popa. Dacă puținele poezii sunt, fără excepție, niște parodii, proza (*Apunake și alte fenomene*, *Afară de unu singur*, *Vi-l prezintă pe Teavă*) e interesantă, de aspect dadaist, cu multe calambururi, oarecum în maniera lui Daniel Harms, Cugler fiind singurul nostru avangardist atras exclusiv de comicul de situație și de limbaj: „La nevoie, eu vorbesc toate limbile, afară de a mea, de care am nevoie. De ea mă folosesc în nenumărate împrejurări: pentru a-mi inspecta plombele din dinți, pentru a găsi drumul pe întuneric, pentru a produce sunete agreabile și încă o groază de lucruri pe care nu le-aș putea face cu o limbă străină. Privilegiul imediat al oricărui poliglot este poligamia, precum adulterul este privilegiul oricărui adult. Un adult poliglot polipupă de fapt poligamia în forma ei cea mai policromă. De la polinor la polisur.” Se observă în textele mai noi că autorul scrie tot mai bine, cu acuratețe și expresivitate. *Carte de bucate și Apunake (Autobiografie)* sunt instructive în această privință, pline de hazul ideii și al cuvântului. Niciuna nu are din păcate miză. Cugler este ludic prin excelență. El ia cu tot seriosul literatura ca pe un joc.

Dintre ceilalți, mai cu seamă poeți, care colaborează la revistele avangardei, ori le editează, autori, unii, de manifeste cu oarecare efect în epocă, niciunul n-are personalitate distinctă. Orice am cita din versurile unuia poate fi atribuit altuia. Nici specialiștii nu sunt capabili să facă distincția. Antologia care urmează pune la încercare perspicacitatea cititorului, care va trebui să verifice autenticitatea atribuirii.

STEPHAN ROLL (1903-1974):

„Miresele gârelor se închid în serile de dafin  
vântul adulmecă și sfâșie din carnea lor  
trandafirii  
rumenesc vulpile la focul ochilor, tac  
tenorii lupilor în beznă  
bem apa strugurelui, nechezăm spre orzul  
stelelor”

SAȘA PANĂ (1902-1981):

„pe bulevardul acesta cresc copaci  
automați  
și stele obișnuite au apărut avioane  
vântul se privește în oglinda vitrinelor albe  
clipa care trece e un automobil de 60 H.P.  
reclama unei fabrici de becuri electrice  
luna”

PAUL PĂUN (n. 1916):

„Într-o cameră cu toți pereții din păr, e  
întinsă pe  
jos o piatră ale cărei inscripții obscene nu  
cruță  
membranele întinse la ferestrele corăbiilor  
care  
au pescuit cele mai mari specii de pește și  
care mi-  
ros cadavrul ascuns în cercurile concentrice  
ale  
rocelor suprapuse.”

D. TROST (1916-1966):

„Cerceii singuri pot întrece viteza glontelui  
În acele tubulare în care păsările își deschid  
în întregime aripile  
Departate de plantele carnivore sau minerale

Departa de sticla de lampă ca un film vechi  
în care  
picioarele aclamă  
Departa de vocea de voal a paturilor”

MIHAI COSMA (1902-1968)

„Perdelele cad pe o mare suprafață din  
odaia

unde dansatorii șchiopătă din când în când  
în tim-  
pul dansului sau își înlocuiesc un picior cu o  
literă indescifrabilă din care nu se văd decât  
tălpile picioarelor călcând atent.”

Ș.a.m.d.

## Generația '27. Ideologi, esești și romancieri

### MIRCEA ELIADE

(13 martie 1907 – 22 aprilie 1986)



Mircea Eliade s-a dovedit de foarte tânăr un publicist prolific, repede acceptat ca lider al generației lui intelectuale, a cărei dată de naștere a fost de altfel legată de 1927, anul apariției în

*Cuvântul a Itinerariului spiritual.* „Pentru cine înțelege, scria Eliade fără a cruța superlativele, noi suntem generația cea mai binecuvântată, cea mai făgăduitoare din câte s-au ridicat până acum în țară”. Și preciza: „În noi izbândește Spiritul”. Modelele erau acei câțiva mari oameni, care, ca Vico, Montesquieu, Gobineau, Marx, Chamberlain sau Spengler, au văzut în spatele realităților concepte precum rasă ori clasă. Eliade le admiră patima cu metodă și devotamentul cu sistemă, altfel spus, „romantismul științific”. O trăsătură a generației, Eliade vede în aceea că-și asumă viața. Cultură înseamnă tocmai această experiență pe cont propriu, iar baza ei este mai curând religioasă decât etnică. O cultură s-ar defini prin empatie, nu prin critică. Eliade consideră că, în cultură, critica înseamnă moarte. Luther a ucis catolicismul romano-apostolic. În plus, dacă religia este un *nisus formativus*, îi mai trebuie unei culturi și o dogmă. Cultura română a dus lipsă de ambele. Sub influența franceză, secolul XIX românesc a fost unul laic, iar umanismul latinist, în loc să fie o didactică entuziastă, a rămas o filologie torturantă. În fine, misticismul este o componentă esențială a spiritului noii generații. Religiosul nu se rezumă la ortodoxie în concepția *Itinerariului*, și lasă poli-

ticul deoparte. Scopul tinerilor este de a deveni ortodocși, crede totuși Eliade, dar nu dintr-o dată și mai ales nu fără căutare. Cât privește destinul politic, Eliade va susține totdeauna că generația lui n-a avut unul. În bună parte, aceste emfatiche și uneori confuze considerații își află originea în Papini, căruia Eliade îi scria în același an cât se poate de măgulitor: „Multe dintre caracteristicile mele spirituale seamănă cu ceea ce se numește în mod comun Giovanni Papini”. Filosoful italian va juca în ideologia tânărului publicist român rolul pe care-l va juca André Gide în romanele lui. G. Călinescu, foarte aspru cu Eliade, a vorbit de „servilism” în privința gidismului. Eliade și-a asumat mai ales papinismul. Tezele *Itinerariului* au trezit entuziasmul celei mai mari părți a generației '27. Doar E. Ionescu, prietenul de peste câteva decenii al savantului istoric al religiilor, i-a fost un adversar necruțător. Dintre „bătrâni”, uneori cu numai câțiva ani mai în vârstă, Ș. Cioculescu (născut, el, în 1902) este autorul analizei celei mai exacte, până azi, a *Itinerariului*. Într-un prim text, oarecum binevoitor, Ș. Cioculescu rezumă impecabil seria articolelor apărute sub acest titlu, găsindu-le meritul principal de a fi întâia încercare de acest fel de la noi, și încă una foarte sinceră. Obiecția este confiscarea, în gândirea lui Eliade, a Spiritului de către biserică și, în perspectivă, de către ortodoxie. Acestei gândiri „teribil de normative”, Ș. Cioculescu îi mai reproșează infestarea spiritualului de către vitalism și juisență. Având în vedere evoluția intelectuală și morală a lui Eliade, reproșul denotă o intuiție foarte ascuțită. Al doilea text al lui Ș. Cioculescu este o replică la replică. Eliade era prea necopt ca să știe să asculte. Așa că ripostase. Respingerea este de această dată netă: „Ortodoxia dogmatică, așa de divers savantă, de la *Cuvântul*, *Curentul* și *Gândirea*, e lovită de nulitate [...]. Izvoarele erudiției sale, prin originea dispartă, îi dau caracterul unui mozaic, în contradicție principială cu etnicul sau naționalul pe care pretinde a-l reprezenta eminent. Toate filosofile și ereziile momentului, asiatico-europene, sunt chemate aici la soluțio-

narea problemelor localnice, care cer însă contactul opincii cu bătătura românească”. Întrebarea din încheiere, care reia contradicția dintre spiritual și vital, este mai mult decât ironică: „Ce bine poate aștepta biata ortodoxie indigenă de la impenitentul romantism și exasperatul individualism al dlui Mircea Eliade, a cărui idealitate maschează poate numai o dureroasă refulare de instincte, invertite în spasme de mistică?” Se poate spune că Eliade a avut parte de ce a meritat.

Celelalte articole ale lui Eliade din aceiași ani nu mai stârnesc atâtea patimi ca *Itinerariul*. Ele sunt totuși interesante pentru istoricul literar. Semne ale viitoarelor preocupări există în mai toate aceste texte de primă tinerețe. Recenzând conștiincios cărți străine, Eliade se arată captivat de Orient, de mistică, de ezoterism, citindu-i deja pe Buonaiuti și pe Pettazzoni, pe Rudolf Steiner și pe Rudolf Otto. Un aspect nerelevat al acestui interes, deloc obișnuit în epocă la noi, este că vine în contradicție cu opiniile lui Eliade despre unicitatea ortodoxiei. Inspirat îndeosebi de Nae Ionescu, aceste opinii vor fi abandonate ulterior de istoricul american al religiilor care nu va urma calea indicată de *Itinerariu* și anume, în cuvintele aceluiași Cioculescu, „identitatea decretată și postulată arbitrar între ortodoxie și spiritualitate”. Tolerant cu toate religiile, Eliade cel de peste câteva decenii nu va mai recunoaște în ortodoxie cheia de boltă a dogmatismului său juvenil. În schimb, imediat după jumătatea deceniului al patrulea, se va produce „confuzia dintre religios și politic”, pe care *Itinerariul* o evita, iar autorul lui o va respinge constant mai târziu, despre care vorbește Florin Țurcanu în remarcabila lui carte, *M. Eliade. Prizonierul istoriei*, din 2003. Primul simptom al confuziei este înmulțirea articolelor despre „românism”. Eliade însuși se consideră inițial un naționalist, dar nu dispus să amestece politicul în preocupările sale. Scria totuși în 1935: „Singurul lucru important e că Europa crapă [...]. Sper că România nu aparține acestui continent care a descoperit științele profane, filosofia și egalitatea socială”. Idei de felul acestora

pluteau în aerul pe care îl respira tânăra generație. Cam tot atunci, Cioran făcea apologia spiritului mesianic al lui Hitler, evoca plin de admirație „noaptea cuțitelor lungi” și declara ritos: „Mă simt foarte bine la Berlin și sunt chiar entuziasmat de ordinea politică de aici”. Nae Ionescu se întorcea din Germania cu aceleași simpatii politice. Într-un studiu destul de superficial, scris în franceză și rămas inedit până la traducerea românească din 2004 (*Mircea Eliade*), Ioan Petru Culianu consideră prima jumătate a deceniului patru „perioada amniotică”, în care Eliade nu s-ar fi desprins de ideile lui Nae Ionescu. Abia în partea a doua a deceniului s-ar fi produs „căderea lui în fascism”.

Lucrurile nu pot fi separate atât de simplu. Influența lui Nae Ionescu este chiar mai pronunțată în faza entuziasmului pentru Garda de Fier arătat de Eliade spre sfârșitul deceniului, când a și devenit membru, după cum a descoperit Florin Țurcanu în arhivele fostei Siguranțe. Și, apoi, rămâne loc de discuție în privința „fascismului” lui Eliade. E destul de greu de explicat nu atât discreția lui Eliade însuși asupra opțiunilor sale politice din tinerețe („uitarea fascismului”, cum o numește tendențios și incoerent Alexandre Laigniel-Lavastine în cartea ei din 2002), cât faptul că niște lucruri bine cunoscute în epocă, reamintite de câteva ori ulterior, și nu doar în țară, de către pseudo-filosofi ca I. Apostol ori de convertiți la demagogia comunistă ca Nichifor Crainic, dar și în exil, de către Pamfil Șeicaru, n-au provocat nicio reacție a lumii academice americane sau europene. Cea dintâi reacție se produce în revista *Toladot* din Israel, abia în 1969, cu ocazia apariției într-un volum omagial a unui text al lui Gershom Scholem, un reputat istoric al iudaismului. Cineva, un evreu originar din România, istoric el însuși, lucrând la Jad Vaschem, regretă prezența lui Scholem „în corul celor care-i aduc elogii lui M. Eliade, care a făcut parte din Garda de Fier, organizație extremistă antisemită”. Informațiile proveneau din *Jurnalul* lui M. Sebastian, neștiut publicului decât treizeci

de ani mai târziu, aflat pe atunci în păstrarea unui frate al autorului, care trăia în Israel, și comunicate probabil de către acesta istoricului de la Jad Vashem. Alarmat, Scholem îi solicită explicații lui Eliade. „Te consider un om sincer și drept, pe care îl privesc cu mult respect, de aceea mi se pare normal să-ți cer să-mi spui adevărul”, îi scrie el colegului de la Chicago. Din păcate, Eliade nu se ridică la înălțimea respectului declarat de Scholem. Răspunsul lui nu este nici sincer, nici drept. Subapreciind, s-ar zice, dezvăluirile lui Sebastian, care-i fusese totuși foarte apropiat în anii '30, Eliade neagă realitatea în mai multe privințe. Denunțul din *Toladot* conținea două acuzații majore: faptul că făcuse parte din Garda de Fier și faptul că publicase articole cu conținut antisemit. Aparținerea la Gardă Eliade n-a recunoscut-o niciodată și ea a fost socotită neprobată chiar de către cei mai temeinici cercetători ai operei sale, cum ar fi Mircea Handoca, acela care i-a publicat după 1989 absolut toate articolele, inclusiv corespondența privată, ori Z. Ornea, cel mai avizat comentator al cazului și al fenomenului (*Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, 1995). Cel mai vehement apărător al lui Eliade va fi Cornel Ungureanu în *M. Eliade și literatura exilului*, în care afirmă ritos că „Eliade n-a fost niciodată legionar” și pune campania din *Toladot* pe seama oficialității comuniste din țară. Oarecum contradictoriu, Ungureanu vede mâna lungă a Securității lui Ceaușescu, deranjat acesta de celebritatea conaționalului său. Din *Jurnalul* lui Sebastian, apartenența lui Eliade la Gardă nu rezultă cu claritate. E posibil ca autorul să nu fi fost la curent cu ea, mai ales că raporturile lor, în 1937, când Eliade a devenit membru al Gărzii, odată cu Nina, prima lui soție, fosta iubită a lui Sebastian, se răciseră considerabil. În ce privește atitudinea lui Eliade cu privire la legionarism, *Jurnalul* este însă cât se poate de elocvent, așa că Scholem, care nu citise articolele din tinerețe ale colegului său de peste ocean, și-ar fi putut da seama ușor de natura ei. „Lungă discuție politică cu Mircea, la el acasă



[...]. A fost liric, nebulos, plin de exclamații, interjecții, apostrofe. Din toate acestea nu aleg decât declarația lui – în sfârșit leală – că iubește Garda, speră în ea și așteaptă victoria ei”, nota Sebastian la 2 martie 1937. Adăugând imediat: „Nu e nici farsor, nici dement. Este numai naiv. Dar există naivități așa de catastrofale!” Echi-vocul mărturisirilor lui Eliade, mai ales după 1969, se va păstra până la sfârșit. În *Jurnalul portughez*, nepublicat până de curând, Eliade recunoaște la un moment dat, într-un mod indirect, că a fost legionar („deși legionar”, spune el, a suspendat orice „judecată politică” asupra regimului antonescian, care-i lichidase prietenii politici, atunci când România a intrat în războiul cu sovieticii) și face mai multe observații cu privire la destinul „singurei mișcări politice românești care lua în serios creștinismul și biserica”. Sublinierea îi aparține. Reprimarea ei de către Antonescu ar fi fost rezultatul unei „curse” în care legionarii „au căzut ca niște naivi”. În *Memorii*, redactate în cea mai mare parte în anii '80, Eliade explică arestarea lui din 1938 prin raporturile cu Nae Ionescu (omul la care ținuseră toți, Sebastian inclusiv, cum îi scrisese lui Scholem), negându-și din nou gardismul, dar nu și încrederea pe care i-o acordase. Când înfățișează lagărul de la Miercurea Ciuc, credința și devoțiunea legionarilor care ar fi avut „vocația de sectă mistică” îi smulg câteva rânduri pline de căldură: „În continuu zi și noapte, un deținut se ruga sau citea Biblia timp de o oră și nu se întrerupea decât când cel care trebuia să-l înlocuiască intra în odaie. Orele cele mai grele de veghe și rugăciune erau, firește, între trei și cinci dimineața – și mulți cereau să fie înscrși pe listă la acele ore. Rareori în istoria creștinismului modern au fost răsplătite cu mai mult sânge posturile, rugăciunile și credința oarbă în atotputernicia lui Dumnezeu”. Ar fi putut să fie eliberat, dacă semna o declarație de desolidarizare de Gardă: n-a semnat-o, susține el, fiindcă ar fi implicat o recunoaștere a militantismului lui în cadrul unei organizații din care nu făcuse parte. Aici nu mai este discreție, ci minciună.

Articolele din publicațiile de extremă-dreaptă sau legionare n-au cum fi făcute, ele, uitate. Admirația față de Codreanu sau față de alte căpetenii ale Gărzii este evidentă. Ea nu va fi ascunsă nici în *Memorii*. Ceea ce Eliade prețuiește la Codreanu ori la ceilalți este spiritul lor profund religios și vocația jertfei. Moța ar fi înțeles printre primii că „misiunea generației tinere este să împace România cu Dumnezeu”. Ideile nu erau exprimate în 1937-1938 pentru prima oară. Zece ani mai devreme, în *Itinerariu*, Eliade gândea la fel și fără legătură cu legionarismul politic pe atunci inexistent. „Cel care intră în Legiune îmbracă pentru totdeauna cămașa morții”, scrie el acum în revista *Iconar*, elogiind jurământul legionar ca pe o probă de „viziune ascetică” a unor „călugări” convinși că sacrificiul lor va da naștere unui „om nou”. „Destinul României cu acest om nou începe”, scrie Eliade în ziarul *Bunavestire*. Aceleași opinii se află în răspunsul la o anchetă din același oficios legionar, intitulat *De ce cred în biruința Mișcării Legionare*, despre care Eliade îi va spune lui Mac Linscott Rickert, biograful său american, că nu-i aparține. De aici până la a susține că „antisemiții (nemți) s-au mulțumit să aplice legi riguroase împotriva evreilor, fără să se dedea la acte de sălbăticie” nu mai era decât un pas. Actele de sălbăticie comise de oamenii lui Sima în toamna lui '40 vor fi, ce e drept, deplânse de Eliade în *Memorii*, dar judecate ca o abatere a Mișcării de la idealurile ei nepolitice. În ce privește idealurile, se poate observa că Eliade îi atribuie lui Codreanu și companionilor lui propria concepție despre o lume nouă și un om nou clădite pe spiritualitatea creștină. În 1942, când scrie la Lisabona cartea despre Salazar, Eliade pleacă de la întrebarea dacă „este posibilă o revoluție spirituală”. Dictatorul portughez, atât de atipic încât a atras simpatia lui Valéry și a altor democrați, ar fi izbutit să dea o „formă creștină totalitarismului, în care statul nu confiscă viața celor care-l alcătuiesc și persoana umană păstrează toate drepturile sale firești”. În fine: „Statul lui Salazar, stat creștin și totalitar,

se întemeiază, înainte de toate, pe dragoste”. Cele câteva articole mai mult propagandistice scrise în Portugalia la începutul anilor '40 reiau de altfel tema jertfei și morții necesare. De pildă, acela despre legenda Meșterului Manole, despre care Eliade publicase *Comentarii* și înainte.

Se poate constata că fascismul lui Eliade este în bună măsură proiecția viziunii lui spirituale și religioase asupra codrenismului și salazarismului. Din *Jurnalul portughez* se mai desprinde o idee și anume că pariul lui Eliade pe Germania hitleristă era și rezultatul spaimei lui de comunismul slav. Critica severă a politicii britanice se explică prin alianța englezilor cu sovieticii. Eliade va vedea mai târziu în ideile *Itinerariului* un fel de apel de urgență, din temerea pe atunci neclară că le va fi dat „huliganilor” să fie zdrobiți de un rău mai mare decât toate cele cunoscute în istoria de până la ei. Acest rău va fi identificat în *Memorii* în demonismul de tip sovietic. Trebuie lămurit și alt aspect al ideologiei din tinerețe a lui Eliade, și anume antisemitismul. A doua acuză adusă în *Toladot*, aceasta era. Tema va reveni la Norman Manea (1991), Leon Volovici (1993) și Daniel Dubuisson (1993) și va fi dezvoltată, fără niciun alt scrupul decât acela al succesului de librărie, de către Alexandre Laigniel-Lavastine. Comună la toți aceștia este ideea că fascismul implică automat antisemitismul. Un examen istoric mai atent ar fi arătat că Garda și Codreanu nu erau purtătorii exclusivi de cuvânt ai antisemitismului din interbelicul românesc. Existau și A.C. Cuza și agitatorii lui aflați la originea mișcărilor antisemite de la Iași, imediat după Primul Război. Măsurile contra evreilor au fost luate de Carol al II-lea și apoi de Antonescu, oarecum împinși de la spate de valul german, iar la pogromul de la Iași un rol important l-a avut armata. Citite fără *parti-pris*, articolele incriminate ale lui Eliade nu sunt probe suficiente în a adăuga spiritualismului său religios o fațetă net antisemită de transcendență. Preocupat să descopere și să cumpanească: *Piloții orbi* și comentariul pe marginea romanului lui M. Sebastian, *De două mii de ani*, prefațat de Nae Ionescu. *Piloții orbi* reia oroarea

lui Nae Ionescu și Codreanu de clasa politică diriguitoare din România interbelică. Problema este orbirea piloților de pe nava-amiral. Eliade judecă în termeni duri ceea ce el consideră a fi erorile majore ale politicianilor noștri, favorizarea maghiarilor ardeleni în detrimentul mult mai fidelilor sași și distrugerea „burgheziei naționale” în folosul elementelor alogene. Statul românesc ar fi stat cu mâinile în sân privind „cum se întărește elementul evreiesc în orașele din Transilvania, cum Deva s-a maghiarizat complet, cum Țara Oașului s-a păraginit, cum s-au făcut colonizări de plugari evrei în Maramureș, cum au trecut pădurile din Maramureș și Bucovina în mâna evreilor și maghiarilor”. Aici este mai degrabă xenofobie decât antisemitism. Sau, dacă e vorba de antisemitism, e vorba de acela cu substrat economico-social de la Eminescu, Slavici și Hasdeu. Cel care a examinat cel mai bine acest aspect al ideologiei tânărului Eliade este Florin Țurcanu în cartea sa. După părerea lui, Eliade „nu este propriu-zis rasist și în atacurile sale nimic nu amintește de fantasmalele rasiale ale unui Drieu de la Rochelle”. Și adaugă: „Xenofobia, inclusiv antisemitismul, îl așază pe Eliade la răscrucea a două sensibilități bine înrădăcinate în istoria modernă a României. Pe de o parte, ea se înscrie prin filiație intelectuală în linia romanticilor xenofobi și antisemiți ai secolului XIX – Heliade Rădulescu, Eminescu, Hasdeu – cărora Eliade le admiră «mesianismul național» și pentru care evreul era «străinul» prin excelență. Pe de altă parte, xenofobia lui Eliade e un produs pur al perioadei interbelice din România. Ea exprimă angoasele naționalismului românesc de după 1918 în fața unei realități generate de război: numărul și ponderea minorităților naționale aflate între granițele unei Români Mari”. Concluzia lui Florin Țurcanu este exactă: „Judecând după articolele sale din epocă, sentimentele lui Eliade în privința evreilor au jucat un rol cu mult mai puțin important în apropierea de Garda de Fier decât ura față de clasa politică românească și decât viziunea unei viitoare revoluții spirituale”. În ciuda acestei poziții nuanțate, Florin Țurcanu continuă a vorbi

de antisemitismul lui Eliade care s-ar fi dezvoltat „brutal” în 1937, deși nu-l consideră doctrinar, ci mai curând hrănit dintr-un „sentiment de xenofobie generalizată”. Dar orice considerent de natură rasială e absent la Eliade. În comentariul la prefața lui Nae Ionescu la *De două mii de ani*, Eliade nu e convins de teza profesorului său privitoare la „fatalitatea Sferinței evreului” și crede că, în planul teologic în care Nae Ionescu poartă discuția, antisemitismul n-are niciun sens. Mai mult, condamnând rasismul unor filme de cinematograf, unul german, altul sovietic, Eliade se declară speriat în egală măsură de perspectiva unei dictaturi fasciste și a uneia comuniste. Reprobabilă, xenofobia lui Eliade, ca și atașamentul față de Gardă, nu trebuie confundată cu o fraternizare ideologică și morală cu fascismul antisemit. Sebastian avea dreptate că atitudinea prietenului său nu era nici o dovadă de demență, nici o farsă, ci doar o naivitate. Fie și catastrofală! Nu trebuie uitat că Eliade și-a descoperit sensibilitatea pentru politic în India lui Gandhi și că nesupunerea civică propusă de acesta i s-a părut soluția cea mai bună într-o revoluție de tip spiritual. Salazar a venit la putere printr-o lovitură de stat nesângeroasă care a solidarizat întreaga Portugalia. Iar Codreanu (nu obosea Eliade să repete în *Memorii*) nu ar fi voit să cucerească puterea, ci să creeze un om nou, pentru el mișcarea legionară neconstituind un „fenomen politic”, ci unul de „esență etică și religioasă”. Cultul eroismului moral și al sacrificiului suprem pe care Eliade îl dedică Gărzii idealizează formațiunea lui Codreanu într-o eterie modernă menită a salva România de piloții orbi care o duceau la dezastru. Nu spusese Tudor Vladimirescu, în pragul răscoalei lui, că îmbracă cămașa morții? *Highbromanticismul* mistic și naiv al oamenilor din zorii României moderne este acela care îl inspiră pe Eliade mai degrabă decât fascismul contemporanilor săi din secolul XX. Ceea ce nu înseamnă că în realitate lucrurile stăteau, cu legionarii și Codreanu, cum le prezenta Eliade.

Dacă primele două romane, nepublicate de Eliade însuși (*Romanul adolescentului miop* și

*Gaudeamus*) prezintă doar un interes biografic, *Isabel și apele diavolului* (1930), *Întoarcerea din Rai* (1934) și *Huliganii* (1935) sunt romane cu teză, ilustrând conștiincios generaționismul agresiv din *Itinerariu*. Critica matură a vremii l-a primit favorabil pe cel dintâi (Perpessicius, Cioculescu). Obiecții majore au ridicat E. Lovinescu și G. Călinescu, dacă nu luăm în considerare pamfletul lui Nichifor Crainic veștejind popește pornografia junelui autor. S-a remarcat imediat gidismul. Protagonistul e disponibil pentru felurite experiențe erotice, veritabil imoralist precum eroul lui Gide, cu o conștiință a păcatului mai mult evocată decât trăită, cum era la scriitorul francez. Va trebui să așteptăm romanele lui Nicolae Breban pentru a avea primii experimenterii de această factură literară valabili și memorabili. Sexualitatea e multiplă, nelipsind lesbianismul, pedofilia, violul. Tinerii sunt opiomani. Romanul dezvoltă aproape numai latura vitalistă, notată de Cioculescu în comentariul la *Itinerariu*. Familia Isabellei este de altfel riguros catolică, tânărul Tom, abuzat sexual, este și el un fervent catolic, cu tot aerul sportiv. Problema metafizică, cel puțin în intenție, a protagonistului, care este un corupător de joasă speță, incapabil de afecțiune ori senzualitate („Menirea mea e să tulbur sufletele, dar să fiu absent din conflict”), decade finalmente în psihologismul holbanian al gelosului. Eliade n-a avut tot timpul aceeași concepție despre roman. În tinerețe el pune psihologismul la zid, ca de altfel și într-o pagină din 1973 din *Journal*-ul de la Gallimard, referindu-se la Faulkner, care-i displace. În anii '30 astfel de note erau frecvente: „De ce «analiza sufletească» a unei cocote ar fi mai interesantă decât transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau metafizician?”, se întreabă totuși în prefața la *Șantier* („roman indirect”, după recomandarea autorului, în care nu este nici o dramă a metafizicianului Dasrupta, profesorul său de la Calcutta, dar destule drame de cocote din pensiunea de pe Ripon Street și unde un profesor erudit se pasionează de *Lady Chatterley's Lover*). Nu doar

sufletul, în general, dar mai ales acela comun e neinteresant pentru Eliade, care nu putea fi de acord că existența lui Popescu, impiegat CFR, e subiect de roman, iar viața lui Eminescu nu, după cum susținea în schimb Călinescu. „Să nu-mi vorbească de suferința oamenilor, de tragediile Bucureștilor, asta nu, Vlădescule!”, exclamă unul din personajele *Întoarcerii din Rai*. Cu o astfel de concepție nu poți scrie roman realist și politic ca *Huliganii* ori *Noaptea de Sânzene*, visând o „divinitate metafizică a narațiunii” ori reinstalarea ei ca „formă a mitului și a mitologiei în conștiința modernă”. Eliade preconiza un alt tip de roman decât acela clasic și chiar decât acela camilpetrescian din care generația '27 își va face titlu de glorie. Niciunul din romanele lui Eliade nu se conformează însă ideii de roman a autorului, cu excepția poate a celui din 1934, *Lumina ce se stinge...* În cele mai multe se protestează contra vorbirii sterile și se proclamă superioritatea faptei. Dar, începând cu *Isabel și apele diavolului*, toate suferă de vorbărie și ne rețin mai curând prin febrilitatea ideilor decât prin obiectivitatea întâmplărilor ori adâncimea caracterelor. Afară de un stânjenitor esoterism, nu este nicăieri o mitologie subiacentă îndeajuns de consistentă. Din contra, până și acte gratuite ca sinuciderea lui Anicet din *Întoarcerea* se consumă ca niște fapte diverse.

Dacă în *Isabel* acțiunea se petrece în India (unde romanul a fost scris), *Întoarcerea din Rai* e cu adevărat romanul tinerei generații românești de la începutul anilor '30. Romanul, ideologic, cum vor fi și următoarele, are o teză unică și mai evidentă decât *Isabel*. Tinerii se revoltă contra bătrânilor. „Dacă aș avea puteri i-aș schilodi,” declară unul dintre tineri. „Aș pune dinamită la Universitate, aș arde Academia și aș biciui pe toți necredincioșii”. Minus latura religioasă, atitudinea o anticipează frapant pe a scriitorilor din generația 2000. Sexualitatea, bețiile, drogurile și un *spleen* perpetuu caracterizează personajele care nu știu, evident, ce să facă cu viața lor. Experiențele, pe cât de numeroase, sunt pe atât de lipsite de învățăminte. Unele din

motivele din *Isabel* sunt reluate cu mai multă obiectivitate. Romancierul generației nu este Pavel Anicet, aflat în centrul acțiunii și care se sinucide comițând un act gratuit în maniera lui Lafcadio, ci Emilian. O oarecare distanță față de moravurile generației Eliade pune abia acum. În partea a doua avem primul nostru roman politic. Opțiunile tinerilor (anarhiști, comuniști, naționaliști etc.) se văd acum mai bine. Emilian, care e militant comunist, o violează pe servitoarea familiei pe fondul sirenelor de la Grivița, apoi fură revolverul tatălui și ucide un jandarm. Astfel de teribilisme sunt în spiritul cărții. De altfel, Eliade știe exact ce trebuie să conțină romanul: „oglindea vieții [...], realitatea oricărui tânăr”; „Orice altceva e literatură, orice nu izvorăște din senzațiile proaspete, tactile, imediate. Experiențe, mâl sau soare, dar numai experiențe. Autenticitate; jurnal intim, spovedanie despre tot și toate. Scrie repede; film carnal și mâniat, revelațiile nopții”. *Isabel* era unul din primele romane personale în această manieră autentică și jurnalieră. *Întoarcerea* e mai clasic ca formulă. Ionicul cedează pasul doricului. Dar vehemența contestării e mai vizibilă: „Emilian scrie acum cu furie pornografică – și deasupra lui se pleacă imagini de dascăli, de profesori universitari, de autori, de coduri morale, și iarăși dascăli, dascăli – și el îi vede, îi aude, și o bucurie iconoclastă îi înfrigurează mâna știind că îi va jigni cu revelațiile lui de carnal, îi va umili”. Antiliteratura fusese teoretizată și de Camil Petrescu și plutea în aer: „Dar tocmai acesta e meritul meu, că nu fac literatură, spune același Emilian. Ați făcut voi de-ajuns. Geniul literar și geniul viciului sunt laurii voștri...” E interesant cum se repetă peste generații turghenievianul conflict între părinți și copii. După nici trei sferturi de veac și fără neapărat o legătură directă, romanul românesc al generației 2000 seamănă izbitor ca problematică și ca formulă cu acela al generației lui Eliade.

Nici *Huliganii*, care continuă deliberat *Întoarcerea*, cu aceiași eroi, nu e neapărat un roman izbutit. Oasele ideologiei răzbat prin

pielea romanului, la fel de tezig. Deosebirea este de amploare, cu mai multe personaje și destine. Orice pretenție de roman-jurnal este abandonată în *Huliganii*. În plus, aspectul monden al existenței acestor tineri în general de bani gata precumpănește asupra celui politic. Generația descrisă în roman este una complet emancipată. S-a vorbit mult despre Nory Baldovin, fata cu basc din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, dar, în comparație cu eroinele lui Eliade, eroina din *Rădăcini* este o fată cuminte și de familie bună. De familie bună sunt și Irina, Anișoara și celelalte din *Huliganii*, dar ele au moravuri cu desăvârșire libere și pretându-se la experiențe sexuale în particular sau în grup cu nonșalanța tinerilor bărbați din mediul lor. Niciunul din romanele epocii nu e, în această privință, atât de îndrăzneț ca *Huliganii*. Nu există nicio umbră de romantism ori de idealism în comportamentul personajelor lui Eliade. Teza huliganismului o propune David Dragu, fiu de ofițer, ca Eliade însuși. Rădăcina tezei este în același refuz al bătrânilor și al valorilor lor: „Simt și eu câteodată că avem nevoie de o nouă morală, recunoaște Alexandru Pleșa care aflase de la Dragu despre huliganism. Suntem oameni noi, asta e. Buni sau răi, nu știu și nici nu mă interesează. Dar știu că suntem oameni noi și ne deosebim fundamental de înaintașii noștri [...]. Am început să facem porcăriile pe contul nostru. Ceilalți făceau porcării pe contul Statului, pe spinarea colectivității și se trudeau să fie cât mai morali în viața lor privată. Lăsați să se fure miliarde, sau chiar ei delapidau zeci de milioane, dar trăiau în cea mai perfectă și ipocrită moralitate; se căsătoreau la biserică, plăteau taxe la școli, contribuiau la societățile de binefacere și mai știu eu ce...” Între această libertate absolută pe plan individual și destinul generației este o contradicție de care Eliade pare să fi fost conștient destul de devreme. În fond, libertățile pe care Pleșa, Petru Anicet și ceilalți și le iau sunt meschine și ticăloase. Pleșa pariază că se va logodi cu prima fată întâlnită la un bal, îi oferă norocoasei inelul, dar apoi se

răzgândește (căci e liber și să-și calce angajamentele, nu e așa?), abandonând-o în umilința ei. Petru o împinge pe Anișoara, căreia îi preda lecții de pian și care-i devine amantă (el socotindu-se un compozitor de viitor, așadar la fel de liber de orice morală), să fure bijuterii de familie, pe care le vinde pe urmă. Huliganii sunt în fond niște amoralști, propovăduind morală lor „nouă”, de origine nietzscheană, niște puștani plini de bani și lipsiți de scrupule, dar pe care îi pândeste o soartă incomparabil mai oribilă decât soarta oricărei generații dinaintea lor. Același Pleșa spune premonitoriu: „...Moartea noastră, a tinereții de astăzi, va fi cu totul alta [...]. Noi vom muri cu toții, milioane de tineri, vom muri strânși unul într-altul, și nimeni nu se va mai simți singur în acel ceas... Tu nu observi ce frumos se pregătește tinerețea, în toate țările, de moarte? Ce sunt milițiile și batalioanele de asalt, legiunile și armatele de astăzi, decât mase tinerești strâns legate între ele, legate mai ales prin destinul care le așteaptă, moartea laolaltă? Niciodată lumea n-a pregătit cu mai multă izbândă oamenii tineri pentru o moarte colectivă...” Între dezmațul ca experiență de viață și această „moarte colectivă” este distanța de la revolta juvenilă, individualistă și imoralistă, proclamată deja în *Itinerariu*, la viziunea apocalipsei hitleriste și staliniste. În *Muntele vrăjtit*, roman care nu i-a plăcut unui personaj al lui Eliade, Thomas Mann pune premoniția „morții colective” în gura lui Naphta. Doar că acolo exista replica lui Settembrini. Chiar dacă cel mai imoral dintre toți eroii *Huliganilor*, Alexandru Pleșa, devine teoreticianul gândirii huliganice și creează apoi partidul „Acțiunea” (exclusiv al tinerilor), firește, teza politică din final nu se potrivește cu eroul disponibil gidian, cu actul gratuit. Cel care se duce la război și se pierde definitiv în mulțimea de tineri mutilați ori uciși este Hans Castorp, nu Lafcadio sau Pavel Anicet.

Și, apoi, este evident că tratând în *Noaptea de Sânziene* (1955) războiul, ideile lui Eliade nu mai sunt pe de-a-ntregul aceleași. Apărut inițial

în traducere franceză, cu titlul *La Forêt interdite*, și în românește, tot în Franța, abia în 1971, romanul de peste șase sute de pagini în care autorul își va pune mari speranțe este o decepție. Eliade n-are evident darul de a crea viață și încă pe planuri mari, deși se compara cu Tolstoi (cel puțin nu i se socotea superior, ca Duiliu Zamfirescul), când le pretindea apropiatilor să citească *Noaptea*. În *Huliganii* precari-tatea realistă se observa mai puțin fiindcă ambițiile autorului erau mai mici. Eșecul *Noapții* arată că Eliade nu se cunoștea bine. E. Ionescu îl ironiza într-o cronică la *Maitreyi* că detestă literatura, dar se refugiază în ea. Îi vor izbuti romancierului câteva nuvele și două romane în care e mai degrabă un povestitor, la persoana întâi (dar nu neapărat), decât un constructor de universuri umane obiective. Cel mai izbitor defect al *Noapții* este fuga de locul comun. Cel puțin în prima parte, romanul stă pe un fond esoteric, asemănător celui din nuvelele fantastice, ca și cum dincolo de întâmplări și de ființele umane ar mai fi ceva. „Privește bine în jurul dumitale – îi spune unei prietene Ștefan Viziru, alter-ego al romancierului: ți se fac semne din toate părțile”. Eliade împărtașea de mult această concepție despre roman, pe care a criticat-o G. Călinescu. Și, în definitiv, fuga de banalitate nu este exclusă decât din romanul realist și politic, cum vrea Eliade să fie *Noaptea*. Ca să fie o frescă a istoriei devastatoare, cum susțineau autorul și primii comentatori ai romanului, *Noaptea* trebuia debarasată de ciudățeniile și coincidențele, deseori cu un sens obscur, care fac fantasticul nuvelilor. Cât despre substratul mitic al acțiunii realiste, el e cu totul lateral și nu joacă un rol important în înțelegerea lucrurilor (Graalul, camera secretă a lui Barbă Albastră ș.a.). De altfel, *Noaptea* conține două romane destul de diferite cusute în același sac: romanul esoteric, cu sugestii fantastice, de la început, care revine în final, și romanul senzațional al războiului și ocupației. Între cele două romane legăturile sunt foarte slabe. Și dacă acela esoteric este acceptabil, dar nu la nivelul din cele mai bune

nuvele, acela istoric e mai curând un reportaj pe alocuri neverosimil, în care doar cu bunăvoință poate fi întrevăzută „teroarea istoriei” de care vorbea autorul. Eliade n-are, în fine, imaginație de romancier. Nu greșea când remarca la Balzac amestecul de realism social și de esoterism romantic. Doar că lui nu-i iese acest amestec. În măsură zdrobitoare, romanele lui Eliade se sprijină pe biografia proprie. Când adoptă formula ionică, personală, jurnalul, aceste romane sunt simpatice (de exemplu, *Șantier* sau *Nuntă în cer*) sau chiar excepționale (*Maitreyi*). Dar în formula dorică și realistă a *Noapții* invenția săracă de oameni și de situații sare în ochi. Eliade nu s-a sfiit nici chiar să se folosească de ficțiunea romanescă spre a-și cosmetiza biografia. Aceea politică din tinerețe, desigur. Ștefan Viziru, protagonistul *Noapții*, economist de meserie, lucrând într-un minister, nu face politică, deși simpatizează cu valorile liberale. Printr-un hazard, fiindcă oferise găzduire unui vag cunoscut, care era legionar, se pomenește internat în lagăr. Ca și Eliade, care însă își datorase detenția simpatiei pentru valorile lui Nae Ionescu, antiliberale, și faptului de a fi fost membru al Gărzii de Fier. În roman lucrurile sunt puse pe seama unei confuzii, care, e drept, nu era exclusă în timpul războiului, dovadă episodul real relatat de G. Călinescu în *Scrinul negru*, în care, găsit în casa unui rabin, un creștin e luat drept evreu și dus în Transnistria. Când refuză să semneze desolidarizarea de Gardă, cerută de autorități ca preț al eliberării, și autorul și personajul său invocă același motiv: s-ar fi putut crede că fuseseră gardiști, ceea ce Viziru n-avea de ce să recunoască, dar Eliade avea. Printre legionari avuseseră amândoi prieteni, susțin și unul și altul, fără a le împărtași ideile. Este, în definitiv, explicația pe care Eliade i-o va da lui Scholem peste un deceniu și jumătate. În loc de scrisoarea pe care i-o adresează, ar fi putut să-l trimită pe învățatul israelian la *Noaptea de Sânzieni*.

*Lumina ce se stinge...* (1934) e o primă încercare a lui Eliade de a scrie acel tip de roman pe care-l teoretiza. Începe însă mult mai bine decât

sfârșește. Este aici și o altă abatere (care va deveni obișnuință în nuvelele fantastice) de la teza anticalofiliei susținută de Eliade în prefața la *Oceanografie*, pe care de altfel o împrumutase de la Camil Petrescu, și pe care o respectase în câteva din cărțile tinereții. Până și Noica ori Ionescu, dintre congeneri, îi alcătuiseră liste de „scăpări de condei” pe care Eliade și le asuma pe față. *Lumina...* este un roman gândit livresc și stilistic calofil. Acțiunea nu e localizată (nici exotic). Subiectul e simbolic. Un bibliotecar, cu numele eminescian de Cesare, își pierde vederea în incendiul bibliotecii unde lucra și devine un fel de erou local și național, fiindcă salvează din flăcări o femeie. Împreună cu doi bărbați, femeia practica într-o încăpere alăturată sălii de lectură un ritual misterios. Nu e clar dacă Cesare văzuse ceva înainte de a fi orbit de flăcări ori aflase de prezența celor trei doar căutând telefonul ca să anunțe pompierii. Asistăm la felul în care ia naștere un mit, ca într-un celebru roman de mai târziu al lui Llosa. O definiție a mitului, în sensul din *Lumina...*, ar fi o consecință imensă și neprevizibilă a unor întâmplări ori fapte cu încărcătură mistică trecute neobservate la vremea lor. E posibil ca Manoil (ori Manuel), cel care regizează ritualul din bibliotecă, să fi urmărit suprimarea voluptății după modelul experiențelor tantrice descoperite și, se pare, practicate până la un punct de Eliade însuși în Tibet. E și o despărțire de Gide. Manuel exclamă: „Oh! iarăși Gide, iarăși Lafcadio, act gratuit...” El are o altă idee despre caracterul acestor fapte primordiale și se întreabă dacă nu cumva instituțiile noastre, științele, familia, istoria vor fi fiind acea urmare imensă a unor fapte strict individuale și neînțelese decât de foarte puțini. Din această premisă, Eliade putea scoate o nuvelă borgesiană ori un roman ca *Numele trandafirului*, avant la lettre, firește. *Lumina...* se dizolvă în partea a doua în peripețiile fugarului Cesare, căutat de toată lumea, fără mare coerență și interes. În fond, niciun personaj n-are destul relief, iar multe dintre situații sunt bizare sau pur și simplu neverosimile.

*Nuntă în cer* (1938) este cel mai apropiat ca formulă narativă de nuvelele fantastice, fără a avea totuși acest caracter, și este unul din romanele lizibile ale lui Eliade. Curios este că desuetudinea (și tematică, și stilistică) face farmecul micului roman de dragoste, naiv în fond, și în orice caz mai aproape de *Adela* lui Ibrăileanu decât de *Ioana* lui Holban. Doi bărbați își povestesc, în noaptea dinaintea unei vânători, romanul propriu al unei mari iubiri. Niciodată n-a sunat o povestire a lui Eliade mai firească decât aici. Întâlniri, revelații, pasiuni și despărțiri la fel de greu de suportat, dacă nu și de înțeles, evocate cu tristețe resemnată, ca la o tacla, fără dramatisme zadarnice și fără emfază literară. Unul dintre povestitori, Mavrodin, este scriitor, și a apelat deseori în romanele sale la autobiografie. Dar dragostea pentru Ileana n-a putut-o scrie niciodată și i-o relatează lui Hasnaș, acum, ca din întâmplare. Cealaltă poveste, a lui Hasnaș, e mai veche, începută în anii războiului dintâi și spusă cu mai multă stângăcie de un om care n-are pretenții literare. Deși convenția genului n-o pretindea, autorului îi iese diferența aceasta de tratare a unui subiect asemănător. Nu lipsesc, sigur, unele din clișeele de rigoare în orice *love story*, cum ar fi natura misterioasă a femeii (ambele eroine apar și dispar ca din neant), nefericirea finală ș.a.m.d. Cu oarecare subtilitate ni se sugerează la urmă că eroinele celor două mari iubiri erau una și aceeași, dar la vârste diferite.

O poveste de dragoste este și *Maitreyi* (1933), al doilea roman al scriitorului și singura lui capodoperă în genul cu pricina. Romanul *Șantier* va consta în comentarea unui jurnal intim. Doar că în *Maitreyi* referința la jurnal are o importanță redusă. Partea majoră a narațiunii lui Allan, inginerul englez aflat la Calcutta, care se îndrăgostește de fiica patronului său, ține de prezent. Nu e doar un detaliu de tehnică: în mod evident, Eliade a vrut să fie mai modern în *Șantier*, prin exhibarea procedurii gidian de construcție. În această privință, *Maitreyi* e un roman mai clasic, ca și *Nuntă în cer*. În plus, povestea iubirii pentru frumoasa indiană e plină

de romantism, ca și iubirile lui Mavrodin și Hasnaș din celălalt roman, însă mediul nu mai e acela fără nicio poezie din *Șantier* și din *India*, o Indie monotonă și primitivă ca în viziunea lui Bogdanoff, prietenul scriitorului de la Calcutta. Casa patronului său, unde Allan o întâlnește și o iubește pe Maitreyi, este o Indie diferită, mai veche, mai stăruitoare în cutumele ei. În definitiv, tocmai din cauza acestor cutume iubirea dintre cei doi tineri este una interzisă. Nicio negociere nu este cu putință. Sau este una pe care s-ar părea că Maitreyi a încercat-o din disperare la urmă, după ce Allan fusese alungat și refuza s-o mai vadă: aceea de a se da unui bărbat oarecare, vânzătorului de fructe din colțul străzii, pentru a fi gonită, conform obiceiului, din casa părintească. Scena ne arată o Maitreyi cu mințile rătăcite, strigând în gura mare ca un personaj de tragedie antică: „De ce nu mă dați la câini?” Această intensitate a iubirii și a suferinței n-a fost atinsă de scriitor în celelalte romane ale sale. Iubirile din *Nuntă în cer* sunt mult mai domestice, chiar dacă în prima ipostază Lena-Ileana refuză ideea de familie și de a avea copii, iar în a doua îl părăsește pe Mavrodin tocmai fiindcă își dorea un copil. În *Maitreyi* este alt tip de incompatibilitate, asemănătoare cu aceea din *La Roman de Tristan et Iseut*, la care făcea referință, printre primii comentatori, Pompiliu Constantinescu. O lume întreagă îi separă pe cei doi îndrăgostiți, nu doar unele principii de viață, ori, ca în *Romeo și Julieta*, cearta istorică dintre două familii. E vorba în *Maitreyi* de două tradiții religioase și morale, din care cel puțin una implică angajamente de neocolit. Psihologia indiencei, hrănită din alte surse decât a europeanului, îi apare acestuia complet irațională. La început Allan percepe comportamentul fetei ca lipsit de sens, capricios, ludic. Însă Maitreyi nu e cocheta Dania din romanul lui Holban și jocurile ei (cu piciorul, ca la indieni) nu e unul al capriciului, ci unul al dăruirii totale. Apoi Allan își dă seama că ea lua foarte în serios credința în iubirea dintre fetele nubile și pomi, de exemplu, și, pe măsură ce o cunoaște mai bine, cade sub vraja

ei. Sufletul nu se mai reveală prin analiză, ca în romanul doric sau ionic, ci prin iluminare. Raționalismul lui Allan face față cu greu încercării. Luciditatea nu-i folosește, ca doctorului Codrescu din *Adela* ori ca lui Sandu din *Ioana*. Și nici nu mai face paradă de sterilitate sentimentală ca eroul din *Isabel și apele diavolului* ori ca majoritatea bărbaților din literatura lui Eliade. Allan cade în mrejele iubirii. Nici senzualitatea nu e aceea cinică și disponibilă sau frustrantă din alte romane ale epocii. Mai întâi, nu se reduce la sexualitate. Maitreyi cunoaște orgasmul înainte de orice contact fizic. Senzualitatea ei este vecină cu beatitudinea, cu o „fericire calmă și în același timp violentă”, cum o caracteriza Allan însuși. Maitreyi este, apoi, nu doar ermetică pentru Allan, dar contradictorie, trecând de la isteria simțurilor la cea mai deplină stăpânire și de la spontaneitatea cea mai năucitoare la respectul celor mai rigide principii. Singurul element exotic este mediul indian care pune în evidență firea personajului. G. Călinescu se înșela vorbind de exotism. Nu despre sufletul unei indience e vorba, ci de sufletul unei fete care trăiește iubirea ca pe o uriașă pasiune. În fond, vraja, abandonul, beatitudinea și disperarea sunt, toate, semne ale pasiunii. Avem în *Maitreyi* primul și unul din foarte rarele romane românești în care nu e vorba de dragoste, ci de patimă. Cu excepția lui Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraților*, nu cunosc niciun personaj din proza noastră interbelică în stare să se convertească din pasiunea pentru o femeie. Pompiliu Constantinescu, cel mai atent cititor al romanului la apariție, nu împărtășea opinia unui personaj cu privire la Allan abia despărțit de Maitreyi: „Dar dumneata ești bolnav, Allan!” El îl socotea pe Allan scăpat întreg din focul pasiunii. Intuiția personajului se dovedește mai corectă. Allan n-avea cum ieși nevătămat din dragostea sfâșietoare pentru Maitreyi. Comportamentul lui de la urmă e o dovadă. Dar e probabil ca diferența dintre acest roman al unei pasiuni interzise și romanele de iubire ale vremii să nu fi fost sesizabilă de la început. În romanul nostru interbelic, nu doar



între romanele lui Eliade însuși, *Maitreyi* este o excepție.

În nuvelistică Eliade a avut mai multă șansă decât în roman. Câteva din nuvelele lui fantastice sunt admirabile. Mai mult, a creat un gen de fantastic pe care, dintre înaintași, îl presimțise Eminescu, și în care, dintre urmași, pot fi considerați emuli Vasile Voiculescu și Ștefan Bănulescu. Nu există nicio dovadă că Voiculescu îl citise pe Eliade când își scria (de publicat, au fost publicate mai târziu) povestirile, dar pentru Bănulescu referința e clară. De altfel, primele nuvele postbelice ale lui Eliade au circulat pe sub mână în România chiar mai înainte de a fi tipărite în volum la Madrid în 1963. Iar cele din interbelic erau bine cunoscute încă de pe atunci. *Domnișoara Christina* (1936) cultivă, printre puținele, fantasticul psihologic în maniera din *La Horla* lui Maupassant ori din *The Turn of the Screw* a lui Henry James, dar mereu un ton prea sus. O boieroaică de pe la începutul secolului XX ucisă de un vechil gelos revine sub formă de strigoi și-și terorizează familia. Domnișoara Christina dovedește după moarte o nimfomanie la fel de agresivă ca și în timpul vieții. De altfel, nuvela, aspru criticată de Nichifor Crainic și de alți puritani ai vremii, abundă în întâmplări oribile și în scene de necrofilie, pedofilie, lesbianism, sado-masochism ori vampirism sexual. Strigoii face *striptease* pe versuri din *Luceafărul*. Mai totul e de prost gust, inclusiv kitschul folcloric conștând în țepușe înfipite în inima strigoii, roiuri de țânțari setoși de sânge, câini urlând lugubru în noapte și așa mai departe. La fel de literară, aproape livrescă, pe același substrat eminescian este *Șarpele* (1937), dar echilibrând mai bine realul cu supranaturalul. Fantasticul este mai puțin angoasant ca în *Domnișoara Christina* și în definitiv mai poetic. În final, bizarul Andronic, care alungă șerpii tot așa cum puiul de tătar din *Pe strada Mântuleasa* alungă muștele, printr-un descântec doar de ei știut, e găsit de tovarășii de petrecere dormind gol în brațele Dorinei pe o insulă edenică precum aceea din narațiunea eminesciană care i-a inspirat lui Eliade

eseul intitulat *Insula lui Eutanasius*. Experiența indiană lasă primele urme notabile în *Secretul doctorului Honigberger* și în *Noapți la Serampore* (ambele din 1940). Aici sunt deja toate motivele și procedeele fantasticului eliadesc: căderea în timp (și, în general, incertitudinea cu privire la dimensiunea temporală), rătăcirea prin tot felul de labirinturi spațiale și temporale, iluzia, inițierea și, peste toate, o simbolistică greu descifrabilă, acuzând câteodată un mod tezig și ilustrativ de a înțelege ficțiunea epică). Dintre nuvelele scrise mai târziu (toate în românește) și strânse în volumul *Nuvele* din 1963, *Doisprezece mii de capete de vite* este probabil cea mai pură narațiune fantastică a lui Eliade. Artistic vorbind, reușita nuvelei constă în alegerea grobianului și lăudărosului Iancu Gore ca protagonist al unor întâmplări de aspect supranatural. Tocmai lipsitului de imaginație negustor de vite îi este hărăzit să alunece într-o altă dimensiune temporală. Când povestește la un pahar, într-o cârciumă, întâlnirea cu o familie refugiată într-un adăpost, nu e crezut de nimeni, fiindcă toți știau că familia cu pricina murise cu câțva timp în urmă, în chiar adăpostul unde pretindea Gore a o fi văzut și care fusese bombardat. La rândul lui îi socotește nebuni pe cei câțiva muncitori din cârciumă și ca să-i convingă le cere să-l însoțească în locul unde credea el că stătuse ascuns. Firește, totul era în ruină de pe vremea bombardamentului care nu se repetase în ziua în care Iancu Gore își făcuse veacul la cârciumă. Povestea stă bine pe muchia dintre fabulos (ori miraculos) și straniu, dacă e să acceptăm teoria lui Tzvetan Todorov despre fantastic, care a stârnit în anii '60 un interes la fel de mare ca aceea a lui Roger Caillois. Celelalte nuvele sunt atractive, mai bine scrise și construite decât romanele, într-o limbă română redescoperită cu delicii de scriitorul aflat în exil și plină de o fină savoare arhaică. Ca și în romane, Eliade profită la bătrânețe, fără să vrea, probabil, de o anumită desuetudine a subiectelor sau a stilului, după ce își consumase tinerețea propovăduind modernitatea. Mai înțelept, Caragiale, al cărui *Kir Ianulea*

Eliade îl disprețuia pentru balcanismul său, se socotea pe sine „vechi”. Când e „vechi”, Eliade însuși este un artist mai bun decât când vrea să fie „nou”. Câteva povestiri, de exemplu *Tinerețe fără tinerețe*, anticipează *Istoriile insolite* ale lui Ov.S. Crohmălniceanu.

*La țigănci* (1959) este capodopera prozei scurte a lui Eliade. Autorul a învățat să exploateze banalul ori chiar derizoriul din realitate, implicând în situații neobișnuite oameni dintre cei mai obișnuiți și situând întâmplările în cotidianul bucureștean ori provincial de odinioară. Nu mai simte nevoia de conace izolate ori de insule misterioase. Nici de inși ciudați, fără biografie, care apar de neunde ca să strice rânduiala unui picnic. Gavrilescu, profesorul de pian din nuvelă, merge cu tramvaiul la o meditație. E o zi obișnuită de caniculă bucureșteană. Atmosfera e încărcată de disputa legată de un loc cu faimă proastă pe lângă care trece tramvaiul. Dându-și seama că și-a uitat mapa cu sonatinele lui Czerni la eleva pe care o meditase înainte, Gavrilescu se dă jos din tramvai, ca să-l ia pe cel în sens contrar. La doi pași se află grădina răcoroasă *La țigănci*, care tocmai ațâțase spiritele în tramvai. Gavrilescu trage la răcoare, s-ar zice, mai degrabă decât la țigănci, trezindu-se antrenat de trei fete tinere într-un joc al alegerii, pe care, firește, îl pierde, nereușind să ghicească nici țiganka, nici grecoica, nici evreica. Întorcându-se la tramvaiul lui, nimerește într-o lume peste care trecuseră ani buni, ca să afle că biletul se scumpise, iar banii lui ieșiseră din circulație, nevasta îl așteptase cât îl așteptase și apoi plecase în țara ei, eleva la care-l uitase pe Czerni se măritase și așa mai departe. După ce colindă orașul cel nou, cu oameni noi, revine la grădina ca să lege cumva firul în locul în care se rupsese. Acolo o întâlnește pe prima lui iubită din tinerețe, împreună cu care pleacă, într-o trăsură, în necunoscut. Finalul este, probabil, cel mai frumos din toată literatura noastră fantastică. Sigur că putem descifra în *La țigănci* o întregă simbolică. De altfel, critica a făcut mai multă hermeneutică pe nuvela lui Eliade

decât pe oricare alt text al lui, cu excepția poate, a nuvelei *Pe strada Mântuleasa*, deși amândouă merită să fie citite pentru splendoarea lor ambiguă și plină de poezie mai degrabă decât pentru cine știe ce savant ascunse scenarii mitice.

La întâia publicare în România, E. Simion a demontat într-o postfață erudită mitologia *Străzii Mântuleasa* cu o dexteritate invidiabilă și inutilă. O primă parte din *Pe strada Mântuleasa* datează din epoca *Noapții de Sânzâne*, la jumătatea deceniului șase, dar restul și versiunea definitivă sunt gata abia la sfârșitul deceniului următor. O anumită inerție i-a împins pe numeroșii comentatori ai nuvelei s-o considere fantastică. Dar subiectul e mai degrabă politic decât fantastic. Ceea ce nu-i reușește lui Eliade în *Noaptea*, unde romanul esoteric și cel istoric nu se legau, îi reușește din plin aici. Povestea în sine este senzațională. Anchetatorii Securității traduc istorisirile fără cap și coadă, dar palpitate, ale fostului profesor Zaharia Fărâmbă în cea mai trivială realitate, dând astfel de urma unui tezaur îngropat de polonezi în timpul războiului într-o pivniță de pe strada Mântuleasa din Capitală. Puțini scriitori din cei care au trăit în România au surprins mai exact atmosfera de suspiciune din regimul comunist și niciunul n-a intuit atât de exact ca Eliade mecanismele unei anchete. Unul câte unul, cad capetele anchetatorilor înșiși, care se suspectează reciproc, devenind pe măsura dezvăluirilor lui Fărâmbă interesați fără excepție de presupusul tezaur. Se poate spune că nu Fărâmbă este anchetatul principal, cel puțin de la un punct înainte, ci anchetatorii lui, care vrând să afle unii despre alții tot ce poate fi mai compromițător uită de mărunțul personaj ținut în arest săptămâni la rând și purtat pe la mahări tot mai mari. Ministrul Securității e Anca Vogel, în care o recunoaștem pe Ana Pauker, și afacerea cu tezaurul îi provoacă înlăturarea din funcție. Dacă există în această încrângătură de întâmplări, situate în planuri diferite, și unele fantastice, ele nu au aproape nicio contribuție în valabilitatea artistică a prozei. În plus, sunt cam aceleași din toate nuvelele. Există destul

previzibil în nuvelele lui Eliade care nu ne îmbie totdeauna să le recitim. E perfect adevărat, pe de altă parte, că Zaharia Fărâmbă joacă într-un fel rolul Șeherezadei din *Halima*, cum a remarcat E. Simion: el își amână pedeapsa (ce e drept, nu capitală) istorisind tot soiul de minunății. Prefer acestei lecturi a nuvelei ca parabolă a înseși literaturii una mai prozaică. Nimeni n-a dat atenție istorisirilor ca atare prin care Fărâmbă crede a-și fascina anchetatorii, care de fapt, ca și criticii nuvelei, erau complet frigizi la farmecul lor, interesați de o comoară infinit mai puțin prețioasă. Poveștile lui Fărâmbă sunt șocante pentru cunoscătorii literaturii lui Eliade. Tradiția celor mai multe urcă în proza romantică românească a unui Ghica ori Sion, coborând apoi prin Galaction, Sadoveanu și Istrati, ca să se încheie (probabil, după episodul Eliade), în V. Voiculescu, Șt. Bănulescu, E. Barbu și Fănuș Neagu. *Pe strada Mântuleasa* e un concentrat de mitologie națională romantică. Nimic din „huliganismul” generației romanelor, nici moralmente, nici spiritualcește. În plus Oana, Lixandru, Darvari și ceilalți sunt cu adevărat eroi de poveste, având, la propriu și la figurat, staturi urieșești și capacități supranaturale. Aventurile fecioarei Oana printre ciobanii de pe toți munții nu seamănă deloc, în ciuda naturii lor sexuale, cu cele ale personajelor feminine din romane. Promiscuități erotice a „huliganilor”, este aici o sexualitate cosmică, deși pitorească, un apetit și o forță a simțurilor rabelaisiene. Eroii nuvelei aparțin unei lumi vechi (deși *stricto sensu* ei sunt contemporanii celorlalți), spre care modernul Eliade privește cu o nostalgie de nebănuit înainte.

Dacă lăsăm la o parte opera științifică a lui Eliade, asupra căreia n-am a mă pronunța aici, trebuie relevată proza lui memorialistică. Vechea obișnuință a jurnalului intim l-a făcut uneori pe Eliade să amestece memoriile scrise ulterior cu notele zilnice. După apariția mai multor volume din jurnalul scriitorului, în Franța și în România, nu toate interesante literar și fără revelații esențiale despre om și epocă, Mircea Handoca (autorul unuia din ediții) a descoperit existența unui

jurnal inedit. Nu l-a publicat încă, dar a extras într-o broșură câteva pasaje fie și numai spre a ne face o idee. Inedit până de curând a fost și *Jurnalul portughez*, dat la iveală de Sorin Alexandrescu, odată cu cartea despre Salazar, în 2006. Se pare, dacă judecăm după cărțile despre perioada indiană, dar nu numai, că Eliade oferea de obicei mai multe versiuni despre diferitele evenimente ale vieții sale. Memorialistul își amesteca deseori cerneala în a jurnalierului. Exact aceleași împrejurări, aceiași oameni, aceleași evenimente personale trec dintr-o carte în alta, când identic, când deformat, în funcție de perspectivă, dar și de capriciul unui grafoman (a recunoscut-o el însuși) ca Eliade. *Jurnalul portughez* rămâne, până când îl vom citi și pe cel inedit, cel mai interesant în acest gen din toate. Poate nu e o întâmplare că el e singurul rod al unei epoci de o sterilitate cum Eliade nu mai trăise vreodată. Unul dintre comentatorii prezenți în ediția lui Sorin Alexandrescu, Mihai Zamfir, e de părere, și are dreptate, că nimic din ce a produs Eliade la Lisabona între 1941 și 1945 nu e comparabil cu jurnalul. E vorba, Eliade însuși știa, în toate mai degrabă de propagandă culturală decât de studii veritabile. Chiar și cartea despre Salazar este, în pofida simpatiei autorului pentru eroul său, una scrisă cu intenția ca România antonesciană să învețe cum se poate face o revoluție spirituală și un totalitarism luminat. Că Eliade nu era în cea mai bună formă, *Jurnalul portughez* ne-o dovedește. Amestecă impresiile cu elanurile paranoice: „Acum două săptămâni, îndată după ce m-am întors de la Madrid, am recitit *Întoarcerea din Rai* și *Huliganii* [...]. Niciodată n-am avut mai net sentimentul că sunt un mare scriitor și că romanele mele vor fi singurele citite din toată producția 1925-1940 peste o sută de ani. Așa de puternic mă stăpânește sentimentul ăsta, așa de total sunt acum convins de geniul meu literar, încât uneori mă întreb dacă nu cumva „redescoperirea” asta a mea (a romanelor de tinerețe – N.M.) nu înseamnă începutul bătrâneții, dacă forța mea de creație nu e sleită”. Și ca și cum atâta n-ar fi

de ajuns: „Nu cred că s-a mai întâlnit un geniu de o asemenea complexitate – în orice caz orienturile mele intelectuale sunt mult mai vaste ca ale lui Goethe”. Altminteri, Eliade e perfect conștient de ce *Jurnalul* lui, portughez sau altul, nu-i reușește literar: „Eu nu scriu aproape niciodată în momentele mele „adevărate”. De aceea, nici în jurnal, nici în cărți nu se oglindesc decât partea neutralizată a ființei mele – partea de echilibru sau compromis, pe care o dobândesc refuzând să iau cunoștință de mine însumi, de realitate”. Nu sunt multe pagini de ecorșeu iar mărturisirile sunt de regulă controlate. În schimb o pagină despre sosirea la Lisabona în vara lui 1941 a lui Pamfil Șeicaru este nu numai prilej pentru un portret extraordinar, dar are și o stranie valoare de actualitate, dacă ne gândim de câte ori România a cunoscut în istoria ei un astfel de personaj:

„Începusem lucrul la roman și scrisesem cu oarecare facilitate episodul Ștefania-Nadina-Barbu, când a sosit Pamfil Șeicaru, în misiune oficială, și a rămas opt zile. N-am mai putut scrie un rând. Totul a fost suspendat: roman, inteligență, sensibilitate. De când l-am întâmpinat la gară, o cumplită tristețe și secetă sufletească m-a(u) copleșit. Pamfil Șeicaru în misiune oficială! Pamfil al nostru în audiență la Patriarh, la Salazar, la Carmona – apoi la Franco, la Petain... Mă împăcasem cu România nouă a generalului și a lui Ică Antonescu (ce grozav seamănă cu Armand!...) pentru că ne aflam într-un război crâncen – dar apariția furtunoasă și comic-tragică a lui Pamfil m-a doborât. Toate masacrare, toate lagărele, toate umilințele, toate rebeliunile, toate purificările, toate programele generoase – ca să se ajungă din nou la Pamfil Șeicaru, la eternul nostru Pamfil, care a terorizat toți regii și toate guvernele, dar a căzut întotdeauna în picioare. Corneliu Codreanu mort, Iorga mort, Armand, Duca, Moruzov – morți sunt toți șefii legionari și toți călăii Legiunii – iar Pamfil e viu, dinamic, patriot. Astăzi, în ceasul cel mai grav al istoriei noastre – pentru că ne riscăm însăși

existența noastră ca stat – Pamfil Șeicaru e trimis în misiune oficială [...] Înjură groaznic pe legionari. Înjură pe Nae, dar, față de rezerva mea și de apărarea superficială pe care i-o fac, uită ce-a spus și începe să-l laude. Prinde mare dragoste de mine. Îmi făgăduiește nu știu câte catedre universitare. Îi place probabil candoarea mea, jena mea de a mă vedea apreciat tumultuos de el [...]. Când Nae a murit din cauza lagărului – sunt silit să conduc astăzi pe Pamfil la Salazar, să-l prezint directorilor de ziare, scriitorilor etc. Și vorbește întotdeauna cu glas tare, sigur, în franțuzeasca lui pitoresc incorectă. Zâmbetul lui António Eça de Queiroz, ascultându-l ...”

*Memoriile* propriu-zise, scrise și publicate târziu, atât în Franța, cât și în România, conțin aceeași nostalgie după vremi apuse care răzbătea din unele povești ale lui Zaharia Fărâmbă din *Pe strada Mântuleasa*. Deși într-o recenzie juvenilă din 1927 Eliade se războia cu medelenismul („Foarte puțini își recunosc într-însul adolescența”, „viața care se desfășoară în romanul lui Teodoreanu nu e viața adolescenților de azi”), după o jumătate de secol el regăsește duioșia din *Ulița copilăriei* când zugrăvește, ca și Iorga și Sadoveanu, cu o generație înainte, existența patriarhală a provinciei românești, cu case năpădite de verdeață, cu grădini, curți de păsări, șoproane și pivnițe uriașe, pe care a apucat-o și generația mea. Parfumul este mai mult al lumii evocate decât al amintirilor propriu-zise. Eliade nu inovează nimic în materie de memorialistică. Unele lucruri erau în *Romanul adolescentului miop* și în *Gaudeamus*, reluate, după metoda lui Eliade, aproape cuvânt cu cuvânt, ceea ce presupune că avea cu el, în anii '70-'80 ai secolului trecut, la Chicago, manuscrisele. Mai încoace, evenimentele și oamenii nu-i mai trezesc aceeași căldură precum cea pusă în zugrăvirea mediului familial, a prietenilor din copilărie, a jocurilor și ispitelor adolescentine. Silit oarecum să se explice asupra unor lucruri din anii '30-'40, Eliade devine elocvent și sofistic, recunoscând doar

jumătate din ce se întâmplase, perorând, afectând o detașare care nu pare să fie reală, trecând ușor peste latura sufletească. E limpede că nu se simțea vinovat, ci vânat. Arestarea din '38 o interpretează nu numai ca o confuzie, dar și ca probă a persecuțiilor la care a fost supus. Voind să ascultăm și cealaltă parte, după ce am citit *Jurnalul* lui Sebastian despre ruptura survenită între prieteni, când Eliade se făcuse apologetul Gărzii de Fier iar Sebastian avea interdicție de publicare și de punere în scenă a pieselor, nu

descoperim nicio tresărire. Nici moartea lui Sebastian nu smulge vreo lacrimă nebulosului Eliade, care, una peste alta, tot vaitându-se de nefericirea lui, trecuse cu mai mult noroc peste anii grei, pentru el, ai reprimării legionarilor și ai dictaturii antonesciene, decât izbutise lucidul și nefericitul cu adevărat Sebastian. Oprite în 1960, *Memoriile* reprezintă cea din urmă șansă a lui Eliade de a se împăca cu istoria (și literară). O șansă ratată, ca și celelalte.

## MIHAIL SEBASTIAN

(18 octombrie 1907 – 29 mai 1945)



Rămâne, cu puține excepții, din opera atât de variată a lui Mihail Sebastian mai ales ceea ce n-a fost strâns în volum ori publicat în timpul vieții. Destinul literar adevărat al lui Sebastian este postum. Romanele și nuvelele nu sunt foarte interesante. *Fragmente dintr-un carnet găsit*, cu care

debutează editorial în 1932, e în spiritul generației, fără accent personal. Mai consistente sunt cele patru nuvele (legate prin personajul masculin și purtând în titlu numele unor femei) din *Femei* (1933). Este aceeași proză în gamă minoră de la Șuluțiu, Bonciu și ceilalți, în care intimitatea aproape exclusiv erotică prevalează, cu tineri burghezi *aisés*, care își petrec vacanțele la munte, la mare ori în străinătate, dedându-se cu delicii la experiențe trecătoare. Acțiunea din trei nuvele se plasează în Franța, într-un *village* din vecinătatea Alpilor, la o pensiune, unde Ștefan Valeriu cunoaște mai multe femei: diferite și ca vârstă, și ca știință de viață, disponibile, capricioase, rutinate sau virgine. Emanciparea femeii este mult avansată față de romanul generației anterioare, iar sexualitatea mult mai francă. Ciudată este *Emilia*, cea de a doua nuvelă, în care un român pripășit la Paris se îndrăgostește de o franțuzoaică urâtă, stângace, cu mâini enorme cu care nu știa ce să facă. O ia de nevastă din simț al onoarei, când femeia rămâne însărcinată. Emilia moare la naștere. Relatarea fiind la persoana întâi, nuvela este psihologic originală. *Maria* e o epistolă, iar *Arabela* descrie un amor la fel de neobișnuit ca și acela din *Emilia*, cu mai multă boemă și pitoresc. Primul dintre romane, *Orașul cu salcâmi* (1935), nu e

decât o variantă mai puțin lirică, dar la fel de inconsistentă ca observație sufletească, a *Medelenilor* lui Ionel Teodoreanu. E curios că filiația n-a fost remarcată, mai ales că Sebastian l-a atacat deseori pe Teodoreanu. O explicație ar fi și că romanul a fost scris în 1929-1931, înaintea celorlalte, când autorul n-avea decât puțin peste douăzeci de ani. Nici mult mai prețuitul *Accidentul* (1940), scris cam tot atunci, pierdut și rescris după un deceniu, nu e neapărat superior. Sebastian avea deja, dovadă articolele din 1927-1928, o idee destul de limpede despre romanul modern, pe care însă n-o aplica în romanele proprii cum n-o aplica nici Eliade în ale sale. Se pasionase de Proust și de romanul „pur”, fără subiect adică, biografic și liric. *Climats* al lui Maurois i se părea desuet tocmai prin intriga netedă și prin epicul fluent. Cea dintâi reacție pozitivă la *Ulysses* al lui Joyce este la noi aceea a lui Sebastian din 1929. *Accidentul* este totuși un roman de intrigă, mai aproape de *Climats* decât de *À la recherche du temps perdu* ori de *Ulysses*, cu subiect bogat ori chiar senzațional, dar deficitar psihologic. Vindecarea lui Paul de dragostea pentru pictorița Ann, după o vacanță la ski în compania altei femei, conduce la un *happy-end* deloc în spiritul noului roman al generației '27.

*De 2000 de ani* (1934) este dintr-odată altceva. Lui Lovinescu i-au plăcut primele două părți, acelea de jurnal intim, în care autorul însemnărilor se lovește de antisemitismul crescând în universitatea bucureșteană. Sunt cu adevărat paginile cele mai trainice din proza antumă a lui Sebastian. Deși materialul de viață este oribil, tonul este cât se poate de firesc. Nicio lamentație, nicio emfază. Condiția evreului discriminat, persecutat, alungat ori bătut este suportată cu stoicism. Acțiunea în aceste dintâi pagini se petrece în 1923, anul în care izbucnesc mișcările antisemite. De la un punct înainte, cursul firesc al notelor zilnice se rupe și romanul capătă o alură ideologică, care-i scade mult interesul. Într-o măsură, *De 2000 de ani* își datorează reputația prefeței din 1934 a lui Nae Ionescu. Lipsit de orice simț literar, Nae Ionescu

vede în roman „problema iudaismului” și dilema intelectualului evreu care vrea să știe de ce e sortit să sufere. Sofistica ideologică de rigoare a făcut restul. În fond, problema cărții nici nu este aceasta. Ea constă în refuzul de către Sebastian al oricărui naționalism, fie evreiesc, fie românesc. Eroul vrea să fie socotit o ființă umană cu tot ce decurge din asta pentru dreptul lui la viață, la gândire, la artă. Nici mai mult, dar nici mai puțin decât atât. Răspunzând lui Nae Ionescu, în *Cum am devenit huligan* (1935), volum compus dintr-o suită de texte mult mai interesante decât toată partea din urmă a romanului, Sebastian este el însuși de părere că *De 2000 de ani* a fost judecat, desigur și ca o consecință a prefeței, dincolo de ceea ce își propunea să fie: „...Scandalul a răscolit fapte și probleme ce se așază nu numai dincolo de carte, ci și dincolo de literatură. Plecată de la un fapt literar, bătălia și-a descoperit în scurtă vreme obiectivele politice. Este aici o flagrantă confuzie de planuri [...] Confuzia este în discuțiile noastre publice aproape o metodă”. Evreii habotnici l-au învinuit de a nu se simți unul de-al lor, alegând să colaboreze la *Cuvântul* lui Nae Ionescu, naționaliștii români l-au tratat de „evreu huliganic”. *Adevărul literar și artistic* îl compara cu Alfred Rosenberg, iar *Viața românească* îl socotea un „sfertodot în idei”. Vâlva era, evident, de natură politică. Sebastian nu împărțea asimilaționismul lui Ronetti-Roman, din *Manasse*, nici nu se credea obligat moralmente să moară pe front, ca Ion Trivale. În plus, soluția creării unui stat evreiesc i se părea la fel de greșită, în încercarea de a da evreilor dreptul la unitate, ca și aceea marxistă care, punând lupta de clasă mai presus de etnic și religios, refuza să dea evreilor dreptul la diferență.

Într-un studiu șocant, publicat deocamdată numai în revistă (*România literară*), Marta Petreu propune o altfel de lectură a romanului, în urma reevaluării publicisticii politice a lui Sebastian din *Cuvântul*. Se pare că, reluate în volum doar în parte, articolele dintre 1931 și 1934 n-au fost recitite de nimeni. Ele explică faptul că autorul

romanului *De 2000 de ani* a apelat la Nae Ionescu spre a-i scrie prefața și din alte motive decât acelea de ordin personal (loial fiind, Sebastian nu putea reveni asupra solicitării, vechi de trei ani, tocmai când Nae Ionescu se afla în închisoare). Raporturile excelente cu profesorul său (portretizat în roman sub numele de Ghiță Blidaru) nu ținau pur și simplu de o admirație normală intelectual și afectiv, dar de o ideologie pe care foarte tânărul Sebastian o împrumută de la Nae Ionescu. Marta Petreu este foarte drastică în această privință în studiul ei intitulat semnificativ *Diavolul și ucenicul său*. „...Ideile lui Sebastian provin, în proporție de măcar 90 la sută, din laboratorul de gândire politică al lui Nae Ionescu. Nu avem, cu alte cuvinte, un ideolog original în persoana lui Sebastian”. Iar aceste idei sunt prea bine cunoscute. Marta Petreu pune un diagnostic categoric: „Sebastian a fost un extremist de dreapta moderat.” Și, adaugă ea, un protochron în raport cu alții din generația '27: „Cioran sau Eliade au început să guste din extremismul politic mult mai târziu”. Recitind articolele lui Sebastian nu se poate să nu-i dai dreptate autoarei studiului: ele sunt fără excepție, antiliberale, antidemocratice și antieuropene pariind, ca și ale lui Eliade, pe iminența „revoluției spirituale”, singura în stare să scoată țara din marasmul politic; pentru Sebastian, Mussolini este ceea ce va fi Salazar pentru același Eliade; *Anschluss*-ul îl socotește inevitabil, cu toată disperarea cancelarului austriac, care ar fi fost depășit de spiritul vremii; minoritarii maghiari, sași, ucrainieni etc.” (precizează Sebastian, incluzându-i probabil pe evrei în etc.) n-ar trebui să voteze, fiindcă ei n-ar avea în vedere „problemele de politică generală ale țării”, ci numai problemele lor „minoritare”. Într-un singur punct, Sebastian nu-l urmează pe Nae Ionescu: în privința hitlerismului. Și încă: mai ales în măsura în care Hitler era antisemit. Marta Petreu subliniază faptul că Sebastian exprima aceste idei nu ca un colaborator ocazional al *Cuvântului*, ci ca redactor, vreme de trei ani, adesea ca editorialist, și care n-a renunțat

să-și publice articolele nici când ziarul a devenit oficiosul Gărzii de fier, iar Vasile Marin și Corneliu Zelea Codreanu, colegi de redacție. Ruptura s-a produs după interzicerea *Cuvântului* și, nu întâmplător, doar odată cu scandalul prefeței la romanul *De două mii de ani*. Fără însă ca Sebastian să revină în vreun fel asupra opiniilor lui. Cheia rupturii a fost antisemitismul de ultimă oră al lui Nae Ionescu, pe care, ca evreu, Sebastian l-a resimțit dureros. În *Cum am devenit huligan*, va recunoaște că ucenicul s-a înșelat în privința diavolului său, de care însă se va simți în continuare atașat afectiv. Problema pare mai degrabă personală decât ideologică. Bizar e că Sebastian, om altminteri inteligent, n-a întrevedut, s-ar zice, niciodată că extremismul, de dreapta sau de stânga, conduce inevitabil la antisemitism. Cu atât mai mult cu cât acesta era evident în gândirea și comportarea celor din jurul său. În roman, el se arată incapabil să înțeleagă violențele studenților naționaliști. În *Jurnal* (început în 1935, când ruptura era clară) va înțelege la fel de greu că Eliade ori Camil Petrescu pot fi atât de orbi în fața discriminărilor și a persecuțiilor la care era supus prietenul lor. Rămâne inexplicabilă propria orbire, când, în urma unui articol fulminant al lui Nae Ionescu care solicita „retragerea tuturor evreilor de la posturile de conducere politică”, nu numai nu protesta, dar găsea nimerită excluderea minoritarilor de la vot.

Piese de teatru s-au bucurat de mai mult succes în epocă și după război. *Jocul de-a vacanța* (1936) pleacă din aceeași materie ca romanul *Accidentul*, în care se amestecă unele elemente biografice. Sebastian împrumută eroilor proaspăta lui pasiune pentru ski despre care aflăm din *Jurnal*. Comedia stă pe ideea refugiului din cotidian într-o vacanță în care personajele joacă alte roluri decât în viață. În ciuda aprecierilor favorabile (până și ale lui Alexandru George, îndeajuns de sever cu literatura lui Sebastian), *Jocul de-a vacanța* are o logică foarte aproximativă a situațiilor dramatice. E de neînțeles prin ce mijloace Ștefan Valeriu (nume recurent, cum se

vede) reușește să-i câștige la jocul său pe ceilalți locatari ai pensiunii Weber, mai ales că transformarea acestora din neprieteni ai tânărului în fani ai săi se petrece între actele I și II. În final, comedia alunecă pe o ireversibilă pantă sentimentală. Mult mai bine construită, deși la fel de minor sentimentală, este *Steaua fără nume* (premiera în 1944, tipărită postum în 1946). Este și cea mai caragialiană dintre comediiile lui Sebastian. Vicu Mândra a remarcat cât de bine îi seamănă lui Pristanda Șeful Gării din piesa lui Sebastian. Dar nu e numai acest personaj. Caragialiană este comedia toată a automatismelor gestuale și verbale ale personajelor. Replicile sunt deseori memorabile. Personajele au exact acel procent de tipicitate care să le facă de neuitat. Realismul caracterologic și lingvistic din Caragiale se regăsește în zugrăvirea mediului provincial, cu bovarismul și în fond cu derizoriul lui moral și social. Comedia este mult mai simpatic firească decât precedenta, unde artificii era bătător la ochi și evoluția personajelor neconcludentă. Tradiția conflictului este în *Steaua* flaubertiană: intelectualul modest și idealist care este Marin Miroiu îi urăște pe mediocrații ca Grig, insensibili la valorile spiritului, cinici și frivoli. Miroiu are și o tradiție autohtonă: inadaptații din *Elena* lui Bolintineanu ori *Dan* al lui Vlahuță. Contemporanul cel mai celebru este, firește, Ladima. Construită cu mai multă grijă decât *Jocul*, *Steaua fără nume* precipită și ea transformarea Monei din sinucigașa plictisită de viață în iubitoarea de rusticități, care are loc tot între acte. Celelalte piese ale lui Sebastian sunt neinteresante. *Insula* reia tema *Potopului* lui H. Berger (tradusă de Sebastian însuși) pe alt meridian (care va fi și cel din *Racul* lui Ivăsiuc) și în alt mediu, la un birou de voiaj în incapacitate de a mai permite solicitanților călătoria din cauza unor misterioase evenimente revoluționare. *Ultima oră* nu e decât o farsă trasă de păr, cu *qui-pro-quo*-uri naive, și cu aceeași viziune stângistă ca și mai vechea *Jocul ieșelilor* de Camil Petrescu când e vorba de industriașul crapulos și imbecil. Motivul există și la alți scriitori interbelici. După Slavici,

puțini au făcut pasul înainte către pozitivarea omului cu bani.

Publicistica literară reprezintă partea cea mai rezistentă a operei. Debutând în presă la 19 ani, M. Sebastian a publicat sute de recenzii și eseuri de la *Cuvântul* și *Universul* din 1927-1928 la *Revista Fundațiilor Regale* din 1940, când semnătura i-a fost interzisă. Articolele se referă la scriitorii români și străini, la cărți de proză, poezie, critică sau teatru. În ciuda unei continuități remarcabile, Sebastian nu este cu adevărat și un critic literar. Este mai degrabă un cititor atent și un amator superior. Mai bine orientat decât G. Călinescu în literatura modernă, Sebastian înfățișează un caz similar de comentator artist, fără a evolua totuși precum G. Călinescu la un limbaj tehnic, precis, memorabil. La debutul ei și mai târziu, publicistica lui Sebastian este evocatoare, artistă, mustind de impresii și comparații: „Lectura lui Proust are ceva din mobilitatea vie a unui neuitat drum pe valea Prahovei [...] Drumul se îngustează de la Bușteni la Predeal, uniform, strâns de o parte și de alta între stâncile aspre ale acelorași Bucegi”. Tot așa scria, și tot în 1928, Călinescu despre poezia lui Lucian Blaga. În materie de poezie gustul lui Sebastian e șovăielnic: îi displace Ion Barbu dar are cuvinte de laudă pentru Radu Boureanu și Cicerone Teodorescu. Nici după Blaga nu se omoară. În schimb, o bună definiție a lui Voronca: „violentarea platitudinii”. Selecția în cazul prozatorilor e mai sigură: M. Eliade, Gib Mihăescu (*Rusoaica*), Hortensia Papadat-Bengescu („marea europeană”), L. Rebreanu, Mateiu Caragiale, Holban, Blecher, Galaction (*Papucii lui Mahmud*), C. Stere, M. Sadoveanu. Sebastian scrie ample articole (foarte înțelegătoare) despre Ș. Cioculescu, E. Lovinescu (nu-i recunoaște aptitudini de romancier), Pompiliu Constantinescu („este în critica noastră ceea ce titlurile de stat sunt la bursă: un plasament sigur”) sau Paul Zarifopol („un laic perfect”). Dintre străini, admirabil e caracterizat Thibaudet. Îi iubește pe Balzac și Stendhal, pe romancierii englezi din secolul XIX (nu și pe Virginia Woolf, dintre contem-



porani), pe Joyce, Proust și Dostoievski. „Jurnalele intime au o veche preferință în alegerile mele de cititor dezordonat”, scrie Sebastian citându-i pe Jules Renard, Katherine Mansfield, frații Goncourt, Titu Maiorescu și pe alții. Ceea ce îl oprește să fie cronicarul fidel al epocii interbelice este implicarea sentimentală și digresivitatea. Cărțile comentate sunt uneori un simplu pretext. „Mi-e greu să scriu despre Camil”: cronicarul nu-și face asemenea scrupule. Sau: „Dacă aș fi cu desăvârșire sincer cu mine și cu dumneata, cititorule, aș tipări aici, în locul cronicii literare, o singură mărturisire: nu pot să scriu despre *Maitreyi*”. Mărturisirile nu interesează cronică literară, ci, eventual, jurnalul.

Postum, *Jurnalul* lui Sebastian este nu numai capodopera lui, dar și una dintre cele mai remarcabile scrieri de acest gen din literatura română. Există indicii că anumite pagini s-au pierdut. În 1929 Sebastian ar fi ținut deja însemnări zilnice. Nu se știe nimic despre ele. *Jurnalul* integral, publicat abia în 1996, după manuscrisul păstrat de fratele mai mic al scriitorului care l-a scos din țară în 1961, știut lui Z. Ornea și altora mai demult, tipărit fragmentar în *Azi* din 1932 sau în *Manuscriptum* din 1978, nu cuprinde decât intervalul 1935-1944. Cu puține goluri, explicate de autor. Apariția *Jurnalului* a stârnit aceeași vâlvă ca și apariția romanului *De 2000 de ani*, în urmă cu șase decenii. S-a declanșat o vie polemică, în presa românească și străină, îndeosebi pe tema revelațiilor antisemite. Ca și romanul, jurnalul a avut parte de o discuție aproape exclusiv politizată. La originea ei s-a aflat o conferință a lui Gabriel Liiceanu ținută la sediul Comunității Evreiești din România în aprilie 1997, reluată în revista 22 și apoi de Geo Șerban în *Sebastian sub vreme* (2000) și de Jordan Chimet în *Dosar Mihail Sebastian* (2001). Intitulată *Sebastian mon frère*, conferința a stârnit protestul lui Michael Finkenthal și al altora, în apărarea autorului sărind Andrei Cornea. Ideea era, firește, unicitatea *shoahului*, pe care conferința (care, mai degrabă decât o analiză a *Jurnalului*, este o paralelă între suferințele lui

Sebastian sub fascism și ale lui Liiceanu sub comunism) ar fi pus-o la îndoială. De partea opusă, Alexandru George a insistat pe un presupus colaboraționism cu sovieticii și comunismul pe care *Jurnalul* de după august 1944 l-ar fi sugerat. Era vorba tot de o exagerare. Mai nimic din paginile finale ale *Jurnalului* nu justifică procesul de intenție pe care Alexandru George îl face lui Sebastian. „Ar fi urmat el drumul unui Bogza, Călugăru, unui Virgil Teodorescu și Aurel Baranga...?” se întreabă insidios autorul comentariului. Continuând, nu fără un oarecare temei, mai ales prin prisma situației pe care Sebastian a avut-o pe vremea când colabora la *Cuvântul*: „M. Sebastian a fost un produs de lux al societății intelectuale românești, dar a prins momentul prin care a ajuns aproape un paria (bucurându-se totuși în continuare de largi răgazuri și excursii, lecturi pe alese și audiții muzicale de calitate excepțională, pe care inconștienții București le puneau la dispoziția publicului), pentru ca mai apoi, doar supraviețuind, să se trezească în situația de a putea deveni călău sau spirit răzbunător, dar mai ales un Bradamante. (Încă din 1934, el îi mărturisea lui Aderca: «Cinci minute, înțelegi? cinci minute aș dori să fiu și eu un huligan, să mă simt Stăpân! Trebuie să fie o voluptate nietzscheană!») A uzat el de această ultimă calitate? Nu se știe, dar un anume spirit vindicativ străbate paginile lui de jurnal din felurite epoci, dar mai ales după 23 august...”. *Jurnalul* consemnează după 23 august 1944 o atitudine întrucâtva diferită: „Nedumerire, frică, îndoială. Soldați ruși care violează femei [...] Soldați care opresc mașini în stradă, dau jos pe șofer și pasageri, se urcă la volan și dispar. Magazine prădate. Azi după-amiază, la Zaharia, au năvălit vreo trei și au răscolit casa de fier, de unde au luat ceasornice. (Ceasornicul e jucăria care le place mai mult)”, notează el la 1 septembrie. E drept că adaugă: „Nu pot lua în tragic toate incidentele și accidentele. Mi se par normale. Chiar juste. Nu e drept ca România să scape prea ușor.” După tot ce a îndurat în ultimii ani, nevoia de revanșă nu este nefirească.

Și cum să nu privească încântat figurile trase, speriate ale ofițerilor nemți prizonieri, după ce îi văzuse cu puțin timp în urmă pe aceiași intrând la hotel „Ambasador”, rași, fercheși și nepăsători? Alexandru George nu-l cruță pe Sebastian nici de evocarea compromisurilor și lașităților dinainte: hedonist și estetic, se culca cu femeile prietenilor, lua bani de la evreii bogați pe care îi batjocorea apoi în jurnal ș.a.m.d. Nu rezultă însă de nicăieri nici că Sebastian ar fi pactizat cu comunismul (de ce n-o făcuse cu sionismul?), nici că aventurile lui erotice erau neapărat scandaloase moral. Al. George ia sinceritățile lui Sebastian *à la lettre*, ceea ce pentru un romancier e destul de curios. Valoarea excepțională a *Jurnalului* vine tocmai din această onestitate față de sine a autorului, care transcrie observații care-l dezavantajează („Ești prea infect – pentru ca să nu sfârșesc prin a te iubi, mi-a spus alaltăseară Cella”) ori face mărturisiri dezagreabile („Mi-e rușine și mi-a fost atunci rușine. Mai am eu oare dreptul să judec calitatea morală a unui om, eu care n-am avut tăria de a rezista la această comedie? Ce aș face atunci în fața unor mai grave presiuni?”). Ca să nu spun și că, supărat pe felul în care îl prezentase Călinescu în *Istorie* (e adevărat, incorect, însă pentru motive strict literare, care nu îndreptățesc iritarea lui Alexandru George), Sebastian recunoaște la un moment dat a fi primit cu un „ciudat sentiment de satisfacție” solicitarea lui Caracostea de a fi eliminate din carte capitolele privitoare la scriitorii evrei. Alt prilej de recriminare pentru comentatorul de azi. Partea proastă este că, într-un sens ori altul, *Jurnalul* a fost, ca și romanul *De 2000 de ani*, citit mai mereu dincolo de calitatea lui de operă literară, ca document politic și moral, ca probă pentru antisemitismul răspândit în mediile intelectuale și scriitoricești din anii '30 ai secolului XX. Până și Marta Petreu găsea potrivită schimbarea aprecierii *Jurnalului* în urma revelațiilor produse în schimbul ei. Dar atât Nae Ionescu, cât și M. Eliade sau Camil Petrescu, dintre apropiați, al căror antisemitism îl lezează pe Sebastian, nu

sunt pur și simplu niște *bêtes noires* într-un *Jurnal* în care autorul vorbește mai degrabă despre suferințele și dezamăgirile lui decât despre neloyalitatea ori trădarea celorlalți și care în definitiv i le provoacă. La moartea lui Nae Ionescu, de care se despărțise ideologic în 1935, dar nicio dată și sufletește, plânge ca un copil. Pe Eliade îl pomenește mereu cu un regret fără leac, indiferent de ce se întâmplase între ei. Și oricât de ridicol în megalomania lui ori în puseurile antisemite, Camil Petrescu rămâne prietenul scriitor și autorul unor excepționale romane. Comentatorii au părut mereu a lăsa să se înțeleagă că *Jurnalul* este mai ales o oglindă a epocii. După lectura lui, o romancieră și-a declarat convertirea la sentimente mai rele față de mult prea admiratul M. Eliade. Sebastian n-a avut această pretenție. El a vorbit despre sine. Latura autoscopică este cea mai importantă. Ar fi de remarcat și un paradox de care niciunul dintre scriitorii generației '27 nu e străin. Cei mai mulți sunt oameni cultivați, plini de idei, lucizi până și în exultanță (ori cel puțin așa vor să pară), și totuși literatura lor mărturisește mai des stări de spirit și emoții decât idei sau opinii. O generație care contează de obicei prin reforma literaturii în numele lucidității și al ideii numără îndeosebi scriitorii cu structura sufletească a unor mari afectivi. Gh. Grigurcu a citit *Jurnalul* ca pe confesiunea unui „om vulnerabil”. Eliade, Holban și ceilalți sunt febrili, nervoși, pătimiși, aparținând temperamentului pe care Aldous Huxley l-a numit cerebrotonic și l-a asociat cu un fizic ectomorf. Timizi, reflexivi, inhibați, introvertiți, ei afirmă supremația minții asupra sufletului dintr-o reacție pur defensivă. Au manifestări violente, dar sunt slabi de înger. Inteligența lor se comunică emoțional. Sunt friabili psihic și moral.

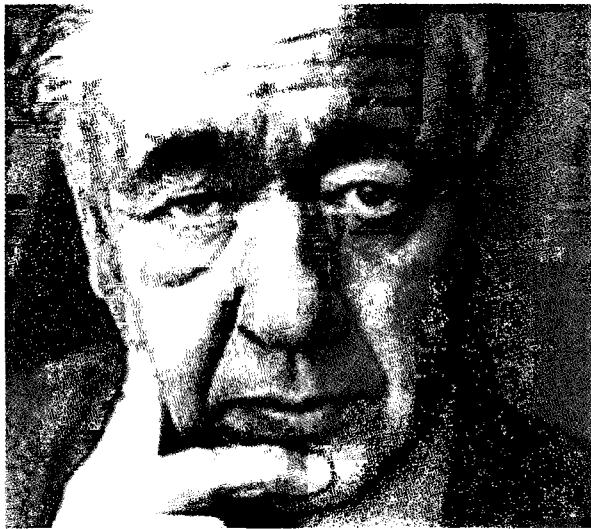
*Jurnalul* lui Sebastian datorează mult celui al lui Jules Renard. N-are precizia verbului de la francez, dar are uneori o plasticitate a expresiei morale care se ține minte. „Inefabil, Camil!”, exclamă într-un loc Sebastian. „E delicios băiatul ăsta, care pare o fată bătrână”, scrie într-altul

despre Anton Holban. „Am arta de a-mi complica la maximum viața asta nefericită”, mărturisește despre sine. De la Renard a învățat și să noteze sugestiv peisajul: „Seară rece, dar de o puritate perfectă. Luna, drept în fața balconului meu, într-un brad. Și pe toată valea, un albastru de piatră transparentă.” Există și un jurnal literar în aceste pagini. Nu numaidecât acela sistematic la *Jocul de-a vacanța*, publicat în *Azi*, dar note disparate despre romanele și piesele proprii, de o uimitoare exactitate critică: „Lisez, Monsieur, les premières 120 pages. J'ai l'impression qu'elles sont bonnes. Le livre est raté sur sa fin...”, scrie de exemplu despre *De 2000 de ani*. Sau: „Este în teatrul meu o înclinare spre «delicat» care îmi va interzice în mod absolut un mare succes”. Odată cu declanșarea războiului mondial, *Jurnalul* devine o consemnare metodică a evenimentelor de pe front și a celor din țară, unde persecuțiile antisemite ating apogeul. Nici acum Sebastian nu se plânge.

Notează cu îndârjire ce se întâmplă, cu o rece obiectivitate, deși se referă la lucruri insuportabile. Și dincolo de tot și de toate, muzica: Sebastian e un meloman, care merge la Ateneu sau ascultă, ore în șir, radioul. Dacă telefonul a intrat în literatura noastră cu *Jocurile Daniei*, romanul lui Holban, radioul l-a așteptat pe Sebastian. Cel mai îngrozitor lucru este confiscarea de către autorități, în timpul războiului, a aparatului care-i aducea zilnic pe unde muzica lumii. Nu ieșitul la curățat zăpadă, nici steaua galbenă obligatorie. Dacă Al. George are într-o privință dreptate, este când îl socotește pe Sebastian un „produs de lux” al societății burgheze românești într-un moment al istoriei în care, din nefericire, nu-și mai permitea luxul democrației și al libertății. *Jurnalul* surprinde acest tragic contratimp. Dar e preferabil a-l citi ca pe un document sufletesc, de o mare valoare literară, și nu ca pe unul de epocă.

## EUGEN IONESCU

(13/26 noiembrie 1909 – 28 martie 1994)



Puțini mai știu astăzi că Eugen Ionescu, autorul lui *Nu* și, după ce a emigrat în Franța, al câtorva zeci de piese de teatru și de eseuri, a

debutat ca poet. *Elegii pentru ființe mici* (1931) nu anunță neapărat o vocație. Dovadă că Ionescu n-a perseverat. Versurile sunt inspirate, majoritatea, de Arghezi (acela executat fără milă în *Nu*), pasișând cu oarecare ludică delicatețe afectarea miniaturalului („Un mic soare, Doamne,/ pentru sufletul meu”) și a artificialului („Chipul ei, ca o basma;/ nasul ei, de mucava;/ iară gura înzestrată/ cu dinți proști de ciocolată;/ Sâni, vârfuri de chibrit,/ trupul ca un stâlp rănit,/ și lălăie, și mioapă;/ lungul nasului îi scapă.// Biata față, biata față,/ tare e înamorată”). Tânărul Ionescu se copilărește arghezian, în rugi sau cântece de dragoste. Rugile aduc a psalmii autorului *Cuvintelor potrivite*. „Doamne mic, ridică-mă, // și fă-mă fericit/ ca pe boii cu coarne nevinovate,/ ca pe câinii

cu ochii de înger,/ ca pe nenuferi,/ ca pe pietrele prietenele”.

*Nu* (1937) strânge articole publicate, mai toate, în reviste, despre câțiva scriitori consacrați, fragmente de jurnal intim și un *Fals itinerar critic*, nu lipsit de interes. Reeditând cartea în Franța în 1986, Ionescu scrie în prefață: „Aceste pagini, câte datează de mai bine de o jumătate de secol, erau rodul unui adolescent furios, ceea ce explică violența lor adesea nedreaptă și paradoxurile, uneori excesive”. În epocă, s-a remarcat teribilismul tânărului autor, slujit de un anume talent, care i-a și adus un premiu important în ciuda faptului că unii din membrii comitetului de lectură se numărau printre țintele atacului. Articolele nu se răfuiesc doar cu opere care-și câștigaseră faima, precum poeziile lui Arghezi și Barbu, ori *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, dar și cu critica favorabilă lor. Critica lui Lovinescu ar suferi de „impersonalitate, frică, lipsă de acuitate”. Mentorul „Sburătorului” ar ști „să tragă cu urechea” la ce spun ceilalți. Cioculescu ar dovedi „un entuziasm pe bază doctă” față de Arghezi al cărui „admirator religios” este. Aderca ar avea o „verbozitate de dubioasă calitate sentimentală”. Cât despre Bogdan-Duică, el este pur și simplu „prost”. Ionescu este un cititor atent, care vrea să dea lecții și altora. Citește de exemplu pe Arghezi sau pe Barbu cu creionul în mână. Nu se mulțumește cu generalități. Fiecare observație e susținută copios de exemple. Mai ales „sursele” de inspirație sunt depistate fără milă: Cerna, Iosif, Vlahuță, Macedonski, Nemțeanu, Eftimiu, dar și Baudelaire, la Arghezi; Mallarmé, Valéry, la Barbu; Proust, la Camil Petrescu. Nici vorbă că unele lucruri sunt adevărate. O anume incapacitate de a crea oameni și un mister în bună măsură fabricat în *Patul lui Procust* nu sunt percepții greșite. Critica le va confirma, cu timiditate, mai târziu. Analizele sunt însă prea tendențioase ca să poată fi primite în totalitate. Ionescu vrea cu tot dinadinsul să fie un critic rău. El crede de altfel în necesitatea unui „neojunimism critic” care să pună capăt „rușinii

timpurilor noastre care au dat naștere unui Vlahuță, unui Coșbuc, unui Cerna, unui Iosif, sămănătorismului etc.” Ce face Emil Cioran cu istoria și cultura, face Ionescu cu literatura română. De altfel, M. Vulcănescu a intuit semnificația comună pe care o au *Pe culmile disperării* și *Nu*. Nu se poate spune că generația '27 suferea de un respect exagerat față de înaintași ori față de consacrați. Opera acestor tineri era una de decanonizare și seamănă bine cu acțiunea junimistă din anii '60-'70 ai secolului XIX și cu aceea a generației 2000 de astăzi. Succesul unor astfel de întreprinderi depinde mai puțin de dreptatea lor (care e un concept cu totul relativ) ori de agresivitatea pusă în joc decât de norocul de a fi susținută de ivirea unor mari scriitori, de o „direcție nouă” valabilă. Acest noroc l-a avut generația junimistă. Generația '27 venea prea repede după bătălia canonică declanșată de Lovinescu în numele modernismului. Ca și avangardiștii, congenerii lui Eliade nu și-au dat seama că cearta clasicilor cu modernii fusese deja tranșată în favoarea celor din urmă, că ei înșiși erau modernii și că o altă schimbare a canonului nu mai era cu putință într-un răstimp atât de scurt.

Ceea ce contemporanii n-aveau cum să vadă în *Nu* era latura gravă și foarte personală a cărții. Abia o lectură târzie, prin prisma extraordinarelor piese de teatru scrise în franceză, produce revelația unui Ionescu profund și autentic, pentru care teribilismul nu e decât o trecătoare acnee juvenilă. Dincolo de pesimismul radical, de negaționismul, dacă pot folosi termenul, caracteristic întregii generații, este o onestitate care constă în recunoașterea unui dubiu fundamental. Ca și Eliade, și probabil tot prin lecția lui Papini, oricâtă autoironie ar intra în mărturisirile lui, Ionescu e sincer, atât în supremul orgoliu („Sunt sfâșiat – *sfâ-și-at* – de toate vanitățile, de toate ambițiile. Sufăr incomensurabil că nu sunt cel mai mare poet al Europei, cel mai mare critic universal, cel mai voinic ins din România și, măcar, prinț”), cât și în suprema

modestie („*Nu mă pot devota. Aceasta e marea mea tragedie... Nu mă pot transcende. Nu mă pot părăsi, uita, azvârli.*”). Paranoic și schizofrenic, judecătorul necruțător al operei altora își mărturisește fără jenă vulnerabilitatea când își judecă opera proprie: „Ce am făcut până acum? Mi-am făcut o situație literară și încă una compromisă. Dar nu am rezolvat niciuna din marile întrebări, singurele lucruri adevărate”. Reluându-și observațiile, are uneori bănuiala că s-a înșelat: „În clipa în care am început să scriu studiul atât de vehement, atât de sigur în ton, atât de integral și intransigent negativ, poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase”. Doar Streinu a mai avut curajul să recunoască un lucru asemănător. Și imediat, ca o glumă pe care cititorii din anii '30 ar fi putut-o simți: „*Dar nu se mai putea face nimic, scrisesem jumătate din studiu*”. Îndoiala e prezentă peste tot în hibrida carte a lui Ionescu: „S-ar putea să fiu în așa fel construit, încât să nu am priză decât asupra urâtului, frumosul fiindu-mi o esență care îmi scapă”. Evoluția studiilor critice spre jurnalul intim („fals itinerar critic”) arată că nici vocație propriu-zisă critică tânărul Ionescu nu avea. E ușor, pe de altă parte, a spune astăzi că mica dramă intelectuală pe care o putem citi printre rânduri în *Nu* anunța teatrul ionescian de după 1950: mai ales având la îndemână și „fragmente confesive”, cum le-a numit Gelu Ionescu atunci când le-a cules în *Anatomia unei neștiințe* (1991). Adică acele firimituri de jurnal risipite prin revistele românești ale anilor '30,

din care se reconstituie un Ionescu total diferit moralmente de junele sigur pe el și agresiv din articolele critice, o ființă friabilă și trăind de la început sub spectrul morții, într-o lume în panică, și visând să ajungă la un absolut la care literatura nu are acces și în final să se mântuiască. O ipoteză originală formulează Matei Călinescu în studiul lui din 2006: jurnalele tânărului Ionescu sunt „cvasiteatrale”: „Autorul își trăiește propria dramă și ca pe o comedie absurdă, și ca pe o dramă metafizică și universală...” Și mai departe: „E, în textul din *Nu*, o ameteală existențială crescândă, pe care o produce joaca ionesciană cu cuvintele, mari și mici, aparent fără reguli, cu un efect similar, rareori obținut în literatură, celui descris de Roger Caillois în *Les jeux et l'homme* sub numele de *paidia*.” E interesantă și remarca lui François Rerel, citată de Matei Călinescu, la traducerea în franceză a volumului *Nu*, că textele ionesciene pot fi citite de cei care nu-i cunosc pe Arghezi și ceilalți scriitori români fără dificultate și cu mare plăcere intelectuală dată fiind asemănarea lor cu *Cronicile lui Bustos Domecq* în care Borges și Casares analizează scriitori inventați. Trebuie să recunoaștem, pe de altă parte, că, fie și descoperind un Ionescu atras de „arta sacră” a Sfântului Augustin și a lui Claudel (și respins de prea pământescul jurnal al lui Gide), le-ar fi fost cu neputință contemporanilor să citească *Nu* altfel decât au făcut-o.

## EMIL CIORAN

(8 aprilie 1911 – 29 iunie 1995)

Eseistica românească a lui Emil Cioran, singura care ne interesează aici, este, cu excepția *Schimbării la față a României*, partea cea mai puțin cunoscută a operei lui. Mai tânăr cu patru ani decât Eliade, Cioran este la început un emul

arțagos al autorului *Itinerariului spiritual*, visând o Noapte a Sfântului Bartolomeu pentru „bătrâni” sau legând de Garda de Fier „ultima speranță a României”. Ca gânditor este unul excentric, iar în privința ideilor politice, un naționalist atipic.

Are despre români o părere atât de proastă, încât pune toată istoria României sub semnul dubiului. Mesianismul lui Eminescu l-ar fi vrut orientat spre viitor, nu spre trecut, tradiționalismul lui Iorga și Pârvan i se pare o eroare, ca și ortodoxia care ne ține ancorați de Orient. Apologet al hitlerismului, nu șovăie să remarce „suflul excepțional” al rușilor până și în bolșevism, iar „dictaturile populare”, fasciste ori comuniste, le consideră singura soluție de a intra în istorie pentru „culturile mici”. Suferă de a aparține unei „culturi mici”, precum cea românească, nădăjduind în van la o revoluție spirituală de felul celei preconizate de Eliade. Student perpetuu și profesor fără vocație, îi va explica lui G. Liiceanu în dialogul lor din 2001 că șomajul și boema i s-au părut mereu unica formă de existență cu adevărat independentă. Muncii, socotită un blestem, i-a preferat de altminteri lenea. În aforismele lui găsim câteva, admirabile, despre lene. Incapacitatea de a se angaja în ceva îl face nesimțitor la soarta altora, fie prieteni, fie patria însăși. Când amicii ideologici sunt persecutați ori internați în lagăr din ordinul lui Carol al II-lea, Cioran flanează prin Paris ori întreprinde turul Franței pe bicicletă, ca și cum nimic nu s-ar întâmpla. Profită, după propria mărturisire, de „neantul plăcut” oferit de plajele Mediteranei ca să-i citească pe poeții englezi, complet dezinteresat de război și de ocupație. I se pare totuși normal să accepte postul de consilier al ambasadei române pe lângă guvernul de la Vichy sau să-l stoarcă de bani pe Eliade, aflat și el în post la ambasada de la Lisabona și tot din ordinul detestatului mareșal, ca să-și achite datoriile din amor. În 1943, încețază orice colaborare la publicațiile din țară, schimbându-și radical nu numai opinia asupra evreilor, dar în general asupra politicii, odată cu decizia de a se face scriitor francez. În 1949, *Précis de décomposition* marchează ruptura definitivă de „toate credințele” anterioare și de România însăși. Când l-am întâlnit, la Paris, la mijlocul anilor '80, refuza încă să vorbească românește.



În tot ce face și scrie Cioran în acești ani este o stridentă notă de falsitate. Tânărul rebel iubește parada de sentimente exagerate ori de-a binelea ciudate. Boala, agonia, moartea sunt subiectele predilecte din *Pe culmile disperării* (1934) și din culegerile care urmează, scrise la douăzeci-douăzeci și cinci de ani. Suferă de o insomnie care, după cum îi va spune lui Liiceanu, îi alterează comportamentul și caracterul. Traversază o criză religioasă care lasă urme în *Lacrimi și sfinți*. Reflecția nu e nici filosofică, nici etică. Se face a nu ști ce e bine și ce e rău, iar preocuparea unora de teoria cunoașterii îl umple de cea mai nefilosofică mirare. Lumea nu merită să fie cunoscută, iar de crezut, nu crede în nimic. Pesimismul însuși, pe care i-l inspiră Schopenhauer, filosoful citit cu ardoare, n-ar fi decât rodul „frecvenței mari de depresii într-un om”. Se știe, nu e așa, că Schopenhauer însuși s-a lăsat biruit de pesimism după ce tatăl său a fost omorât ori, mai probabil, s-a sinucis pe când fiul abia împlinise 17 ani. Apocalipsa după Cioran are tonul celei a Sfântului Pavel: „Apele să curgă mai repede și munții să se

clatine amenințător, arborii să-și arate rădăcinile ca o veșnică și hidoasă muștrare, păsările să croncăne imitând corbii iar animalele să fugă speriate până la epuizare etc.” Ceea ce este izbitor în această cântare a haosului este stilul literar, îngrijit, gramatical. Deși proclamă de la început necesitatea absolută de a fi liric („aș vrea să izbucnesc într-o explozie radicală cu tot ce am în mine”), Cioran n-are sufletul unui exaltat, ci pe acela „rece și înghețat” pe care-l deplânge la „înțelepți”. Nu e barbar, ci clasic. Teribilismele îi sunt stilistic impecabile. Deznădejdea e pusă în pagină cât se poate de pașnic. Aforismele despre zădărnicia vieții și despre inevitabila moarte se rânduiesc cuminte și ordonat ca o gardă militară. Văzându-l prima oară la Cenaclul Sburătorul, E. Lovinescu notează în *Agende*: „filosof pesimist și *tânăr jovial*”. Cioran avea douzeci și doi de ani, nu publicase încă nimic, dar criticul intuise just. Copilul teribil al generației '27 juisa scriind despre lipsa de sens a vieții. În *Cartea amăgirilor* (1936), locul crezului liric îl ia extazul muzical. Refuzul filosofiei rămâne, ca și al certitudinilor ei, urmat de elogiul nebuniei, exprimat cât se poate de puțin nebunesc. Aici sunt de altfel și primele aforisme cioraniene veritabile, primele „definiții” memorabile, prin limpiditate și concizie, a căror singură nebunie, dacă este una, este de natură artistică: „Bach ne vorbea de o tragedie a îngerilor, Mozart de o melancolie a lor”. Sau: (Nietzsche este un) „Pascal, cu toate nebuniile sfinților în plus”. Tot aici este și prima sămânță de scandal: „Când mă gândesc ce puțin am de învățat de la marii filosofi! Niciodată n-am avut nevoie de Kant, de Descartes sau de Aristot, care n-au gândit decât pentru orele noastre sigure, pentru îndoielile noastre permise. Dar m-am oprit la Iov cu pietatea unui strănepot”. Agnosticismului i se adaugă misticismul în eseurile din *Lacrimi și sfinți* (1937), care au umplut de mâhnire sufletul mamei, preoteasa de la Rășinari, prin caracterul lor neortodox, în ambele sensuri ale cuvântului. E vorba totuși doar de prima jumătate a cărții (în a doua vom descoperi un

alt Cioran), aceea în care autorul pornește de la viața și cugetările unor sfințe fecioare, toate de pe alte meleaguri decât acelea la care se referea de exemplu Mircea Vulcănescu, mult mai local în preferințe. „Cerulea mă exasperează, iar în forma lui creștină mă irită”, declară ritos Cioran. Și deși e convins că „nu se pot face interpretări *terre-à-terre* cu sfinții”, scrie despre Iosif câteva rânduri triviale: „Imaculata concepțiune pleacă de la pietatea unei lumi întregi și din lașitatea unui bărbat”. Aforismele din a doua parte a cărții sunt sclipitoare, în maniera care-l va face celebru în Franța, paradoxale, cu un grăunte de umor în cinismul lor mai degrabă estetic decât filosofic, etic sau religios:

„Bieți măscărici ai absolutului, uităm că trăim drame pentru plictisilele unui spectator ale cărui aplauze n-au ajuns la urechea niciunui muritor”.

\*

„În afară de materie, totul este muzică. Însuși Dumnezeu nu pare a fi decât o halucinație sonoră”.

\*

„Van Gogh este un El Greco fără Dumnezeu...”

\*

„O agonie de imperiu fără un Nero este lipsită de stil...”

\*

În *Amurgul gândurilor* (1940) este deja Cioran, francezul, în toată splendoarea lui. Temele nu sunt altele decât în culegerile dinainte. Dar câtă deosebire în formularea lor plastică! Cioran o știe: „O reflecție trebuie să aibă ceva din schema interioară a unui sonet”. Dar asta vrea să spună că nici lirismul, nici extazul muzical nu mai sunt de ajuns: „Sfășierile” trebuie „prescurtate” cu artă, iar „dezmembrările sufletești” au nevoie de „intervenția arhitecturii”. Romanticismului de la început, dorinței de „gotic” le ia acum locul un delicat rococo de stampă japoneză: „Este atâta crimă și poezie în Shakespeare, că dramele lui par concepute de un trandafir în demență”. Sau: „Melancolia? A fi îngropat de

viu în agonia unui trandafir”. Și ce întrebare: „Paradisul nu-i un apendice al botanicii?” Câteva sunt somptuos-prețioase: „Sunt poieni în care îngerii își fac vilegiatura. În ele aș semăna flori din marginea deșerturilor, ca să mă odihnesc în umbra propriului simbol”. În sfârșit, altele sunt pur și simplu frumoase, artă pentru artă, adevărate poeme într-un vers: „Luciditatea: o toamnă a instinctelor”. Și: „Lenea e un scepticism al cărnii”.

*Schimbarea la față a României* (1936) „este cu siguranță cartea cea mai îngrozitoare scrisă vreodată de un român despre români”, va constata Marta Petreu în *Un trecut deocădată* (2004), analiza până astăzi cea mai amănunțită a celei mai contestate dintre cărțile românești ale lui Cioran. Marta Petreu a numărat nu mai puțin de nouăsprezece recenzii – aproape toate negative – la apariția *Schimbării la față* și nu știm dacă a avut în vedere și replicile consistente, apărute ceva mai târziu, de felul celor ale lui Bucur Țincu (*Apărarea civilizației*) și Mircea Vulcănescu (*Dimensiunea românească a existenței*). Contestarea i-a adus lui Cioran celebritatea. Tema este aceea la modă după întâiul război, de la stânga la dreapta spectrului intelectual: specificul național. Au abordat-o L. Blaga, imediat după război, M. Ralea, E. Lovinescu, G. Călinescu, M. Eliade și alții mai târziu. Ca să nu vorbim de Iorga, de gândiriști, de naționaliști. Concepția lui Cioran este rodul unor influențe contradictorii și denotă un neașteptat eclecticism. Sursa principală rămâne O. Spengler, cum a dovedit Marta Petreu, doar că autorul *Declinului Occidentului* n-a fost, el, interesat niciodată de „culturile mici”, a căror obsesie o are din plin Cioran. „Culturile mici” sunt pentru Cioran acelea „minore” de la Blaga, neistorice, rurale, folclorice, tradiționaliste, doar că privite foarte critic. În replica lui, tocmai revalorificarea prin prisma acestor caracteristici o va încerca Mircea Vulcănescu. Cioran le condamnă pentru lipsa de instinct istoric și de mesianism. Ca să iasă din o mică de ani de subistorie, cultura română ar avea nevoie să se ia în serios ca o cultură dominantă și imperia-

listă. Fatalismul *Mioriței* a împins-o spre periferie. Doar un impuls fanatic ar scoate-o din inerție și din vegetare. „O Românie fanatică este o Românie schimbată la față”, proclamă Cioran. „Românii sunt prea călduți, adaugă el, urând extremele și soluțiile tari”. „Păcatul lor original” este fatalismul iar „plaga seculară”, atașamentul de Răsărit, de Bizanț. Ortodoxia este prea pastorală și umilă ca să joace vreun rol în trezirea la istorie a culturii române. Dacă visând la această trezire, ca o probă de naționalism, dar cu aspirații spre universal, Cioran se află pe aceeași lungime de undă cu Eliade, elogiul Occidentului și al Europei îl apropie de Lovinescu. Împotriva tezei maioresciene, Cioran socotește că tocmai „frenesia imitației” formelor în secolul XIX ne-a salvat de la preistorie. „Fără forme, adică fără Europa, scrie el, toată România n-ar fi decât o sumă de presimțiri de cultură”. Ce este curios este că prooccidentalismul lui Cioran merge mână în mână cu antidemocratismul lui: numai „dictaturile populare” precum cele hitleriste, mussoliniene ori leniniste pot scoate „culturile mici” din somnul lor anistoric. Dictatura „va pune țara sub *teasc*”, exploatându-i adică potențialul, după ce „democrația a risipit prea multe energii”. Trebuie spus că *Schimbarea la față a României* nu mai stârnește astăzi același fel de contestare ca între războaie: părerea rea despre români a lui Cioran, care, la urma urmei, conține numeroase observații juste și întemeiate istoric, nu mai are ecoul de odinioară. Într-un fel, după scrisorile lui H.R. Patapievici către Al. Paleologu de la începutul anilor '90, ca să nu vorbim despre *Omul recent* al aceluiași, critica cioraniană și-a pierdut din impact. Cu toată resurrecția naționalistă de după 1989, tabuurile incontornabile din anii '30 au făcut loc unui anumit laxism. Problema cea mai litigioasă din *Schimbarea la față* rămâne opinia lui Cioran despre alogeni. Marta Petreu a observat că eseistul adoptă o „atitudine ambivalentă” față de aceștia, deosebindu-se de Nae Ionescu și de ceilalți promotori ai antisemitismului interbelic, fie și prin faptul de a nu le pune străinilor, evrei



ori unguri, în cârcă eșecurile politice ale României. „Ochii ațintiți prea mult asupra străinilor încețază a mai vedea propriile realități, mizeria noastră esențială”, notează corect Cioran, împotriva ideii lui Eliade din *Piloții orbi* bunăoară. Pe de altă parte, accentele antisemite nu lipsesc și ele sunt mai grave decât la Eliade, înclinat spre o explicație economică și socială a xenofobiei românești. Cioran iese din cadrul xenofobiei tradiționale, apropiindu-se de A.C. Cuza. Și dacă nu este la el nicio idee originală în materie de antisemitism, unele afirmații au conotații rasiale clare: „Evreul este întâi evreu și apoi om”, constată stupefiant Cioran, pe urmele lui Nae Ionescu, învinuind mesianismul iudaic de a fi devenit o religie profitabilă doar pentru evreii înșiși. Spre deosebire de ruși, care și-ar fi tras religia din mesianismul generos prin care au cucerit Europa, evreii au procedat invers, făcând din mesianism o religie pentru uz propriu. Este în antisemitismul lui Cioran și un element metafizic (acela remarcat de Eliade în prefața lui Nae Ionescu la *De două mii de ani*), ca și o concepție bazată pe observații de filosofie culturală ori de istorie, care nu poate fi bănuită de

ostilitate față de poporul lui Israel. Nu i-a venit greu, după douăzeci de ani, lui Cioran să reia în *Tentation d'exister* aproape tot ce spusese despre evreii înainte, dând însă blamului un aer de fatalitate filosofică naeionesciană sau răsucindu-l în cel mai franc elogiu. „Je suis *métaphisiquement juif*”, scrie el în 1956 întorcând pe dos afirmația din 1936: „Dacă aș fi *evreu*, m-aș sinucide”. Din păcate, spiritul excentric și paradoxal al eseistului face să pară sincere ambele mărturisiri.

„Acrobație în vid”, spune Alexandru George, cel mai aspru critic al tânărului Cioran. În polemică, Dan C. Mihăilescu sintetiza deja în 1988 contradicțiile aceluiași Cioran într-o caracterizare mult mai nuanțată: „Vitalitate în exces, amenințată și obsedată de sterilitate, patos negativ, elan mistic, extaz inversat, dar perpetuu subminat de incertitudini, mizantropie, misoginism, câteva totemuri (disperarea, suferința totală, mântuirea prin distrucție, ascetismul hipersenzual și carnalitatea flagelată de scrâșnet, afirmarea paradoxală a angoasei prin postulare agresivă, totul turnat – și jucat – în tiparele absolutismului *panliric*...”

**AUTORI DE DICȚIONAR**  
(1916 – 1947)

- |                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| Gh. Adamescu (1869-1942)             | Elena Farago (1878-1954)                 |
| Carol Ardeleanu (1883-1945)          | Horia Furtună (1888-1952)                |
| Camil Baltazar (1902-1977)           | Emil Gârleanu (1878-1914)                |
| Jean Bart (1874-1933)                | Emil Gulian (1907-1942)                  |
| I. A. Bassarabescu (1870-1952)       | George Gregorian (1886-1962)             |
| Ion Biberi (1904-1990)               | Sorana Gurian (1910-1956)                |
| Gh. Bogdan-Duică (1865-1934)         | Radu Gyr (1905-1975)                     |
| Demostene Botez (1893-1973)          | Raymonde Han (1894-1962)                 |
| I. Al. Brătescu-Voinești (1868-1946) | N. I. Herescu (1906-1961)                |
| Ion Breazu (1901-1958)               | A. D. Herz (1887-1936)                   |
| Emanoil Bucuța (1887-1946)           | Emil Isac (1886-1954)                    |
| D. Caracostea (1879-1964)            | Magda Isanos (1916-1944)                 |
| Virgil Carianopol (1908-1984)        | Panait Istrati (1884-1935)               |
| N. Cartojan (1883-1944)              | Corneliu Moldoveanu (1883-1952)          |
| Otilia Cazimir (1894-1967)           | Mihai Moșandrei (1896-1993)              |
| Alice Călugăru (1886-1924?)          | Basil Munteanu (1897-1972)               |
| Ion Călugăru (1902-1956)             | George Murnu (1868-1957)                 |
| Mihail Celarianu (1893-1985)         | I. Peltz (1899-1980)                     |
| D. Ciurezu (1901-1978)               | Dan Petrașincu (1910-1997)               |
| Alexandru Claudian (1898-1962)       | D. Popovici (1902-1952)                  |
| N. D. Cocea (1880-1949)              | Sextil Pușcariu (1877-1948)              |
| Mihai Codreanu (1876-1957)           | I. M. Rașcu (1890-1971)                  |
| Petre Comarnescu (1905-1970)         | Cella Serghi (1907-1992)                 |
| Aron Cotruș (1891-1961)              | M. Sevastos (1892-1967)                  |
| Nichifor Crainic (1889-1972)         | Al. Th. Stamatiad (1885-1956)            |
| Mircea Damian (1899-1947)            | Damian Stănoiu (1893-1956)               |
| Pavel Dan (1907-1937)                | Al. O. Teodoreanu (Păstorel) (1894-1964) |
| N. Davidescu (1886-1954)             | Ion Trivale (1889-1916)                  |
| Emil Dorian (1893-1956)              | Alice Voinescu (1885-1961)               |
| Mihail Dragomirescu (1868-1942)      | Mircea Vulcănescu (1904-1952)            |
| Charles Drouhet (1879-1940)          |  |

# **Contemporanii**

---

## **1947 – 2000**

Posteritatea nu se înșală niciodată în omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori.

**Alexandru Paleologu**



# Un lustru de tranziție. Realismul-socialist

---

Se observă o oarecare șovăială a criticilor români când vine vorba de originea *realismului-socialist*, concept și practică importată după 1948 din literatura sovietică. Istoricii literaturii ruse (de exemplu, Vittorio Strada, în capitolul *Gels et Dégels* din *Histoire de la littérature ruse*, Fayard, 1990, Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Payot, 1986) consideră că termenul își află sursa în contextul reorganizării asociațiilor literare rusești din 1932. O *perestroika*, așadar, ca urmare a unei rezoluții a CC al PCUS, care a însemnat sfârșitul relativei liberalizări din perioada cunoscută sub numele de N.E.P. Termenul ca atare apare prima oară într-un discurs rostit de Ivan Gronski, directorul *Izvestiei* și membru în comitetul de pregătire a noii și unicei uniuni de breaslă, și reprodus de *Literaturnaia Gazeta*: „Metoda de bază a literaturii sovietice este, așadar, aceea a realismului socialist”. Formula va fi reluată aproape literal în Statutul noii Uniuni a Scriitorilor Sovietici din 1934. Cea dintâi teoretizare a conceptului îi aparține lui Anatol Lunacearski, la care mai tinerii ideologi ai vremii apelează ca la un guru, chiar dacă nu le erau străine neînțelegerile lui cu Lenin pe tema noii literaturi de la începutul deceniului precedent. Lunacearski distinge realismul-socialist de acela burghez, apreciind că are darul, prin

caracterul său revoluționar, de a surprinde realitatea nu pur și simplu așa cum pare să fie, ci cum va fi în virtutea dinamicii istorice; îl socotește „pasionat” și „combativ”, ba chiar „romantic”, îndreptat contra vechiului din societate și din conștiințe; vede în el un instrument al partidului în efortul de formare a concepției oamenilor, care nu trebuie ancorată în eventualele nerealizări pasagere, cu siguranță neesențiale, ci orientată spre scopul final, comunismul. Aici este totul, inclusiv temeiul pentru cenzură. În raportul său de la Congresul Scriitorilor, Andrei Jdanov va reproduce destul de fidel teza lui Lunacearski despre realismul-socialist ca utopie revoluționară și instrument în mâinile partidului. Printre protagoniștii noii literaturi îi găsim pe Maxim Gorki și György Lukács. Refugiat în Uniunea Sovietică, filosoful maghiar, teoretician reputat al romanului, era convins că romanul realist-socialist tinde spre epopee, ca rod al unei lumi fără clase și ca expresie a omului total al marxismului, însușire neconfirmată nu doar, cum era de așteptat, de romanele lui Pasternak și Soljenițân, dar nici măcar de cele ale lui Fadeev și Șolohov. În ce-l privește, Gorki n-avea idei personale, dar era scriitorul cel mai important care adera la noua doctrină.

La noi, termenul este consacrat odată cu broșura din 1951 *Pentru realismul-socialist în literatură și artă*, și are legătură mai puțin cu discursul lui Jdanov din 1934 decât cu alte două intervenții ulterioare ale acestuia, mult mai dogmatice decât ar fi putut prevedea Lunacearski, mentorul său. E vorba de un faimos raport din 1946 în care Jdanov critica publicațiile *Zvezda* și *Leningrad*, recomandându-le nici mai mult, nici mai puțin decât promovarea unei „literaturi de partid”, și de un discurs din septembrie 1947, când a luat ființă Cominformul și lumea s-a trezit împărțită de ideologul de la Kremlin în „două lagăre” aflate într-un „război rece”. Față de relativa ebuliție din anii '30 (la Congresul de înființare a Uniunii Scriitorilor, a spus lucruri pline de bun simț Malraux, invitat, ca și Aragon, dar și Buharin, unul despre proză, celălalt despre poezie, și în general, s-a discutat destul de liber), noile teze jdanoviste se dovedesc de o remarcabilă platitudine, încremenite în limba de lemn a celui mai ortodox stalinism. Este versiunea pe care o vor prelua ideologii români din anii '50.

Data fiind această împrejurare, se va pune mai târziu problema lipsei de organicitate a literaturii noastre de după 1948, mai degrabă un calc după aceea sovietică decât o etapă dintr-un proces istoric firesc. Lucrurile chiar așa stau, dar câteva precizări sunt necesare. Într-un foarte interesant studiu despre *Discursul anilor '90*, Mihai Zamfir e de părere că niciodată arta totalitară (din regimurile fasciste, ca și din cele comuniste) „nu beneficiază de tradiție”, fiind o „invenție absolută a secolului XX”. Mai mult, modelul realist-socialist a fost „importat *tel quel* cu variații nesemnificative” în toate țările din Est, diferențele ivindu-se mult mai târziu: liberalism *à la polonaise*, național-comunism *à la roumaine* etc. Literatura sovietică, aceea din care provenea conceptul, nu-l experimentase, ea, decât după un deceniu și jumătate de toleranță față de artă și de artiști, când se putuse publica o literatură normală și diversă, ba chiar una de avangardă sau apolitică, de la simboțiști precum

Blok și moderniști ca Mandelstam la novatori înlăuntrul concepției bolșevice precum Maiakovski, de la esești notorii ai Școlii Formale Ruse ori mari poeți ca Esenin la simpli scribi ai propagandei de partid ale căror nume istoria literară nu le mai înregistrează de mult. Între teoreticienii și liderii sovietici au existat la început controverse. În 1920 Lenin l-a silit pe Lunacearski să revină asupra susținerii Proletkultului (*Proletarskii kulturno-prosvetelnie organizații*) ca organizație independentă și menită să dirijeze o „cultură proprie specială”. (Textul punerii la punct a circulat și la noi în broșura *Despre cultura proletară* din 1955). Și la Lenin, și la Bogdanov, fondatorul Proletkultului, clișeele politice și unele idei cu adevărat noi se amestecau în oarecare proporție. Pe de o parte, Lenin apăra ideea conducerii unice de către partid, nevoind să lase economia pe seama sovietelor și cultura pe a Proletkultului; pe de altă parte, el combătea teza lui Bogdanov și Lunacearski despre o artă proletară opusă artei propriu-zise. În 1932-1934 doar prima teză leninistă mai era în vigoare: realismul-socialist ca metodă reclama o artă de tip nou, proletară în esență. Ideea va găsi adepți și la noi, unde *proletcultismul* va fi la modă în jurul lui 1950, abandonat tacit după 1952-1953 și criticat fățiș în 1956. E drept că, la noi, proletcultismul nu va fi niciodată o avangardă veritabilă, ca în Rusia de imediat după 1917, ci numai clișeuul unei arte fără tradiție și extrem de conservatoare formal. Un cercetător a încercat să reimpună termenul pentru toată perioada (Liviu Țeghuiu, *Proletcultismul românesc*, 2000). Mai potrivit este să folosim termenul de *realism-socialist*, ca noțiune generică, așa cum a dovedit cel mai limpede Sanda Cordoș (*Literatura între revoluție și reacțiune*, 1999). În sfârșit, dacă este să comparăm situația de dinainte de 1932-1934 de la sovietici ca aceea de la noi, trebuie să ne referim la anii '44-'47 când comunismul românesc își croia drum printre tendințe care prelungeau interbelicul, introducând totodată în discuție teme noi. A fost o tranziție ca și aceea din Rusia Sovietică. A fost studiată, și înainte de

1989 (articolele lui Ion Cristoiu din *Amfiteatru* și din *S.L.A.S.T*) și după aceea (primele două volume dintr-un serial de șapte al Anei Selejan). Lipsa de organicitate a literaturii „noi” este însă indiscutabilă din clipa adoptării metodei realist-socialiste. În această privință, anii premergători conțin numeroase premoniții alarmante, dar și o stranie orbire. În 1945 Ion Biberi a avut ideea unor scurte interviuri cu personalități marcante ale vieții literare și științifice despre *Lumea de mâine*. Nu doar prin prisma viitorului deloc îndepărtat, dar chiar avînd în vedere ce se întâmpla în acei ani, optimismul majorității intelectualilor care participă la anchetă pare aproape iresponsabil. E destul să schițăm un tablou al evenimentelor de după întoarcerea armelor ca să ne convingem.

În toamna lui 1944 se produc primele epurări morale. De morți, ca și de vii. Începutul îl face Ion Caraion cu Liviu Rebreanu, care murise la 2 septembrie. Necrologul-pamflet se intitula *Gorila* și se încheia cu un îndemn necreștinesc: „Iar în timp ce clopotele bisericilor vor suna peste liniștita vale a Someșului, un popă tânăr, cu mâna pe cruce, îi va blestema mormântul și amintirea...”. Și pentru N. Carandino, în aceeași împrejurare, autorul lui *Ion* nu este decît un fost agent al Gestapoului. I. Ludo evocă memoria lui Iorga, la patru ani de la asasinarea marelui istoric, doar spre a-l scuza de xenofobie și a-l acuza, în schimb, de antisemitism. Vizați în aceste epurări sunt extremiștii de dreapta și filogermanii din timpul războiului, socotiți „colaboraționiști” de Miron Radu Paraschivescu și de același I. Ludo. Cuvântul provenea din Franța eliberată, unde Drieu la Rochelle fusese împins la sinucidere, Céline, supus unui lung embargo literar iar Brasillach, executat, toți numiți „collabos” ai naziștilor. Doar că România nu fusese o țară ocupată. Despre „colaboraționism” s-ar fi putut vorbi mai cu temei după celălalt război (dar atunci termenul nu apăruse) în legătură cu aceia care, elaborând la *Bukarester Tageblatt*, colaboraseră implicit cu ocupantul german. În 1944, ca

și în 1989 (colaborare cu comunismul), termenul nu era însă potrivit. Sinceri sau oportuniști, scriitorii nu se aflau în raport cu o putere străină de ocupație, decât, eventual, în primii ani de după 1948. Mai multe studii și o selecție de texte ale lui M. Ungheanu (*Holocaustul culturii române*, 1999) vor încerca să reacrediteze ideea colaboraționismului prin sovietizare. În realitate, scriitorii români au pactizat, de voie sau de nevoie, cu ideologia comunistă, nu cu sovieticii. Vina principală o poartă comunismul însuși ca sistem. Sovieticii au fost doar agenții impunerii lui în lume.

Colaboraționiștii din opinia presei de după 1944, spre a reveni la ei, erau atît unii dintre scriitorii dispăruți, ca Rebreanu, cît mai ales scriitorii în viață, câțiva urmăriți și arestați (Nichifor Crainic), majoritatea doar denunțați public, de exemplu de Oscar Lemnaru în rubrica *Perna cu ace a Dreptății* țărăniște, printre ei unii deja emigrați (E. Cioran, Horia Stamatu). În confuzia generală, scriitorilor cu vederi de extremă dreaptă li se adăugau alții, victime ale unor răfuieli personale sau pentru că nu puteau fi taxați de stînga. Polarizarea răului la dreapta (chiar dacă liberală, nu fascistă) și a binelui la stînga (socialistă sau comunistă) în acești ani se produce și va deveni prejudecata ideologică de bază în toate istoriile postbelice, în bună măsură și de astăzi. În *Tribuna poporului* din 1944 a lui G. Călinescu e demascat Blaga. Nestor Ignat preia ștafeta într-un articol din 1946, iar M. Beniuc îi aplică filosofului și poetului, deopotrivă de „obscuranțiști”, lovitura de grație în 1959. Felix Aderca numește *Istoria* lui G. Călinescu (aflat el însuși în situația ambiguă de vânător de vrăjitoare și de vrăjitoare) „un Babilon de graiuri încurcate de un suflet neîmpăcat”, declanșând, deocamdată ca formă personală de iritare, o campanie căreia îi va da culoare ideologică același I. Ludo (bănuind la Călinescu simpatii față de „instigatorii de pogromuri”!) și o va desăvîrși I. Vitner în *Critica criticii*. Pentru M.R. Paraschivescu, Tudor Arghezi este „un impostor”, care i-a elogiât pe legionarii

Moța și Marin și a iscălit regulat în revistele dreptei alături de alți stâlpi ai „reacțiunii pogromiste”. Campania contra lui Argezei va culmina cu articolul lui Sorin Toma din *Scânteia* anului 1948, în legătură cu adevăratul autor al cărui avem astăzi mai multe mărturii, unele contradictorii, inclusiv pe aceea târzie a celui care-l semnase. Articolul găsește un pandant bizar în pamfletul publicat de Pamfil Șeicaru în exil câțiva ani mai apoi. Toate aceste contestări își au punctul de plecare în lunile de după august 1944. La grămadă, aproape nu mai contează că Ș. Cioculescu îl desființează pe Brătescu-Voinești („bătrînul nărod”, cum îi va zice altcineva) pentru „duioșia” („un criteriu perimat”) din nuvelele lui, sau că Leonte Răutu pune la zid „formalismul” burghez și reacționar al criticului de care Georgeta Horodincă se va despărți patetic în 1955: *Adio, domnule Maiorescu!* Spre a nu mai vorbi de alții, care, poate, își meritau soarta, ca Rădulescu-Motru sau Crainic. Chiar de la finele verii lui 1944, ca urmare a unui punct din Convenția de Armistițiu între guvernele român și sovietic, epurările lovesc, dincolo de autori, și cărțile. Se prevedea scoaterea din circulație a „tuturor publicațiilor fasciste, legionare sau naziste”. În primăvara următoare, Monitorul Oficial făcea publică prima listă de tipărituri interzise. În 1946, numărul acestora era de 2000 pentru ca, un an înainte de legiferarea propriu-zisă a cenzurii în 1949, să urce la 8000. Pe aceste liste s-au aflat din prima clipă manualele școlare, hărțile, cărțile de istorie, biografiile, scrierile religioase, dar și destule ficțiuni literare.

Nu era deloc încurajator ce se întâmpla după 1944, indiferent de temeiurile pe care unele atitudini le puteau avea într-o vreme în care se păstra vie amintirea carlismului și a legionarismului ori a scurtei dictaturi antonesciene, cu deportările și pogromurile ei. Mai ales dacă avem în vedere ceea ce demascatorii puneau în loc. Cum epurarea s-a întins și asupra trecutului, a clasicilor, foarte curând s-a observat că se urmărea o reconfigurare a istoriei literare, a

canonului cu alte cuvinte. Renegării lui Maiorescu îi succeda logic apologia lui Gherea iar criticii estetice, triumfătoare în interbelic, i se prefera din nou aceea „științifică”, vulgar-sociologică de la *Contemporanul*. Demolarea lui Argezei, Blaga, Barbu ducea la fabricarea unor noi poeți emblematici, A. Toma sau D.Th. Neculuță. Și care era programul de igienă culturală propus de Ludo și compania? „Poporul intră în plinele sale drepturi, trebuie să vrem să fim alături de el”, exclamă G. Călinescu nu mai târziu decât în septembrie 1944. Geo Dumitrescu nu mai proclamă libertatea de a trage cu pușca în vechiturile literare, ci „solidaritatea cu țărani și muncitorii”. E. Jeleleanu le amintește „cărțurarilor” că „nu sunt niște personaje de lux sau niște acrobați ai ideilor”, ci niște „muncitori intelectuali”. „Arta să coboare în mijlocul vieții!”, clamează din nou G. Călinescu, devenit brusc un promotor al luptei contra „turnului de fildeș” alături de Ion Călugăru. În numele acelorași principii ieftine, populiste, Nina Cassian le pretinde scriitorilor noștri să ia exemplu de la Ehrenburg și de la alți artiști sovietici care însoțiseră Armata Roșie în bătăliile ei sacre, Mihai Roller le recomandă să învețe „limba lui Lenin și Stalin”, iar Sașa Pană să-i urmeze exemplul poetic propriu: „Zvârl la gunoi cuvintele mătăsoase,/ parfumurile și moliciunile cotidiene/ în care m-am bălăcit douăzeci de ani/ și dezghioc verb zgrunțuros precum faptele”. Aceste apeluri la primitivitatea simțirii și a vocabularului li se adresează și ultimilor suprarealiști ori afinilor lor (Gherasim Luca, D. Trost, Gellu Naum, D. Stelaru, Paul Păun, Virgil Teodorescu, C. Tonegaru ș.a.), bănuți, cu tot comunismul lor de paradă, de un decadentism la care adevărații artiști declară a fi renunțat („Am fost un poet decadent”, mărturisește spășită Nina Cassian, rugându-se frumos să fie „primită-ndărăt/ în casa palmelor aspre”). N.D. Cocea solicită imperios să-i fie curmat „firul de poezie care-i iese din călcâie” lui Gellu Naum. *Trădarea cărțurarilor* a lui Julien Benda este interpretată pe dos, nu ca un abandon al menirii reale a scrisului, ci ca un refuz al înregimentării



artistului. Rezistența la această viziune agitatoric-propagandistă este minimă. Nu știm prea multe din cele discutate în cenaclurile care supraviețuiau, cum ar fi „Sburătorul”, condus după moartea marelui critic de Ș. Cioculescu și Vladimir Streinu. Acțiunile Asociației „M. Eminescu”, unde îl regăsim pe Streinu, dar și pe Pavel Chihai, Iordan Chimet, Constant Tonegaru, Teohar Mihadaș n-au fost încă povestite de niciunul dintre membri. Mai multe știm despre „Rugul Aprins” de la Așezămintele Brâncovenești evocat de André Scrima în cartea lui. Mai vizibilă, grație publicației proprii, este gruparea (Petru Comarnescu, N. Mărgineanu etc.) din jurul *Revistei româno-americeane*. O voce răzleață, N. Carandino, face în *Dreptatea* din 1944 o observație ce ar fi trebuit să fie evidentă pentru toată lumea: „Poporul nu mai are încredere în intelectuali, tocmai în momentul în care intelectualii afișează pretutindeni o nețărmită încredere în popor”. Și doi ani mai târziu: „Democrat înseamnă astăzi, într-un sens, apărător al libertăților, și, în altul, sugrumător al lor”. Nimic mai adevărat cu privire la folosirea abuzivă și a altor concepte politice de către o ideologie care așeza sistematic realitatea cu capul în jos. Ion Vinea ia în 1946 apărarea elitelor, M. Fărcășanu face elogiul liberalismului, iar Vladimir Streinu își exprimă, voalat, scepticismul cu privire la metoda marxistă în critică. Recolta rezistenței nu e strălucită, dar se cuvenea menționată.

Momentul cheie al acestui lustru de tranziție ar putea fi considerată polemica din jurul ideii de criză a literaturii. E ca o *mise-en-abîme* a întregii perioade precomuniste dintre 1944 și 1947. Totul pleacă de la un articol al lui Virgil Ierunca din *România liberă* de la sfârșitul lui 1946, greșit interpretat ulterior, când, emigrat în Franța, autorul lui va deveni un anticomunist notoriu. În articol Virgil Ierunca îi acuza pe scriitorii vârstnici (era la mijloc și un conflict între generații) că nu pricep exigențele lumii noi, incapabili de adaptare și lamentându-se steril pe tema falsă a lipsei de libertate. Replica

vine de la Caraion care, în *Jurnalul de dimineață* al lui Teodorescu-Brașiște, una dintre ultimele publicații independente, îi atrage lui Ierunca atenția că tocmai din îngrădirea libertății provine criza culturii. Dezbateră se polarizează. Caraion e susținut de Arghezi, Tonegaru, Cioculescu, Streinu și de Teodorescu-Brașiște însuși, Ierunca, de M.R. Paraschivescu, Nicolae Moraru, G. Călinescu, Gala Galaction, Cezar Petrescu și alții. Argumentele lui G. Călinescu, de pildă, sunt falacioase și vădit nesincere. Este evident că nu apatia intelectualilor condusese la criză, cum afirma Călinescu, subit cuprins de activism, ci acapararea treptată a presei de către comuniști. În fine, e de ajuns să-l citești pe un Nicolae Moraru, de care nimeni nu auzise înainte, ca să-ți dai seama că polemica spontană, de idei, de la debut se transforma încet, dar sigur, într-o campanie de defăimare și chiar de lichidare a celor de altă părere: „Trebuie să lovim cu putere în curentele reacționare...”. Se făcea auzită o altfel de voce. Interlocutorii începeau să fie tratați drept dușmani. De aici înainte nu vor mai exista dezbateri, ci doar campanii, și nu spontane, ci dirijate, în urma cărora, pe tabla de șah a literaturii, va rămâne de fiecare dată o piesă mai puțin.

După abdicarea silită a Regelui Mihai, la 30 decembrie 1947, nu mai e loc decât pentru certitudini. Toate îndoielile creatoare dispar. Ca și instituțiile culturale burgheze. Partidul-stat dirijează întreaga viață socială, politică și economică. Religia, morala și cultura sunt aservite ideologic și practic intereselor regimului comunist. În limbajul de astăzi am putea considera acest regim drept unul fundamentalist, cu precizarea că religia pe care se bazează este una laică: o ideologie politică. E. Negrici a vorbit, în cărțile lui, despre „poezia unei religii politice”. Expresia se poate generaliza: toată cultura reflectă o religie politică. Regimurile comuniste sunt cele mai dogmatice din istorie, în plus, niciun altul – nici fundamentalismul catolic din trecut, nici acela islamic din prezent, ca să nu mai vorbim de dictaturile de dreapta din Europa și America

de Sud a secolului XX – n-a controlat într-o măsură comparabilă societatea, economia, colectivitățile, instituțiile, legile, ca și indivizii, credințele, gândirea și intimitatea persoanei. Regimurile comuniste sunt singurele cu adevărat totalitare. Instrumentul principal a fost, în cultură, cenzura, ca formă de opresiune. O cenzură de un fel sau altul a existat și înainte. Când s-au publicat la noi, după 1989, primele cărți pe această temă (Adrian Marino ș.a.), s-a pus accent pe tradiția reprimării libertății de expresie, a opiniei, ceea ce a condus la concluzia că nu e nimic nou sub soare în cenzura comunistă. În realitate, cenzura comunistă este una de tip nou, ca să folosim o expresie uzuală din lexicul marxist-leninist. Are câteva caracteristici pe care merită să le trecem rapid în revistă. Înainte de orice, se înfăptuiește printr-o instituție specializată a partidului-stat. La noi, instituția ia ființă printr-un decret al Consiliului de Miniștri din 1949 sub titulatura Direcția Generală a Tipăriturilor Statului. E de notat că nici acum, nici mai târziu, indiferent de înfățișare și subordonare, instituția nu poartă în nume cuvântul cenzură (ori un sinonim). Va funcționa pe toată durata regimului comunist; paradoxal, și după ce va fi desființată de Ceaușescu în 1977. De regulă, în istorie, procesele contra opiniei au căzut în competența justiției (eclesiastice, în Evul Mediu, militare, în timp de război, civile, în democrațiile moderne). Doar regimurile comuniste au inventat un aparat specializat. Și încă în stare de o cenzură *totală*: aplicată asupra tuturor domeniilor, preventiv sau ulterior, în informație, creație etc., ca și în difuzarea și interpretarea lor, la toate nivelele, tematic, ideatic, stilistic, făcând din recomandare obligație, interzicând, amputând sau completând textele, exercitând cel mai eficient cu putință control asupra opiniei publice și private. Nimic asemănător în toată istoria. Cenzura comunistă a fost o veritabilă industrie de control, aservire și manipulare a ideilor oamenilor. Cenzura ecleziastică ori cenzura morală (adesea legate) se mulțumeau să interzică doar ce nu corespundea dogmei ori codului. Excepționd

perioada Inchiziției, pedepsele aplicate au fost aproape mereu simbolice. Cenzura comunistă se mai distinge de toate înaintașele ei și prin caracterul instituțional pervers. Nu baza ideologică este esențială, cum par să creadă majoritatea analiștilor. În definitiv, religioasă, morală, orice cenzură stă pe o ideologie. Iar ideologia conține mereu un sâmbure de iraționalitate, fie că e vorba de convingeri religioase, de coduri de comportare ori de un *corpus* filosofic. Materialismul dialectic și istoric (să nu uităm că *realismul-socialist* a înlocuit în Uniunea Sovietică un concept ideologic drag asociațiilor literare desființate în 1932 și anume „metoda de creație dialectico-materialistă”) e tot așa de puțin rațional, deși se pretinde o filosofie și o sociologie, ca orice credință de natură religioasă. O gândire dogmatică este aproape același lucru indiferent de natura dogmatismului. De altfel, teleologia marxistă (paradisul comunist) are o esență tot așa de inanalizabilă ca și pariul creștin pe viața de apoi sau ca acela al fundamentalistilor islamici pe sacrificiul individual suprem. În România se poate lesne observa în evoluția cenzurii comuniste evaporarea treptată a temeiului ideologic inițial. Există două epoci distincte, sub acest raport. Vreme de un deceniu și jumătate, după 1949, a funcționat o cenzură ideologică strictă și conformă nomenclatorului marxist-leninist de idei și valori. Această ideologie pornea din materialismul dialectic marxist, îmbogățit cu achizițiile leniniste despre revoluție și stat, și cu cele staliniste despre internaționalismul proletar. Ceea ce era permis, ori mai cu seamă recomandabil, ca și ceea ce era interzis nu se preta la niciun echivoc. După un scurt interval de relaxare, între 1965 și 1971, mai degrabă în contextul trecerii ștafetei politice pe plan intern de la o generație la alta decât ca urmare a destalinizării inițiate de Hrușciiov în întreg lagărul estic, cenzura ultimelor două decenii de comunism românesc se vede lipsită tocmai de criteriul dogmatic. Când național-comunismul a înlocuit sovietismul, cenzurii i-a fugit pământul de sub picioare. Național-comunismul n-a mai

avut (nu putea avea!) un set riguros de principii, adică o dogmă comparabilă cu aceea marxist-leninistă, era contradictoriu în esență și ambiguu în formulări. Cenzura de după 1971 nici n-a mai vizat în mod sistematic și neechivoc ideile și conținuturile, ci, mai curând, accidental și confuz, exprimările, cuvintele, imaginile. Dacă exceptăm ateismul și pudibonderia etică, nu-i mai rămân cenzurii din epoca lui Ceaușescu în comun cu aceea din epoca lui Dej decât o jumătate de duzină de clișee devalorizate de inflația ideologică. Trebuie spus însă neted că din cele două cenzuri au rezultat două literaturi: una realist-socialistă, deplin aservită, conformistă și aproape nulă ca valoare artistică, creatoare doar în planul falsificării realității și istoriei, și una tolerată, mai puțin de voie, cât de nevoie, adesea valoroasă artistic, și, dacă niciodată complet liberă, destul de des critică la adresa realităților. Pe cea dintâi, riguroasa cenzură ideologică a anilor '50 a silit-o să fie un instrument în mâna puterii politice, fără personalitate și relief artistic, demagogică sau de-a binelea mincinoasă. Excepțiile, foarte puține, confirmă regula. Cea de-a doua este și ea rodul cenzurii, dar nu în mod pasiv ca urmare a îngăduinței mai mari sau a diminuării dogmatismului. E vorba mai curând de o literatură care a găsit mijloacele potrivite de a contracara cenzura. În unele privințe, nu este exagerat să considerăm romanele, poeziile, teatrul, critica, esul din deceniile 7-9 ale secolului XX un *gen literar* nou. Necunoscut înainte, acest organism amfibiu a reușit să recondiționeze forme de expresie anterioare ori chiar să dea naștere unora noi, cele mai multe de tip indirect și insidios, cum ar fi aluzia, intertextul, sugestia, alegoria esopică, parabola, precum și unor noi moduri de lectură. Proteică și cameleonică, având, ca Ianus, două fețe, această literatură pune astăzi o mare problemă: ea a avut, în chipul cel mai inextricabil, doi autori, unul, romancier, poet sau dramaturg, celălalt, cititorul, criticul, interpretul. Cenzura a făcut din ea rodul colaborării dintre ei. Altfel spus, numai citită într-un anumit cod,

de către cititorul contemporan, ea își dezvăluia pe de-a-ntregul înțelesul. E o întrebare ce se va alege de toată această literatură, când va dispărea cititorul ei avizat din anii '60-'80.

Corpusul de idei din care se constituie doctrinar realismul-socialist este extrem de precar. El este deja clișeizat la sfârșitul anilor '40 ai secolului XX, când metoda a fost adoptată și la noi. Comentatorii s-au văzut în situația de a examina cel mai pur neant ideatic. Și au procedat în patru feluri. Unii s-au mărginit la considerații factuale și istorice. Fără comentarii, altfel spus. De pildă, Vittorio Strada în *Histoire de la littérature russe*. Alții au ținut cu orice preț să ia în serios teoria. De exemplu, Régine Robin, care, stabilindu-i sursele în „obsesia realistă a secolului XIX rusesc”, n-a băgat de seamă faptul că, în afara cuvântului, realismul zis socialist n-are nicio legătură cu realismul, fiind chiar la antipodul lui. Nu greșește însă Robin când identifică prima sursă a realismului socialist nu în marxism, ci în „moștenirea lui Belinski și, mai apoi, (în) cei pe care vulgata stalinistă îi va numi «democrații revoluționari», Dobroliubov, Cernășevski și Pisarev”. „Literatura, scria de exemplu Dobroliubov, devine un instrument al dezvoltării sociale: i se cere să fie nu numai limba, dar și ochii și urechile organismului social”. A treia categorie a definit dogma literară cu pricina din perspectivă și prin analogie cu aceea religioasă. E cazul postfeței lui E. Negrici la antologia sa, *Poezia unei religii politice*, ca și a celor două studii consacrate fenomenului care i-au urmat. Împărțind formele principale de expresie realist-socialiste în unele care țin de *adoratio* și altele care țin de *imprecatio*, Negrici le aseamuește pe cele dintâi cu un „exercițiu zilnic de pietate”, prin ritualuri și coruri de proslăvire a „sfinților martiri”, a „bisericii ocrotitoare” (partidul) și a „regatului ceresc” (Uniunea Sovietică), iar în celelalte vede „drogul invidiei și al urii”, cultivat în blam, damnare, vituperare și anatimizare a „dușmanului de clasă” cu o „tenebroasă fervoare demnă de un rit satanic”. În fine, încercările de a introduce un element psihologic (și psihana-

litic) în discuție, care să explice manipularea, făcuseră deja Serge Moscovici și alții. Înaintea tuturor, Marcuse remarcase (în *Soviet Marxism*, 1958) că ideologia realismului-socialist are o „funcție magică”, adică o „tehnică a iluzionării” care, deși n-are cum acționa direct asupra realității, poate schimba atitudinea față de realitate, ceea ce înseamnă că „schimbă (și) realitatea”. Examinându-l de la o altitudine mai înaltă, Mihai Zamfir consideră discursul realist-socialist unul de tip logocratic, antinomialist și cratylian. Simplu spus, este un discurs care conotează ideologic și clasifică maniheist termenii: de o parte se află termeni principial pozitivi și recomandabili, precum progresist, popular, realist, înaintat, sănătos, optimist, partinic, pașnic, muncitoresc, țărănesc etc., de alta, termeni principial negativi și condamnați, precum reacționar, decadent, elitist, individualist, maladiv, pesimist, apolitic, războinic, intelectualist, burghezo-moșieresc etc. Conotarea ideologică se referă la toate categoriile de termeni, inclusiv la conceptele operatorii și, prin extensie, la curente literare și, mai departe, la genuri și specii. Poezia lirică și intimă cade în dizgrație, ca și psihologismul, naturalismul sau idilismul; în schimb, poemul agitatoric, realismul social sau romantismul revoluționar își află apologetii și practicanții. Aproape totul se rotește pe-câteva caracteristici de bază, nu lesne de definit, dar simpliste și rudimentare, provenite din arsenalul ideatic al celui mai încuiat conservatorism. Este marele paradox al doctrinei: de a pretinde că promovează tot ceea ce este nou, revoluționar și progresist în materie de idei și de a promova de fapt tot ceea ce este mai vechi și retrograd în materie de forme. Proletkultul rusesc din anii '20 visa cel puțin la punerea de acord a unui fond proletar cu o formă de avangardă. Realismul-socialist, în versiunea jdanovistă de la noi, vorbește la nesfârșit despre partinitate, caracter popular, accesibilitate, tipic, veridicitate, umanism, țel social, erou pozitiv și lume nouă, făcând totodată o triere severă a speciilor literare, din care reține imnul, oda, romanul social, epeic sau fluviu, drama realistă și

istorică, adică pe acelea care trec drept singurele capabile să poarte mesajul ideologic unic și nenegociabil.

În definitiv, deși neidentificată ca atare niciodată, perspectiva politică oferă cea mai corectă explicație proiectului realist-socialist. În esență, e vorba de instrumentalizarea artei, pusă deliberat în slujba ideologiei comuniste. Toate elementele contrare, pe care arta le conține dintotdeauna, gratuitatea, libertatea sau frumosul, sunt înlăturate ca ostile. În loc să încânte sau să emoționeze, arta e obligată să convingă și să educe. La limită, să manipuleze. Forma monstroasă a acestui mod de a o înțelege o descoperim în China de la mijlocul deceniului 7. Puțini mai știu astăzi că, termenul de „revoluție culturală” a fost folosit prima oară într-un articol care avusese aprobarea lui Mao Tze-Dun, dar pe care principalele cotidiane chineze refuzaseră să-l publice. Articolul denunța ca „burghez-reacționare” piesele unui foarte celebru dramaturg chinez, Nu Han, inspirate dintr-un gen literar străvechi, „tragediile mandarinului Ming”. Mao suspecta genul cu pricina că recurge la o critică esopică a cultului propriei personalități. În scurta perioadă de liberalizare din jurul lui 1960, literatura chineză uza din plin de aluzii esoterice și de referințe codate (era, de altfel, o tradiție milenară), pe care Mao le interpreta ca atacuri politice. Mandarinul Ming fusese, cu cinci secole înainte, un erou legendar care îl certa pe împărat în numele oamenilor simpli. Turnura politică a interzicerii pieselor lui Nu Han și a genului literar din care izvorau a devenit evidentă când clasa politică s-a opus publicării articolului. Simțind primejdia, comuniștii chinezi au încercat să dea „revoluției culturale” caracterul unei dezbateri academice și literare. Mao voia din contra să-i elimine moral și fizic pe „burghezii reacționari”. Apărut, în cele din urmă la sfârșitul lui 1965 articolul a declanșat o vânătoare de vrăjitoare care îi viza la început „pe scriitori”, și în general, pe intelectualii suspectați de Mao ca ostili politicii sale, și mai apoi pe întreg partidul comunist.

Manipularea prin literatură și efectele ei excepționale, dar tragice reies în mod limpede din acest episod al luptei politice duse de Mao împotriva propriului partid și popor. Multe detalii foarte instructive se găsesc nu în istoriile literare, ci într-o carte de memorii, intitulată *Lebedele sălbatice* tradusă în treizeci de limbi, dar interzisă în China a scriitoarei Jung Chang. „Eram atât de deformați de frică și îndoctrinare, încât mi se părea de neconceput să ne abatem de la calea indicată de Mao,” scrie autoarea, care avea 14 ani pe vremea revoluției culturale.

Ca și utopia orwelliană, trecutul însuși este rescris, chiar dacă nu pur și simplu fizic lichidat ca în revoluția culturală din China. În vocabularul vremii, revizuirea aceasta se numește „revalorificarea moștenirii culturale”. După un foarte scurt puseu proletcultist, devine necesară selectarea operelor trecutului din unghi ideologic. Modelul îl ofereau, încă o dată, articolele celebre ale lui Lenin despre *Lev Tolstoi*, *oglinză a revoluției ruse* sau *Tolstoi și mișcarea muncitorească contemporană*. Repede asimilat (după articolul programatic al lui Ov.S. Crohmălniceanu, *Lenin și critica literară* din *Contemporanul*, ianuarie 1949), modelul naște monștri autohtoni: *Influența clasei muncitoare în opera lui Eminescu și Caragiale* sau *Fronturile de luptă ale lui C. Dobrogeanu-Gherea* de Ion Vitner, chiar în 1949. Regula selecției este relativ simplă și va primi mai târziu, când i se vor observa neajunsurile, numele de „sociologism vulgar”. Scriitorii clasici și moderni vor fi excluși sau acceptați în funcție de apartenența lor la un curent de gândire ori chiar de dosar personal și, în măsură egală, în funcție de ideile lor, grobian apreciate, ori de formula operei lor. Se înțelege că „idealiștii” ca Maiorescu vor fi scoși din acest canon comandat și înlocuiți de „materialiștii” ca Gherea. Printre excluși din interbelic îi găsim și pe Lovinescu, Goga, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu, L. Blaga, T. Arghezi (până în 1955), Bacovia (până în 1954), Rebreanu (până în 1954), pe avangardiști, moderniști și ortodoxiști laolaltă. Din literatura secolelor anterioare, canonul reține

(pe niciunul absolut integral) câțiva cronicari, pe pașoptiști (Alecsandri, Bălcescu, Negruzzi, Kogălniceanu, nu și pe Heliade Rădulescu, Ghica, până în 1955), apoi pe Eminescu (poezia de junețe fiind preferată celei de maturitate, cu excluderea *Doinei*, a articolelor politice de la *Timpul* și, înainte de 1960, chiar a prozei), Creangă, Caragiale, Hasdeu, Coșbuc, Vlahuță și alți câțiva. Intră în canon scriitorii de al doilea sau al treilea rang, fie pentru că aveau origine sănătoasă (D.Th. Neculuță), fie ca foști militanți socialiști ori simpatizanți ai stângii (C. Mille, I. Păun Pincio, Anton Bacalbașa, N. Beldiceanu, N.D. Cocea etc.), fie pentru tematica unor opere (Al. Sahia cu *Ușina vie*), fie, ca A. Toma, pentru factura poeziei lor oportuniste.

Inevitabil, tradiția este înnodată numai în anumite puncte ale istoriei literare. Idee de cum arăta istoria noastră literară expurgată idelogic va da o broșură tipărită de UNESCO în 1960 și datorată, vai, lui T. Vianu: *Permanences de la culture roumaine*. E interesant de observat că regula canonizării funcționează după criteriul depărtării în timp: clasicii beneficiază de o clemență superioară față de moderni. Omisiunile sunt mult mai numeroase printre interbelici decât printre scriitorii secolului XIX. O explicație este că opera celor din urmă se referă la o epocă, la evenimente și personaje așa-zicând declasificate. Interbelicii, cu problemele lor, sunt prea aproape. O altă explicație este natura conformistă a esteticii realist-socialiste. Ambiguitățile liricii moderne, psihologismul sau autenticismul romanului din anii '30, estetismul criticilor din a treia generație maioreșciană sunt respinse din start de dogmatica foarte conservatoare a anilor '50, când poezia se întorsese la formula obștească și discursivă a pașoptiștilor, romanul era sociologist iar critica, marxistă. Și, dacă impactul acestei mediocre literaturi „noi” n-a fost nici pe departe acela sugerat de E. Negrici, nu putem să nu remarcăm că relativul ei succes de public are o cauză chiar în factura ei conservatoare. Modernismul nu devenise popular și critica îl impusese în canon cu oarecare dificultate. În multe privințe,

gustul cititorilor de la 1950 era ancorat mai degrabă în pașoptiști sau în Coșbuc decât în avangardiști sau în Ion Barbu. Cartea care combătea prejudecata obscurității argheziene e scrisă de Ș. Cioculescu în 1946. Nostalgia după latura festivă și recitatorie a poeziei de sentimente comune, naționale, e încă puternică astăzi, ca și aceea după romanul realist omniscient al secolului XIX, darămite cu cincizeci de ani mai devreme. Caracterul public al conținuturilor afective și morale și inerția formală garantează, în parte, succesul unei literaturi pe care tocmai excesul propagandistic a periclitat-o și de care, în definitiv, n-avea deloc nevoie ca să se impună. Ritualurile satanice observate de Negrici seamănă cu niște lozinci prozaice, plate, vlăguite ideatic, fără putere de convingere. Oficialitatea comunistă n-a știut să profite îndeajuns de mentalitatea inertială a unor pături largi de cititori. Cu o minimă inteligență în manipulare, realismul-socialist ar fi putut produce o literatură utilizabilă, mediocră, dar nu stupidă. Analizând utilizarea ei, Negrici propune un unghi semiotic original. Dacă *destinatarii* acestei literaturi sunt chiar aceia pe care îi identifică autorul *Literaturii sub comunism*, în legătură cu *emitenții* el greșește susținând că sunt lipsiți de personalitate, anonimi și folclorici. Așa este, în cea mai mare parte, doar literatura lor. Ei sunt, din capul locului, scriitori foarte cunoscuți sau tinere promisiuni. Deși încuraja opinia muncitorilor și țăranilor, oficialitatea nu era deloc naivă și a dorit mereu să-i capteze pe adevărații scriitori. În anii '50, numărul celor care au cedat e superior numărului celor care au rezistat. Din păcate pentru ea, oficialitatea nu le-a acordat scriitorilor convertiți un dram de libertate, care ar fi făcut din operele lor realist-socialiste mijloace mult mai eficiente de convingere. I-a silit să adopte limba de lemn a propagandei și a pierdut pe termen lung ceea ce a părut să câștige pe termen scurt. Exemplul lui Camil Petrescu este elocvent. Dacă piesa *Bălcescu* (scrisă în 1948) nu ar fi avut, în 1952, parte de o dezbatere ideologică mutilantă, ar fi putut concura artistic romanul *Un om între oameni*,

interesant sub unele aspecte, apărut câțiva ani mai târziu, când rigorile realismului-socialist se diminuaseră. Judecat la fel de rigid pentru *Bietul Ioanide*, G. Călinescu se va conforma în *Scrinul negru* și va rata în bună măsură acest al patrulea roman al său. Camil Petrescu și Călinescu au fost printre primii gata să accepte noile criterii. Alături de ei, Sadoveanu (cu o operă postbelică pe de-a-ntregul compromisă), Cezar Petrescu, Felix Aderca (maiorescianul devenit gherist), Galaction și mai junii Beniuc, Banuș sau Jebeleanu. Arghezi, Blaga, Vineau au fost recuperați în a doua jumătate a anilor '50 și în prima a anilor '60. Fără știința lui, a fost recuperat Bacovia. În ce-i privește, Voiculescu sau Hortensia Papadat-Bengescu nu s-au bucurat în timpul vieții de nicio revizuire.

În sfârșit, să vedem contribuția criticii vremii la edificarea teoretică a realismului-socialist. Tezele critice sunt, în epocă, atât de rudimentare și tendențioase, încât nu ne ajută prea mult. În 1951, în cel dintâi articol teoretic compact, nu găsim decât câteva clișee ținând de cel mai banal dogmatism. În această fază, literatura nu putea fi decât un simplu instrument al ideologiei de partid, mânuit de niște proletari-intelectuali și pus în folosul „cauzei”. E de la sine înțeles că această literatură n-avea cum să fie decât utopic-optimistă și pătrunsă de duh partinic. Resimțindu-se de schematism, desincarnată, tezigă, ea a fost aproape din capul locului obiectul unei critici virulente. Doar că acei critici iritați de lipsa ei de autenticitate nu puteau propune singura soluție valabilă: avea minimă libertate din care mai ales marii scriitori ar fi putut scoate opere onorabile. Miezul doctrinar al concepțiilor despre „literatura-bărbată”, cum o numea Jebeleanu în 1954, era învelit în straturi succesive de adjective și adverbe, care formau majoritatea unui lexic poros, inflammat, inconsistent și pe deasupra militaros. Întreaga tinerețe a criticii realist-socialiste a fost o nesfârșită campanie, purtată pe mai multe fronturi, contra unor dușmani sau a unor vestigii ale trecutului, care trebuiau înlăturate din calea marșului

triumfal al lumii noi spre țelul vrăjit al societății fără clase și absolut libere din utopia marxistă. În anii '50 nu există nicio singură discuție critică adevărată. Cele din urmă datează din toamna „crizei culturii”: 1946. E drept că G. Călinescu, de exemplu, a încercat uneori să coloreze în stilul său foarte personal clișeele ideologice, așa cum o făcuse și în deceniul precedent, până când i se atrăsese atenția că nu stăpânește limbajul cuvenit. În 1952 a comentat cuvântarea lui Gheorghe Malenkov despre tipic în literatură și artă, reproducă de *Scântea* după *Pravda*. A încercat să dea oarecare finețe plauzibilă unei teze stupide: scriitorul, afirmă el, nu creează pur și simplu caractere, ceea ce e la îndemâna psihologului, cu mijloacele sale de exprimare abstracte, ci *tipuri*, adică ființe în carne și oase, conflictuale și complexe. Se vede bine din nou că teoreticienii realismului-socialist nu reușeau să împace tezele ideologice și practica artistică. Era imposibil ca o literatură încorsată de o ideologie complet falsă să înfățișeze realități și oameni adevărați. Cenușii și schematicul (abhorate chiar de ideologii epocii) erau inevitabile, ca aerul, pentru doctrină. Omul nou, devotat cauzei comuniste, era sublim, dar nu exista în carne și oase. Democrația *populară* putea fi oferită drept model celei burgheze, dar nici un strop democratic nu era de găsit în structurile de putere și în funcțiunile statului comunist. Și cum putea să existe poezie de dragoste, solicitată la fel de imperios ca și autenticitatea personajului de proză, când ficțiunea omului social biruise demult realitatea individului, iar spiritul public lichidase orice intimitate? De oriunde am cita, textele doctrine sună abstract și fals, nefiind în stare să indice nici cea mai neînsemnată punere în practică a savuroaselor principii marxist-leniniste. „Metoda realismului socialist, scrie în 1954 Leonte Răutu (Suslov al nostru, cum s-ar zice), întemeiată pe principiul leninist al partinității în literatură, cere creatorului redarea veridică, istoricește concretă, a realității, cu sarcina educării oamenilor muncii în spiritul socialis-

mului, cu sarcina de a lumina, după expresia întemeietorului literaturii sovietice, Maxim Gorki, țelurile înalte ale viitorului socialist”. Teoria, apoi, n-a evoluat aproape deloc, în primul rând fiindcă a lipsit o abordare critică, care ar fi fost, probabil, sinucigașă. Dar așa, puținele obiecții au fost conjuncturale și nicidecum esențiale. În 1956, Al. Jar a atacat „cultul personalității” activiștilor culturali (era imediat după raportul lui Hrușciiov) și ploconirea (alt termen la modă) dinaintea „marilor preoți ai marelui cult”. Marele cult rămânea neatins. Mai interesante sunt remarcile lui A.E. Baconsky la Congresul Scriitorilor din același an: „Există, după părerea mea, o permanentă primejdie, mai cu seamă pentru poezie, de a degenera, sub false auspicii realiste, în versificare pedestră a faptului cotidian...” Exemplele de „degenerare” erau scoase de Baconsky din Jebeleanu, Banuș, Deșliu (ironizat, cu aceeași ocazie, de Aurel Rău pentru situațiile neverosimile din poemul *Minerii din Maramureș*). Baconsky mergea și mai departe, vorbind de „anacronismul mijloacelor de expresie”, de „ignorarea marilor cuceriri în domeniul artei poetice” din secolul XX. Poeții, dar și romancierii moderni, erau foarte rar tipăriți. Îi numise pe toți *neobarbarii*, într-o broșură, Petru Dumitriu.

Începeau totuși timid reconsiderările, ceea ce ajută critica să lărgescă orizontul considerațiilor sale. Ov.S. Crohmălniceanu, care avea o bună cultură poetică, îi va numi frecvent în articole, fie și cu obiecții, pe unii scriitori occidentali. Dacă ne uităm o clipă asupra listei celor care puteau fi citați în românește în anii '50, avem o surpriză: sunt, aproape fără excepție, scriitori agreeți de Comintern, care vizitaseră Uniunea Sovietică, scriseseră biografiile ale lui Stalin (supuse pe apcursul elaborării unor revizuri atât de frecvente, încât unele n-au apărut niciodată), participaseră la congrese internaționale organizate de sovietici sau fuseseră purtătorii de cuvânt ai acestora în Occident: Malraux, Roland, Heinrich Mann, Hemingway, Shaw, Barbusse, Wells, Feuchtwanger, Aragon,

Eluard, Duhamel, Sinclair, Huxley, Selma Lagerlöf. Nu sunt mulți poeți printre ei, dovadă că poezia modernă continua să nu fie asimilată. Dar, și așa, era o deschidere. Denunțarea în paralel a sociologismului vulgar permisesse reeditări spectaculoase: după Rebreanu, Bacovia și Ghica, vin la rând Odobescu, Slavici, Delavrancea, Minulescu, Anghel, Iosif, Mateiu Caragiale și chiar Goga. G. Munteanu pledează pentru pluralism în interiorul realismului socialist. Vera Călin e de părere că romanul realist socialist poate fi, în termenii lui Ibrăileanu, nu doar de „creație”, ci și de „analiză”. Era un pas spre reconsiderarea psihologismului, a cărui cauză o susținuse zadarnic Malraux la Congresul Scriitorilor Sovietici din 1934. Spre sfârșitul deceniului, ayatolahii realismului socialist se trezesc din amorțeală și revin la atac. Vagile semne de liberalizare a discursului critic din *Steaua* ori din *Caiete critice* (prima revistă de critică literară, din păcate fără multe numere) sunt contrazise de reînnoirea campaniilor contra lui E. Lovinescu (N. Tertulian) și T. Maiorescu (Sorin Bratu). Sunt supuse oprobiului critic două romane mai puțin ortodoxe, *Bietul Ioanide* și *Groapa*. Silvian Iosifescu repetă ideea superiorității realismului socialist asupra celui burghez. În fine, în 1960, Ov.S. Crohmălniceanu scrie un amplu studiu în care toate timidele critici la adresa realismului socialist sunt puse sub semnul revizionismului. (Din nou, termenul se cuvine explicat: în partidul comunist neacceptându-se opinia separată, orice abatere de la dogmă era probă de revizionism sau deviaționism și se pedepsea cu excluderea). Refuzând o dezbateră reală (lucru explicabil, fiindcă n-avea nicio valoare teoretică), doctrina încerca să se apere prin ideea că orice critică este o formă de revizionism. În general, în PMR (apoi în PCR) aceasta a fost prima linie de apărare. Nici după 1956, nici după 1968, nici după 1981, n-a existat în partid o discuție critică sau autocritică, vreo ispită reformatoare. Excepționând antisovietismul obsedant, care s-a manifestat public în aprilie 1964, deși data de ceva

vreme, nici cel mai mic gând de reformă n-a trecut prin mintea liderilor politici români. Nici, cel puțin până spre sfârșitul deceniului 6, prin mintea criticilor literari. Intitulat *Realismul socialist și revizionismul*, studiul lui Crohmălniceanu este semnificativ, atât pentru că reconfirmă confuzia dintre spirit critic și revizionism, cât și pentru că reprezintă nivelul teoretic cel mai înalt atins vreodată la noi în dezbateră teoretică despre realismul socialist. Autorul pleacă de la combaterea încercărilor criticii marxiste occidentale de a reformula conceptul și conține o primă informație asupra a ceea ce se petrecea în afară: „Departă de a fi o formulă întâmplătoare, realismul socialist e o noțiune profundă, elaborată de însăși practica vieții”, scrie Crohmălniceanu, în maniera contradictorie de care nu poate scăpa niciun ideolog al metodei care, pe de o parte, o leagă de dinamica realității, iar pe de alta îi refuză orice dinamică proprie. Revizionistii ar urmări să nege atât „socialismul”, cât și „realismul” metodei de creație cu pricina. Crohmălniceanu polemizează cu Lukács (aflat, el, în plină evoluție, de la Lunacearski la Soljenițân), care ar răpi realismului socialist orice notă distinctivă față de realismul burghez. Realitatea „așa cum este ea” a acestuia din urmă ar fi o crasă dovadă de „empirism târâtor, de esență tipic naturalistă”. Și, chiar dacă se doresc obiectivi (împotriva avertismentului lui Lenin privitor la imposibila imparțialitate a concepției burgheze despre lume), adepții realismului burghez privesc ei înșiși lucrurile dintr-un punct de vedere filosofic și anume acela al micului burghez, filistin și egoist. Crohmălniceanu reiterează virtutea clasică a realismului socialist: el își acceptă conștient și deschis *parti-pris*-ul ideologic. Acesta este dat de perspectiva clasei muncitoare asupra realității. Ca o clasă care conduce societatea spre forma ei superioară, comunismul, clasa muncitoare este singura clarvăzătoare. Numai ea presimte mugurii viitorului ascunși în prezent. Clișeele sunt aceleași la Crohmălniceanu din 1960 ca și în broșura anonimă din 1951, dar exprimate mai puțin rebarbativ. Eludarea realului, în numele



artei novatoare, moderne, ar fi cealaltă eroare a revizioniştilor. Crohmălniceanu limitează valoarea înnoitoare a avangardei din interbelic la expresie: „Realitatea imediată a revoluţiei suprarealiste nu-i atât de a schimba ceva în ordinea fizică şi aparentă a lucrurilor, cât de a crea o mişcare în minţile oamenilor”. Din contra, comandamentul realist-socialist este că o „condiţie primă a unei arte autentic revoluţionare este de a acţiona asupra conştiinţei maselor, transformând, pe căile ei specifice, ideile în acţiune”. Chiar dacă noi n-am trecut prin convulsiile teoretice ale altor gânditori marxişti, Crohmălniceanu vine cu exemple de revizionism autohton, cum ar fi pseudorevoluţia suprarealistă a lui Gherasim Luca şi D. Trost de la mijlocul anilor '40, supraaprecierea, de către comentatori, un deceniu mai târziu, a unor romane greşit orientate ideologic, precum cele ale lui G. Călinescu

şi E. Barbu, sau recenta punere între paranteze de către unii critici tineri (L. Raicu) a „factorului ideologic” în folosul „concretului” vieţii. Cu acest cântec de lebedă se încheie la noi discuţia despre realismul socialist. Termenul nu va mai fi practic folosit în anii următori. Conceptul jdanovist va muri de moarte naturală, nu fără legătură, probabil, cu desovietizarea de după aprilie 1964. Se poate remarca o dată mai mult că abandonarea lui n-a fost nici consecinţa unei polemici publice, nici a unui proces de reformă ideologică internă. Conceptul a dispărut odată cu tot ce amintea comuniştilor români de influenţa sovietică. Cu siguranţă, ei înşişi n-ar fi simţit, în absenţa despărţirii de sovietici, nicio dorinţă de a renunţa la un concept care convenea de minune felului lor de a citi realitatea şi literatura.

# Supraviețuiri. Vestigii din vremea unei literaturi normale

---

EDGAR PAPU

(13 septembrie 1908 – 30 martie 1993)

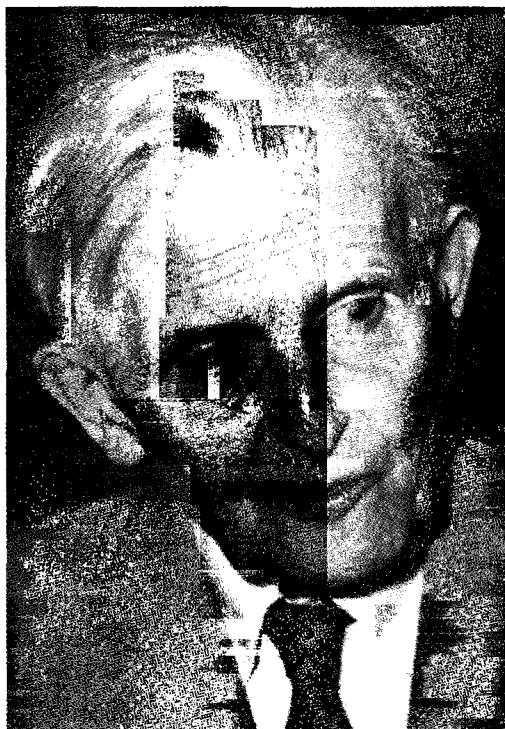


Foto: I. Cucu

Este întrucâtva nedrept ca personalitatea lui Edgar Papu, comparatist excepțional, cunoscător al câtorva literaturi occidentale în limba de origine, traducător din spaniolă (*Don Quijote*

în singura noastră versiune integrală), erudit cu bune studii în Italia și în Austria, temeinic informat în istoria culturii, autor a trei cărți de istoria artei înainte de 1948, să rămână legată de nefericita idee protocronistă. Asta cu atât mai mult cu cât nu suntem deloc siguri de intenția adevărată a autorului eseurilor adunate în 1977 sub titlul *Din clasicii noștri*, de la care a pornit toată tevatura. Sigur e că alții (*nomina odiosa*, care ar trebui șterse din istoria literaturii române) au exploatat ideologic o teză destul de inocentă în sine, făcând-o foarte convenabilă pentru național-comunismul ceaușist însetat de priorități, ca dovadă a superiorității noastre etnice. Lucrul cel mai grav care se poate spune despre ideea lui Papu este opoziția ei declarată față de sincronismul lovinescian. E chiar de mirare că un om atât de fin și de precaut ca Papu a putut pune fără să clipească semnul egalității între sincronism și „năzuința ce alimentează o conștiință retardată” (*Cuvânt explicativ*). Sincronismul reprezentase punctul de vedere al liberalismului burghez, în căutare, după Primul Război Mondial, de recunoaștere internațională

și de aliniere la standardele europene. Era o critică explicită a provincialismului cultural din primele decenii ale secolului XX și a urmărilor lor din România Mare. Democrat și prooccidental, Lovinescu vedea soluția în legătura noastră cu Europa, împotriva pârvanismului, iorghismului, ortodoxismului și, în general, împotriva iraționalismelor de toate culorile politice. Lovinescu se întâlnea în principiul imitației cu unul dintre rivalii lui cei mai statornici din epocă, și anume cu Ibrăileanu din *Spiritul critic în cultura românească*. Papu nu face nicio referință la acesta din urmă, deși teza lui pare o replică energică la chiar prima frază din cartea din 1909 despre absența contribuției românești la formarea civilizației europene. Tocmai în acest punct se manifestă proto-cronismul lui Papu, merit a releva „câteva ilustrări ale anticipărilor în plan universal care au avut loc de-a lungul secolelor în literatura românească”. Despre ce e în definitiv vorba? Despre faptul că, departe de a veni mereu după alții și de a-i imita, românii ar deține câteva priorități, nerecunoscute de către străini, și de care nici ei înșiși nu sunt conștienți, atât în știință, cât și în artă. Dacă, în știință, prioritatea are, de bine-de rău, un sens (și ne putem lupta să ni se recunoască, de pildă, paternitatea asupra descoperirii insulinei de către doctorul Paulescu), în artă ea n-are niciunul. Nu interesează realmente pe nimeni cine a folosit monologul interior pentru prima oară într-un roman, înaintea lui Joyce, care l-a impus. De ce ar interesa pe cineva că Grigore Alexandrescu a anticipat în fabula *Boul și vițelul* „perioada de înaltă maturitate a lui Heine, Hugo și Eminescu?”. Prin ce? „Printr-un clasicism numai aparent cu care jonglează romanticii târzi”. Nu e limpede nici pentru noi, românii, ce vrea să zică o astfel de aserțiune, darămite pentru un eventual critic occidental. Finețea spiritului lui Papu se transformă într-o absolut ridicolă forțare a sensurilor când încearcă să demonstreze originalitatea fabulei: „O analiză mai atentă descoperă perfect *romantismul* acestei fabule clasice, așa cum n-ar

fi scris-o nici La Fontaine, nici Krâlov. [...] Că *este bou ca toți boii* și mai este și *puțin la simțire* ar fi trebuit să rezulte exclusiv din acțiunea fabulei. Alexandrescu mai aplică însă și acele adaosuri ca invective ale unui temperament romantic, așa cum vom întâlni în *Scrisoarea a III a* de Eminescu. Cât privește sintagma *puțin la simțire*, este o critică venită tipic din partea romantismului, care vestește îndeosebi lipsa sensibilității”. Este uimitoare candoarea minuțiosului analist! Și ea ne amintește de exagerări similare produse înainte ca Edgar Papu să creeze conceptul necesar deplinei lor valorificări. Cel puțin precursori are autorul eseurilor *Din clasicii noștri*. Unul, încă foarte ponderat, este I. Constantinescu în *Moștenirea modernilor*, care vorbește de o *avangardă* a spiritului românesc și se rezumă în general la cazuri pe care realizările ulterioare le-au dovedit cu certitudine. Poziția criticului ieșean ar fi ireproșabilă, deși oarecum ineficientă, dacă el nu l-ar cita pe G. Munteanu (iată-l și pe cel de al doilea precursor al lui Papu). Într-o carte despre *Ion Creangă*, în care înțelepciunea populară fixată în proverbe este sistematic confundată cu filosofia ca disciplină, G. Munteanu ar fi ajuns „la unele interesante detectări ale *absurdului* în *Dănilă Prepelea*”. Și comentează I. Constantinescu: „Am putea spune că există virtual tot materialul necesar pentru o istorie a anticipărilor de absurd în literatura noastră”. Al treilea precursor, citat și el admirativ de către I. Constantinescu, este C. Noica. În versul eminescian „Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit” Noica a descifrat „un întreg capitol din frământarea filosofică a omului modern”, și anume existențialismul. Dacă adăugăm că și G. Munteanu credea că, în unele însemnări din caietele sale, Eminescu anticipa teoria relativității a lui Einstein, avem tacâmul complet. Dezavantajul lui E. Papu, în ochii posterității, rămâne acela de a fi oferit unor asemenea zadarnice și caraghioase speculații termenul compromițător. Lumea îi ignoră astăzi pe I. Constantinescu și pe G. Munteanu, dar nu și pe cel care a furnizat ideologilor național-

comuniști conceptul necesar pentru discursul lor demagogic.

Desigur, unele din eseurile volumului din 1977 sunt foarte interesante. De pildă, cele despre pastelurile lui Alecsandri ori despre nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, unde referirile la un poet chinez celebru din secolul opt sau la *Pavilionul de porțelan* al lui Li Tai Pe și, respectiv, la fresca pierdută a lui Leonardo da Vinci *Bătălia de la Anghiari*, pe care scena măcelului lui Negruzzi ar evoca-o. Nu e greu de constatat că farmecul acestor eseuri provine din sfera culturală foarte întinsă, din asocieri și comparații, pe care i le permitea eseistului solida lui formație intelectuală de dinainte de război. A stabili întâietăți fiind perfect inutil, a stabili raporturi de orice fel, afinități, influențe ori pure coincidențe este esențial în critică. E. Papu beneficiază în această privință de școala refuzatului Lovinescu și a iritantului Călinescu (mereu urecheat pentru superficialitate și contraziceri) mai mult decât de comparatismul academic al lui T. Vianu (citat cu mare respect chiar și când nu e decât banal). Prin ce are mai original, *Din clasicii noștri*, ține totuși de speța comparatismului călinescian, surprinzător și insolit. Cantemir, ca „vizionar al sfârșiturilor”, e apropiat de Rilke și Țuculescu. Lucru mult mai sugestiv decât presupusa anticipare a romantismului prin *Istoria ieroglifică*. Și oricum la fel de atractiv precum compararea virtuților de pictor animalier ale lui Cantemir cu acelea dovedite de Sadoveanu în *Împărăția apelor*. Călinescu, cel din *Domina bona*, ar fi apreciat această transformare a *Scrisorii pierdute* într-un epos eroicomic, de antimăști: „Trahanache este Agamemnon, conducătorul confederației aheiene. Tipătescu se identifică cu Ahile, fiind proiectat ca și acela, de către Caragiale, drept *cel iute de mânie*. În sfârșit, Cașavencu este Hector. În registrul antimăștii comice, el împărtășește soarta nefericitului erou troian. Așa cum, după ucidere, cadavrul lui Hector a fost târât în țărână de carul lui Ahile, tot astfel, în cele din urmă, cadavrul moral al lui Cașavencu s-a văzut tras – sau mai degrabă înhămat – la carul de

triumf al lui Tipătescu. La rândul ei – mai trebuie adăugat –, coana Joița este frumoasa Elena, din cauza căreia – de astă dată pe rațiunea meschină de neglijență, care a făcut-o să piardă scrisoarea – conflictul capătă o tensiune neobișnuită”. Valoarea unor astfel de considerații vine din aerul lor de superioară gratuitate, tot așa și cele care opun Bucureștii naturaliști și romantici din naturalist-romanticii *Crai de Curtea-Veche* Bucureștilor lipsiți de *stil* din *astilisticul Pat al lui Procust* sau cele prin care Papu încearcă să ne convingă nu că romanele Hortensiei Papadat-Bengescu anunță (Doamne, fereștel) „noul roman” francez al anilor '50-'60, ci că exprimă nevoia de a exorciza plictisul provincial și aerul stătut cu fantome și molii din care au izvorât romanele epocii victoriene din Anglia. Formula lui Papu atinge excelența tocmai când, părăsind orice tezism, se lasă în voia erudiției asociative și a unui gust penetrant și original.

În toate studiile sale, mai ales în acelea târzii, care le reiau câteodată pe cele din tinerețe (așa cum, de exemplu, *Existența romantică* din 1980 reia un mic eseu despre *Originea romantismului* din 1936), aceasta va fi mereu problema autorului: de a scăpa de tezism, profitând de uriașele lui cunoștințe care-i permit cele mai extraordinare voiajuri comparatiste. Concludent pentru toate este chiar eseuul din 1980. Inspirat de biologul Hans Driesch, care la începutul secolului XX deosebea în lumea organicului formele închise, animale, de cele deschise, vegetale, Papu aplică ideea la lumea formelor artistice și observă cum clasicismul e similar animalului, iar romantismul, vegetalului. Paralela e posibilă chiar și în plan tematic, unde clasicii preferă corpul uman și animal, dar mai ales în plan structural, unde se remarcă dezvoltarea artei clasice din interior, în jurul unui centru vital, într-un fel, ca dezvoltarea homeostatică din regnul animal, spre deosebire de arta romantică în care, ca și la plante, se tinde spre parataxă și arborescență, fără factor coordonator. Comparând ideea despre natură pe care și-o făceau clasicul Buffon și

respectiv romanticul Bernardin de Saint Pierre, E. Papu ajunge la câteva concluzii frapante. Este capitolul cel mai bun al cărții. Curios este însă să vedem cum eseistul respinge interpretarea analogiei sale ca o metaforă, voind a o prezenta ca pe o omologare științifică. Or, tocmai asta nu se poate. Când Papu începe să întrebuițeze conceptele biologice la propriu, asistăm la transformarea unei strălucite speculații literare într-o pseudoștiințifică raportare a fenomenului artistic la fenomenul din natură. Trebuie spus că și Blaga, și Noica au căzut uneori în această capcană, dorind a fundamenta riguros, exact, de pildă, ideea de spațiu ori timp spiritual, respectiv pe aceea de maladie spirituală, în loc să le dezvolte ca pe o pură posibilitate, metaforic frumoasă. Este aici o scurtcircuitare inadmisibilă, fie că rămânem în filosofia culturii, fie că trecem la știință. Așa că iată-l pe Papu, așternând pe hârtie formula chimică a fotosintezei ( $6\text{CO}_2 + 6\text{H}_2\text{O} - \text{C}_6\text{H}_{12}\text{O}_6 + 6\text{O}_2$ ), prin care din bioxid de carbon și apă ia naștere, sub acțiunea soarelui, glucoza și se eliberează oxigenul, ca să descrie cum *dulcele și proaspătul*

caracterizează simțirea romanticului: „Deși cele două produse ale reacției chimice de mai sus acționează în mod obligatoriu asociate, noi le vom disocia și vom privi mai întâi *oxigenul*. El își va găsi *un echivalent perfect și chiar o cvasi-identitate* (subl. mea, ca și mai departe – N.M.) în noțiunea de «prospețime» sau «tinerețe» romantică [...] Pe lângă oxigenul eliberat, fotosinteza la plante a mai făcut să rezulte și glucoza ( $\text{C}_6\text{H}_{12}\text{O}_6$ ). Este substanța din mediul vegetal care, pe plan romantic, își găsește un echivalent, poate mai esențial decât «prospețimea», și anume «dulceața» [...] Am mai dezbătut-o cu aproape un deceniu înainte în aplicarea ei la Eminescu [...] Intenționăm acum să extindem acea aplicare la întregul romantism. De astă dată ne vom sprijini însă pe substratul organic al fenomenului, substrat prezentat de substanța «dulce» în sens propriu a glucozei. *Aceasta se vede destinată să confirme obiectiv realitatea unei subiective senzații de «dulceață» romantică*”. Bizară erezie scientistă la un om cu o inteligență atât de vie!

## CONSTANTIN NOICA

(12/25 iulie 1909 – 4 decembrie 1986)

Nu există un exemplu mai potrivit de „supraviețuitor” din vremea unei literaturi normale decât Constantin Noica. Locul lui putea fi în generația '27. Dar Noica este singurul din toată generația a cărui operă majoră a fost scrisă și publicată după 1965. În anii '30, când debutează cu publicistică filosofică și politică, urmată de un *Jurnal filosofic* și de câteva studii despre Kant, Descartes și alții, Noica este considerat principalul emul al lui M. Eliade (după cum E. Ionesco îi va scrie, peste decenii, la moartea prietenului comun), deși e mai puțin preocupat de literatură și nu are veleități de romancier ori de poet ca mai toți congenierii. Publicistica de la începuturi nu e foarte origi-

nală. Noica scrie bine, cu o expresivitate literară mai puternică decât a lui Eliade, care rămâne totuși literatul generației, despre o mulțime de subiecte, majoritatea plutind în aerul vremii. Le regăsim la mai toți tinerii lui contemporani. Noica e naționalist și antioccidental, dar filogerman, e antimodern, spiritualist și mistic. În toamna lui 1940 devine redactorul-șef al oficiului legionar *Bunavestire*, a cărui reapariție fusese autorizată de Antonescu în septembrie, odată cu proclamarea statului național-legionar. În Germania, unde fusese mai devreme, se arătase entuziasmat de charisma lui Hitler. Mai mult, în 1942, publică fragmente dintr-o carte, ulterior abandonată, despre *Filosofia politică a Germaniei de*

azi. Ideea centrală este că „Germania filosofilor e aceeași cu Germania războiului”, filosofii fiind aceia care au creat „modurile de viață politice și spirituale ale Reichului de azi”, beneficiind în schimb de „tipul de viață politică și spirituală” dominant în hitlerism. Sigur, Noica are prudența să precizeze că nu se referă neapărat la „național-socialism”, la ideologi ca Rosenberg, ci la gândirea unor filosofi adevărați ca Arnold Gehlen, Carl Schmitt ori Alfred Baeumler. Dar oare nu acesta din urmă își deschidea cursul de la Universitatea din Berlin cu vorbele: „Când spun *Heil Hitler!*, spun un *Heil Deutschland!* concret”? Precizarea lui Noica e doar un sofism, nici primul, nici ultimul dintr-o concepție pe cât de stăruiător afirmată, pe atât de frivol-speculativă uneori în demonstrații. Spiritualismul lui Noica e antispinozist („nu poți prefera vieții spiritului adevărul”) și, deși va da la bătrânețe o *Logică*, profund antilogic, Noica respinge gândirea secolului XIX, ca scientistă, pozitivistă și raționalistă. Aici se face și legătura cu naționalismul lui, care ar reprezenta, în zilele noastre, „o întoarcere la mister”, din combaterea căruia veacul XIX și-ar fi făcut „un punct de onoare”. Naționalismul înseamnă așadar „destăinuire” („s-au pornit popoarele să se spovedească”), nicidecum „descifrare”. Viața spiritului contează mai mult decât intelectul. În felul paradoxal al lui Nae Ionescu și M. Eliade, Noica socotește inteligența „nesuferită”, iar pe oamenii inteligenți „plicticoși”. Una din mințile cele mai sclipitoare din filosofia (și culturală) românească scrie fără să clipească: „Am învățat totdeauna mai mult de la oamenii proști decât de la cei inteligenți”. În 1940, când Lovinescu își deschidea seria studiilor maiorești, mult mai tânărul Noica lua partea obscurantismului și a bolboroselilor pseudo-științifice și pseudo-filosofice ale lui Pârvan sau Nae Ionescu, elogiind în Hasdeu pe spiritistul intrat în comunicare cu fiica lui Iulia, și preferându-i clasicului și echilibratului Maiorescu pe romanticul și exaltatul Bălcescu. Un om cu mintea doldora de idei (*Jurnalul filosofic* din 1944 e o dovadă) și atât de riguros în

urmărirea lor pariază pe „trăiri” și nu dă doi bani pe intelect care n-ar avea altă putere decât să dubleze viața adevărată a spiritului prin concepte și legi.



„Reconsiderarea” lui Noica a venit la sfârșitul anilor '60 și ea a coincis cu orientarea ideologiei oficiale spre național-comunism. Într-un articol din 1992, publicat în revista 22, Adrian Marino se întreba de ce „modelul culturalo-colaboraționist” oferit de Noica emulilor săi din *Școala de la Păltiniș* (printre care s-au numărat câțiva esești și filosofi de primă mână, cum ar fi Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu, Sorel Vieru, H.R. Patapieviți etc.) a fost atât de bine tolerat de autorități. Explicația lui Marino este convingătoare: Noica a fost îngăduit tocmai fiindcă acțiunea lui era declarat evazionistă, adică pur culturală, naționalistă și pe deasupra utilă politicii PCR din anii '70-'80 de recuperare a exilului cu care Noica avea relații strânse (îndeosebi cu Eliade, Ionescu și Cioran, cultivați acum de regimul

comunist, care, cu un sfert de veac mai devreme, îl aruncase pe Noica în închisoare acuzându-l, ce paradox!, de a le fi răspândit cărțile în România). Alții (Paleologu, Liiceanu) au văzut la Noica pendularea, niciodată recunoscută de filosoful însuși, între universal și vernacular, atât în tematica volumelor sale din aceiași ani (Goethe, Hegel, Platon, logică, ontologie, respectiv sentimentul românesc al ființei, creație și frumos în rostirea românească, Eminescu, „omul deplin al culturii românești”), cât și în polemicele purtate (de pildă aceea care îl duce la *Despărțirea de Goethe*, 1976). Alexandra Laignel-Lavastine a comentat toate aceste aspecte ale operei lui într-o carte publicată în 1998 al cărei titlu – *Filosofie și naționalism. Paradoxul Noica* – e înșelător, fiindcă opoziția pe care cartea se construiește este alta și anume aceea dintre naționalism și modernism, ceea ce nu împiedică analiza eseistei franceze să fie, spre deosebire de aceea din cartea ulterioară despre Eliade, Cioran și Ionesco, pertinentă și, în orice caz, serios documentată. O justificare a influenței lui Noica asupra generației lui (care este alta decât a lui Liiceanu) dă H.R. Patapievicu în autobiografia lui spirituală intitulată *Zbor în bătaia săgeții*: „Într-un timp incult și agresiv, Noica a predicat o sihăstrie a culturii. Finețea mijloacelor sale, grația limbii, soliditatea referinței, toate acestea au făcut din el un exemplu care își subordonează, cel puțin deocamdată, opera. Ca orice bun înțelept, Noica nu te învață ce este viața, ci cum să o întrebuințezi”.

Ca și Heidegger, Noica pune un mare preț pe cuvinte și pe originea lor (pe bună dreptate, același Patapievicu nota că limba implică la Noica o „metafizică instinctivă”), desfăcând uneori substantivele de sufixe cu care fac de mult corp comun și pe care vorbitorul nu le mai sesizează separat sau accentuând pe valoarea presupus superioară a unor prepoziții (cum este *întru* față de *în*), spre a trage concluzii de ordin filosofic ori de filosofie a culturii. Un exemplu:

„Cuvintele «rost» și «rostire» au căpătat o neașteptată înzestrare filosofică în limba noastră. În particular, rostire este singurul termen care poate reda logos-ul grec, acest *princeps* al gândirii, ce acoperea singur jumătate din ea. Logos însemna și cuvânt, și rațiune, și socoteală, și raport, și definiție, și rost. La rândul ei rostire ar putea acoperi o bună parte din echivocul fecund al lui logos: de la *flatus vocis* până la rostul ultim al lumii. De aceea: «La început a fost Cuvântul» ar putea mai bine fi redat prin: «La început a fost Rostirea», adică punerea în rost, rostuirea lucrurilor. (De la latinescul *rostrum* = bot, cioc, vârf încovoiat, gură; care dă la plural *rostra*, tribuna din for împodobită cu pliscuri de corăbii, fig. tribună, piață publică.) Cum a ajuns modestul *rostrum* latinesc să dea atât de mult în limba română? S-a întâmplat un lucru miraculos în laboratorul limbii noastre, cândva prin secolul al XVI-lea sau al XVII-lea: s-a trecut de la un sens concret la unul de speculație ultimă”.

Lingviștii nu admit miracole în transformările din limbă, iar trecerea de la un sens concret la unul abstract (în cazul lui *rostrum* = gură, transformarea fiind o banală metonimie) nu e niciodată considerată miraculoasă. Din contra, se întâlnește în o mulțime de cazuri. Exagerarea e datorată alteori aplecării lui Noica spre explicații protocroniste, în fond naționaliste: „*Întru*. Un termen care i-a lipsit lui Hegel.” Ia te uită! Și mai departe: „*Întru* înseamnă și *spre* și *în*; așadar, spune *nici înăuntru*, *nici în afară*, și una, și alta; este un fel de *a nu fi în*, înțeles ca un *a fi în*; sau, mai degrabă, un *a fi în* înțeles ca un *a deveni în*. Ca atare el indică deopotrivă faptul de *a sta* și de *a se mișca în*, o odihnă care e și neodihnă [...] Dacă *rostire* dă caracterul de rânduială al ființei, *întru* indică pătrunderea în ea”. În realitate, *în* arată și el atât locul, cât și direcția, *întru* nefiind decât forma mai veche a combi-

nării prepoziției cu articolul proclitic masculin greu de pronunțat altminteri (*în un*). Noica nu se încurcă în asemenea detalii de istoria limbii, filosofia lui speculând atractiv și inexact pe seama filologiei. Umbletele lui însă prin tot felul de cărți vechi, populare sau culte, religioase sau laice, sunt adesea fermecătoare. Noica e un bun culegător de expresii, pe care le pune în contexte tot mai largi. Analiza basmului lui Ispirescu *Tinerețe fără bătrânețe* este foarte frumoasă, cu tot excesul de valorificare a presupuselor înțelesuri românești și filosofice ale prepoziției *întru*. Primele cercuri ale acestei survolări sunt de obicei mai convingătoare decât ultimele. Gândirea extrem de speculativă a eseistului pierde repede contactul cu realitatea limbii, literaturii sau societății românești. Același lucru se întâmplă și în studiile eminesciene ale lui Noica. Unele seamănă destul de bine cu cele ale lui E. Papu despre romantismul marelui poet. Existența de exemplu în *Sărmanul Dionis* a cuvintelor *nefinire* și *infinire* în locul uzualelor *infini* și *infinitate* i se pare lui Noica o dovadă că Eminescu „știe să gândească filosofic” și „să vorbească românește”. Pentru vorbitul românește poate fi o bună dovadă. Pentru gânditul filosoficește, una mai puțin bună, pe care de altfel Noica n-o mai face. Nici n-avea cum! O bună parte din articolele despre poet sunt consacrate caietelor manuscrise, acelea pentru a căror editare Noica a pledat în repetate rânduri și a reușit s-o impună până la urmă Academiei Române (dar operația nu e nici astăzi sfârșită). Din aceste caiete, a căror valoare e strict documentară pentru biografia intelectuală a tânărului Eminescu, Noica scoate sintagma cunoscută despre „omul deplin al culturii românești”. Inutil a mai observa lipsa de spirit critic. Noica, de altfel, socotea critica un act de alexandrinism cultural, fără nicio semnificație majoră. O carte cu adevărat interesantă, deși, ca orice speculație, discutabilă mai ales în concluziile generale, este aceea intitulată *Șase maladii ale spiritului contemporan* (1978), în care nu

e vorba nici de bolile minții, și cu atât mai puțin de ale trupului, ci de cele pe care Noica le atribuie spiritului și pe care nevroza ori psihoza nu le pot explica. Maladiile spiritului sunt de tip ontic, legate de carența unuia sau altuia din termenii ființei, cum ar fi universalul, particularul sau determinațiile. Catholita bunăoară e boala „fiului risipitor” din Biblie, ieșit „de sub sensul generalului”. Totodată e boala lui Balzac, „incapabil să împlante generalul *Comediei umane* într-un individual potrivit”. De horetită, boala voinței, suferă Don Quijote. De atodetie, boală a culturii, suferă Spinoza, Kant și Tolstoi. Și așa mai departe. Ipoteze îndrăznețe și uneori greu de susținut până la capăt sunt și în *Modelul cultural european* (1988), cea din urmă carte scrisă de Noica, unde orizonturile spațiale și temporale de la Blaga și Spengler sunt refăcute pe temeiul vocabularului. „Pe câmpul de la Azincourt, în nordul Franței, ia sfârșit era *substantivului*”, scrie de exemplu Noica, și urmează așa: „În gramatica culturii europene, *adjectivul* venea, spre sfârșitul Evului Mediu, să grăbească extincția *substantivului*”. Nota cuvenită de antioccidentalism nu lipsește nici aici, Occidentul apărându-i filosofului „debusolat” și al cărui tineret „isterizat” produce doar cărți bune de pus pe foc.

În fine, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru* ar fi fost, dacă apărea în 1965, când a fost scrisă, și nu în 1990, prima noastră carte de memorii de închisoare. Mai degrabă eseistică decât evocatoare, cartea e vulnerabilă în unele privințe. În ea se vede cel mai limpede aplecarea lui Noica spre compromisul util. Monica Lovinescu i-a consacrat un comentariu foarte sever. Niciun intelectual român din anii comunismului n-a fost mai contradictoriu decât Noica, de o inteligență uriașă, dar care nu e scutită de la fel de uriașe prejudecăți, cultivat ca nimeni altul, dar fără nici cel mai mic simț de discernământ, ascunzând sub o modestie vicleană un orgoliu covârșitor. Unele documente recente din arhiva CNSAS îl arată gata de o colaborare nu doar de



idei cu fosta Securitate. Gabriel Liiceanu a încercat, cu acest prilej, să-i apere memoria folosind un argument falacios: Noica n-ar fi făcut concesile cu pricina (mai degrabă probe de lașitate mărunță) decât fiindcă a ținut să-i fie

publicate cărțile. Posibil, dar ce justificare e asta? Mult mai obiectiv față cu idolul său se arătase Gabriel Liiceanu în extraordinarul *Jurnal de la Păltiniș*, al cărui protagonist este Noica.

## CONSTANT TONEGARU

(26 februarie 1919 – 10 februarie 1952)



I-a fost dat lui Constant Tonegaru să fie republicat printre ultimii dintre poeții generației sale: tocmai lui, care îi rezumă pe toți. Nu de împrumuturi obișnuite este vorba. Acestea i-au fost semnalate poetului chiar de la început, într-un articol al tânărului pe atunci C. Regman (reluat în *Cărți, autori, tendințe*, 1968). Citit astăzi, Tonegaru ne face impresia că repetă conștient poezia unei întregi generații (aceea numită, nu fără oarecare teme, „generația pierdută”), traversând-o în toate direcțiile și călcând pe toate clapele. Regăsim în *Plantații* (1945), unicul volum antum al poetului, și bufoneria sumbră sau apostrofele lui D. Stelaru, și spiritul caustic și demistificator al lui Geo Dumitrescu, și macabrul feeric ori

absurdul intenționat din *Cântecele negre* ale lui Ion Caraion, și opoziția dintre tavalnic și lunar a lui Ben Corlaci. Dar ce nu găsim? *Plantații* pare, din acest punct de vedere, o antologie lirică în care intră toate gravitățile și toate, cum ar fi zis Pompiliu Constantinescu, fumisteriile liricii de după Războiul al Doilea. Luate în serios ori parodiate: Tonegaru nu le repetă pur și simplu, el are nota lui personală, care constă într-o veselie aproape permanentă, ca o mască menită să sugereze exclusiv râsul. Mai interesant este că, poezia toată din deceniul al cincilea fiind un protest la diversele școli interbelice, Tonegaru vine în atingere, prin intermediul „modelelor” lui, cu aceste tradiții românești ori străine. Nu trebuie să ne mire numărul imens de filiații. Ele intră în natura poeziei lui Tonegaru (ca mai târziu în aceea a lui Cezar Baltag) și, apoi, nu e vorba de simple imitații, ci de un proces de rescriere dintr-o perspectivă favorabilă sau potrivnică în spiritul generației războiului. Porturile, plecările, depărtările, stepa Nogai, toponimia exotică, centaurii, Mazeppa, Salomeea provin de la Macedonski și de la simbolisti, taverna, ploaia, toamna, boala de la Bacovia și Laforgue, castelele, corbii, țările feerice de la Poe prin Traian Demetrescu, pasărea Ibis și celelalte zburătoare, de la îngeri la aeroplan, din Apollinaire. *Femeia cafenie* este minulesciană („Am iubit la Brăila o mulatră. M-a iubit?... M-a mințit?/ Vedea – cine știe – în mine un altul?/ Avea sâni fierbinți și mâini reci de gheață./ Era prin noiembrie. Pe Dunăre dospea

ceață./ În port lumini de fanare/ robii descărcau un vagon de lignit”). *Grădina publică* începe bacovian, destrămând însă repede emoția în stilul lui Tzara din *Primele poeme* („Normalistele se plimbau pe alei în șorțuri cu picățele ca potârnichele/ scoțând melancolic batiste cu monogram roșu din buzunar/ discutau pe alei despre moartea lui Rudolf Valentino/ potrivit pantofii pe frunzele uscate de arțar”). Alte poezii sună à la Adrian Maniu, D. Botez, Emil Botta, Ion Vinea sau chiar Al. Teodoreanu din *Cânticele*. Tonegaru este în *Plantații* un veritabil colportor, însă cu detașare ironică. Dacă tragem linie pe sub aceste numeroase înrâuriri și modele, observăm că aproape toți poeții care i-au ispitit imaginația au ca însușire comună cenzurarea unor înclinații sentimentale. Sunt, cu alte cuvinte, niște romantici care se reprimă. Grație lui Tonegaru, ne dăm seama că ceea ce caracterizează poezia de imediat după războiul al doilea este, în formele sociale ale protestului, acest mic romantism sentimental și citadin. Am adaptat formula lui Călinescu pentru generația de la 1900 al cărei mic romantism era sentimental și rustic. Cu precizarea că poeții de la 1945 au față de aceia de la 1900 o viziune opusă asupra trecutului poetic, pe care nu-l acceptă, ci din contră, îl refuză.

Sentimentalismul congenital și automistificarea nu sunt deloc străine poeziei lui Tonegaru. În viață poetul se comporta la fel. Prefațatorul antologiei postume *Steaua Venerii* (1969), cu titlul volumului care n-a mai apucat să apară în 1948, Barbu Cioculescu, afirmă că Tonegaru și-a înscenat o sinucidere ca să atragă atenția unei femei pe care o iubea cu disperare. Ironia sorții a făcut ca moartea, dintr-o embolie, a poetului să fie socotită de contemporani o sinucidere. Mistificația nu e, la urma urmelor, decât o sinceritate artistică. A căuta ce se află dincolo de ea nu e tocmai cea mai indicată metodă în critică. Veselia, adesea falsă, din poezia lui Tonegaru nu izbuteste să traducă (deși are aerul că o face) un mare sentiment de neliniște exis-

tențială, dar nici să ascundă „boala” adevărată a poetului care este aceea a unui suflet inadaptabil. Toată verva încearcă zadarnic să dea iluzia unei condiții blestemate și a unei suferințe metafizice, în vreme ce sentimentalismul incurabil, nostalgia minoră ies mereu la suprafață ca untdelemnul deasupra apei, ca în această sugestivă *Weltschmerz*.

„Umbrele dobitoacelor curg pe apă,  
limba lor rămâne în tristețe;  
ele ling turnuri,  
palate de sus cu care se adapă.

Negre ca niște cutii pentru viori  
se simt străine forțe călătoare,  
păsări de țigla trec chemându-se prin nori  
ori niște cenușii aripi de mori de vânt?

Prin oglindă Soarele coboară într-un cufăr  
în roșul său somn –  
numai la ora caldă cu mister  
urcă să fie tava florilor de nufăr.”

Prin acest peisaj privit în oglindă nu adie nicio boare de „dincolo”. Și nici nu se presimte vreun simbolism barbian. Totul este definitiv plat, chiar și când, voind să sugereze un hermetism oarecare, Tonegaru folosește maniera avangardiștilor de a sincopa rostirea și de a amesteca în pălărie elemente ale realității spre a le face să pară bizare: „Pomii prăfuiți par pianiste pudrate în restaurante/ și clatină capul ca strugurii ce se desprind din vii”. Sau: „Vezi, îmi stau nervii în semicerc/ unde lingurițe de argint cu monogram/ cad în linie dreaptă...”. Nici la propriu, nici la figurat, astfel de versuri n-au vreun înțeles. Părăsind fronda, în poeziile târzii, Tonegaru n-a mai dovedit nici măcar acea originalitate parodică din *Plantații*, care îi va atrage, peste patru decenii, simpatia lui Florin Iaru și a altor optzeciști, coborându-se la caligrafierea unor teme ale avangardei lui Vinea ori Voronca: „A rămas Marea cu limba înghețată pe dig/ cu

morunii înăuntru ca într-o vitrină”. Sau: „Ca niște fete mici purtând cosițe, doar stelele cădeau neîncetat”. Sau, în fine: „în plopii care fac dantele/ coboară noaptea ca un fum”.

Falsul ermetism, dar mai ales mistificația și fronda cam năstrușnică a lui Tonegaru au avut ecou în epocă și, din nou, în anii '80. Critica l-a primit, de fiecare dată, cu circumspecție, ca pe un poet minor.

## ALEXANDRU PALEOLOGU

(14 martie 1919 – 2 septembrie 2005)



Ca și Șt. Aug. Doinaș ori N. Balotă, Alexandru Paleologu debutează editorial târziu, fiind „absorbit” de generația '60 pe care o întrece în vârstă cu mai bine de două decenii, dar care l-a adoptat ca pe un vestigiu prestigios dintr-o lume pe care n-o cunoștea. Prima lui carte este *Spiritul și litera* (1970), repede omologată, nu doar printr-un premiu al Uniunii Scriitorilor, dar prin entuziasmul recenzenților. Se remarcă imediat spiritul galic și *frondeur* al eseistului, dezinvoltura, cultura fină care subîntinde analogiile aparent spontane, dar mereu frapante, frivolitatea asumată contra savantlâcului. Alexandru Paleologu declară din capul locului că nu se socotește critic literar, ci doar un maniac al

lecturii, nepretinzând la cărturăria științifică ori la exhaustivitatea bibliografică. Sigur, mărturisirile lui trebuie luate *cum grano salis*, dată fiindu-i plăcerea paradoxului niciodată dezmințită. Recunoaște că n-a citit o groază de lucruri, ba chiar își dă cu părerea despre cele necitite. Despre teatrul lui Iorga, susține cu candoare: „Este exclus să fie în întregime caduc”. Împotriva părerii lui Călinescu, îl găsește perfect reprezentabil pe al lui L. Blaga. Preferă *Jocul ielelor* („net superioară”) celeilalte piese a lui Camil Petrescu, *Suflete tari*, iar despre romanele aceluiași scrie câteva pagini foarte juste („nimic mai neproustian..., nimic mai stendhalian”), deși nu la fel de interesante precum cele consacrate lui Camil Petrescu tot atunci și parcă în replică de Alexandru George. Nu s-a observat că majoritatea eseurilor din *Spiritul și litera* are ca obiect teatrul. Dacă ar fi băgat în seamă și arta spectacolului (om de lume, Paleologu era și om de teatru, frecventându-l deopotrivă cu expozițiile și concertele), ar fi putut fi unul din comentatorii cei mai urmăriți ai fenomenului, într-o țară în care cronicarii dramatici au fost totdeauna numeroși, dar mediocri. E cel dintâi care găsește că *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu sunt un *Bildungsroman*, la fel ca și corespondența tânărului Kogălniceanu de la Lunéville și Berlin nere-marcată înainte decât de specialiști. Subiectele eseurilor lui Paleologu nu dovedesc nicio preocupare sistematică, din contra, cea mai deplină disponibilitate, salturi de la una la alta („cabriole”, cum le zice el cu un franțuzism neintrat în limba română) și un delicios răsfăț asociativ. Despre Călinescu, împreună cu care împărță-

șește un anumit aer „neștiințific” și liber (Zarifopol nu fusese recuperat), scrie:

„Călinescu este un monstru de bun-simț, o mină ineputabilă de observații și de judecăți de o evidență absolută, apodictică, răsturnând toate iluziile și preconcepțiile simțului comun; de aceea surprinde, irită, deranjează inerțiile mentale. Într-un text celebru, *Domina bona*, celebru mai cu seamă pentru aparentul delir și bufoneria ideologică, ceea ce surprinde este evidența unor judecăți ce restabilesc niște adevăruri ale căror negative erau (și sunt) comun acceptate; surprind de asemenea exacta măsură și justa metodă a paradoxului...”

Aici sunt deja punctele de plecare pentru cărțile următoare (*Bunul-simț ca paradox*, 1972, *Simțul practic*, 1974 și celelalte). Teza lui Alexandru Paleologu este că bunul-simț nu e totuna cu simțul comun, cum credea Descartes. E, cum îl arată numele, darul de a simți bine, corect. Simțul comun trăiește din prejudecată. Bunul-simț e o formă firească a judecății. Don Quijote are bun-simț, bărbierul Nicolas se împărtășește din simțul comun, ca și Sancho, dar care este corijibil. Lauda adusă lui Călinescu se bazează tocmai pe acest paradox. Eseurile tipice sunt cele în care, refuzând orice sistemă vizibilă cu ochiul liber și fragmentând discursul critic (în volum există doar două texte de oarecare amploare), Paleologu răstoarnă toate locurile comune care-i ies în cale: elogiază gafa, ca „semn de noblețe” spirituală, cinismul, ca început al vieții morale și distracția, ca sete de cunoaștere. După el, nu e bărbat adevărat acela care nu e prostit de femei. Fapta cea mai virilă nu e de altfel a mânuși sabia, ci a citi *Critica rațiunii pure*. Iubirea nu e niciodată ucisă de obișnuință, numai sexualitatea poate avea această soartă. Frivolitate vine de la fărâmițare: fiindcă despică firul în patru, „filosofia e frivolitatea însăși”. Oamenii mediocri suferă de carențe emoționale, nu de gândire. Asemenea reflecții scilicet se referă și la autori și la cărți. *Don*

*Quijote* e un roman cavaleresc precum cele pe care le-a parodiat, tot așa cum Socrate, care i-a combătut pe sofști, este cel mai mare dintre toți. „Don Juan ca amant e nul”, susține Paleologu. Legenda virilității i s-ar trage de la muzica lui Mozart: eroul lui Don Giovanni și-a compensat muzical eșecurile din libretul lui Da Ponte. „Ce să facă un bărbat normal cu o femeie decât dragoste și filosofie?”, se întreabă Paleologu apreciind contestata scenă din romanul lui Camil Petrescu (ar fi de remarcat totuși că Gheorghidiu nu în filosofie o inițiază pe Ela în patul conjugal, ținându-i de fapt un curs de istoria filosofiei). Caracterul de fragmentarium al eseisticii lui Paleologu duce direct la expresia aforistică: „Posteritatea nu se înșală decât în omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori”; „Misantropia înțelepților nu e ireductibilă fiindcă încapă totdeauna într-o formă de scepticism”; „A fi cu cultura la zi. Ce enormă incultură exprimă asemenea vorbă!” Modelele au fost în parte recunoscute de autorul însuși: Montaigne, La Rochefoucauld, Chamfort, Rivarol sau, la noi, Ralea și Zarifopol.

Despre cel din urmă citim în *Ipoteze de lucru* câteva eseuri admirabile. „Nouă acestorlalți ne rămâne în orice caz mângâierea gândirii lucide”, zisese Zarifopol, adversar, ca și Paleologu, al mistificărilor și chiar al misticii. După ce deploră cota scăzută a primului conducător al *Revistei Fundațiilor Regale*, Paleologu afirmă că articolelor culesse de acesta în cărți cititorul contemporan ar trebui, spre o mai bună cunoaștere, să le adauge pe cele neculesse, și precizează: „...Nu vreau, firește, cătuși de puțin să minimalizez aceste texte, care au însemnat pentru mine, în anii mei de ucenicie, modelele și îndemnurile decisive...”. Lucrul, deși evident din capul locului, trebuia spus! Ca să înțelegem legătura spirituală dintre cei doi esești, e, poate, bine să citim cu atenție ce scrie al doilea despre cel dintâi. În trei ample articole care, împreună cu acela despre Noica, constituie partea cea mai substanțială a *Ipotezelor de lucru*, Alexandru Paleologu ne oferă mai mult decât câteva

sugestii pentru un portret al lui Paul Zarifopol. El pornește de la discutarea judecăților anterioare și constată că acestea – limitate de obicei la semnalarea a trei note ce ar fi caracteristice lui Zarifopol, și anume scepticismul, estetismul și o nu prea sigură orientare în spațiul cultural românesc – sunt, dacă nu greșite, cu totul insuficiente. Mai ales scepticismul i se pare a fi rodul unei confuzii. Paul Zarifopol a fost un exasperat de iconodulie și de clișee culturale. Polemizând cu „generația tânără”, de la 1930, el declara: „Menirea istorică a generației noastre a fost să întreprindă un raționalism critic necruțător”. Și Tudor Vianu, și alții credeau același lucru. Acest raționalism necruțător e de câteva ori scos în evidență de Alexandru Paleologu la modelul său și, pe bună dreptate, distins de inteligența uscată, searbădă, care i s-a reproșat indirect lui Paul Zarifopol, ca de altfel tuturor ironiștilor. Din contra, inteligența primului editor al lui Caragiale e savuros irigată de bună dispoziție, tresare permanent de un răs interior. Alexandru Paleologu mărturisește a fi învățat cel mai mult tocmai din această inteligență ironică și funciar veselă. Mărturisirea merită să fie citată în extenso:

„Am învățat de la triada Caragiale-Zarifopol-Cioculescu în primul rând lucrul acesta minunat și de cel mai mare preț, anume că buna dispoziție este condiția cea mai propice a lucidității, a înțelegerii, a muncii, a obiectivității, a libertății spiritului, a imunității (omenește relativă) față de prostie și frică; adevărul acesta mi l-au confirmat Rabelais, Montaigne, Cervantes, Voltaire, Goethe, Anatole France, mi l-a confirmat apoi viața și poate mai cu seamă adversitățile ei. În anii adolescenței și tinereții mele, între altele și influența lui Șerban Cioculescu m-a ajutat în bună măsură să rezist curențelor întunecate, iraționale și inumane care au sedus totuși pe mulți și, spre stupoarea mea, chiar pe unii din cei mai înzestrați dintre reprezentanții generațiilor interbelice. Curentele acelea erau potrivnice

bunei dispoziții și superioarei *skepsis* ce caracterizează spiritul critic și umanismul”.

Cu aceasta, am caracterizat în parte și eseistica lui Alexandru Paleologu. Ea este, în primul rând, una lucidă, critică, ironică. Polemismul e la locul lui peste tot în aceste eseuri politicoase, deși ferme, a căror *urbanitas* se observă imediat, începând chiar de la frumusețea stilului, de o studiată și aristocratică neglijență. În definitiv, polemismul lui Paleologu e o formă a discuției; și ține de o artă a conversației. Premisa lui declarată este că în cultură și în idei totul e discutabil; e, adică, necesar să fie discutat. În critică, autoritatea nu constă în suprimarea replicii, dar în stimularea ei. Cine are cu adevărat autoritate (și Paleologu are) provoacă discuție – descori pățimașă, câteodată senină –, întreține plăcerea disputei și nu se supără stupid pe adversari. Critica excită spiritul la discuție sau nu există. Cu Noica, Dinu Pillat, Ș. Cioculescu și cu alții, autorul *Ipotezelor de lucru* s-a aflat în timpul din urmă pe poziția luptei de idei, cum fusese mai demult (atunci însă mult mai acerb) cu N. Balotă și cu Al. Ivasiuc. Critica trăiește din permanentă confruntare și moare nu doar când i se pune pumnul în gură, dar când ea însăși pune pumnul în gură replicanților ei. A treia însușire a eseisticii lui Paleologu o constituie bunul ei simț. Am luat termenul în accepția susținută de criticul însuși. Bunul-simț e superior tolerant, capabil să înțeleagă fără să se nege pe sine și să aleagă fără să excludă. Magistralul eseu despre *Despărțirea de Goethe* a lui C. Noica găsește în reduționismul filosofului, calul de bătaie principal, căci dacă „pentru Noica orice discuție se traduce într-o opoziție, (și) orice opoziție într-o excludere”, pentru Paleologu distincția separă spre a face mai clară legătura, iar opoziția e o tensiune în armonie. Și, în fine, cum nu e capabil de comprehensiune decât acela care știe destul, eseistica lui Alexandru Paleologu este erudită, hrănită de lecturi diverse și făcute la timp (ceea ce înseamnă și recitare), deschisă dinspre artă (și nu doar lite-

ratură) spre filosofie. Erudiție nu vrea să însemne îmbâcseală de cunoștințe, însușire naturală, asimilare nonșalantă. Nimic rigid, inert, în bagajul intelectual al eseistului. Ideile, citatele, relațiile vin de la sine, exact când e nevoie de ele. Sigur, spontaneitatea aceasta presupune, pe lângă vocație, o tehnică. Alexandru Paleologu știe foarte bine cum se joacă naturalețea. Eserile lui sunt *causerie* superioară, înaintând, *à bâtons rompus*, printre paranteze, amintiri personale, divagații, glume, dar coagulate totdeauna în jurul unei idei pe care doar cine nu vrea n-o vede.

Însemnările critice din *Alchimia existenței* dezvăluie o latură mai puțin pusă în valoare până acum a scrisului lui Alexandru Paleologu, și anume aceea de portretist și de evocator. Încet-încet, eseistul se revelă și ca un remarcabil prozator, stăpânind, pe lângă arta prozei de idei, o artă de povestitor, nonșalantă și riguroasă, o intuiție subtilă în observarea oamenilor, la care trebuie adăugat stilul foarte personal. „Socotesc că dacă mor înainte de a mărturisi ce am văzut și cunoscut, nu mi-am făcut datoria”, declară Alexandru Paleologu în interviul acordat lui Călin Dan pentru revistele *Amfiteatru* și *Orizont* și reluat în finalul *Alchimiei*. „Suntem câțiva supraviețuitori ai unei lumi dispărute și despre care testimoniile lucid-afective sunt puține. E vorba de reconstituirea și fixarea unor priveliști sociale, ceea ce aș numi autobiografia unei societăți, nu a unui individ.” *Alchimia* conține câteva eșantioane caracteristice, care merită a fi semnalate, înainte de orice, mai ales că autorul a murit înainte de a-și scrie memoriile. Iată amintirile despre H. Catargi printre rândurile cărora putem citi un autoportret: „Dar Catargi a rămas mai monden decât Pallady. [...] Evident că și el avea zona lui de solitudine, chiar intratabilă, nu se poate altfel pentru un artist. Era însă un om deosebit de culant, de receptiv, de curtenitor, se ducea foarte des în case de prieteni unde juca bridge, cu lume care nu avea nicio legătură, sau doar una întâmplătoare, cu arta, și care nu făcea nici un caz de pictura lui, o socoteau o simplă *lubie* nevinovată, care i se poate trece cu vederea

unui om de lume atât de simpatic. El era gata la orice conversație, nu era omul care să amintească sau să facă simțit că este un artist, un intelectual, un om diferit de ceilalți, cu o a doua viață, mai esențială [...] De la Catargi am auzit cele mai interesante remarci despre artă spuse absolut de la egal la egal, bineînțeles cu autoritatea (discretă) a profesionistului, dar fără a o impune”. Și încă: „În viață avea o inteligență cuceritoare tocmai prin simplitate și naturalețe, a unui om de lume bine crescut, care nu-și aroga nicio superioritate asupra oricărui alt ins din aceeași societate, un om care nu făcea deloc caz de propria inteligență”. La moartea lui Marin Preda, Alexandru Paleologu prinde, în câteva agrafe, ceva din natura reală, de atâția necunoscută ori chiar răstălmăcită, a omului care nu mai era: „Pentru că avea o predilecție pentru licențele de limbaj și pentru că, într-adevăr, își dădea uneori în petec în ce privește «les bienséances», unii îi contestau lui Marin Preda o însușire pe care, dimpotrivă, țin să i-o recunosc, să i-o subliniez: Marin Preda era un domn [...] Se aseamănă, așa îmi pare, cu Pierre Bezuhov, cel mai desăvârșit domn dintre toate personajele literaturii universale. Desigur, el se știa mare scriitor, tot așa cum Pierre se știa mare senior, dar dincolo de aceste privilegii interioare, Preda, ca și Pierre, avea simțul profund al egalității umane. Respectul lui pentru cultură era nesfârșit, așa cum era și al lui Ilie Moromete, care-l admira pe Iorga pentru mintea și știința lui [...] Respectul pentru cultură este o trăsătură țărănească sau, cel puțin, a unui anumit tip de țăran, cel care a dat țării noastre atâția artiști și intelectuali de mare clasă”. Ar merita reproduse și alte portrete, al lui Sergiu Al. George sau al lui N. Steinhardt. În sfârșit, din aceste succinte amintiri, nu sunt absente umorul și autoironia. La o recepție de la ambasada română din Paris, în 1968, autorul se lipește întâmplător de doi necunoscuți: „Un bărbat înalt, un francez, vorbea cu un domn a cărui figură îmi era familiară, un român, cineva din

familia Zarifopol. Băgându-mă cam indiscret în preajma lor, mă uitam zâmbind la român așteptând să mă recunoască și el. Ținea în mână un țoi mare de țuică și stătea degajat în picioare, cu cealaltă mână în buzunar, ascultându-l pe francez. Brusc am înlemnit: românul era Malraux! [...] Nici n-am mai zăbovit mult acolo. (Francezul, am aflat pe urmă, era Valentin Lipatti.)”

Eseul consacrat lui Sadoveanu (*Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*) este nu numai singura monografie a lui Paleologu, dar probabil lucrul cel mai original care s-a scris până astăzi despre autorul *Baltagului*. Chiar dacă nu într-o total valabil critic. În câteva din punctele lui de plecare, nu putem să nu fim de acord cu Alexandru Paleologu. E vorba, înainte de orice, de considerarea marelui scriitor nu ca „un instinctual, om al naturii”, ci ca „un *artifex* de esență cărturărească”, intelectual și erudit, a cărui operă a evoluat vizibil de la cărțile tinereții la cele ale maturității „printr-un proces de transmutație interioară care l-a modificat fundamental”. Se știe că nu toată lumea împărtășește ideea acestei rupturi. Linia de demarcație între întâiul moment și cel următor ar trece, aproximativ, prin anul 1929, când Sadoveanu a publicat *Zodia Cancerului*, preludată de *Hanu Ancuței* și de *Împărăția apelor* și urmată de *Baltagul*. Un prim capitol, reluare a unui text din *Bunul-simț*, studiază filosofia lui Sadoveanu: caracterul ei intelectual universalist și de *praxis* (înțelepciune). O filosofie bazată pe aprobarea cosmosului, monistă și care privilegiază „legea” generală în detrimentul „accidentului” individual: sursele ei sunt în gnosticism, în acel amestec de gândire helenistică, mitologie orientală și creștină prin care trec sevele pitagoreice și se încheagă magia unității cosmosului. Alexandru Paleologu este convins că se poate dovedi o frecvență reală și temeinică de către Sadoveanu a acestor surse, cărora el le descoperă prezența în operă. Compară, între altele, ipoteza sado-veniană asupra formației spirituale a magilor Daciei (din *Creanga de aur*) cu tezele lui Pârvan și Bлага, ceea ce ar putea însemna că Sadoveanu

nu învățase filosofie după ureche, în scopurile imediate ale artei lui. Alexandru Paleologu precizează: „Nu e vorba de o «filosofie» naturistă, simplă, populară; e o filosofie savantă, hermetică, presupunând cărți și exegeze erudite... Este o filosofie și o artă de caracter inițiativ, termen care sperie pe unii, sugerându-le cine știe ce vrăjitorii «oculte», cine știe ce uneltiri suspecte; această spaimă este un fenomen de semicultură, când nu de-a dreptul o obliterație mentală. Conștiința inițiativă aparține cosmologiei tradiționale, aceeași pretutindeni, nealterată de fireștile ei variante stilistice; ea presupune o concepție monistă dinspre univers – *hèn kai pàn* – în sfera căreia se înscriu toate marile sisteme moniste ale gândirii universale.” Putem desigur discuta cât din filosofia sado-veniană este tras din izvoare cărturărești, și cât e refăcut intuitiv, dar e neîndoielnică „sensibilitatea” scriitorului la un anumit mod de a concepe universul, la o natură înțeleasă ca „epifanie a misterului cosmic” și nu ca sălbăticie rousseau-ist cultivată. Propriuvorbind, eseul dezvoltă aceste premise și constă în demonstrarea, strălucită, a caracterului inițiativ pe care-l presupun (în ordinea filosofiei și a artei) trei dintre operele de seamă ale lui Sadoveanu: *Creanga de aur*, *Baltagul* și *Ochi de urs*. Eseistul observă câteva similitudini frapante între scrierile menționate: toate sunt, în fond, romane de dragoste; în toate, dragostea atrage o coborâre în infern și descoperirea mijlocului ce permite ieșirea de acolo; la rândul ei, experiența infernală se constituie ca o inițiere și ca o pedagogie; în sfârșit, oricât de realiste ca înfățișare ar fi unele din aceste romane, există în ele profunde relații simbolice (care le conferă caracterul inițiativ) ori chiar, bine disimulate, anumite structuri mitice care multiplică în adânc realul de la suprafață. În ce le privește pe acestea din urmă, ele au format mai ales obiectul de studiu al criticii anglo-saxone (sub influența cercetărilor antropologice ale lui Frazer și ale școlii din Cambridge), dar n-au lipsit nici aiurea, ca urmare a studiilor lui Jung. Serge Doubrovsky citează un studiu al lui Gilbert Durand despre

*Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, în care e vorba de acel „semantism primordial al sufletului uman care debordează toate semiologiile într-un dat imediat nu al conștiinței individuale și reflexive, ci al comunicării universale a conștiințelor”. Alexandru Paleologu pornește, cum am văzut, de la constatarea unei structuri aparente (cele trei romane în discuție sunt romane de dragoste, iar dragostea este, în fiecare, pusă la încercare, se observă cu ochiul liber) spre a ajunge pe urmă la acele structuri ascunse, mitice, rod al imaginației colective. Între unele și altele, ca între „mase cu densități diferite”, relația nu e simplă, de reduplicare, ci complexă, romanele căpătându-și prin această structurare dublă simbolismul esențial. Nu e nevoie să dau mai multe exemple, spre a constata că Alexandru Paleologu a văzut bine. În *Creanga de aur*, Kesarion Breb se îndrăgostește de Maria din Amnia. Pentru el, infernul este Bizanțul lui Constantin și al Irinei de unde o smulge pe Maria. Creanga din titlu (simbol străvechi, știut încă autorului *Eneidei*) este aici totuna cu înțelepciunea, cu ajutorul căreia Kesarion o scoate pe Maria din tenebrele palatului lui Constantin ca să intre, prin durere, împreună, „în ordinea definitivei înțelegeri, care e cea mai mare iubire”. Creanga propiștorie poate fi baltagul nefolosit de Gheorghită, în celălalt roman, unde Vitoria descinde în infern (simbolizat de râpa unde se află osemintele lui Lipan), iar Gheorghită face o experiență a inițierii. În *Baltagul*, scenariul mitic îl oferă legenda zeului ucis, a lui Osiris. În *Ochi de urs* există, de asemenea, un scenariu al labirintului păzit de fiară sau al danteștii *selva oscura*. Alexandru Paleologu revelă foarte sugestiv aceste implicații. Culi Ursake din *Ochi de urs* coboară și el în infern: acesta, spune criticul, este, spre deosebire de râpa din *Baltagul* ori de Bizanțul din *Creanga de aur*, infernul interior. (Mă întreb: oare nu există un infern interior și în celelalte? Nu-l găsește episcopul de la Sakkoudion pe Kesarion închis în chilie și în sine, după opt zile de post negru și de retragere din orice relații cu lumea din afară, chinuit de răspunsul la teribila între-

bare în fața căreia întreaga înțelepciune din univers a trebuit să se dea bătută? Nu există în *Baltagul* acel *prânz refuzat*, cum spune Paul Georgescu, al Vitoriei, semn al coborârii în infernul din sine unde crede a afla adevărul?) Aceste analize conduc înțelegerea operei sadoveniene în locuri nebătute, virgine, în care, deocamdată, Alexandru Paleologu se află singur, însoțit doar de certitudinea orgolioasă că posedă adevărul (absolut, nu personal), care e creanga lui de aur. „Socotim că decriptarea temei Isis-Osiris în *Baltagul* este suficient de convingătoare, spune criticul. Nu vedem cum ar putea fi respinsă cu argumente totodată oneste și inteligente... Noi nu propunem o interpretare personală. Întâmplător suntem primul care a divulgat-o, prin mijlocirea tiparului, dar, cum spuneam la începutul demonstrației noastre, nu ne închipuim că dintre cititori nu a văzut-o vreme de atâtea decenii chiar nimeni”. Ei bine, oricât de straniu ar părea, n-a văzut-o, s-ar zice, nimeni. Cu unele din interpretările critice anterioare, cu toată originalitatea alor sale, Alexandru Paleologu s-a întâlnit totuși. Un caz semnificativ ni-l oferă *Baltagul*. Autorul *Treptelor lumii* critică sever ideea parafrizei după *Miorița* și pe a monografiei antropologice. I. Negoitescu și cu mine am mers în același sens. În baladă, scopul scenariului imaginat de cioban este învăluirea, ascunderea morții și a cauzelor ei; în roman, el este, din contra, dezvăluirea împrejurărilor morții. Deosebirea este importantă nu numai deoarece romanul trage de aici o urmare justițiară (inexistentă în baladă), la care se referă și Alexandru Paleologu, dar și fiindcă singură atitudinea dezvăluitoare conduce la o căutare și la o ieșire din spațiul con-sacrat prin care romanul se constituie ca gen. Ciobanii din baladă nu se mișcă, în fond, ci pendulează, fără a părăsi spațiul sacru, mitic. În fine, această căutare (esențială în orice definiție, cred, a romanului) este în *Baltagul* opera unei femei care își iese provizoriu din rol și, în loc să țeară pânza așteptării, merge în țara bărbaților. Mă deosebesc de Alexandru Paleologu în unele privințe



esențiale. De exemplu: teza căutării pe care mi-am bazat eu însumi analiza *Baltagului* ca roman realist este incompatibilă nu numai cu menținerea lui în câmpul de sensuri al baladei, dar chiar cu orice model simbolic (osirian ori altul) care ar anula „căutarea” (interpretând-o ca pe o obligatorie repetare simplă) și de asemenea „ieșirea”, căci ne-ar menține în spațiul mitului. Eseul lui Paleologu este perfect coerent în demonstrațiile lui. Nimic nu e ostentativ, scos acum, proaspăt, din cărți, nimic nu e inert material, inutil ideii critice. Referința, citatul, parantezele sunt spontane, ca o limbă maternă în care te-ai deprins să-ți traduci automat gândurile. Pe alocuri, ocolurile savante mi-au amintit de Odobescu, numit el însuși într-un context de două ori odobescian: o dată, pentru că e plin de parfumul unor versuri latinești; a doua, datorită mărturisirii gustului pentru livresc („mărturisim că am cedat unei ispite livești și unei plăceri de om ce nu mai e tânăr”). Întregul eseu se lasă în voia acestor excursii erudite. Dacă Nechifor vorbește, ca tot omul, de „dracii” Vitoriei, comentatorul ne răsfăță cu o

digresiune „demonologică”, citând pe Goethe, Hasdeu, Hugo, Plutarh, Cabala și Jung, proverbe populare, pe Neagoie Basarab și C. Noica. Dacă vine vorba de *Miorița* (și vine deseori), nu se mărginește s-o compare cu *Baltagul*, dar intră într-o lungă și, cred, întemeiată dispută cu folcloriștii. Heidegger e citat în legătură cu mortul din râpă, Lipan, iar maxime latine ori franceze, cuvinte grecești, indicații etimologice, expresii în trei-patru limbi împânzesc pagina. Firul nu e pierdut nicio clipă, deși mereu îngropat, ca Styxul, sub pământurile mișcătoare ale erudiției.

Cu o excepție, după 1989, cărțile lui Alexandru Paleologu sunt culegeri de conferințe și interviuri. *Politețea ca armă* (2000) se deschide cu câteva considerații despre vorbire și scris. Fără vreo concluzie. Paleologu fiind în mod evident un om al scrisului, oralitatea îl prinde mai puțin. Mărturisirile din *Politețea ca armă* trădează de altfel o *mauvaise conscience*. Este mult laxism ideatic și chiar etic în interviuri, și o stilistică tot mai precară. Senectutea literară a unuia dintre cei mai străluciți esești din câți am avut suferă de lipsă de caracter.

## RADU STANCA

(5 martie 1920 – 26 decembrie 1962)

*Versuri* din Radu Stanca a fost (chiar postum) o veritabilă surpriză, pentru că a scos din legendă un poet aproape necunoscut, dacă exceptăm un cerc de prieteni, despre care însă s-a vorbit mereu. Numele lui a fost mai ales legat de baladele publicate în 1945 în *Revista Cercului literar* de la Sibiu. Întrebarea este acum dacă baladele constituie partea cea mai rezistentă a creației lui, ca în cazul lui Șt. Aug. Doinaș, cu care, de altfel, Radu Stanca este foarte înrudit. Poetul nu e totuși remarcabil cu adevărat în baladele propriu-zise (numeroase), după cum nu e în lirica directă: mai degrabă el are înclinația de a reprezenta lirismul, poemele lui cele mai bune fiind niște false balade, de fapt o

formă de „lirică mascată”. Sensul lor nu e în ele însele (în limbă, în construcție, în regia spectacolului) ca la Șt. Aug. Doinaș, ci în prezența celui care le însuflețește. Poetul pune în scenă sentimente și idei, inventând decorul. El este autor și personaj, Radu Stanca, dar și Regele visător, Ioana d’Arc lamentându-se pe rug, studentul alchimist, Buffalo Bill, domnul îndoliat din castelul în ruine, Arhimede simțindu-se apărât de cercurile lui în fața soldatului. Baladele pure în care personajele își joacă propriul rol nu au nimic excepțional. E nevoie ca eroii să joace rolul poetului, să fie măștile lui, ca să simțim cum poezia se umple de farmec și de mister. Poetul este uimitor când face el însuși totul:

scenariul, regia, decorurile, costumele, intrând până la urmă pe scenă sub un chip de împrumut. E posibil ca orice poet epic să pună ceva din sine în fabulele și în eroii lui; altfel cum am mai vorbi de poezie? Dar la Radu Stanca eroii nu există: ei nu sunt decât măști, autorul însuși travestindu-se în ei, pentru a se ascunde sau pentru a se dezvălui mai bine, uneori numai pentru a se amuza: „Tot ce mica-mi inimă pofteste/ Mi-e prilej de-orgii și de festine”. Cum liricul poartă totdeauna o mască, în înțelesul că simpla autenticitate nu realizează arta, poezia reprezentabilă a lui Radu Stanca e esențial lirică. Spre deosebire de cerchiști, care vedeau în baladă o epicizare a poeziei, Stanca procedează la o liricizare a epicului. El rămâne neconvincător în confesie: îndată ce se pune în scenă însă devine memorabil. El trebuie să ia chipul Ioanei d'Arc spre a-și plânge viața netrăită:



„Mă strânge-n brațe zvelt, ca pe-o nuia,  
Floare de foc mă face și mă-nclină,  
Sfielnicele buze mi le bea,  
Iar trupul mi-l dă jos de pe tulpină.

Zvârlindu-și fața-n sus, mă frânge-n dinți,  
Pe pulpe-mi cade frânt, pe șold îmi urcă,  
Prin părul despletit de șerpi fierbinți  
Sute de limbi deodată îmi încurcă,

Și-acoperindu-mi pleoapele cu scrum  
Sub stranie îmbrățișare împlinită,  
Ca-nt-o înaltă amforă de fum,  
Scăldându-mă, mă duce la ispită.

Eu îmi desfac sandalele și joc  
Pe rugul plin de brațele nebune,  
Păgânul joc al dragostei, în loc  
Să-nalț întunecata rugăciune.

Și-abia acuma văd, privind în jos  
Spre limbile ce-aleargă și mă-mbie  
Că – păcătoasa! – am un trup frumos  
Și-un mijloc zvelt și pur, ca o făclie,

Că degetele mele sunt subțiri  
Și sânii mei rotunzi sunt albi ca mieii  
Pe care i-am păzit visând oștiri  
Și-ntârziind în sipet jocul cheii.”

Falsele balade compun o lume ciudată, de gravură veche cu burguri medievale și castele, cu ziduri de cetate și turnuri din care se risipesc bătaile ceasurilor, cu străzi înguste pe care se văd cavaleri, trubaduri, neguțatori și baroni, ori alunecă negre și tăcute landouri. Dar probabil tabloul e o halucinație a poetului care-și regăsește sufletul rătăcitor în aceste fantome. Tristețile poetului, care e, în fond, un elegiac minor, se obiectivează, astfel, în umbrele unui teatru chinezesc. Pentru el, Evul Mediu e, de fapt, lumea familiară a copilăriei, către care se întoarce mereu cu nostalgie sau cu suferință. Din sufletul lui ies la lumina zilei tot felul de arătări și el n-are puterea sau poate nu vrea să le alunge: acestea se înstăpânesc asupra lui, trăiesc în locul lui, iubesc în locul lui, calcă nescrise pacte cu diavolul. Un „trubadur mincinos” își cheamă iubita în castelul din Spania. Buffalo Bill își adună tovarășii spre a ține calea timpului:

„Diseară poștalionul va trece prin  
strâmtoare  
Iar noi îl vom surprinde la locul cunoscut,  
Întocmai ca pe vremea când mânuiam  
topoare  
Și flinte ghintuite. Întocmai ca-n trecut.”

Un domn în doliu și cu fața ca lumânarea  
merge în turnul unui castel spre a-și întâlni  
iubita moartă:

„Din când în când din sufletul meu seara  
Ca dintr-un vechi landou întunecos,  
Un domn înalt, în doliu, alb ca ceara,  
Lâng-un grilaj de poartă se dă jos.”

În sfârșit, un student cu aer hoffmannian  
își distilează prin zeci de eprubete o iubită amă-  
gitoare ca un fum (poezia este extraordinară):

„Și iată că-ntr-o noapte izbuti!  
Căci distilat prin zeci de eprubete  
Lichidul cu reflexe albăstrii  
Iscă un fum cu forma unei fete,

O fată cu păr lung, de abur pur,  
Cu sâni goi, săltând ca niște valuri,  
O negură dansând jur împrejur  
Într-o profuzie stranie de voaluri.

De-atunci apoi, din ce în ce mai dens,  
Din ce în ce mai mult, la ora șapte,  
Această experiență fără sens,  
El o făcu în fiecare noapte.

În fiecare noapte, așadar,  
Din serul nou creștea încet în aer  
Un trup înalt, albastru, sublunar,  
Un sul de-argint, subțire ca un vaer.”

Nu știu ca vreun teatru din țară să fi pus în  
scenă, în ultima vreme, o piesă a lui Radu Stanca.  
Nedreptățit este, în felul acesta, atât regizorul,  
printre cei mai de seamă pe care i-am avut și de  
numele căruia se leagă un moment de neuitat al

scenei sibiene (de la începutul anilor '50), cât și  
dramaturgul, interesant și original, a cărui operă  
nici măcar n-a fost publicată în întregime. Din  
cele cincisprezece piese păstrate, cinci au fost  
strânse în volum în 1968 și alte cinci în 1985  
prin strădania Ioanei Lipovanu, editoare. Expe-  
rienței regizorale i-a adăugat câteva articole  
teoretice, toate demne de atenție, aceste două  
preocupări înmănunchindu-se fericit cu aceea  
creatoare, care ar merita să fie mai bine  
cunoscută publicului. Nici criticii nu s-au  
înghesuit să comenteze opera dramaturgului.  
Titlurile remarcabile se pot număra pe degetele  
de la o mână.

Ceea ce se vede numaidecât la lectură este  
priceperea tehnică a omului de teatru. Perfect  
alcătuite, sub raportul compoziției dramatice,  
cu o gradație studiată a subiectului, piesele sunt,  
fără excepție, agreabile, „curate”, fără elemente  
de prisos, și câteodată profunde. Radu Stanca  
are ceea ce se cheamă idei dramatice, pe care  
știe de minune să le dezvolte. Teatrul lui, esențial  
poetic, are o linie clasică, prin economie și rigoare.  
Autorul a teoretizat (în *Tragedia și modalitatea ei  
scenică în perspectiva actualității*) superioritatea tra-  
gicului asupra dramaticului și comicalului: „În  
tragedie, eroul este angajat total, actele sale sunt  
definitive, ele antrenează un univers întreg.  
Eroul tragic ne face complici, pe când eroul  
dramei numai martori.” Și mai departe: „Natura  
dramei rezidă în procesul de individualizare a  
personalității umane, pe când natura tragediei  
în acela de socializare a individului... Tragedia  
e umanistă pentru că structura ei e în *cauza  
umanității*.” Într-o epocă în care dramaturgia s-a  
îndreptat mai ales spre grotesc, reafirmarea  
rostului tragediei e aproape singulară. Cel puțin  
prin alegerea tipurilor de conflict, piesele lui  
Radu Stanca sunt tragedii. Dar trebuie făcută  
precizarea că dramaturgul a plătit și el moderni-  
tății tributul inevitabil, relativizând sentimentul  
tragic prin apelul la joc. Maniera nu este însă  
nici aceea a lui Giraudoux, nici aceea a lui  
Cocteau. Ludicul rezultă în piesele lui Radu  
Stanca din clasicismul lor fundamental: este

mijlocul prin care conflictul tragic devine pur iar înfruntarea fără ieșire a protagoniștilor seamănă cu un mare joc, ale cărui reguli stricte nu pot fi fără primejdie nesocotite. Ne aflăm în fața unor piese în care intriga este aproape totdeauna privilegiată în raport cu personajele. Subiectele, ori de unde ar fi culese, din mitologia națională sau din tradiția clasică, din vechi legende religioase sau din repertoriul renesanțist, se desfășoară într-un mod absolut imprevizibil, mizând pe efectul de surpriză și de răsturnare (chiar și de două ori în cuprinsul unei piese) a datelor inițiale. Un teatru de intrigă este și acela al lui Dürrenmatt. Radu Stanca preferă grotescului poezia, aburul învăluitoare al mitului mai degrabă decât violența relațiilor ori degradarea lor dincolo de limita umanului. Chiar dacă această violență nu lipsește (și cum ar putea lipsi dintr-o tragedie?), asociată uneori cu nebunia sau crima, există mereu un echilibru secret care restabilește, fie și virtual, o armonie etică, o „frumusețe” a sufletului omenesc niciodată pe de-a-ntregul compromisă de ură, de viclenie sau de pasiune.

Cu două excepții, toate piesele au fost scrise între 1944 și 1949. Trebuie spus că, sub toate raporturile, teatrul lui Radu Stanca este extraordinar de divers. Și, cu toate acestea, extraordinar de unitar. Indiferent de subiect sau de formula de tratare, o piesă de Radu Stanca este imediat recognoscibilă după câteva elemente de construcție a intrigii. În *Ochiul* (1945), subintitulată „fantasmă tragică”, ne aflăm în epoca lui Bogdan, fiul lui Ștefan cel Mare. Datele istorice servesc exclusiv drept cadru și n-au nicio pretenție de adevăr, sau, măcar, de verosimilitate. Piesa are un substrat fantastic și un conflict de natură morală. Domnitorul posedă un ochi miraculos, care râde, pe care l-a pierdut într-o bătălie cu leșii. Din acea clipă nimic nu mai este ca înainte în Moldova: recoltele sunt năpădite de buruieni, apele seacă în albiu, oamenii își pierd încrederea în ei înșiși și în semenii lor. Bogdan o iubește pe Ruxanda, o jupâniță munteancă hărăzită de soție, dar fata îl

respinge. Ea nu știe nimic de ochiul care râde, după cum nici ceilalți de la curte nu știu de ce poartă domnitorul o năframă neagră pe obraz, cu excepția unui om al său, ticălos și viclean, care trage sforile. Solul leșesc care vine la nuntă e un bărbat falnic și cuceritor. Vâzându-l, domnitorul își dă seama că are ochiul care îi fusese scos în luptă. Ruxanda se îndrăgostește de sol, și când Bogdan îl aruncă în temniță, ea îi cere eliberarea în schimbul respectării promisiunii de a deveni soția domnitorului. Avem aici o parte din procedeele caracteristice lui Radu Stanca: impasul tragic (și Ruxanda, și Bogdan se găsesc într-o situație fără ieșire), „târgul” (care cere unuia din eroi un sacrificiu) și, la urmă, încercarea de a lămuri lucrurile prin înșelăciune. Domnitorul se lasă convins de omul său de încredere să-i dea drumul solului, dar să-l omoare în ascuns, ca să-și recapete ochiul. Ceea ce se și întâmplă. Numai că în ochiul dobândit pe această cale se poate citi, ca într-o oglindă, crima săvârșită. Ruxanda se sinucide, iar domnitorul își pierde mințile. În această formă oarecum naivă, dramaturgul construiește o problemă morală. Bogdan se luptă de fapt cu sine, cu demonul său lăuntric. Ca să izbândească, ar trebui să-l învingă pe acesta. Dar cercul vicios nu se lasă desfăcut. *Secera de aur* (1949) este o „legendă veche pentru tineret”, încă și mai apropiată de năvitățile basmelor, dar dramaturgic alcătuită cam la fel. Într-un sat românesc arhaic are loc alegerea noii căpetenii. Aceasta trebuie să câștige întrecerea celor mai harnici secerători și, dacă izbutește, urmează să ia de soție pe frumoasa fiică a fostei căpetenii. Printr-un vicleșug, pretendentul cel mai autorizat, și dorit de toți, e înlăturat de un nemernic, care are un om de taină priceput și fără scrupule, ca și Bogdan din *Ochiul*. Miza o reprezintă și aici un factor miraculos, o seceră, care este rodul muncii unui tânăr cinstit și iubit de săteni. Secera ajunge la dușmanul său, care, odată învingător în competiție, pune stăpânire pe sat, se înconjoară de alții de teapa lui și-și aruncă în temniță rivalul. Din nou revine femeii iubite rolul de a propune o înțelegere, prin care ea se sacrifică: libertatea

bărbatului râvnit contra cedării ei. Doar că lucrurile se încheie cu bine, de data aceasta, ca să se satisfacă cerința poveștii morale. *Madona cu zâmbetul* (1944) este probabil prima piesă a autorului. E o „dramoletă florentină”, a cărei acțiune se petrece la începutul secolului XVI. Admirabil construită, această operă într-un singur act este o mică bijuterie dramatică. Madona Lucrezia, o curtezană foarte frumoasă, îl iubește pe Pietro Siburi, care, la rândul lui, o iubește pe mai tânăra madona Constanza. Și ca lanțul racinian al pasiunii să fie complet, Lucrezia este iubită de Antonio, personaj puțintel malefic, și de Bonzo, sluga semiidioată a Constanzei. Antonio îl convinge pe Bonzo să îl îndepărteze pe Pietro Siburi de Lucrezia. Aceasta își dă seama de vicleșug, dar nu-l poate opri pe Pietro să-și urmeze pasiunea. Ea va pierde rămășagul (procedeu recurent) cu Antonio. Hotărâtă să întoarcă situația în favoarea ei, dansează aproape goală înaintea lui Bonzo, lăsându-se îmbrățișată de bietul idiot. Până la urmă nu mai are altă soluție decât să se sinucidă și, cu zâmbetul echivoc al morții pe figură, pozează pictorului Leonardo. De unde vine sugestia, e foarte limpede. Fără să fie o capodoperă, *Madona cu zâmbetul* e o tragedie psihologică echilibrată și concisă, cu un anumit mister și cu scene remarcabile. Tema morții, într-o atmosferă de puternică senzualitate, o descoperim și în *Faunul și cariatida* (1956), o piesă în versuri în care un faun se îndrăgostește de o statuie (tema seamănă cu aceea din *Hora Domnițelor*, publicată în volumul din 1968, unde, pe un fond mitic, un tânăr se îndrăgostește fără speranță de o idee, de o femeie-fantasmă). Faunul va pieri, ucis de vestalele templului Dianei, iar cariatida se va prăbuși, de durere, atrăgând cu sine pieirea templului și a locuitoarelor lui. Versurile nu sunt la înălțimea opereii lirice a lui Radu Stanca.

Am lăsat pentru la urmă piesa cea mai complexă și mai pretențioasă: *Rege, preot și profet* (1946). Toate însușirile teatrului lui Radu Stanca se găsesc reunite în ea, ca și toate procedeele dramaturgice. Dar tot în ea se văd cel mai bine și limitele acestui teatru. Un rege biblic crede că

va rămâne în amintirea poporului său construind un Palat al Plăcerilor, unde, noapte de noapte, se petrec orgiile cele mai cumplite. Din pustie vine însă un profet, orb, sprijinit de umărul unei frumoase fete, pe nume Abigael, care blestemă palatul și pe dezvățații lui, promițând un cutremur, care va prăbuși totul la prima lună plină. Norodul de petrecăreți se pocăiește, doar regele nu vrea să țină seama de avertisment. Totuși, la sugestia marelui preot al cetății, el transformă palatul într-o biserică, în speranța că Dumnezeu nu-și va lovi propria casă. Dar neîndeplinirea profeției ar atrage și pedepsirea, după legile locului, a profetului mincinos. Acesta își acceptă soarta susținând că, de vreme ce păcătoșii s-au pocăit, scopul lui a fost atins. Dar Abigael se teme pentru viața lui și, disperată, îl atrage pe rege în biserică în noaptea fatală, ca să pângărească locașul și să-l determine pe Dumnezeu a-l dărâma. Intervine încă o dată marele preot, care, după ce împiedică fapta, ajutat de profet, îl trimite pe acesta la moarte, în vreme ce, pocăit el însuși, regele se hotărăște a-și schimba viața. Totul e aici: lipsa soluției, în conflict, pariul (și sacrificiul), încercarea de a trișa, răsturnarea completă a situației (aceiași care-l iubesc la început pe rege pentru dârnicia lui, îl venerază apoi pe profet, ca să-și convertească la urmă sentimentul în adorarea marelui preot care i-a salvat de la pieire). Remarcabile sunt mai ales înfruntările dintre personajele care încarnează tripla putere: regele, deținătorul celei pământești, profetul, purtător de cuvânt al lui Dumnezeu, și marele preot, abil intermediar între cer și pământ. Din păcate, impresia tragică este diminuată de schematismul dramaturgic. Tragedia își reveală latura ludică. Autorul ne face spectatorii unui joc (e drept, plin de miez) și nu complicii unei tragedii. S-ar zice că miza e mult prea mare și debordează cadrul tipic al teatrului lui Radu Stanca. Mi-au plăcut mai mult fie acele piese în care miza este pe potriva mijloacelor (și tragedia conserva o notă de eleganță superficială), de exemplu *Madona cu zâmbetul*, fie, îndeosebi, acelea în care se realizează un fel de tragic pur, transcendent, ca o curată imposibi-

litate a soluției, de exemplu *Dona Juana*, *Ostatecul* ori *Oedip salvat*. În *Rege, preot și profet* este o impuritate, estetic vorbind, datorată unui subiect pe care jocul nu-l poate cuprinde decât în parte:

o intrigă prea bogată și spectaculoasă pentru problemele metafizice implicate.

În totul, teatrul lui Radu Stanca nu merită relativa uitare în care se găsește.

## ION NEGOIȚESCU

(10 august 1921 – 6 februarie 1993)



Autorul scrisorii de solidaritate cu E. Lovinescu, publicată în 1943 în *Viața*, Ion Negoitescu, a fost unul dintre tenorii interesantei mișcări literare cunoscută sub numele de *Cercul literar de la Sibiu*, înființat în 1943. Cerchiștii erau studenții lui Blaga, în vremea refugiului Universității clujene la Sibiu. Ei au scos o publicație, *Revista Cercului Literar*, în puține numere, în 1945, după câțiva ani în care au militat pentru o literatură estetică, oarecum împotriva tradiționalismului blagian și inspirată de preeuro-

penismul lovinescian. Numele de „O. Goga” dat *Cercului* la început era tactic. Atmosfera intelectualității ardelenene era impregnată de naționalism. Cerchiștii au fost în repetate rânduri atacați în ziarele vremii. Gabriel Țepelea îi batjocorea în *Ardealul*. După întoarcerea la Cluj, o nouă revistă, *Euphorion*, proiectată să ia locul *Revistei Cercului Literar*, nu mai apare. Euphorionismul, susținut îndeosebi de N. Balotă, voia să fie o depășire a estetismului cerchist. O parte din ezităările acestea între programe opuse se pot constata în corespondența publicată după câteva decenii între Negoitescu și Radu Stanca. Acolo schițează cel dintâi o deosebire între cerchism și euphorionism. Din prima epocă rămân baladele lui Doinaș, dar și ale lui Ioanichie Olteanu, care n-a perseverat ca poet. Teatrul lui Stanca e ulterior, ca și critica lui Negoitescu, din care doar puține texte sunt din timpul războiului. Cerchismul (despre euphorionism nu se mai vorbește până la volumul de debut al lui Balotă) e complet ignorat în deceniul de realism-socialist, recuperarea întâmpinând rezistență până la începutul anilor '70. O parte din supraviețuitori (Radu Enescu, N. Balotă, I. Negoitescu, Aron Cotruș, C. Regman sau Doinaș) se vor strânge, grație poetului Al. Andrițoiu, în jurul revistei orădene *Familia*. Nu este ultima încercare de a reînvia spiritul cerchist, dar este cea mai importantă. Ulterior, cerchiștii vor fi înghițiți de generația '60.

Ion Negoitescu a îmbrățișat, în critica de poezie de după 1965, cea mai radicală poziție modernistă, depășindu-l cu mult pe maestrul său E. Lovinescu, atât în privința „simbolismu-

lui” critic (în sensul în care l-a definit el însuși în micromonografia pe care i-a consacrat-o în 1970), cât și în privința reducerii poeticalului la lirismul pur, neîntinat nici de anecdotă, nici de retorică, nici de vreun corelat obiectiv. Poate doar G. Călinescu în capitolul despre Goga din *Istorie* să fi dovedit tot atâta tenacitate în purificarea poeziei de orice alt conținut decât acela al subiectivității capabile să se nutrească din sine însăși precum Nastratin Hogeia al lui Ion Barbu. În cel dintâi studiu remarcabil (scris în anii '50 și publicat în 1968), *Poezia lui Eminescu*, găsim gata formată această concepție puristă. Firește, e preferat Eminescu din postume celui din antume, între care opoziția devine maximă, acesta din urmă fiind considerat rodul clasicistei poetici maioresciene mai curând decât al propriei vocații romantice, așa de clară totuși în poemele neîncheiate și netipărite integral ale juneții. Maiorescu ar fi de vină pentru imaginea acestui Eminescu neptonic, în spiritul romantismului *Biedermeier* (termenul nu-i era cunoscut lui Negoțescu) al unor Mörike, Lenau și Heine, care a întârziat cu o jumătate de secol ieșirea la suprafață a adevăratului Eminescu, plutonic și vizionar, afin al lui Hölderlin și Novalis. Întreg studiul pledează pentru această idee, care rupe în două poezia lui Eminescu, scoțând la lumină, ce e drept, versuri, strofe ori chiar poeme (majoritatea neisprăvite) a căror combustie lirică este uneori superioară celei, aproape stinse, acoperite de lavă, din *Luceafărul* ori din unele romanțe. Prin țevăria *Luceafărului* ar sufla vântul, în vreme ce în oceanul de imagini fierbinți din *Memento mori* s-ar naște diamante dintre cele mai prețioase. În definitiv, Negoțescu nu face decât să tragă ultimele consecințe ale interpretării călinesciene a antumelor. Dar dacă G. Călinescu păstra încă un anumit respect formulei de poezie a secolului XIX, în care liricul, epicul și didacticul coexistau până și la marii romantici, Negoțescu comprimă poeticalul la lirismul absolut pur, fără insule narrative, reflexive ori des-

criptive. Dificultatea este de a ști dacă acest Eminescu al profunzimilor primordiale, în care „de plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și” – iată versul-cheie, conform lui Negoțescu – există cu adevărat sau este doar o virtualitate de o remarcabilă forță mai degrabă lirică decât critică. Puține versuri din cele postume confirmă, de altfel, plutonicul. Și încă: poate fi conceput ca existând acest Eminescu plutonic fără acela neptonic al tradiției începute de Maiorescu așa cum a existat, din 1889 și până aproape de noi, poetul antumelor strânse în volum de criticul junimist într-o ignorare deplină a celui alt? În *Scriitori moderni*, Negoțescu examinează din același unghi poezia foarte diversă a unor Bolintineanu, Hasdeu, Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, Macedonski, Adrian Maniu, Ion Pillat ori Philippide. Aplicând *à la lettre* teza lui Călinescu și Borges a influenței inverse, el crede că Philippide l-a influențat pe Hasdeu și Ion Barbu pe Coșbuc (în traducerea căruia găsește versuri de un barbism atât de curat, încât nici nu par scrise de poetul *Iernii pe uliță*), dând, cu alte cuvinte, prioritate orizontului contemporan de lectură al criticului asupra cronologiei istoriei literare. E șocant să descoperi, în același Coșbuc, câte o sintagmă ce pare extrasă din *Inimi sub săbii* de Jebeleanu ori să guști în autorul *Ostașilor noștri* un singur vers și acela de un parnasianism definitiv: „În Asia, cuib verde de lebede-argintii”. Cu o astfel de viziune răsturnată, legitimă teoretic, dar greu aplicabilă, Negoțescu a putut fi un critic excepțional (mai ales de poezie: în proză, gusturile sale sunt excentrice, preferând de exemplu romanțelor *Ion* și *Răscoala* mediocrul roman *Amândoi*, cu „abisala” Solomie drept protagonistă), dar nicidecum un istoric literar.

Criticul a fost o prezență puternică în două etape, despărțite de o lungă tăcere, ale activității sale. Mai întâi, în timpul războiului, când a animat *Cercul literar* sibian și, apoi, revista acestuia. Junele Negoțescu era un veritabil dandy al anilor '40 din secolul trecut, un prooccidental și

un estetic ireductibil, polemizând cu naționalismul cronic al ardelenilor (și, implicit, cu Blaga) și susținând *euphorionismul*, ca o contopire dintre apolinicul vechilor greci și faustianismul modern, împotriva banalităților neosămănătoriste și provinciale la modă. În al doilea rând, după revenirea sa în actualitate în anii '60-'70, când estetismul este, din nou, principala armă contra, de data asta, tematicii socialiste și a rudimentarei literaturi comandate de oficialitate. Chiar dacă adesea discutabile, judecățile de valoare ale criticului nu păcătuiesc niciodată prin abandonarea criteriului estetic, ci prin, cel mult, subiectivitatea unui gust complet neortodox. Când, pe apucate, în *Analizele și sintezele* din 1976, sau în *Istoria literaturii române* din 1991 (doar un prim volum, consacrat literaturii dintre 1800 și 1945), Negoïtescu leapădă haina criticului spre a o îmbrăca pe aceea a istoricului literar, rezultatul este superficial și neconcludent. Fără îndoială, folosind în mod predilect uneltele criticului, istoricul e mereu subtil, cucceritor, original și extravagant. El face un început de nouă selecție, lăsând pe dinafară autori care se bucurau la Călinescu ori la alți istorici literari de capitole substanțiale. Încă din proiectul de istorie literară contemporană publicat în *Tribuna* clujeană spre finele deceniului 7, care a provocat scandal, se remarcă acest spirit selectiv al viitorului op al lui Negoïtescu, deși acesta se referea la alte perioade. Învățați să confunde istoria literară cu un dicționar de autori, mulți critici buni au contestat atunci proiectul. Nu-i pun la socoteală pe cei inspirați de ideologia comunistă. Scrisă în exil, *Istoria* a conservat principiul eliminatoriu de odinioară. Este meritul ei principal. Din păcate, lecturile istoricului sunt departe de a fi complete (lipsa bibliotecilor din țară se resimte), opere de seamă sunt ignorate, erorile de informație abundă și multe judecăți

par nesperioase. În loc să impună o scară proprie de valori (ar fi fost absolut necesar, la exact o jumătate de veac după *Istoria* lui Călinescu), cartea lui Negoïtescu reușește să compromită ideea însăși de revizuire.

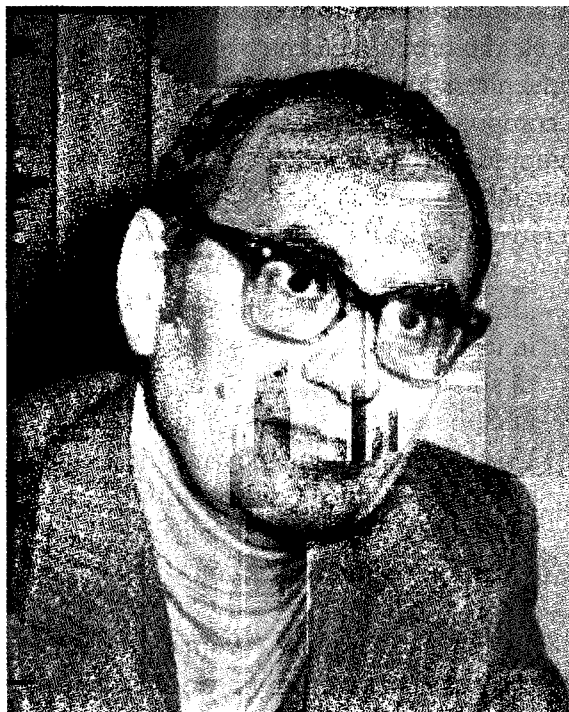
Poet minor (a debutat cu versuri și a publicat poezie și la maturitate), Negoïtescu este în schimb un original memorialist în *Straja Dragonilor*. Deși începe sub auspicii goetheene, este probabil singura autobiografie românească gândită în spiritul unei sincerități deplin rousseau-iste. Nimeni n-a mai avut curajul unei confesiuni atât de directe și de oneste, cu atât mai mult cu cât autorul a fost un pederast din speța lui Gide și Cocteau, dar într-o țară departe de a se fi eliberat de prejudecăți sexuale, chiar și în epoca postcomunistă, când cartea a putut totuși să apară. Evident, înainte de 1989, ideea tipăririi acestor memorii de adolescență, cu toate inițierile de rigoare, nu-i putea trece prin minte nici măcar unui excentric ca Negoïtescu și ar fi produs un imens scandal. Ce e drept, nici în 1994 ele nu s-au bucurat de succesul așteptat, alta fiind în acel prim deceniu de euforii și frustrări agenda cititorilor vechi sau noi de literatură.

Până la urmă, opera lui Negoïtescu, unul dintre cei mai personali critici de după al Doilea Război, este decepționantă: fragmentară, diletantă, nefinalizată și extravagantă. Despre clasici a lăsat doar considerații fulgurante, unele extrem de atrăgătoare, și nicio sinteză. A prefăcut ierarhia critică în antologie de texte. Despre contemporani a avut păreri care n-au fost omologate. A susținut mereu excepția în detrimentul comunului, ceea ce nu e rău, ca principiu, dar devine greu de acceptat ca regulă generală. Cea mai mare calitate a criticii lui Negoïtescu a fost și cel mai mare defect al ei: extrema originalitate.



## ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ

(26 aprilie 1922 – 25 mai 2002)



Șt. Aug. Doinaș nu și-a putut vedea publicată în 1947 sau 1948 întâia lui plachetă de versuri, *Alfabet poetic*, premiată totuși la Cenaclul „Sburătorul”, condus, în puținii ani în care i-a supraviețuit lui E. Lovinescu, de către Vl. Streinu și Ș. Cioculescu. Sub același titlu, poetul și-a antologat treizeci de ani mai târziu poezii scrise între 1941 și 1977. Titlul e înșelător: Doinaș n-a fost niciodată un învățăcel, stângaci, dibuitor, impredictibil. O poezie ca a lui, născută înzăuată cu coif cu tot, ca Minerva din țeasta lui Jupiter, nu implică învățarea unui meșteșug, deși este vădit meșteșugărească, urmare a unui travaliu în care joacă un rol lecturile (poetul a scris numeroase eseuri despre poezie, foarte informate, dar păcătuind printr-o anume generalitate, culese în *Lampa lui Diogene*, 1970, *Poezie și modă poetică*, 1972, *Orfeu și tentația realului*, 1974) ori traducerile (din Ruben Darío, Dante, Hölderlin, Mallarmé, Benn etc.). Natura poeziei lui Doinaș constă în cultura ei. Dacă există o evoluție, ea seamănă mai degrabă cu o acumulare lentă și

misterioasă decât cu o schimbare bruscă la față. Poetul nu învață, ci se învață. Tânărul Doinaș se hrănește din presentimentul maturului Doinaș.

Poezia de la senectute nu este totuși aceeași de la început. Poetul a îmbrăcat trei veșminte succesive. Primul este al baladelor din anii '40 și, în general, al versurilor scrise (nu și publicate) până spre 1960. E vorba de ciclurile intitulate în antologia *Foamea de unu* (1987), *Manual de dragoste*, *Mistrețul cu colți de argint*, *Ovidiu la Tomis* și *Anul scufundat*. Al doilea este al poemelor „abstracte” din deceniile 7 și 8, tot acum intitulate *Foamea de unu*, *Voluptatea limitelor*, *Hesperia* și alte câteva. În fine, de la *Vânătoarea cu șoim* (1985) încoace putem vorbi de o poezie polemică și moralistă.

Dacă Doinaș este poet mare, este cu siguranță în cea dintâi dintre aceste etape. Poate nu cea mai profundă, dar cea mai spectaculoasă poezie rămâne aceea de la debut. Niciodată mai târziu poetul nu va mai scrie versuri la fel de frumoase, într-o limbă la fel de nobilă și de rafinată. Este și poezia în care originile și afinitățile se simt cel mai bine chiar dacă în detrimentul originalității: Goethe și Schiller, împrăștiți prin romanticii germani, Coșbuc filtrat prin Philippide și Bлага, întâiul Ion Barbu, înnoit cu sugestii care ne trimit la nenăscutul (ca poet) Dimov. Aceștia și alții intră în aliajul fastuos al baladelor, la care trebuie adăugați Shakespeare și Pillat pentru sonete, printre cele mai minunate din întreaga poezie românească. Sonurile baladești sunt ale unui alexandrin, prin contrastul dintre o atmosferă crepusculară, epuizată, funerară, și o plăcere a rostirii și a descrierii, un elan vital, care imprimă versurilor măreție și eleganță. Alegorismul structural nu e străin de Philippide, tot așa cum poezia de concepte vine din Paul Valéry, prima și marea iubire a lui Doinaș: „Așa mă bântuie cu voluptate, punând pe fruntea mea stigmat și mir/ amantă fără patimă, Ideea”.

Însă tot aici își fac loc senzualitatea, lenea ori visarea vegetativă a cărnii:

„Lăsați acum bătaia lopeților să cadă.  
E ora lenei pline, a miilor de sori  
și-a fructelor mușcate cu dinții albi de pradă  
păstrând încă aroma de fildeș până-n zori.  
Lăsați piciorul leneș s-atârne într-o parte  
Și luntrea să viseze pe-o latură.”

Se remarcă de pe acum la Doinaș glisarea între senzație și idee. Un anume prozaism al fondului se răscumpără prin superbe spectacole lexicale, mai ales în balade, care nu s-au învechit deloc. Vopselele sunt la fel de proaspete, țesătura e vie, caldă, palpând secret. Cadența e somptuoasă, ca a vâslelor în cădere solemnă ale unei corăbii mortuare:

„Și Xenofantos, flautist de seamă,  
cânta la provă, preamărind pe zei,  
cântare de durere și de teamă.  
Iar vâslele cu vârful de aramă  
Duceau în mare tânguirea ei.

Căci loviturile cădeau în valuri  
în ritmul grav al imnului duios;  
iar valurile suspinând pe maluri  
loveau nostalgic marile chimvaluri  
vibrând de-un sunet orfic, unduios.”

În alt poem, această alianță între spiritul abstract și delicia formale se traduce printr-o critică a „sfintei, trecătoarei voluptăți”. E pretutindeni un fel de romantică delectare cu materiale viguros-concrete ale fanteziei, un vitalism stăpânit, observabil chiar și în poeme care exploatează proliferarea monstruoasă a ruinei fizice. Este aici un Arghezi somptuos:

„Pecinginea se lăfăia-n donjoane,  
Puia șopârle purpura-n postav.  
Ogivele cădeau peste balcoane  
și pragurile licăreau broboane,  
căci Regele Pescar era bolnav.”

Dar e deopotrivă vocea de sirenă a unui clasicism beat de abstracțiuni. Din simțirea tulbure-sezuală și din formalismul reflexiv se alege în cele din urmă estetismul ceremonios al acestor prime poezii a căror capodoperă este *Orfica*. Poetul își compune în ea o mască elină, clasic-romantică, philippidiană în aparență și holderliniană în esență, încercând să purifice senzorialitatea prin hieratismul gustului:

„Îmi place dintre semeni treptat să mă retrag,  
în infinitul mare o arie să trag,  
să știu un loc din umbră cu trepid și trepte  
în care șapte tineri în togă să m-aștepte.  
Un clopoțel s-anunțe pe ganguri reci, pe dale,  
sosirea mea ghicită din zgomot de sandale.  
Cu magică formulă și cabalistic semn  
să-nconjur sanctuarul secret și să-l însemn.”

În *Omul cu compasul* (1966) poetul face un pas mai departe spre un platonism al esențelor pure. Din lucruri, se alege forma, din perisabil, durabilul, din viață, un tipar tras cu compasul ce înconjoară un sanctuar și un refugiu dintr-o ordine de lucruri mai abstractă decât aceea din *Orfica*.

„Ci-n mijlocul declinului lumesc  
eu stau și-aștept, cu sfiiciune, ceasul  
când putrezi-vor florile ce cresc  
ca broaște care-mi tulbură compasul.  
Atunci, lovind cu vârful în nisip,  
Aceleași semne vor luci în soare,  
Păstrând în forma lor eternul chip  
Al lucrurilor lumii trecătoare.”

Pe reflexul materialității perisabile se instalează contemplativitatea, un ochi distant, mallarmean (prin Valéry). În sonete, clasicismul structural a învins romantismul gestual și lingvistic, într-o poezie de o suavă limpezime, cu nete contururi de lumini și umbre, desăvârșită artizanal. Poetul lucrează cu materii delicate, fragile, imponderabile, transparente. Teme shakespeariene străbat

ici-acolo („Nimic din tot ce-a plâsmuit natura/  
nu-ți va păstra fiorul și măsura/ mai credincioase  
decât versul meu”). Lapidare și sentențioase, ver-  
surile se desfoliază până la scheletul curat al ideii:

„Să lași, în față, cercul să-ți repete  
privești: o dată, înc-o dată.  
Abia atunci poți jupui simbolul:  
sub marile-i culori curgând în zdrențe,  
scheletul unei viziuni sticli-va  
necruțător de alb, arhitectură  
a unui zeu în irisul cărúia  
noi întreținem șansa unei lacrimi.”

Câte o poezie este o perfectă bijuterie for-  
mală:

„Ca frunza ce se lasă pe izvor  
îți tulbur sufletul cu-o sărutare,  
și gura ta, sorbindu-mă, tresare,  
cu valuri care nu mai știu ce vor.

Nici focul nu cutremură mai tare,  
nici vântul nu îmbată mai ușor.  
Primești pe umeri un frunziș sonor  
care se scutură dintr-o cântare.

De ce suspini? Ce nour te pătrunde?  
Pe frumusețea ta ca peste unde  
se lasă leneș un umbros veșmânt.

Ah! frunza mea se face scrum pe gură...  
Dar, putrezind, sălbatica nervură  
își zgârie profilul în pământ.”

Pitagorismul și platonismul reflectă la Doinaș  
nevoia de țipar. Pădurea e un templu de cariatide.  
Ființa se închide într-un bloc de marmură, ca  
Dafne în trunchiul laurului.

Poeemele din anii '70 sunt deodată prețioase  
și baroce. Claritatea clasicistă se întunecă, dar  
nu prin recăderea în apele grele ale lirismului,  
desfătător pentru ochi și ureche, din balade, ci  
printr-o sporire a artificului. Silnicia este uneori  
teribilă. Doinaș scrie acum câteva din versurile

lui cele mai rele („Ostatice-n dulcea rușine a  
zorilor crișcă,/ doar capul spumând auriu, acaùlice  
nalbe”). Concretismul ori „îmbuibarea de arti-  
ficii”, după vorba lui C. Regman, nu exclud  
declamația găunoasă. În *Hesperia* (1987) triumfă  
hölderlinismul. Poetul se întoarce la clasicitățile  
lui în duh romantic. Unele poezii sunt superior  
didactice în felul de la Ion Barbu. Altele își trag  
ideea dintr-o natură smintită blagian de mistere.  
Pe alocuri, poetul *Laudei somnului*, cu ale sale  
cântece cosmice, e de-a dreptul imitat, în ver-  
suri în care sunetul propriu doinașian e tot mai  
stins: „Dacă ieși din păduri, mă găsești, într-un  
pâlc/ de coroane ce cântă; mai jos, în cenușa/  
marilor fluturi ce-n zbor m-au atras,/ senină  
mi-e umbra”. Extazele poetului german, la  
rândul lor, sunt răcite în alambicuri savante.  
Abia cu *Vânătoare cu șoim* (1985) este evidentă o  
schimbare la față a poeziei atât de egală cu sine  
a lui Doinaș, mai ales în două dintre ciclurile  
volumului, conținând poeme sarcastice, amare,  
cu argheziene învârtoșări de limbă și o sensibi-  
litate dramatică, exacerbată, care corupe ordinea  
doinașiană a poemului, sfărâmă țiparul, dereglează  
ritmul. Scriitura este în acestea „depravată”,  
impulsivă. Poeemele au fost interpretate la sfâr-  
șitul anilor '80 ca disidente și subversive. Lectura  
câtorva la „Cenaclul de luni”, rebotezat și  
refugiat într-o sală de la Muzeul CFR din  
Capitală, a determinat redesfințarea lui de către  
oficialități, și, de data aceasta, definitivă. Astăzi,  
când știm din dosarul de la CNSAS al poetului  
că în 1984 el a încetat a-și mai respecta angaja-  
mentul semnat cu exact douăzeci de ani mai  
devreme, volumul *Vânătoarea cu șoim* ne apare  
într-o perspectivă diferită. Ultimele poeme de  
oarecare însemnătate ale lui Doinaș nu mai au  
puternica originalitate a celor dintâi, dar repre-  
zintă un moment important din procesul de radi-  
calizare politică a literaturii române din deceniul  
final de comunism. După 1989, Doinaș n-a mai  
scris decât accidental poezie.

## ION CARAION

(24 mai 1923 – 21 iulie 1986)



Foto: I. Cucu

Posteritatea lui Ion Caraion este tot mai incertă. După emigrarea lui, în 1981, revista *Săptămâna* i-a publicat în serial un așa-zis jurnal, pe care scriitorul l-ar fi uitat în țară. Caraion a intervenit într-o emisiune de la radio „Europa liberă” cu niște explicații foarte confuze. El n-a recunoscut că jurnalul este un montaj, operat de către Securitate și încredințat spre publicare revistei lui E. Barbu, din numeroasele note informative pe care le scrisese de la ieșirea din detenție (a făcut în totul unsprezece ani de închisoare) și până în ultimele luni în care s-a mai aflat în țară. Timp în care a tipărit peste douăzeci și cinci de cărți, majoritatea de poezie, cu încuviințarea lui N. Ceaușescu însuși pe care Ion Caraion, tânăr comunist, unul din fondatorii ziarului *Scântea*, în versiune legală, în toamna lui 1944, îl cunoscuse foarte bine. Urâta poveste a făcut obiectul a numeroase comentarii și chiar „dosare” după 1989. Tipărirea unora dintre notele informative n-a mai lăsat însă nicio speranță

celor care au încercat să apere imaginea scriitorului: nimic, în acest nou gen, deloc literar, dar atât de abundent și de variat, nu întrece în mășvie notele informative ale lui Artur (numele de cod al informatorului). Are dreptate un comentator să spună că o singură astfel de notă a lui Artur s-a dovedit mai compromițătoare pentru N. Steinhardt decât altele, multe, redactate de nu mai puțin ilustrul Marin Oltescu (alias Al. Paleologu) ori de alți încă anonimi denunțatori de profesie. În astfel de cazuri, întrebarea care se pune este dacă valoarea operei răscumpără comportamentul omului. În cazul lui Caraion, răspunsul nu e sigur. Un jurnal intim (de data asta, real), expresiv și pățimaș, în stilul agresiv din poezii și din denunțuri, zeci de texte critice (o carte întreagă despre Bacovia), nu lipsite de ascuțime, unele, în pofida stilului vorbit, întortocheat și parantetic și a unei subiectivități plină de resorturi ascunse și de inavuabile motivații, meritând totuși a fi recitite după trecerea anilor („Te-ntrebi de ce dintr-o armată de critici sortiți să descopere mereu America nu s-o fi găsimd câte unul, când și când, care, în loc de porumbei împăiați, să vină din pădure și cu câte-un iepure viu”) și, mai ales, o imensă operă lirică, întinsă pe patru decenii (debutul în 1943 cu *Panopticum*), inegală, stridentă, contorsionată moral, pe alocuri memorabilă, toate acestea ar trebui reluate critic înainte de pronunțarea unei sentințe.

Dacă rămâne ceva, dincolo de „cazul Caraion”, rămâne mai ales o parte a poeziei. Operația de selecție e dificilă. Cantitatea copleșește calitatea și e uneori peste puterile criticului. Versurile lui Caraion sunt, de la început, impudice, dure, polemice, sarcastice și mustind de dezgust. Citez aproape la întâmplare:

„Ce fel de gândac să-mi bea plictiseala?  
Acum, când se râde, râd ochii sălcii.  
Eu prin mine arar întârzi,  
ca un om care moare și-și tăinuie boala.

Un cimitir de pâslă e totul.  
Când niciun început nu mai începe de-acum,  
sub pomul de aur cu țopăitul postum,  
mi-aud de departe funingea și ciotul.

O scârbă de viață cu febre și come  
lânțește în mine din nu știu ce veac.”

Se observă lesne că nu cruzimea emoției și a expresiei face nota caracteristică, dar abuzul stilistic. Caraion e în fond un spirit baroc, inventator neobosit de metafore plastice, de arabescuri, cu un neobosit instinct al decorativului, oarecum în felul lui Blaga din *Pașii profetului*:

„Sub copacul acesta s-a spânzurat  
o fecioară.  
Amaltheia, capra fermecată, îngenunche  
în umbra copacului.  
Zei se fac ploii de aur, șiretlicuri și tauri.  
Ei pătrund pe sub dafini  
se dau în leagăn și se-ascund,  
culeg struguri și cântă.  
Joacă. Îi privești.  
Se privesc.  
Joacă. Pe ploaie, pe arșiță, pe ninsoare.  
Parcă și ținuturile din jur  
s-au făcut deodată de stofă  
și s-au trezit într-o mare  
de temple.  
Oi de bumbac și oi de lână pasc în cer  
lumina eumenidelor.”

La capătul celălalt al acestui expresionism  
stă Argezi:

„Cerule se umpluse de ape.  
Lume de pe lumea cealaltă.  
Doamne, nu mai încape –  
Cerule ca iarba de baltă.  
Doamne, a dat peste toate –  
Apa se umpluse de moarte.  
Viitura cleioasă, mîlul etern  
Aduc buturugi din infern.”

Nu lipsesc facilitățile parodice, atingându-se cu o aripă de *Măhnirile* tot argheziene sau de sonoritățile goale ale lui Dan Botta, ba chiar împrumutând voit rimele lui Topârceanu („Mă uitam la mine *ca la o/* prăfuită tolba cu *blazon/* lângă umbra de pe *lampion/* și-mi spuneam:/ ce arbore de *cacao*”). Mai neașteptat este că o poezie coșmarescă și glumeață, grotescă și funambulă, în care strigă ca la Munch o conștiință bântuită de anxietăți, totodată paranoică și scindată, o poezie de un expresionism nativ, ca respirația, poate lua pe alocuri o turnură, tot așa de spontană, suprarealistă. Mostre de folclor suprarealist, nu chiar atât de ridicole precum la Ion Bănuță sau Ion Gheorghe, sunt risipite în volumele mai noi. Desigur, dezagrearea comică a limbajului este intenționată. În pofida aparenței de liminară sinceritate, de ecorșeu sau de brut la care poezia lui Caraion ține de la început până la sfârșit, e vorba și de un travaliu laborios, de multă artificiozitate și de manierism. Din atâtea poeme, mai bune sau mai rele, se pot desprinde imagini ori metafore foarte sugestive, cărora scoaterea din context nu le anulează lirismul. Paradoxal, poezia amorfă a lui Caraion rezistă cel mai bine tocmai prin câte un vers sau prin câte un distih norocos: „dansând pe buzele tăcerii ca pe mânerul unei căni” sau: „stelele se umplu de cântec ca niște cești” sau: „vezi nori ca niște tandre/ marsupii de lichid” sau, în fine: „cioara-ncurcă broderia liniștii, subțire”.

## NICOLAE BALOTĂ

(n. 26 ianuarie 1925)



În martie 1969 primea bun de tipar *Euphorion*, cartea de debut a lui Nicolae Balotă, impozantă culegere de eseuri critice referitoare la mari opere românești și străine din secolul XX. Într-un articol programatic, autorul pleda pentru o „direcție nouă” în critica literară, împotriva călinescianismului la modă. Nicolae Balotă nu aparținea generației de critici călinescieni. Biografiile nu le semănau. La data debutului său, Nicolae Balotă împlinise 45 de ani. Călinescienii, care impuseseră deja o „direcție nouă” în critica postbelică, aveau, ei, în jur de 25. Balotă se numărase printre studenții lui Blaga, în vremea refugiului la Sibiu al Universității clujene, publicase în *Revista Cercului Literar* în 1945, fusese de două ori arestat, o dată în 1949 pentru scurt timp, a doua oară în 1956 pentru opt ani și jumătate, din care ultimii petrecuți în domiciliu obligatoriu la Lătești, în Bărăgan, de

unde a și fost eliberat în vara lui 1964. Așadar, aproape două decenii de absență din viața literară. După ieșirea din domiciliul obligatoriu, Balotă debutează în *Secolul XX* cu un studiu despre Teilhard de Chardin semnat cu pseudonim. Abia în 1965 îi întâlnim numele în *Luceafărul*, condus de E. Barbu, cu un articol despre Joyce. *Euphorion* se deosebea, nu doar prin program, de toate cărțile de debut ale generației '60. Se remarcă, înainte de orice, prin cultură filosofică, de unde și înclinația spre temeurile filosofice ale literaturii, prin didacticism, prin solemnitățile de stil și un respect aproape religios față de scris. Balotă ne făcea să ne gândim la acel monah care sărută coala albă înainte de a începe să caligrafieze. Niciuna dintre aceste însușiri ale criticii și eseisticii lui Balotă nu era și a generației '60. Autorul lui *Euphorion* era supraviețuitorul unei lumi complet necunoscute mai tinerilor săi confrăți de la sfârșitul anilor '60. Formația lui intelectuală era alta. Spiritul eseisticii lui nu putea fi decât surprinzător pentru acea vreme. Pe când generația '60 făcea din autonomia esteticului un crez și, la urma urmelor, un meterez capabil s-o apere de marxism și de politic, Balotă milita oarecum imprudent pentru o „critică filosofic întemeiată” și contra „impressionismului vag sofisticat” care era la modă. Se întreba chiar dacă nu cumva „trece, în epoca noastră, esteticul printr-o criză”. Așa cum astăzi, deși faptul pare de neînțeles în ochii occidentalilor, intelectualii din fostele țări comuniste nu pot fi, cel puțin un timp, socialiști ori de stânga, tot așa tânăra critică românească de la 1960 nu putea fi decât estetică, după un deceniu de confuzie a valorilor creată de criterii care țineau exclusiv de conținut. Eseurile lui Balotă au tulburat apele creând riscul, pe care criticii tineri l-au intuit imediat, al recăderii în premaiorescianism. Titlul cărții era explicat în eseul *Moartea și transfigurarea lui Euphorion*. Referiri la întreaga problematică se află și spre sfârșitul *Caietului*

*albastru*, (un jurnal din tinerețe) unde Balotă constată că discriminările maiorosciene din *Manifestul* scris de Negoïtescu în 1943 nu mai erau împărțite de cerchiști, zece ani mai târziu, când o nouă „conjugare a valorilor”, care să nu excludă morala din estetic, li se părea tot mai necesară. La mijlocul anilor '50 pentru niște intelectuali marginalizați și deloc la curent cu viața literară, cum erau Balotă și ceilalți cerchiști, aceasta era o curată utopie dar, în anii '60, ea denota o naivitate greu de înțeles și care putea deveni periculoasă. Ar fi de menționat reluarea ideii spre finele epocii comuniste și imediat după revoluție de către Monica Lovinescu, dar și de către alții, sub forma *est-eticii*, care anunța o firească revizuire a valorilor și în plan etic, nu doar estetic, din păcate rămasă până azi doar la morala scriitorilor. Cerchiștii sibieni îl evocaseră și ei pe fiul lui Faust și al Elenei ca pe un simbol al conjuncției dintre antic și modern. Balotă deplasează accentul de pe conjuncția dintre natură și spirit pe acelea dintre elinism și creștinism sau dintre rațiune și mistică. Generația cu douăzeci de ani mai tânără în care Balotă a intrat prin jocul destinului istoric (ca și Dimov și Șt. Aug. Doinaș, dintre poeți, Șt. Bănulescu, dintre prozatori, E. Papu sau I. Negoïtescu, dintre critici) pariase, ea, pe estetic împotriva filosoficului (sperietoarea marxistă pândea) și pe rațional împotriva misticismului (aici pândea sperietoarea naționalistă). Chiar dacă știa că arta își are arcele obscure în care mintea singură nu pătrunde, criticii tineri ai epocii preferau să rămână imuni la fanatismele ideologice comuniste, atât prin luciditate, cât și prin estetic, singurul care nu depindea decât de propriile criterii. Filosofia era marxistă sau nu era deloc. Artei i se dăduse șansa a fi numai artă. Dincolo de faptul de a merge principial contra curentului care se va dovedi salvator, eseurile din *Euphorion* conțineau totuși destule elemente compatibile cu acelea ale generației '60. În primul rând, cultul cărții. Dintr-un *Prolog* la ediția din 1999 a lui *Euphorion*, ca și din marea proză memorialistică din *Caietul*

*albastru*, cultul cărții rezultă a fi fost leitmotivul moral cel mai de seamă pentru Balotă, cu începere din studenție, trecând prin detenție și avându-și apogeul la maturitate. Fără cărți, Balotă se simțea „exilat în deșert”, „izgonit din lumea mea adevărată”. În închisoare zgâria cuvinte pe săpun. A reluat lecturile abia în domiciliul obligatoriu. Primul nou contact cu foaia de hârtie este descris memorabil. Ca și neputința de a se mai despărți de cărți, plimbându-se pe câmp cu Montaigne sub braț, fără a se bănuși de extravaganță, ori traversând înot Borcea cu o *Enziclopădie* de filozofie ținută deasupra capului. A fost văzut citind Xenofon, pe tripozii digului de la Neptun, în costum de baie, între două scalde. Ca și mai tinerii confrăți, Balotă a supraviețuit prin carte. Esteticul ar fi meritat alt tratament din partea lui. Deosebirea este că tinerilor le-a fost necesară doar o singură tentativă de a răzbi la suprafață. Istoria a ținut cu ei. Generația lui Balotă a avut nevoie de mai multe. Balotă e perfect conștient de asta. Cu gândul la felul în care Hegel descrie dialectica spiritului, el își amintește în *Euphorion* de eforturile unei cârțițe de a-și săpa galeria până în podeaua casei de la Lătești, o dată, de două ori, de nouă ori, în pofida apei fierțe și a altor metode represive, cu tenacitatea cu care o întreagă generație și-a rejucat cartea și cu optimismul pe care filosoful german îl presupune la temelia înaintării conștiinței spre absolut.

Critica lui Balotă rămâne aceeași de-a lungul câtorva zeci de cărți (multe, culegeri de studii): filosofică, enciclopedică, dogmatică și emfatică. Atras inițial și de literatura română contemporană (*Universul poeziei*, 1975, cuprinde cronici literare), dar pierzând ușor simțul proporțiilor, Balotă se consacră ulterior clasicilor (*De la Ion la Ioanide* și cartea despre Arghezi sunt exemple strălucite). Judecata de valoare e totdeauna mediată de considerente extraliterare. Studiile sunt minuțioase, exploratorii, comparatistice (pe întinderea unor continente literare). Înainte de a descoperi un stil, descoperim o metodă. Balotă n-are geniu, explozie a ideii și a

forme; are în schimb ingeniu, pedagogie. Nu e spontan, e laborios. Are o problemă în a nimeri tonul just. Fastidioasă și erudită, critica aceasta trezește respect pentru opere, dar nu te determină să le citești. Asemănarea cu Vianu este izbitoare sub acest raport. Amândoi impun și indispun prin gravitate. Considerațiile despre un autor sau despre o carte sunt de obicei minuțioase, labirintice, nesfârșite, dar fără o priză adevărată la realitatea artistică a textului. Intuiția coboară în subtext ori urcă în context. Sensibilitatea e știrbită de generalitatea ideilor. Comențariile lui Balotă la Arghezi, Camil Petrescu, Urmuz, Călinescu au meritul de a fi de la început aproape indiscutabile și defectul de a fi la sfârșit plicticoase. Inconturnabile și cam nesărate sunt deseori citate, dar rareori citite. Sunt solemne fără grație. O pagină de Nicolae Balotă este ca portul vechi de la Marsilia sau Nisa: majusculele o împânzesc precum catargele vapoarelor ancorate ascund adevăratul peisaj.

*Caietul albastru* (2000) pare să iasă, oarecum neașteptat, din mâna unui mare prozator. De altfel și fragmente memorialistice ori de jurnal, dintr-un *Caiet verde*, din *Abisul luminat* și din altele au apărut în Editura *Apostrof* ori în *România literară* odată cu sau după *Caietul albastru*. *Caietul albastru* a avut un destin în el însuși excepțional. De la 15 ani, ca și Maiorescu, Balotă a ținut un jurnal, întrerupt doar de cei nouă ani de închisoare și de domiciliu obligatoriu. În ianuarie 1956, întorcându-se la București după Sărbătorile petrecute la Cluj, este coborât din tren cu forța și arestat. Din cele două bagaje aflate în plasa compartimentului, o geantă burdușită cu cărți, în care se afla și un caiet albastru, cu notele zilnice din 1954-1955, este părăsită cu intenție în voia soartei. O soartă norocoasă: un tânăr clujean vag cunoscut lui Balotă, duce geanta la serviciul de obiecte găsite din gară, îl anunță pe Negoïtescu, știindu-l prieten cu Balotă, care la rândul lui o cheamă în mare taină de la Cluj pe mama acestuia. Doamna Balotă recuperează geanta, incredințând caietul albastru lui Negoïtescu, aflat, prudent, pe o bancă din apropiere, ca să nu fie remarcat de Securitate.

Caietul supraviețuiește arestării lui Negoïtescu însuși, trecând pe la Regman ca să reajungă la Balotă, în 1964, la eliberare. În 1979, când Balotă emigrează, caietul albastru rămâne în apartamentul expus percheziției, de unde sunt ridicate diferite cărți și manuscrise. Prințofericită întâmplare, caietul albastru nu se află printre acestea. În 1990, revenit în țară, Balotă îl regăsește intact. De publicat, îl va publica doar un deceniu mai târziu, adăugând însemnărilor din anii '54-'55 pagini de *Remember* din anii '90. Atât însemnările din tinerețe, cât și *Remember* sunt extraordinar de interesante. Avem puține jurnale de valoarea *Caietului albastru*. Sub raport documentar, jurnalul vorbește despre o epocă întunecată. Autorul nu mai e la curent cu viața literară, nu citește nimic din ce se publică, nici reviste, nici cărți. Îi frecventează pe intelectualii din generațiile vechi, mai toți aflați la index, pe Blaga, refugiat în cămăruța de sub scară de la Biblioteca Universitară din Cluj și totuși des asediat de mesagerii regimului, printre care George Ivașcu, pe Vianu, cu care face lungi plimbări prin Capitală, uimit de capacitatea lui de a-și asuma cea mai deplină libertate a spiritului, acceptând totodată fără să murmure servitutea, sau pe blânzii, neajutorajii Ion Chinezu și Edgar Papu. De nicio simpatie nu se bucură prea puternicii scriitori ai vremii, „gnomul” Beniuc, Jebeleanu cu aerele sale de aventurier de duzină, Ov.S. Crohmălniceanu, cu buza inferioară atârând pe un chip urât ca acelea din picturile lui Ensor sau, mai ales, A.E. Baconsky, considerat intrigant și turnător, sau Petru Dumitriu, mereu fizic nonșalant și moral sordid. Nici Eliade, Cioran ori Noica, nu toți personal întâlniți, nu sunt tratați mai bine. Nihilismul și extremismul lor îl șochează pe catolicul moderat care este Balotă. Din generația lui, beneficiază de portrete admirabile Ion Negoïtescu, „preafericitul amant al răsului”, veșnic în prada dificultăților unei sexualități inacceptabile pentru regim, Radu Enescu, „intelectualul bolnav de frică” și sinucigaș simulant, frații Boilă, greco-catolici și țărăniști, prieteni din copilărie, sau mai puțin cunoscutul Rudi



Schuler, specie nouă de bibliofil epicureic, „uranist” ca și Negoïtescu ori Comarnescu, despre care Balotă scrie o pagină ce se cuvine citată integral pentru finețea psihologică și pentru calitatea artei:

„Plin de concupiscente – ale ochilor și ale trupului – Rudi Schuler era un *jomisseur* posedat de un adevărat libido livresc. El practica, dacă nu înalta bibliofilie – căci nu-și putea permite [...] – cel puțin bibliofilia mai accesibilă a unui sibarit gurmand, pofcios de exemplare legate, pe cât posibil, în piele, tipărite pe un *grand papier* – *japon, hollandes, chine* sau măcar o hârtie velină, – ornamentate cu gravuri, frontispicii și vignete. Plăcerea lecturilor sale era înzecită, ce spun, înmuită, atunci când ochii săi străbăteau șiruri de cuvinte imprimare în caractere elegante, cu un corp plăcut, mângâiau în trecere un garamond athletic, un bodoni grăsuț sau – mai rară voluptate – un firav elzevir. Dedat plăcerilor unor puricei ai lui Epicur ce și-ar fi exersat bucuria simțurilor scurmând după trufe prin biblioteci, Schuler extinsese frontierele luxuriei făcând din lectură o artă cel puțin licențioasă. Respectul său mergând până la deferență, la venerație, la adorație, pentru materialitatea cărții, nu i-ar fi permis niciodată să săvârșească actul păgân de poluare sacrilegă al unui Negoïtescu adolescent, care intervertise rolurile obiectelor obișnuite ale erosului și lecturii masturbându-se între foile netăiate ale unei cărți. Nu, o astfel de confuzie a valorilor nu încăpea în spiritul – altfel foarte deschis celor mai diverse perversiuni – al lui Rudi Schuler”.

Dacă acest portret moral datează din 1996, iată unul preponderent fizic, avându-l în centru pe Ion Barbu văzut la Cafeneaua Nestor în 1955 ca un personaj mateiucaragian:

„...Am zărit la o masă în fund pe Cioculescu și alături de el, cu fața spre sală, un pașă îmbătrânit, exilat din demnități și din raiua sa, prăvălit oblic în scaunul din sala păgână, cu

brațul stâng rezemat ca de un parmalâc de masa pe care aburea în fața lui cafeaua (sau poate năutul turcesc) dintr-un filigeian. L-am recunoscut de îndată, deși nu-l văzusem decât în poze mai vechi, azi înșelătoare. Căci nu mai era cel de altădată, profesorul de matematici absconse, cu privirea pierdută în reverii abstracte, cu mustața stufoasă și neagră acoperindu-i buza de sus, ca pentru a dezminți părul rărit, încă negru, petrecut cu grijă dintr-o parte într-alta a creștetului, acoperind o chelie prea flagrantă. Nu era unul și același nici cu ienicerul încrunțat, fioros, din unele desene mai vechi: ochii săi nu mai coborau amenințător dinspre tâmpile spre rădăcina nasului deschizându-se în dezvirginat triumphi spre lumină și lume; nasul însuși nu mai era vechiul cioc puternic de corb. Cum ședea acolo, înclinat ca turnul din Pisa, și tot atât de solid ca acesta, bătrânul pașă mazilit mai arunca din când în când spre sală o privire de iatagan tăios, ce putea să pară furibundă sau hulpavă, dar ochii săi cercuiți, culcați acum orizontal, erau pitiți după arcada stufoasă a unor sprâncene revărsate protector și căutau mai curând înăuntru decât afară.”

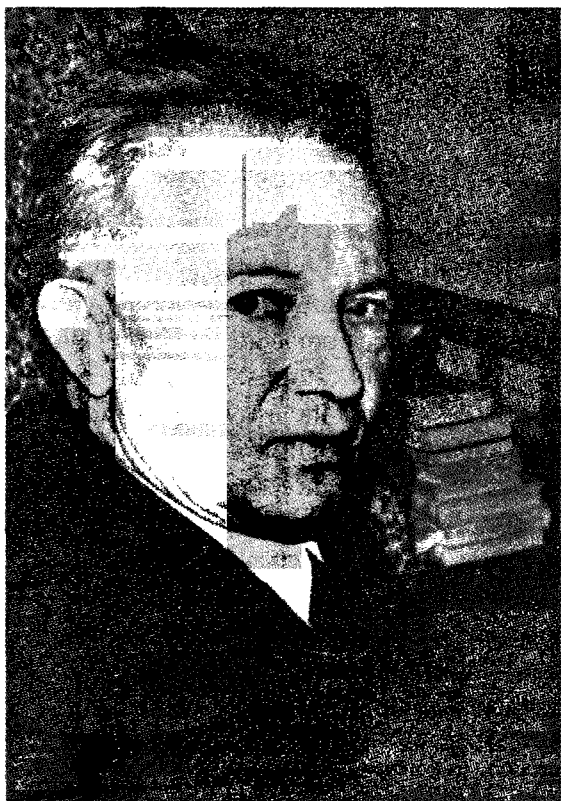
Citind pagini din jurnal, Negoïtescu regreta că nu este integral filosofic. Balotă este cel mai cultivat în materie din toată generația cerchistă. Remarcabile sunt și rarele analize critice din caiet. Comentariul, publicat peste decenii, la *Psalmii* arghezieni este scris acum. Ca și ostilele considerații la proza lui Thomas Mann (privit fără menajamente și de Negoïtescu), citite într-un cerc de prieteni încă de pe atunci. În fine, *Caietul albastru* nu e lipsit de aspra savoare a intimității, de la evocarea unor iubiri romantice la „nopti valpurgice”. Balotă este, la treizeci de ani, sfâșiat între o etică puritană de tip catolic, dacă nu e chiar aspirația spre sfințenie de la Julien Green, și o senzualitate care nu-și cruță nicio experiență și nicio deboșă, deși poartă neconținut în ea un scrupul neîn stare s-o potolească, dar care își joacă perfect rolul de *trouble-fête*.

# Literatura „nouă”. Generația '40

## Poezia

### MIHAI BENIUC

(20 noiembrie 1907 – 24 iunie 1988)



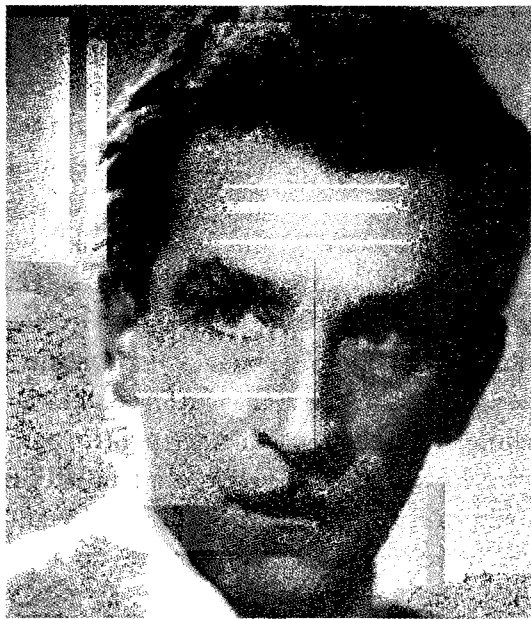
Mihai Beniuc nu este doar un autentic poet realist-socialist, dar și singurul poet realist-socialist autentic. Dacă exceptăm legiunea de

veleitari din anii '50, el este printre rarii poeți care n-au avut nevoie să se convertească. A scris cu mult înainte versuri peste care duhul poeziei viitoare s-a coborât în mod firesc. Două lucruri fac din poetul *Cântecelor de pierzanie* din 1938 un bun medium pentru mesajul realist-socialist din deceniul al șaselea. Cel dintâi este vocația socială a poeziei lui, în tradiția mesianică a lui Goga și, mai cu seamă, Cotruș, a căror fantomă îi va cutreiera versurile și în anii în care numele lor nu vor mai putea fi rostite: „Venisem flăcău de pe Crișuri,/ Cu sufletu-n trei învelișuri:/ De jale, de dor, de răscoale/ A celor din munți și din vale”. Beniuc exprimă de la început simțămintele unei anumite colectivități istorice și se revendică dintr-o geografie precisă. Acest localism se regăsește în toată poezia lui: „Am coborât din munți și bolovani,/ Legendele lui Horia-mi curg în sânge./ În doina mea Ardealul plânge”. Tema socială e nedezlipită de aceea istorică: „La mine-n sânge/ Istoria contimporană plânge”. Revendicările acestea de apartenență nu exclud un imens orgoliu personal. De la început și până la sfârșit, poezia lui Mihai

Beniuc este aceeași: la 65 de ani, când scrie *Turn de veghe*, ca și la 30, când debutează cu volumul *Cântece de pierzanie*, nu vorbește decât despre el însuși, așezându-se în centrul tuturor metaforelor sale și clădindu-și un templu în care toate chipurile sunt ale unui singur idol. Nu întâmplător se declară de la început împotriva modelelor: „Nu mai umblați mereu după exemple:/ Exemplele-s făcute pentru proști”. El însuși tânăr poet, Beniuc se adresează *Poeților tineri* cu deseori citata pe vremuri recomandare: „Pe Eminescu, noi poeții tineri,/ Zadarnic vom cerca, nu-l vom ajunge./ Dar Eminescu nu cuprinse tot/ În stihurile lui dumnezeiești”. Acest lirism paranoic își atinge apogeul într-o poezie de mai târziu, dar care nu se deosebește în spirit de cele din tinerețe: „Mă inventau, de cumva n-aș fi fost./ Eu sunt în secol o necesitate”. Al doilea lucru este proclamarea și practizarea de către Beniuc a unei arte poetice rudimentare, viguroase și eficiente. Întreg programul realist-socialist este deja în *Drum în sus* din 1938: „Când voi izbi o dată eu cu barda,/ Această stâncă are să se crape/ Și va țâșni din ea șuvoi de ape./ Băieți, aceasta este arta!” Și, dacă arghezianismul care adie ușure prin versurile debutantului trebuie considerat oarecum normal („Cioplim din beznă forme de lumină”), nu se poate trece cu vederea caracterul țărănesc (plugarii lui Arghezi), primar și naiv al poeziei lui Beniuc și aceasta cu mult înainte de a fi devenit o exigență a noii literaturi. E interesant de notat că în antologia *Poezia nouă din R.P.R.* din 1952 capitolul rezervat lui Beniuc se deschide cu *Drum în sus*. Celelalte poezii, scrise în epocă, ilustrează impecabil programul vechii arte poetice. Lexicul este țărănesc-ardelenesc: *ciuvică, ghiorțăie, sughițând, ogoaie, jirezi, ortaci* etc.

Toate, în *Calea moșului*. În pofida evidentei continuități tematice și de vocabular, Beniuc se dezice de „cântecul de cucuvaie” dinainte, socotindu-se acum „ciocârlie”. Arghezianismul, niciodată complet resorbit, îl determină să creadă că s-a despărțit de „zâna mea desprinsă cu tristeți” ca să devină „toboșar al timpurilor noi”. (să fi avut el cunoștință de versurile în care Maiakovski se numea pe sine „toboșar al revoluției proletare”). Cu excepția câtorva, nu multe, poeme narative și folclorizante (*Chivără roșie* sau *Fiul patriei*, o biografie în versuri săltărețe a lui Dej), nimic nu deosebește poemele realist-socialiste ale lui Beniuc de cele dinainte, nici chiar predilecția pentru parabola lirică: *Melița* și *Ursul românesc*, din anii '40 care se numără printre cele mai izbutite poeme antifasciste, se regăsesc, ca formulă, în apologii ale vieții și artei noi din anii '50, cum ar fi *Mărul de lângă drum*, nelipsită din manualele de odinioară. Spre deosebire de alți poeți ai vremii, Beniuc nu va abandona niciodată factura ocazională a liricii lui egoist-sociale, schimbând doar ocaziile. Nivelul cel mai de jos este în poeziile dedicate liderilor comuniști. În 1952: „Staline, de ziua ta,/ Iată și noi ți-om ura/ Cu cuvinte românești,/ Românești și bătrânești:/ La mulți ani să ne trăiești!” Sau în 1978, când *Întâiul fiu al țării* era altul: „Cu El înaintând spre-același țel,/ Slăvindu-i simțu-nalt al omeniei,/ Cântând în cor Cântarea României”. Cu una ori două excepții (*Ana Kelemen*, bunăoară), poezia de dragoste sau cea propriu-zis intimă este minoră. Odată cu dispariția realismului-socialist, Beniuc nu mai scrie aproape nimic citabil. Romanul *Pe muchie de cuțit* (1959) nu va fi reținut de istoriile literare decât pentru portretul mizerabil făcut unui poet interzis.

EUGEN JEBELEANU  
(24 aprilie 1911 – 21 august 1991)



Pe cât de firească pare pentru Mihai Beniuc croiala realist-socialistă, pe atât de prost îl îmbracă pe Eugen Jebeleanu. Nimic din *Inimi sub săbii*, volumul lui de debut, premiat în 1934 de Fundația Regală împreună cu eseurile din *Nu* de Eugen Ionescu, nu prevestea poezia maturității. Sub o „carapace de ermetism formal”, cum observa E. Lovinescu, se ascundea o sensibilitate fragilă și o capacitate de expresie minoră. E greu de înțeles metamorfoza pe care o suferă poezia tânărului laureat (apreciat, între alții, de Pompiliu Constantinescu și Octav Șuluțiu) în doar câțiva ani. Poemul *Ceea ce nu se uită* din 1945 pare un re-debut. Este o retrospectivă cam prozaică a tinereții poetului, în notă mizerabilistă, când patetică și când ironică, deopotrivă de artificială: „Nu pot să uit nici patul de atunci,/ Patul acela fără saltele,/ Care-mi săpa gratii pe spate,/ Trecându-mă-n Africa, zeu peste zebre”. Și, dacă există în perioada următoare anumite specializări tematice și stilistice, așa cum Beniuc este în ardelenism și în istorie națională, Jebeleanu se distinge ca poetul păcii și al internaționalei comuniste, care-și are locurile (*Lidice*),

martirii și eroii (pe Nikos Beloianis, „cel ce carceri nu l-au doborât”, cum spune cacofonic poetul, pe minerul francez Barbier, pe coreenii aruncați de americani în fântână: „Orice fântână fi-va buză/ Ce sângeră și strigă și acuză”, ba chiar, în anii '70, pe Che Guevara), legende și miturile (unele oribile: Hiroshima). Într-o manieră de oratoriu politic, influențat de Pablo Neruda și de alți poeți ai Internaționalei Literare, Jebeleanu îl cântă și el pe Stalin. Ca să fie pe plac partidului, poetul folosește drept toc de scris „furnalul cel mai înalt din țară” și drept călimară „cea mai adâncă mină”. Arghezianismul din *Testament* se umple aici de ridicol: „Și-ăst scris îl înțelege tovarășul Stalin!” Versurile sunt greoaie, încâlcite. În *satul lui Sabia*, dat mai mereu în epocă drept exemplu de poezie nouă, este un banal reportaj versificat. *Bălcescu* istorisește forțat, ca pentru copii, istoria („Mai mult de-un veac trecu de-atunci.../ Vuia pădurea de oșteni/ Când peste munți și peste văi/ Veni Bălcescu la Câmpeni”), lipsind orice imaginație („Trece anul patru'sapte/ Către patruzeci și opt”), cu folclorizări naive („Bate vânt de primăvară,/ C-a venit Bălcescu-n țară”) și în general abuzând de platitudini. Mult mai celebru, dar nu neapărat superior artistic, este *Surâsul Hiroshimei*, un oratoriu emfatic și zgomotos, fără plasticitate verbală, despre care Vladimir Streinu a putut scrie, la revenirea lui în critica literară, o propoziție exorbitantă: „*Surâsul Hiroshimei* cântă în doi timpi, lovind și mângâind o claviatură neagră de bemoli”. Poate că n-ar trebui să ne mirăm: poemul i se pare notabil lui Alex Ștefănescu după patru decenii! Același retorism abstract de inspirație nerudiană ne întâmpină și în volumele ulterioare, o oarecare excepție făcând *Elegie pentru floarea secerată* din 1967 și *Hanibal* din 1972. Limba continuă să nu aibă personalitate, dar emoția, de data aceasta reală, înroșește când și când elegiile, precum aceasta în care, spre

deosebire de Nessus înveninat în haina-i, poetul arde de viu la nesfârșit pe dinăuntru:

„Cel mai nefericit dintre nefericiți este cel care nu mai are nimic să piardă, cel căruia totul i-a ars și care, el singur, nu poate să ardă.

Și, totuși, arde pe dinăuntru fără să piară și flăcările sunt nevăzute și veșnice cu gheare de fiară.

Ar vrea să se stingă și nu poate și apa lui este de foc și umblă ținându-și fruntea în palme din loc în loc, fără de loc.

Cât îl cunosc pe cel care nu poate să se stingă și umblă mereu

și adoarme pe un rug, crezând că o să devină altul și se scoală și spune: sunt tot eu, sunt tot eu.”

Aceeași factură o au parabolele civice din *Hanibal*, nu se știe de ce numite așa, câtă vreme e vorba de o lirică preponderent intimă și elegiacă, de un fel de *cântece negre* ca ale lui Caraion, deși fără intensitatea aceluia, resemnate sau abia sperând într-o reînviere („O, Doamne, care ești în mine/ și care nu mă mângâi, ci mă seceri,/ făgăduiește-mi a doua înviere,/ cea așteptată, trup la râu curat...”) care să spele toate păcatele. Reputația, și morală și literară, a lui E. Jebeleanu în ochii mai tuturor criticilor rămâne un mister, chiar și luând în considerare gesturile publice de oarecare demnitate din ultimii ani de viață ai poetului.

## MARIA BANUȘ

(10 aprilie 1914 – 14 iulie 1999)



*Țara fetelor* (ce titlu admirabil!) (1937) rămâne cartea cea mai originală a Mariei Banuș, peste poezia căreia a suflat nu numai vântul teribil al istoriei din a doua jumătate a secolului XX, dar și adierea unor influențe literare, nu neapărat înrobitoare, dar care au știrbit, câte puțin fiecare, din originalitatea debutului. Nu știu dacă poeta româncă o citise pe Else Lasker-Schüler când își descria senzațiile adolescente, dar e sigur că-l imita pe Pablo Neruda în poemele ample din anii '50 sau pe Trakl, din care a tradus, în elegiile anilor '90. Poezia din *Țara fetelor* este una juvenil-feminină, cu îndrăzneți de imagine și de comparații deși în linie tradițională, departe de modernismul lui E. Jebeleanu din aceiași ani sau de acela al Ninei Cassian de peste un deceniu. Senzualitatea e însă cu mult mai frapantă și nu ținută într-un „loc foarte ascuns”, ci purtată „pe frunte și la rever”, dacă

e să reluăm expresiile Ninei Cassian care i-au atras poetei *Scării 1/1* din partea unui critic al vremii acuza de nesinceritate. Maria Banuș este, ea, de o sinceritate aproape impudică: „Alergaseră mâinile mult, lângă mâini,/ și erau brumate și obosite ca niște struguri./ În primăvara aceea au învățat tălpile să dezmierde./ Cu spaimă mare s-a dezlipit din noi mângâierea,/ și parc-ar fi stat desfăcută în două,/ carnea castanei amară și verde”. Freudismul, care va fi la Nina Cassian doar un titlu de poem, este experimentat, așa-zicând pe viu de fata din *Ceas de demult*: „Tulbure zgomot. Tata? Gâl-gâl, gâl-gâl. Nu. Gâl-gâl. Mama./ Ascunși cum sunt melcii. Și cheia o răsucesc în broască/ E ceva care nu știu dincolo de perete,/ mare, unsuros, și se prelinge în mine, greu, pe neașteptate,/ ca pasul pe care foca dansa”. Aceste cântece naive și totodată impure aduc în lirica noastră trupul femeii, degetele, urechea („de sîdef și catifea”), buzele, sfârcurile sânilor („cât bobul de cafea”), pântecul și genunchii („dedesubtul genunchilor carnea e umedă ca un măr despicat”). Răspunsul la chemarea sexului este imediat: „Să nu țipați genunchii mei.../ Vă mân spre el ca pe doi miei”. E peste tot o foială de senzații în care carnalul își revelă concupiscenta prin comparația cu fructele cele mai dulci-moi și pufoase din pomii adolescenței. Naturism bucolic este și la alți tradiționaliști interbelici (cel mai aproape la Zaharia Stancu din *Poemele simple* ale anilor '30), nu și erotismul banușian, viguros și totodată delicat, fățuș și secret, promiscuu și candid.

În *Tărâm intermediar* din 1938 poeta scria: „Am azvârlit o perie/ Și-n urmă a crescut pădurea”. Pentru cine-i citește versurile din deceniul de după debut, este incontestabil că poeta a pus între ele și *Țara fetelor* o pădure de netrecut. Cel mai de preț bun al *Țării fetelor* – intimitatea erotică – lasă locul unei inspirații social-istorice uneori neclare, alteori străvezii din cale-afară. Cât despre sinceritatea emoțiilor, versurile de după 1944, mai ales, nu oferă nicio garanție. Evocarea „poemelor rotunde și coapte” care fuseseră obsesia primei tinereți e menită

acum să sugereze „vântul de martie” care strigă: „Credeți în forța brațelor voastre!” Tinerețea nu mai e fluxul simțurilor, țipătul cărnii, ci o energie colectivă care „sparge munți”. Încă înainte ca realismul-socialist să devină metodă obligatorie, Maria Banuș proclama necesitatea unei arte în stare să demoleze trecutul putred burghezo-moșieresc: „Adânc târnăcopul/ Înfîgă-se bine/ În tot putregaiul...” Și morală luptei de clasă: „Aduceți copiii aici, ca să știe,/ Să știe ce-i ura și sfânta mânie...// Să simtă ce-nseamnă credința de clasă”. Cântecele de lume nouă din jurul lui 1950 sunt absolut netede și fără cel mai mic fior: „Plugul, strungul și condeiful/ Au pornit să chiuie./ Și-au pus flori la pălărie/ și văzduhul țiuie”. Un fel de suprarealism fără voie (de aici, mai cu seamă, își putea scoate E. Negrici exemplele de expresivitate involuntară), când comic, când absurd, e de găsit în poeziile copilărești (contrafaceri argheziene) care nici măcar nu se adresează totdeauna copiilor: „Unde e mama? Unde e tata?/ Întrebă băiatul și fata...// Bine, spune băiatul, am priceput...// Ei fac toată lumea de la-nceput...// Bine, spune băiatul, am priceput...// Am priceput, se-nvoiește fetița,/ răsucindu-și tristă codița/ Dar noi avem atâtea-ntrebări/ pentru mame și tați,/ despre cămile și împărați,/ despre America și despre Snagov,/ despre tigri și-atomi,/ și pietre și pomi,/ și cum era mai înainte,/ și ce pățea tata/ când nu era cuminte,/ despre „Aurora” și tunuri/ și marinari,/ și albină și lună și urși polari,/ și spioni fasciști cu parașute/ și vrăjitoare urâte,/ și câte, și câte, și câte...” Poeta își descoperă acum vocația poemelor lungi, nu atât narative ca ale lui Deșliu ori reportericești ca ale lui Jebeleanu, cât discursive. *Despre pământ*, care a stârnit entuziasmul lui Traian Șelmaru și a unui foarte tânăr critic, Lucian Raicu, nu este decât o poliloghie în aproape 400 de versuri pe tema confruntării a două lumi: lumea celor cu blănuri și lumea celor cu cojoace. Un congres al țărănilor, în palatul președinției, unde altădată roiau fracurile, mănușile și bastoanele (ca și cum România ar fi fost dintotdeauna republică),

iar astăzi, surtucele și pantalonii de abă, îi prilejuiește poetei o vizită la care o însoțește „domnul Fost”, precum Virgiliu pe Dante în *Divina comedie*. În *Ție-ți vorbesc, Americă!* triumfă toată acea familiaritate limbută din poemele lui Neruda și Maiakovski (dar fără vлага acestora): Europa i se adresează Americii de la femeie la femeie ca s-o convingă să nu mai creadă în minciunile imperialiștilor. Cum au putut vedea comentatorii contemporani în aceste inepte producții literare „patosul marilor aspirații” rămâne un mister al criticii realist-socialiste. Patruzeci de ani după publicarea poemului, Maria Banuș a răspuns printr-o scrisoare deschisă unui critic, care exemplificase prin el *Patologia literară* a realismului-socialist. Poeta se arăta convinsă că o astfel de poezie avea merite nu cu totul șterse de vreme, deși maniera „nu se mai poartă azi”. Despre manieră ar fi așadar vorba! În celălalt poem fluviu, *La porțile raiului*, Maria Banuș începe prin a se întreba: „De ce nu se-aud răsunând imnuri/ spre lauda ta, zeu al iubirii?” Răspunsul îi era poetei la îndemână. Întrebarea a putut să treacă drept curajoasă la mijlocul deceniului 6, când nimeni nu mai vorbea despre dragoste în poezie. Poemul, inspirat din străvechea *Cântare a cântărilor* și din recenta *Cântare a omului* a lui Arghezi, este în totul fad și politic corect (neomițând, în plin elogiu al iubirii aducătoare de fericire, să precizeze că „fericirea-i a tuturor/ sau a niciunuia”). Ideea principală e sublimă în ridicol: oprit să între în paradis de heruvimul cu spadă de foc, Adam îi strigă vigilentului paznic al mărilor de aur: „Eu sunt cel ce fac (*sic*) revoluții, portare!” Și ia cu asalt, una câte una, porțile raiului.

În culegerile din deceniul următor, poezia Mariei Banuș se relinicează. Poem autobiografic, *Diamantul* (1965), nu mai narează întâmplări, lăsând memoria să asocieze spontan și să sugereze. Dacă se poate vorbi de realism în poezie, expresia e potrivită pentru *Magnet* ori *Metamorfoze*, volume din aceiași ani, în poeme de notație cotidiană, care ocolesc teme majore dinainte, ca și retorismul abstract, pasabile, dar fără relief

artistic. Încet, încet, de la *Portretul din Fayum* încoace, se intensifică simbolismul poetic. Parabolele, din nou la modă, n-o lasă indiferentă nici pe Maria Banuș. *Odată, îngerul morții* este soresciană: „Odată, îngerul morții a venit/ în chip de brutar./ Hainele, fața, mâinile lui, totul era alb de făină./ În mână ținea o lopată./ Dinspre cuptor bătea o mireasmă/ de pâine coaptă-n lumină”. Un merit al poetei este de a-și fi simplificat expresia. Poeziile sunt nude și liniare, lipsite de imagini și comparații. Simbolismul e bine ascuns în concise *stories* cu morală implicită. Deși aparent pe motive pillatiene, elegiile din *Fiesta* seamănă mai degrabă cu ale lui Trakl:

„Culori de miere  
picură,  
le-aud,  
culori de gutui, de castană.  
Un nobil dans în aer,  
o pavană.

Pe caldarâm,  
castanele pocnesc,  
sub roțile mașinii,  
Ecouri de oase zdrobite  
de sânge brun.

Să port în aer  
dansul culorilor,  
chivotul viu  
să nu-l dărâm,  
îmi spun,

Io, ctitor de umbre.”

„Sângele brun” continuă s-o obsedeze pe poetă, cum se poate remarca în mai mare măsură decât acela „roșu”. La un capăt, aceste elegii se întunecă aproape cu totul și cad într-o monotonie bacoviană. Umbra poetului *Plumbului* cutreieră tot mai des imaginația Mariei Banuș. La celălalt capăt, o volubilitate lexicală, câteodată forțată, o sevă de origine folclorică ne fac să ne

gândim la versurile târzii ale lui Arghezi, izbucnite din trunchiul ce părea uscat al octogenarului poet asemenea unor lăstari verzi și cruzi. În *O umbră*, ospiciile, moina, ceața, felinarele, ca și stilul telegrafic, sunt iarăși bacoviene, dar „golul mare” vine din tristețile bătrânului Arghezi:

„Ca vata din ospicii  
o ceață,  
felinare,  
și umbra ta, Bacovia;  
sub streșini  
se prelinge  
un geamăt  
golul mare”

În *O șoptă*, arghezianismul regresivității pe scară biologică permite o notă feminină:

„Tată, tăticule,  
nu mă da nimicului.

Ce e mila, ce e dorul  
n-are știre pețitorul.

Dac-a fost să mă-nfirip,  
întru duh și întru chip,

mai îngăduie-mă-vreasc,  
mladă dulce să mă nasc.

Lasă-mă, ca Miriam,  
pruncul timp la piept să-l am.

Sânul când o fi să-i scape  
s-adorm, dusă-n somn de ape,

să mă-ntorc la tine, tată,  
cuib căzut din altădată.”

Poetei, aproape mereu dependentă de modele, de la *Țara fetelor* înainte, îi reușește acum, spre sfârșit, un fel de lirism sărbătoresc al friabilității și inconsistenței, în definitiv al morții, care devine un spectacol înalt-luminat de tristețe, o joacă amară de-a v-ați ascunselea.

Au început să iasă la iveală în timpul din urmă pagini dintr-un jurnal de tinerețe, care are ceva din tonul de o dezarmantă sinceritate al *Țării fetelor*. După dezamăgitorul, în atâtea privințe, *Sub camuflaj* (volum de memorii cenzurat și autocenzurat la sânge) de acum câteva decenii, acest jurnal mai vechi promite să fie interesant.

## GEO DUMITRESCU

(17 mai 1920 – 28 septembrie 2004)

Geo Dumitrescu a debutat în *Cadran*, publicație de orientare marxistă, ca și cercul cu același nume din jurul ei, pe când avea 19 ani, inițindu-se de pe atunci în literatura (și politică) a unor Ehrenburg, Silone și Buharin. Revistele străine pe care le citea erau *Commune* și *Revue de Moscou*. Nu mai e nevoie să spunem ce culoare ideologică aveau. Poetul însuși face aceste precizări, greu de apreciat cât de autoironic, în prezentarea antologiei sale din 1981. Tot de acolo aflăm și că s-a înscris în P.C.R. în 1946, fiind exclus între 1954 și 1963, perioadă care coîn-

cide cu dispariția lui din viața publică. Dacă nu punem la socoteală traducerile, n-a tipărit nimic vreme de 17 ani, între 1946 și 1963. Interval în care, s-ar zice, nici n-a scris poezie, o parte a lui dovedindu-se totuși productivă, cum vom vedea, sub alt raport. În fine, în 1968 poetul a pus capăt oricărei activități literare. A mai intervenit ici-colo în poeziile dinainte, le-a reordonat în noi volume și atât. În afara puțin numeroaselor poezii (aparținând în chip limpede de două perioade, 1939-1943 și 1960-1968), Geo Dumitrescu s-a remarcat și prin publicistică, destul de con-



sistentă la răscrucea deceniilor 5 și 6, când poetul a condus (și uneori a fondat) reviste precum *Flacăra* (devenită organ al USASZ), *Almanahul literar* (*Steaua* viitoare de la Cluj), *Iașul literar* (fostul almanah *Iașul nou*) și, între 1968 și 1970, *România literară* (fosta *Gazetă literară*) (Pasiunea pentru publicații o avea mai demult, în 1941 întemeind *Albatros*).



Foto: I. Cucu

Publicistica din jurul lui 1950 nu-i face cinste poetului. Poate de aceea nu-și aduce aminte de ea în prezentarea de la cea dintâi antologie (din două) pe care și-a făcut-o. O anumită vervă ideatică se poate remarca în toate articolele sau interviurile, și asta chiar de la început. „Suntem o generație fără dascăli și părinți spirituali, îi declara el lui Ion Biberi pentru *Lumea de mâine*. Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura și manualele de istorie națională”. Douăzeci de ani mai târziu, într-o *Explicație* la volumul *Nevoia de cercuri*, poetul reia, îndulcind tonul, aceste considerații. În primele sale poezii iden-

tifică „zvонul unei reacții de inconformism și eroare, de împotrivire și defetism față de dictatură și de războiul ei odios, față de literatura, de goarnă și cădelniță, care acompania, zelos și festiv, crimele și teroarea fascismului”. Dacă fascismul și literatura lui de propagandă naționalistă (minimă, de altfel, și fără ecou în epocă) primea astfel ce merita, despre comunism și despre goarneau și cădelnițele sale internaționalist-sovietice, poetul n-a suflat o vorbă până la moarte. Mai grav este că, nescriind el însuși versuri în epoca realismului-socialist, cu două nevinovate excepții (o *Trăiască republica!* și o *Columnă a libertății* la sfârșitul anilor '40), Geo Dumitrescu a promovat acest spirit cu hărnicie și vigoare în articolele sale dintre 1948 și 1954, când trecea drept unul din liderii de opinie cei mai temuți. Ceea ce a publicat de exemplu în *Flacăra* stă drept tristă dovadă. În 1981 va mărturisi că „în toți acești ani de după Eliberare încercase insistent să scrie versuri, desigur în spiritul epocii, dar rezultatele părându-i-se cu totul penibile, renunțase”. Notabil că articolele nu i se păruseră la fel de penibile și la ele nu renunțase. Literatura nouă, devenită „o problemă de Partid și de Stat”, i se părea, deși n-o scria, ci doar o recomanda altora, înfloritoare, în deosebire de aceea „aservită, înfeudată, umilită” din regimul trecut. N-are rost să ne întrebăm la opera căror scriitori se referă în 1948 publicistul, fie ei noi sau vechi. Proaspăt secretar al secției pentru începători a S.S.R., solicita junilor încă necorupți să înceteze cu „înaltele pasivități și indiferențe” și să-și „pună ferm condeiele în matele front al construcției socialismului”. Literatura lor trebuia „să servească clasei muncitoare”, să fie „o armă a luptei de clasă pe tărâm ideologic”. Publicistul mergea mai departe și pretindea că orice „slăbiciune constituie o trădare a luptei forțelor progresiste, un ajutor dat lagărului dușman”. Mai contează dacă slăbiciunea cu pricina era morală sau literară? Vocea lui Geo Dumitrescu era atât de ascultată, încât *Scânteia* relua unele din campa-

niile *Flacărei*, revistă care avusese prima idee a publicării unor scrisori ale beneficiarilor prezumtivi ai noii literaturi, muncitorii. Atacându-l pe Marin Preda (pe care totuși încercase să-l debuteze în 1941 în numărul 8 din *Albatros*, dar cenzura interzisese revista cu un număr mai devreme) pentru „naturalismul” nuvelei *Ana Roșculeț*, Geo Dumitrescu nu se rezumă la a afirma că acesta „este în esență o manifestare reacționară”, dar tipărește o scrisoare (probabil compusă în redacție) a unei muncitoare de la Filatura Română de Bumbac, locul în care Preda fixase acțiunea nuvelei sale, și care dădea scriitorului sfatul pueril, însă primejdios dacă nu era urmat, de a-și alege eroinele nu dintre acelea cu „atâtea slăbiciuni” (iarăși cuvântul magic!) precum Ana Roșculeț, dar dintre „muncitoarele noastre înaintate”, doar așa putând el să fie cu adevărat „de folos muncitoarelor din țara întreagă”. În mod inexplicabil, aceste compromisuri au fost uitate, ca și cum faptul de a nu fi scris el însuși în felul pe care îl recomandase altora ar fi reprezentat o răscumpărare. Absenței poetului din presa și din culegerile realist-socialiste i se adaugă, ca și în cazul lui Jebeleanu, unele atitudini curajoase, îndeosebi un faimos interviu din *Amfiteatru* de la sfârșitul anilor '60, care au jucat cu siguranță un rol în prețuirea peste măsura firească a poeziilor.

Și mai ciudat este că poeziile de după 1963 pot fi considerate, alături de ale lui Beniuc, singurele autentic realist-socialiste. Dacă ideologii anilor '50 n-ar fi fost niște simpli imbecili și ar fi lăsat literaților o marjă oarecare de libertate, *Aventurile lirice* ar fi putut fi tipărite mai devreme (poetul își deplânge încercarea nereușită de a le scoate la lumină) și ar fi constituit, în poezie, pandantul *Cronicii de familie* ori al *Străinului* în proză, adică opere parțial valabile care ilustrau metoda realist-socialistă. Entuziasmul criticii mai recente le-a îmbrățișat oarecum laolaltă cu poeziile de tinerețe, primite foarte favorabil acestea în 1946, când a apărut *Libertatea de a trage cu pușca*, deși unele rezerve severe (Adrian Marino,

Al. Piru) s-au făcut auzite încă de atunci. *Portretul* liric care deschide culegerea e în notă avangardistă, în linia Bogza mai degrabă decât Voronca, nu lipsit de teribilismul de rigoare, care consta în sfidarea conveniențelor și în afirmarea dreptului la plictis și blazare. Ca o ironie trebuie luată o recenzie întârziată a lui G. Călinescu în care criticul îi plătea o poliță poetului devenit un agresiv militant comunist, observându-i „mentalitatea mic-burgheză” din blazatele sale poeme. În fond, poeziile nu sunt atât de originale pe cât au părut la un moment dat. Primele poezii ale lui Tristan Tzara și chiar unele dintre cele ale lui Vinea pot fi amintite. „Sunt atâtea lucruri din care poți să faci poezie”, credea poetul în același spirit avangardist, care nu excludea ecouri bacoviene (*Dramă în parc* este aproape o pastişă) și demitiza cam trivial totul, de la stelele „buhăite și murdare” la luna „obează și colerică”, „bătrână libidinoasă”, „flască grămadă de sex”. „Era o lume de panopticum”, conchidea el, prins cum era între Bacovia („astăzi, în birou, e prea frig și oamenii sunt uscați și galbeni”) și Bogza („Nu știu, draga mea, dacă te-aș iubi mai mult atunci –/ poate că aș scrie tot aceste rânduri aspre, sceptice și fără poezie/ și aș cugeta, la fel, cu neliniște și amuzament,/ la bazinul prea larg și la sâniul tăi de strictă simetrie”). Fără îndoială, această poezie reflecta o altă sensibilitate decât aceea a modernismului cumpătat sau ermetizant care domina poezia tânără de după 1930. Lirica lui Bogza avusese ecou mai mult judiciar decât literar. Inconformismul avangardei era mai mult artistic. Abia cu Stelaru, Tonegaru și Geo Dumitrescu însuși, în anii '40, poezia își crește doza de libertate și nonconformism etic. Cabotinismul și histrionismul sunt o caracteristică a acestei noi generații avangardiste, pe care realismul-socialist o va devora aproape în întregime.

*Aventurile lirice*, *Nevoia de cercuri* și celelalte au prea puține în comun cu *Libertatea de a trage cu pușca*. Ca și la Jebeleanu ori Banuș, ceva din discursivitatea unor Neruda și Maiakovski își

pune pecetea pe aceste poeme lungi și vorbărețe, abundând în întrebări și răspunsuri, uneori doar retorice, în dialoguri, conversații, adresări, declarații, apeluri și manifeste. Nu lipsesc narativul, descriptivul, analiza, psihologismul și gradăția dramatică. Într-un fel, visul adevăraților poeți realiști-socialiști se împlinește în *Balada corăbiilor mari de piatră* și în *Problema spinoasă a nopților*. Poetului îi reușesc mult mai bine aceste poeme decât micile compuneri lirice, care sunt fără interes literar, bântuite de un aer abstract și impersonal. Nu e totuși greu de văzut câtă ironie este în simularea discursului politic în *Problema spinoasă a nopților*, unde ideea este că trebuie să sporim prin orice mijloc, metodă, tehnologie sau inovație numărul nopților, ca să putem realiza tot ceea ce ne dorim și ceea ce zilele nu ne permit. Și, cum niciuna din aceste căi nu dă rezultate, rămâne literatura: „Așadar, vezi bine, aici e secretul:/ să lucrăm/ cu cerneală fierbinte,/ să stropim pomul nopții cu cerneală fierbinte/ ca să crească-n el, mari, pline,/ orele,/ să se umfle-n el, grele, rotunde,/ ca niște portocale negre, zemoase,/ cu miezul albastru,/ înstelat cu semințe de aur...// Să lucrăm cu cerneală fierbinte!” Parodia atinge, aici, cu aripa ei conceptul însuși de propagandă: falsa persuasiune, pusă în slujba unui proiect utopic, ca și recursul la literatură, când practica vieții se dovedește stearpă, iată o punere în chestiune, cu sarcasm bine ascuns, a unuia dintre principiile fundamentale ale realismului-socialist. Însă dezbateră principiului nu înseamnă respingerea lui. Formula poetică este esențialmente aceeași cu a Mariei Banuș din *Ție-ți vorbesc, Americă!* O distanță mai mare ia poetul în cel mai cunoscut și valoros poem al său, *Căinele de lângă pod*, care reînvie duhul conversativ din *Satirele* lui Gr. Alexandrescu după mai bine de o sută de ani de poezie lirică. Este de fapt o fabulă ori o „poveste sentimentală”, cum o numește autorul însuși într-un vers, mai

ales prin final, despre singurătate și solidaritate, egoism, fidelitate și simț de răspundere. Calitățile principale țin de gradarea emoției, într-un discurs bazat pe suspans și pe sugerarea așteptării, așadar elemente mai degrabă epice și morale decât lirice, pe care le vom regăsi la poeții generației '80, de unde redescoperirea, încă o dată, a unui poet care își crezuse el însuși, cel puțin de două ori în trecut, „aptitudinile lirice probabil expirate”:

„Așa mergeam, pedalând liniștit,  
 inundat de bucuria mișcării,  
 surâzător și tanțoș,  
 petrecut de cântecul gardurilor –  
 când, deodată, la câțiva pași în față,  
 aproape de capătul podului,  
 l-am zărit așteptându-mă,  
 eram sigur că pe mine mă aștepta,  
 negreșit, numai pe mine putea să mă  
 aștepte –  
 așa cum ședea liniștit pe etichetele dinapoi,  
 privindu-mă ținută, urmărindu-mi vădit  
 mișcărilor,  
 câinele Degringo mă aștepta, apărut  
 deodată,  
 naiba știe de unde, la câțiva pași în fața  
 mea,  
 la marginea câmpului, acolo unde,  
 puteam să jur,  
 ochii mei alergaseră cu puțin înainte,  
 pipăind drumul.  
 Și totuși, nu era chip să mă-nșel,  
 așa cum ședea tăcut și calm,  
 urmărindu-mă cu privirea,  
 părea că mă așteaptă acolo de mult,  
 de mult,  
 poate chiar din clipa când,  
 cu un ceas înainte,  
 pornisem în frumoasa mea plimbare  
 de dimineață,  
 sau poate chiar înainte de aceasta...”

NINA CASSIAN  
(n. 27 noiembrie 1924)



*La scara 1/1* (1948) era unul dintre cele mai promițătoare volume de debut, într-un acut spirit modernist, în care puteau fi recunoscute lecturi (după chiar mărturisirea poetei) din Christian Morgenstern, Alfred Jarry, Max Jacob și Ion Barbu. Versurile aveau o tăietură netă, cu metafore absurde suprarealiste („Ochii sunt ai morților foarte tineri/ Și circulă sub asfalt ca niște ganglioni/ Am mai găsit vreo doi într-o vineri/ Și i-am ascuns în buzunarul de la pantaloni”), dar uneori cât se poate de plastice („Stânca are gâtul rupt/ Sub fularul alb de lord”). Poezia care a stârnit îndeosebi indignarea lui Traian Șelmaru, autor al unui serial din *Scânteia* care a condus la interzicerea volumului, este *Tumefiere* și a fost interpretată ca o ironie la adresa exigențelor noii ideologii (titlul însuși al volumului pretinde, probabil tot ironic, că poezia Ninei Cassian reproduce realitatea la scara cea mai mare): „Pentru ca umilința jocului/ să-mi fie lăsată,/ m-am deplasat la fața locului;/ fața locului era umflată”. Autoarea însăși va remarca,

în prefața unei antologii de mai târziu, din care toate poeziile anilor 1948-1956 lipsesc, că „stupefiantul comentariu” din ziarul oficial al P.C.R. i-a „schimonosit temporar cariera”. Remarca are nevoie de câteva precizări. Traian Șelmaru pleca de la o cronică a lui Ov.S. Crohmălniceanu din *Contemporanul*, destul de ambiguă, încercând pe de o parte să justifice abordarea realistă și pe de alta, modernismul. Cronică îi cita pe Jacob, Michaud, ba chiar pe Virginia Woolf și Blecher. În ce-l privește, Șelmaru tăia în carne vie. În *Tumefiere*, poeta ar recunoaște cu gura ei caracterul antirealist și decadent al poeziilor din volum. Articolul din *Scânteia* purta titlul amenințator-exhortativ *Să smulgem din noi înșine pozițiile de autoapărare a capitalismului*. Se presupunea că pozițiile cu pricina trebuiau smulse atât de poetă, cât și de cronicarul *Contemporanului*. Ov.S. Crohmălniceanu le-a smuls pe ale sale nemaiocupându-se o vreme în cronici decât de lupta de clasă din romane. Cariera poetei a devenit în schimb strălucitoare. Intimidată de virulența atacului, Nina Cassian s-a conformat imediat și pe deplin. S-a deplasat fără întârziere la fața locului pe un șantier și iată rezultatul: „Tovarăși din șantierul Someșeni,/ V-am cunoscut ieri și iată,/ azi versurile vin singure să se-ășeze-n brigadă,/ la rând, ca voi...” Suntem în același an și în aceeași lună în care volumul de debut ieșise pe piață: februarie 1948. Fața locului arăta cu totul altfel după săpuneala din ziarul partidului. Dacă răsfoim periodicele anului fatal, o găsim pe poetă iscălind și alte versuri temeinic îndoctrinate politic și stilistic. Numele ei este prezent în culegerea de referință *Poezia nouă în R.P.R.* din 1952. S-ar spune că doar poezia i-a fost schimonosită, nu și cariera. Câtă convingere și câtă ipocrizie intrau în aliajul acesta poetic-politic e greu de precizat. În prefața amintită, poeta mărturiscea a fi avut încă din 1940 „primele legături cu mișcarea revoluționară”. Comunistă, adică. Dacă îi citim și paginile de jurnal din aceiași ani

'40, nu se poate să nu observăm că atitudinea Ninei Cassian față de comunism, ca și a altora din generația ei, a stat pe un echivoc: aderarea la o ideologie menită să revoluționeze lumea a mers mână în mână cu o poezie despre care se poate spune orice în afară că ar fi revoluționară. Geo Dumitrescu a recomandat-o, fără a o scrie el însuși decât mai târziu, Nina Cassian a și scris-o, plângându-se apoi că a fost o probă de schimonoseală. Să fi fost poeta atât de naivă, încât să-și fi închipuit că se putea deplasa nepedepsită la fața locului fără a vedea acolo ceea ce îi cerea ideologia comunistă? Cu siguranță, nu era.

Fapt este că, în 1949, placheta (pe hârtie foarte proastă) intitulată *An viu nouă sute și șaptesprezece* se inspiră de-a dreptul din „epopea umanității” care a fost Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, folosindu-se de „uriașa operă” a lui M. Gorki, V. Molotov, C. Vorosilov, A. Jdanov și (cu voia dv., ultimul pe copertă) I. Stalin intitulată *Istoria războiului civil din URSS*. Versurile sună astfel: „Puterea sovietică își seamănă cântecele năvalnice/ Și-n fruntea ei, Lenin, alături de Stalin,/ îmboldind să răsară mai repede soarele –/ întind mâna lor către toate popoarele”. Între timp, poetei îi deveniseră dragi o mulțime de lucruri noi: „Drag mi-i omul; dragă fapta./ Dragă fruntea, înțeleaptă./ Drag mi-i gândul – iederă./ Dragi, ciocan și seceră./ Drag mi-i roșul, cel din stea –/ Scumpă, Revoluția!” (Pe vremea aceea *revoluția* avea o silabă – și ideologică – în plus decât are astăzi). Înainte cântase nesațiul cuplului care umplea cu egoismul senzațiilor lui spațiul: „Ce zgomot făceau pasărea și ploaia!/ În geam, în mâini, cerul mare spârgea!/ Am rupt covorul, rufele și ce mai rămânea./ Noi amândoi umpleam toată odaia!”. Acum, amorul se politizează: „Mi-amintesc parc-ar fi azi./ Ochii lui – ace de brazi./ De-un braț mă apuca:/ «Haide, fată, ne-om plimbal»/ Ce plimbări erau acele!/ – 'Nalt vegheate de partid –/ Sub puzderia de stele,/ Două mâini scriau pe zid:/ Pace, pâine, libertate ...” *Nică fără frică* (1950) e un basm de tip

nou, nereprodus de poetă, spre deosebire de altele, în culegerile ulterioare. Namilă Împărat, „lacom, crud și încrunțat”, confiscă soarele de pe cer și interzice păsărilor să cânte, ceea ce-l silește pe Nică să emigreze, în alte țări, de soare pline, de unde se întoarce îmbogățit cu experiență politică și-l alungă pe Namilă Împărat. Oare nu e deja acesta modelul eliberatorului instruit în țara de la răsărit să facă revoluție în țara sa? În basmele ce urmează (*Printul Miorlan, În țara lui Mură-n Gură*), va fi, din punct de vedere educativ, mai multă gratuitate. Deocamdată însă poeta evocă, în versuri înduioșător de naive, alfabetizarea, îi mulțumește lui Caragiale „pentru tăria paginilor tale/ izbînd în coasta veacului apus” sau îl elogiază pe „dârzul ostaș sovietic” fiindcă „ne-a adus lumină” și sărbătoare în inimi: „Ție ți le dăruim,/ Stalin, steag de pace!” (*Dar din dar se face*).

Iuțeala de mână cu care Nina Cassian s-a desprins de spiritul acestor oportuniste compuneri ne îndeamnă să nu credem nici în convertirea, inversă, care avusese loc în 1948. Deja în *Vârstele anului* și în *Dialogul vântului cu marea* din a doua jumătate a deceniului șase ori în *Sărbătorile zîlnice* și *Să ne facem daruri* din prima jumătate a celui care a urmat, puține lucruri mai amintesc de tematica și de maniera anterioară. „Ar trebui pedepsită fuga de dragoste”, susține Nina Cassian, ca și Maria Banuș și alte hetaire din templul realismului-socialist, cuprinsă nu doar de febră erotică, dar de o mare poftă de viață în general: „Lacomă sunt. Mă ceartă asceții/ că parcurg pe nerăsuflăte/ tabla de materii a vieții”. Și, tot acolo: „Arzi, deci exiști”. Sigur, arderea nu mai este ideologică. Poeta redescoperă solitudinea („Pot să fiu singură./ Știu să fiu singură./ Scriu la lumina ceaiului”), bucuriile de toată ziua, nimicurile, cum ar fi sprâncenele iubitului, sărutul, veverița sărind pe creangă, firul de iarbă, darurile și restul, în război rece (nedeclarat) cu temele nesmintit majore de până atunci. Aceste volume reprezintă și un seismograf destul de sensibil al unor temeri stărnite de posibilitatea întoarcerii înghețului ideologic. Cel

puțin două poezii din *Să ne facem daruri* exprimă alegoric această temere. Ele au fost citite corect la apariție, când Ehrenburg vorbise, cel dintâi după Congresul XX al PCUS, despre dezgheț și publicase un roman cu același titlu. În *Destin vegetal* (titlu menit să ascundă caracterul pur uman al lucrurilor), poeta deplânge soarta caișilor, prea devreme încrezători în primăvară, spre deosebire de „pomii ceilalți, prevăzători”, care „așteaptă-n tihnă ora florii/ cu crengi cuminți, muguri închiși,/ străini de moartea din caiși”. Se subînțelege că destinul cu pricina este mai ales al poezilor și nu, în general, al popoului român, cum va sugera imprudent, peste decenii, Ana Blandiana. Și mai transparentă e morală din *Grâu de ianuarie*: „În glastra de lângă fereastră/ clădită în ger,/ a izbucnit iarba, gălbuia, albastra,/ ca un semnal de alarmă, ca un reper.// Și, într-adevăr, trezită de alarmă,/ din nou am iubit –/ deși inima mea se-ncuiase în iarnă, să doarmă,/ ca un câmp de recolte ostenit.// Grâu de ianuarie, dragostea mea –/ iarbă scurtă.../ Nu voi avea/ de la tine, nici boabe, nici pâine în dar./ Se anunță viscole mari”. Alegoria va fi, și în roman, și în poezie, cucerirea principală a anilor următori.

În ce o privește pe Nina Cassian, un duh ludic pune stăpânire de aici înainte pe imaginația poetei, chiar dacă e deseori contracarat de un soi de reflexivitate uscată. Mai ales în

*Ambitus* (1965) se vede cu ochiul liber amestecul acesta de serios și de joc, de gravitate și de deriziune, de intelectual și de visceral, de clasicism abstract doinașian și de dadaism nichitastănescian. În *Loto-poeme* (unde se află și poeziile în limba spargă), mai ales acest din urmă duh este la el acasă. Impresia de nefixare, de labilitate rămâne totuși decisivă la Nina Cassian, poetă disponibilă prin excelență, iubind toate speciile, toate formulele, ca într-un fel de nimfomanie poetică. Poeta, de altfel, se cunoaște pe sine perfect. Într-una din proze, despre care trebuie spus că sunt remarcabile și meritau să fie continuate, Nina Cassian (ea însăși poetă, prozatoare, muziciană, pictoriță) înfățișează o familie de artiști cu înzestrări multiple: „Talentele treceau unul într-altul cu o viteză care nu permitea niciunui să se instaleze, să crească și să iradieze în acel ritm înțelept al naturii. Prea marea disponibilitate împiedica alegerea”. Caracterizarea se potrivește de minune poeziei Ninei Cassian în care un punct de plecare excepțional îmbracă rareori o formă definitivă și, vorba lui Călinescu, indimenticabilă: „Schița, da, schița fusese genială – comentează naratoarea capul de gips pe care i-l sculptează unul din artiștii familiei din povestirea cu pricina, – dar nu poți doar schița lumea...”

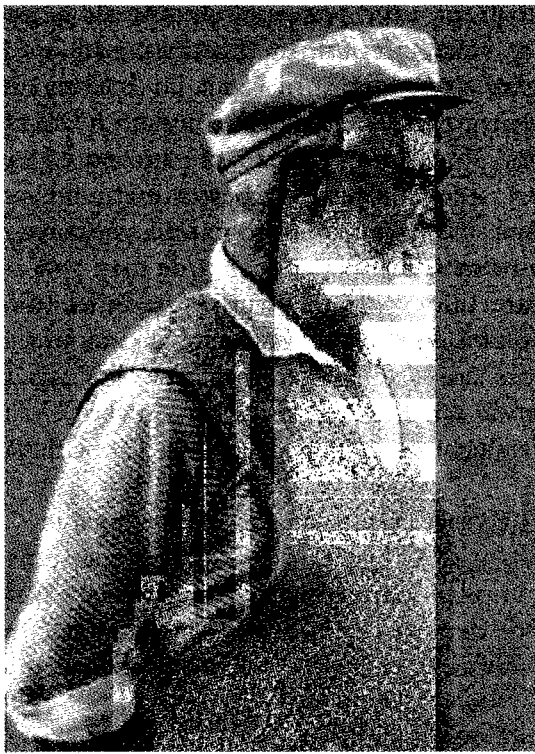
*Memoria cu zestre*, jurnalul publicat tardiv, este nesincer și neinteresant.

## ION GHEORGHE

(n. 16 august 1935)

După părerea majorității comentatorilor, realismul-socialist încetează în poezia lui Ion Gheorghe odată cu a cincea lui carte, *Noapți cu lună pe Oceanul Atlantic* (1966). Rămâne însă de văzut un lucru: autorul *Elegiilor politice* din 1980, (cu o versiune necenzurată în 2002) este, alături de Geo Dumitrescu, unul din rarii poeți în a căror operă clișeele realismului-socialist au fost asumate cu un soi de autenticitate capabilă a le

face plauzibile. Mai simplu spus, n-au sunat pe de-a-ntregul fals. Nu, desigur, în *Pâine și sare* (1957) ori în celelalte cărți de început, dar în *Vine iarba* (1968) de exemplu, zece ani mai târziu. În roman, o situație similară o are Ion Lăncrănjan, în proza căreia, ca și în *Elegiile* lui Ion Gheorghe, comunismul e criticat din perspectiva încălcării brutale a psihologiei și sociologiei cutumiere a unui țăran arhaic și care nu se lasă smuls din groasele lui



rădăcini. Comunismul e respins ca o agresiune de natură mai degrabă tehnologică decât morală, ale cărui victime sunt în primul rând țărani: „Sufală țărani cu capetele lor de cai/ În scaldătorile mașinilor – nici fiert/ Nici înghețat;/ Trece mama cu sângele fiului/ Până la genunchi, ca printr-o mlaștină:/ Industrii;/ Țărani suflă ca vitele-n scaldătoarea/ De lapte, de ulei, de sânge –/ A industriilor”. Sau, și mai clar: „Tot mai greu suportă sinele uman/ Tirania mașinilor”. Nu comunismul, în fond, este incriminat, ci modernitatea, deplânsă fiindcă a pus capăt unor rânduieli străvechi: „Marele spirit de clasă, al luptei care animă/ Istoria! L-au dat tehnocrații de râpă/ Ca pe-un bătrân ramolit, pisălog și nebun./ Eu, că mai am o Patrie, mai știu ce vreau,/ Dar cei ce trăiesc în corturile de-mprumut/ Pe propriul nisip părintesc –/ Ei pe umărul cui vor plânge?” Câteva dintre cele mai radicale *Elegii politice* n-au putut fi publicate înainte de 1989, fie pentru că se refereau reportericește, în stilul primelor volume ale autorului, la cruzimea cu care au fost spoliați țărani („Zac tărâncile, pe grămezi de porumb;/ Încovrigate pe sacii de

grâu și-acoperite/ Cu sămânță de floarea-soarelui;/ Nu putură să le ia niciun grăunte: mușcând,/ Rupând cu ghearele și-au apărât/ Hrana copiilor;/ Le-au bătut cu cizmele-n burtă: pe/ Grămezile de porumb; cu sacii de grâu la piept; / Îngropate-n sămânță le-au dat boală”), fie, din contra, pentru că sugerau, cu o violență apropiată de ură, abandonarea doctrinei roșii, chemând în definitiv la crimă („Câini la marginea roșului/ Adulmecând ciolanele și carnea roșului/ Și zgârciturile roșului –/ Lingându-se pe bot de roșu;/ Și oasele țăranului zvârlite-n câmp/ În roșul iarbă: Fiul bătut/ Calcă desculț –/ Prin roșul tatălui până la glezne:/ Ciobul vertebrei de pământ/ Arde călcâiul: Roșul roșului revine/ La sănătatea lui:// Trăiască roșul: Ci trageți, porcilor,/ Odată!”).

În realitate, întâia culegere caracteristică fiind *Noapți cu lună*, abia *Zoosophia* vine cu acea paradoxală originalitate culeasă din cele mai diverse izvoare, declarate ori nu, dar recognoscibile, și care îl va expune pe autorul *Zicerii la zicere* (1982) acuzației de plagiat. După publicarea în *România literară* din 1978 a șase poezii din viitoarea culegere, Dorin Tudoran a remarcat preluarea, fără vreo indicare a sursei, a unor sintagme din Lao Tzi. Titlul anunțat al cărții era *Înțeleptul*, ideea „zicerii la zicere” ivindu-se ulterior, când Ion Gheorghe va explica, în *Avertismentul* la volum, intenția de replică a poemelor sale și va culege cu aldine textul filosofului chinez. După un sfert de veac, polemica s-a răcit. Poetul ar fi putut s-o evite, dacă avea o cunoaștere mai bună a licitului ori ilicitului unor procedee. Ceea ce n-a fost chiar cazul, contemporan, al lui E. Barbu din *Incognito*, unde plagiatul rămâne plagiat. Mai toată poezia lui Ion Gheorghe stă pe intertextualitate. *Zoosophia* este un exemplu perfect. Se reiau expresii, pasaje, versuri din psalmii lui Dosoftei, din balade populare, din doine, colinde, basme ori ziceri de copii („oprica/ poprica –/ boc –/ țangăr/ mangăr/ clanț –/ dă poarta la loc!”). Aspectul e de compoziție naivă, supra-realistă și chiar de kitsch. Unele sunt doar jocuri lexicale, inspirate de Ion Barbu („Când se uită Neica nime/ Îndejos întunecime,/ elem,/ melem/

buș –/ ou fără albuș,/ fără gălbenuș,/ ou cu viermuș:// Mama lui cărăbuș/ strânsă covrig/ de somn și de frig”) sau de Nichita Stănescu („Patru, patrupling,/ patrucring –”). În toate, o populație de sfinți inventați (Lăcust, Papagulie, Milcopil, Minunie etc.) și de alte figuri nu izbuște să închege o mitologie personală. Icoanele pe lemn ori pe sticlă ale poetului sunt ideatic incoerente. Ideea lipsește. Bricolajul liric nu e, cu siguranță, nici măcar ludic, zugrăvind o lume pe dos, efect al derizivității, cum au crezut criticii (Grigurcu: „gras spectacol de *guignol* autohton”, „bufonerie lexicală”). Poetul se ia în serios, e sentențios, ritualic și esoteric, chiar dacă forma e câteodată aceea a poveștii pentru copii, de exemplu, în *Zimbrul*, în care sunt relatate laolaltă nașterea biblică a lui Moise, povestea caprei cu trei iezi din Creangă, *Tinerețe fără bătrânețe* de Ispirescu, legenda lui Zalmoxis, culminând cu legendele descălecatului. Ceea ce ar trebui, poate, să admitem este efectul de expresivitate involuntară care face simpatice unele dintre aceste poezii, fără voie copilărești sau absurde.

*Vine iarba* (1968) și apoi *Megalitice* (1972) aduc, într-o viziune impregnată de discursivitatea realist-socialistă, temeinic asumată („Bine-ar fi să deprind singur acest lucru;/ fiecare vrea să se știe de sine mai întâi,/ dar când se-adună toți, fiecare se uită pe sine/ ceea ce e bun se-adaugă la numele Partidului Comunist...”), acea materialitate groasă a versului în care se remarcase deja Ion (nu încă Ioan) Alexandru. Cotidianul rural nu e acela banal de la Petre Stoica ori Marin Sorescu, din anii '70, ci unul plin de o figurație fabuloasă și gigantică, nu fără o notă de eroism, un soi de rabelaisianism popular și național. Dacă Bogza va cânta buruienile proaste, urzicile ori ștevia, Ion Gheorghe, pe urmele lui Anton Pann, preferă legumele modeste, cum ar fi cartoful sau ceapa („Murită-i ceapa foioasă ca nisipul,/ pe când în turnul lujerului dorm cu focul în minte/ semințele care-i păstrează chipul/ și toate proporțiile date mai dinainte; –/ vine Maica zeiță, culege arpagicul,/ pune basma neagră peste leagănul de nuiel:/ pe când vede cum cepelor-semințe li se pătrunde

buricul/ de când semnalele morse ale aceleiași tinere stele”). Totul, în hiperbole care îmbină foșgăiala colosală a materiei cu apariția unor zeități pârvaniene și blagiene într-un fel de epos mâlos. Viața la țară e privită prin lentilă măritoare: secera, treieratul, fiertul rachiului, arsul varului, coacerea pâinii, albinăritul, plantarea viei devin elementele unei bucolice de mari proporții, în care ființe primare și uriașe se îndeletnicesc cu munci dintre cele mai grele și care seamănă uneori cu niște ritualuri magice. *La căpătâiul gigantului* este o astfel de evocare în care Gulliver este un țăran mort, prăvălit în iarba Țării Uriășilor:

„Zvârlit cu fața-n iarbă, ca o gân-ganie  
blândă și mare,  
împilat de moarte, doarme ță-rănește și zace  
de departe i se văd degetele de la picioare,  
cum stă trântit în plasa lumii, de insectă  
rapace;  
cu gura-n pământ, parcă ucis în bă-tăi,  
prin orbita-i putrezesc pietrele ochilor fra-ți;  
pe sfecla feței, lividă, spă-lată să fie dată la oi,  
se coc tumorile vânătorilor, cu mugurii  
degerați.

Se-nfierbântă ru-pturile cărnii, de vână de  
bou;  
parcă i-au ros caii sâmburele gigantic al  
căpă-țâinii,  
părul ca frunza de ștevie-l bate vântul fără  
ecou –  
umflat de apele zoioase ale râului  
minciunii,  
pe brânci, parcă-ncercând să-și smulgă din  
răzor  
monstruosul tubercul al capului său de  
dihor.”

Între acest epos solemn și icoanele naive pe sticlă se află și restul poeziei lui Ion Gheorghe din *Mai mult ca plânsul* (1970) și celelalte. Noutatea vine în *Cavalerul trac* (1969), *Avatara* (1972), *Noimele* (1976) și celelalte din contactul ori din presimțirea protocronismului. Cavalerul Manimazos e mai vechi decât Orfeu („după el va veni/

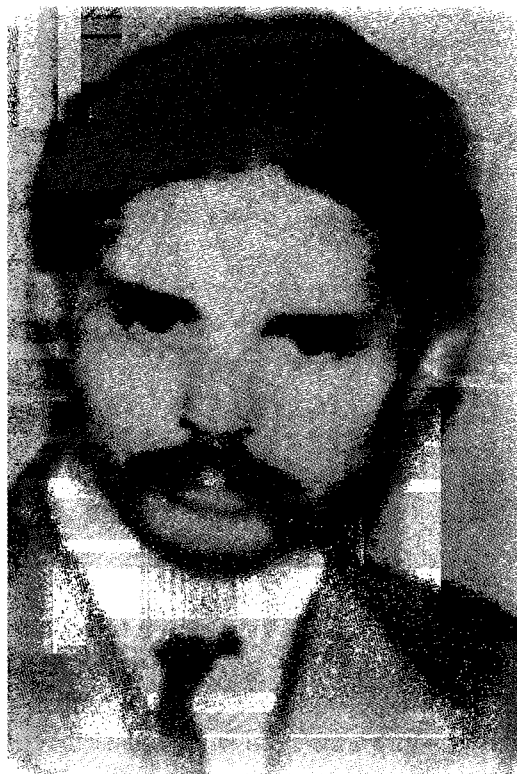


Orphaeus – înțelept din neamul lui”), „hegemon și preot”, nenăscut din femeie, a cărui ivire pe lume seamănă cu o mare primeneală a naturii („În toată Tracia au înflorit sălcile”). Atmosfera e panică, oarecum în spiritul *Pașilor profetului*. Femeia lui Manimazos este Logoslavia, fecioara Logosului, ceea ce ne duce cu gândul la faptul că preotul este și poet. Manimazos întreprinde o călătorie inițiativă în afara Traciei, în ritmuri de basm popular (merse zi de vară până-n seară) și cu sugestii mitice (n-are voie să privească înapoi

spre Tracia). Ortodoxismului din *Imnele* lui Ioan Alexandru îi răspunde aici tracismul pârvanian. Ion Gheorghe alunecă încet spre fantasmagoriile arheologice ale lui Nicolae Densusianu (*Cultul Zburătorului* va încerca să dea ideologiei o înfățișare științifică), dar versul se împotmolește tot mai des într-o proză rebarbativă, greoaie, descriptivă în exces, plată și plictisitoare. „Mormane de cuvinte”, notează Alex Ștefănescu în *Istoria literaturii române contemporane*, împinse „cu buldozerul” ca dărâmurile de după cutremur.

## NICOLAE LABIȘ

(2 decembrie 1935 – 22 decembrie 1956)



Este, desigur, mai mult decât o întâmplare prezența lui Rimbaud în *Pantheonul* lui Nicolae Labiș, alături de Villon, Lermontov și de *Miorița*, și în care, dacă poetul ar fi apucat să-l definească, nu ne-ar fi surprins să-i aflăm pe Sadoveanu, Eminescu și Arghezi. Acestea sunt geniile tute-

lare ale poeziei lui, ultimii doi nenumiți vreodată, însă a căror colaborare secretă ne-o destăinuie atât *Primele iubiri*, cât și *Lupta cu inerția* (Eminescu: „Dacă alte lumi, plecată/ Cu-ai tăi pași ai să alinți,/ Îți va fi și-atunci păstrată/ Urma pașilor fierbinți”. Arghezi: „Sărutul stânenit și strâmb în colțul gurii/ Nu a putut firește să-nvie un trecut./ Speranța, otrăvită de degetele urii,/ Azi s-a insinuat și a duru”). Accidental, găsim sonori barbiene: „Oh, lunecoase miragii,/ Tandre oculuri în timp,/ Miezul atâtor ravagii,/ Subteranul Olimp”. Cea mai frapantă afinitate rămâne cu Arthur Rimbaud, pomenit în versuri greu de uitat, mai ales dacă ne gândim cum va muri Labiș însuși sub roțile tramvaiului bucureștean: „Scuture-și pe bulevarde capitala românească/ Galbeni tei și suie-și slăviile integral, semeț contur,/ Din viurea de tramvaie și din ud pavaj să-ți crească/ Evocarea mea frățească, încâlcit ștren-gar, Arthur!” Ceea ce este remarcabil în aceste poeme, nedesprinse complet de modelele lor, este tocmai cultul unor poeți doar parțial recuperați în anii '50 ai secolului XX și, în orice caz, împotriva curentului principal care era unul de despărțire de trecut. Mult mai în spiritul mijlocului de veac realist-socialist era Beniuc cu a sa convingere juvenilă că „exemplele-s făcute pentru proști”. Juvenil era și Labiș, dar în alt

mod, pariind nu pe refuzul tradiției, ci pe o iubire respectuoasă față de ea. Acest copil-minune al poeziei compune și el discursive poeme deopotrivă narative și descriptive. Generația de care aparține și pe care o anticipa prin precocitate va abandona curând poezia de tipul *Locurilor și întâmplărilor* labișiene, mitologia lirică din *Moartea căprioarei* – copilăria, războiul, pădurea, luna, cerbii – și, desigur, morala comunistă așa de străvezie în ingenuitatea *Laptei cu inerția*. Dar este la Nicolae Labiș o voce poetică pură, mai ales în *Primele iubiri*, care nu seamănă cu nicio alta din epocă:

„Azi, iată, am văzut un curcubeu  
Deasupra lumii sufletului meu.  
Vin cerbii mei în grabă să se-adune  
Și către el privirile-și ținesc –  
Un codru nesfârșit de coarne brune  
În care mii de stele strălucesc,  
Sosind din dunga zării de argint  
Vin păsările-mi mari de sărbătoare  
Și-nchipuiesc pe ceruri, fâlfâind,  
Un ocean de aripi mișcătoare;

Întreaga lume-a sufletului, vie,  
Palpită-ntr-o frenetică beție.”

În *Vârsta de bronz*, poetul scrie profetic:

„Clopote grave sunară trezirea  
Generației noastre.  
Tragem cugetarea afară din teacă.”

Poemul, rămas în fragmente, *Intima comedie*, ar fi putut deveni *Iluminațiile* lui Labiș. Limpezită de aluviuni epice și chiar de sarcasmele etice din *Pierderile* (cu adresă precisă la precaritatea convingerilor politice ale vremii), poezia din urmă a lui Labiș are o puternică rezonanță rimbaldiană. „Eu sunt spiritul adâncurilor,/ Trăiesc în altă lume decât voi” nu e decât aproape traducerea bine-cunoscutului vers din *Une saison en enfer*. „Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière”. Mort prea tânăr, înainte de a-și fi achitat toate datoriile față de realismul-socialist, Labiș anunță totuși ca nimeni poezia deceniului următor.

## Proza

### ZAHARIA STANCU

(5 octombrie 1902 – 5 decembrie 1974)

Debutând timpuriu (în volum, odată cu Arghezi), Zaharia Stancu este, ca poet, onorabil, fără mare originalitate, nefixat între idilismul de tip Coșbuc-Iosif de dinainte de Primul Război și tradiționalismul de după el. Cum între 1944 și 1970 n-a publicat versuri (decât, nu multe, în paginile unor romane), poezia îi este cruțată de compromisul ideologic care îi macină proza. Nimic din încrâncenata, sumbra sentimentalitate din *Descult* și restul, în poezie, nici în aceea de tinerețe, nici în aceea de bătrânețe, despărțite printr-un sfert de veac.

*Poemele simple* (1927) sunt niște fragede miniaturi juvenile, evocând o *amitié amoureuse* pentru o „fată-căprioară”, școlăriță cu uniformă și ghiozdan, împreună cu care poetul colindă „câmpul plin de mure și de rugi” ori lanurile de grâu și căreia îi dăruiește „inel de iarbă” sau un cordon „împletit din rochia rândunicii”. Poemele sunt epistolare, în opt versuri, pline de reminiscențe din Topârceanu, Iosif ori chiar Fundoianu (încă fără volum la acea dată) („Uite, cu zbang și muget vin boii din ceaire,/ Pe sus lăstunii trec și șoimii în plutire,/ Din țarcuri

fură miei și-i urcă-n cer vulturii,/ Mândră se-aprinde luna în creștetul pădurii/ Și-amurgul cade simplu c-un pâlț de pitulici”). Temele tradiționaliste ies și ele la iveală („Străbunii mei cu tulnice și ghioage”), ca și cele pillatiene („Podgoria mă-mbie cu chiote de crămă”). De la început până la volumele de la răscrucea anilor '30-'40 (*Albe*, 1937, *Clopotul de aur*, 1939, *Pomul roșu*, 1940 etc.), poetul rămâne același visător senin, îndrăgostit de natură („Inima mi-e plină de vis și de iubire/ Cum e-ncărcat un ram de măr în mai”), de-a lungul câtorva zeci de catrene concise și tot mai abstract-simbolice, asemenea unor haiku-uri sui-generis, din care ecourile sensibilității naturiste de odinioară nu dispar niciodată cu totul:



Foto: I. Cucu

„Când vîi și-mi dăruî coșul și umărul belșug  
Și tălpile țî-s umezi ca foile de rouă,  
Ești norul pogorât, din slavă, să-l ajung,  
Ești zorii ce-mi aduc cu zvon lumină nouă.”

Topica argheziană arată o posibilă înrăurire, ca și eseninismul profund (recunoscut în pre-

fața la *Scrieri* de însuși Stancu, admirabil traducător al poetului rus: „Când l-am descoperit, am rămas foarte mirat. Mi se părea că spusese ceea ce eu însumi aș fi vrut să spun”). Oarecum banale, ultimele poeme antume (din *Cântec șoptit*) nu se disting de cele dintâi decât prin lipsa prospețimii. Celor mai bune, Stancu le păstrează un aer voit copilăresc, tot de la Arghezi învățat, de compuneri naive pentru un abecedar poetic:

„La mine-n pădure  
Galbeni sunt iepurii, vulpile sure,  
Cerbii au coarne-ntoarse,  
Mult rămuroase.

La mine-n pădure  
N-a intrat topor, nici secure.  
Ursoaicele grase, domoale,  
Umblă-ncălțate-n sandale.

La mine-n pădure  
Aricii au ochi roșii, de mure,  
Cocoșii sălbatici și sprinteni  
Scapără, bezmetici, din pinteni.

La mine-n pădure  
Copacii au prins să gungure,  
Dar – așa e legea firească –  
N-au să poată-nvăța să vorbească.”

Articolele de gazetă sunt la fel de timpurii ca și poezia, doar că, începute în 1921, ele se continuă până spre moartea autorului. În singura ediție de opere complete, aceea de *Scrieri*, nu găsim decât publicistica dintre 1934 și 1938, și nici aceea toată. Cât despre articolele, aproape fără excepție, compromițătoare („Pasternak? N-am auzit”) din anii '50-'60, ele zac îngropate în colecția *Gazetei literare* și în cotidienele vremurilor noi. Publicistica interbelică este a unui om de stînga, nu însă comunist, convins că regimul burghez este, cu toate păcatele lui, singurul care permite libertăți democratice, meritând a fi susținut până la „marea schimbare”. Despre ce schimbare e vorba, nu aflăm. Cu

înclinație spre pamflet, dar departe de geniul arghezian ori de forța verbală a unui Șecaru, aceste articole conțin puține oaze de literatură adevărată în deșertul (și, uneori, în deșertăciunea) subiectelor politice de care sunt fatalmente interesate. Gazetărești sunt uneori romanele lui Zaharia Stancu, îndeosebi *Rădăcinile sunt amare*, 1958-1959, și *Vântul și ploaia*, 1969, literar, fără nicio valoare, pline de răstălmăciri ale istoriei noastre dintre Răscoala de la 1907 și alegerile din 1946, rescrisă în cel mai tendențios spirit comunist.

Ca romancier, Zaharia Stancu începe cu *Taifunul* (1937), roman erotic, la persoana întâi, în linia generației '27. Partea de jurnal intim, caracteristic romanului generației, este redusă, ca și aceea de psihologie, nota comună venind din aspectul experimental al relațiilor dintre personaje, cu un apăsător accent pe sexualitate. Singura preocupare a bărbaților și femeilor, majoritatea recrutați din medii artistice și mondene, pare să fie copulația. Îndrăzneț, limbajul nu e pe de-a-ntregul scutit de perifrazele metaforice la care apelează vechiul nostru roman. Mai dens social și mai obiectiv, *Oameni cu joben* (1941) este o satiră a arivismului burgheziei bucureștene de după Primul Război, în care foșgăiala sexuală ține loc de intrigă. Cel mai interesant ar fi putut fi *Zile de lagăr* (1945), subintitulat roman, însă în fond o scriere memorialistică, așa cum vor fi aproape toate de după aceea. Lagărul este acela de la Târgu-Jiu, din epoca antonesciană, populat de politicieni, afaceriști ori simpli infractori. Rescrise imediat după 1944, impresiile autorului nu sunt doar îmbibate de răutate și de mizantropie, dar, date fiind personajele și împrejurările reale la care se referă, ele seamănă (are dreptate M. Nișescu în cartea sa din 1995, *Sub zodia proletcultismului*) cu niște denunțuri care puteau avea, în „vânătoarea de vrăjitoare” de după război, foarte grave consecințe.

În afară de *Șatra*, toate celelalte romane postbelice ale lui Zaharia Stancu sunt memorialistice. Pe drept cuvânt s-a spus că aparțin unui ciclu autobiografic, având un unic protagonist

și narator, pe Darie, și rotindu-se, în cercuri mai strâmte sau mai largi, în jurul satului teleormănean Omida, de pe Valea Călmățuiului. În principiu, nu e mare lucru de obiectat amestecului de memorialistică și roman, decât greutatea de a împăca două decupaje stilistice foarte diferite. Prozatorul român a făcut față uneori cu succes acestei dificultăți încă din generația pașoptistă, ca să nu mai vorbim de prozele lui Hasdeu. Stancu s-a format ca romancier în anii '30 ai secolului XX. Deosebirea, totuși, dintre ficțiunile sale memorialistice și autenticitatea romanului biografic al unor Șuluțiu sau Holban constă tocmai în debordarea planului personal, precumpănitor la aceștia, poate cu excepția autorului *Huliganilor* și parțial a lui Sebastian, de către planul istoric și politic. Hibridul dintre amintirea din copilărie (ca la Creangă, anistorică, în definitiv) și marea istorie politică și socială se vede cu ochiul liber în întreg ciclul inaugurat de romanul *Descult* în 1948. Confuzia nu rămâne fără urmări pentru acest prim și emblematic pentru Stancu roman. Capitolul întâi, care este și cel mai valoros din toate, înfățișează, ca în niște veritabile *Amintiri din copilărie*, lunga vizită a mătușii Uțupăr, sora mamei, la Omida, prilej de a fi schițat tabloul familial, din unghiul lui Darie, copil încă, devenit în capitolele următoare naratorul („Să nu uiți, Darie!”) unor întâmplări oribile, cu mult peste percepția infantilă, menite a ilustra o istorie de asupriri și revolte țărănești, dintre care aceea din 1907 este contemporană. Convenția narativă este încălcată în clipa în care copilul transformat în narator povestește și ceea ce n-a trăit el însuși, din auzite sau din poveștile satului: autorul comite eroarea de a nu păstra pentru toate acestea filtrul copilăresc și de a le zugrăvi în chip foarte direct, realist. Două tipuri de contract între narator și cititor se confundă în *Descult*, de la al doilea capitol înainte: în loc să izvorască din mintea și sufletul copilului, terifiantul, apăsătorul coșmar istoric pare să țină nemijlocit de realitate, ceea ce îl face necredibil. Deja Marin Preda, la finele anilor '50, a obiectat într-un

articol din *Viața românească* împotriva episodului culesului vici de către bărbați, femei și copii siliți de oamenii boierului să poarte botnițe. În edițiile de mai târziu (în care textul romanului este aproape dublu), autorul a introdus înainte de acest episod un fel de poem al așteptării frustrate. Copiii, ca Darie, suferind de foame cronică, așteaptă culesul ca pe un prilej de a mânca pe săturate. Dar romanul nu devine mai verosimil, fiindcă perspectiva nu se schimbă. De aici înainte, aproape nimic nu mai învederează unghiul copilăresc de vedere. Apele murdare ale istoriei înecă amintirile din copilărie. Răscoala (din capitolul al cincilea) nu e nici ea privită prin prisma copilului. Și, din nou, atrocitățile (țărani îi spintecă vechilului burta, umplând-o cu mămăligă fierbinte) par să țină de o lume neînchipuit de barbară, fără legătură cu aceea românească de la începutul secolului XX. Nu vreo sugestie a romanului sud-american, inexistent pe atunci, trebuie căutată în aceste viziuni hiperrealiste, cum au crezut comentatorii în speranța că pot legitima tipul de proză, ci germele acelui roman al „luptei de clasă”, cum l-a numit E. Negrici, sau, de ce nu, al urii dintre clase, care va fi caracteristic pentru realismul socialist din deceniile următoare. Stancu este primul care rescrie în proză istoria națională în acest spirit. Îi vor urma M. Sadoveanu, Petru Dumitriu, Titus Popovici și ceilalți. Tot Negrici face observația capitală că modul revanșard în care sunt zugrăvite evenimentele istorice, „pate-tismul încrâncenat” al viziunii conduc în definitiv la acel stil sacadat (repetiții, inversiuni) al prozei scriitorului despre care s-au scris nenumărate studii. În romanul românesc, realismul socialist este inaugurat cu *Descult*. Aproape toate clișeele (trecutul întunecat, ura de clasă ca motor istoric, polarizarea morală etc.) sunt deja aici.

Nu sunt multe lucruri noi în celelalte romane sau nuvele din ciclu. De altfel, unele dintre nuvele au fost ulterior integrate în romane (*Grapa* în *Descult* la a nu știu câta ediție, *Uruma* în *Pădurea nebună*), iar altele au parazitat imaginea vechii lumi țărănești pe care *Descult* a creat-o. Nuvela

*Costandina*, bunăoară, inaugurează ura dintre clase în sânul aceleiași familii: fata lui Tudor, tatăl, dintr-o căsătorie anterioară, își revendică partea ei de pământ și e bătută crunt de cea de a doua nevestă a tatălui, mama lui Darie; și nu o dată, ci periodic, când Costandina este trimisă, tot cu ajutorul bătăii, de către bărbatul ei să-și caute dreptul de moștenire. *Lupoanca* e o variantă de *Ion*: un flăcău sărac se culcă cu o fată în speranța de a obține două pogoane drept zestre. Cazul se încheie cu o negociere țigănească, la fel ca aceea din *Grapa*, unde mireasa e purtată pe grapă prin sat fiindcă nu fusese fată mare, înainte ca părinții și cuscria să ajungă la o înțelegere. Ceea ce surprinde este că sătenii fac legea în felul comunităților țigănești, apelând la stabor, multe obiceiuri și nume proprii semănând izbitor cu acelea ale romilor. Nivelul cel mai de jos în respectarea rețetei realist-socialiste îl găsim în patru nuvele, legate între ele, din al șaselea volum de *Scrieri*, care alcătuiesc un preambul istoric la *Descult*. O secetă cumplită din vara lui 1906 îi mână pe țărani înfometați la conac să ceară ajutor. Suntem în anul Expoziției jubiliare a lui Carol I, unde, oarecum în felul comunist de peste o jumătate de veac, satele își trimit reprezentanții îmbrăcați în costum național. Perspectiva e aceea caricaturală de la Caragiale („madam Carol”). Revoltații, la rândul lor, sunt arestați, anchetați și bătuți de jandarmi. Bestialitatea jandarmilor întrece orice închipuire. Ancheta e mai degrabă inspirată de acelea ale Securității din anii '50. Opoziția dintre flămânzii adăstând în ger sub ferestrele conacului și opulența boierilor este simplisimă: „...În casa caldă, cu picioarele în papuci moi și calzi, boier Gogan mănâncă, nu glumește, mănâncă de sparge, și râde de noi, râde de așteptarea noastră...” În *Jocul cu moartea* (1963) ne aflăm în Macedonia din 1917, evocată și de Topârceanu în jurnalul lui postum, de care nu e sigur că Stancu avea cunoștință. Căzut în mâinile unei patruli germane, în Bucureștiul ocupat, Darie e dus la săpat tranșee în sudul Dunării. Scapă din trenul morții, peregrinând, împreună cu Diplo-

matul, un escroc căutat de poliție, trecând prin tot soiul de aventuri, asemenea eroilor de roman picaresc. În pofida grozăviilor (masacre, bătălii etc.), cei doi sunt protagoniștii unor întâmplări mai degrabă vesele și nepăsătoare. Ceea ce nu-i reușește autorului este să ne determine a-i lua romanul în serios. *Jocul cu moartea* e, în fond, una din acele cărți pentru adolescenți care se vor citi și în generațiile următoare, mai ales că e mai puțin tributar manierismului stilistic, mai epic-aventuros, una peste alta, și mai simpatic. Ceea ce nu putem spune despre *Pădurea nebună*, tot din 1963, în care același Darie dă examen de intrare în liceu, nu chiar la vârsta cuvenită, în Rușii de Vede. Doar că autorul are nefericita idee de a complica un roman adolescentin de tip Ionel Teodoreanu (dar în alt mediu social) cu o frescă politică. Dacă în *Jocul*, ocupația, războiul sunt abia sugerate, în *Pădurea* grevele din 1920, reprimarea, interzicerea PCR, alegerile și guvernarea liberală intră pe ușa din față în viața târgului în care își duce zilele Darie. Fresca fiind în același spirit tendențios și incredibil, rămâne amintirea iubirii de-o vară a croului pentru tătăroaica Uruma, antrenantă, deși plină de clișeele unui romantism minor, care inspiră de altfel și opoziția dintre mediocritatea urbei și nebunia pădurii din jur. În fine, în *Ce mult te-am iubit* (1968) autobiograficul e mai net stilistic decât în toate, ficțiunea redusă la minimum, iar relatarea are un aer mai firesc decât oriunde înainte. În descrierea cutumelor de înmormântare lipsește

aproape orice exces etnografic. Satul morții mamei nu mai are pitorescul țigănesc din nuvele ori din *Descult*. În mormântarea e un prilej pentru Zăricuță (același Darie) de a-și reîntâlni rudele și de a-și aminti copilăria. Reflecția asupra morții e banală. Romanul n-are anvergura aceleia de mai târziu al lui Vassili Șukșin despre bătrâna care agonizează în așteptarea fiilor și fiicelor ei răspândite prin imensa Rusie. Tema sentimentală (titlul e inspirat de litania pe care Tudor, tatăl, o rostește de zeci de ori pe durata celor două zile) e aceea care predomină. Scris cu acuratețe de profesionist este și romanul *Șatra* (1968), singurul din afara ciclului. E tot un roman pentru adolescenți, ca și *Jocul cu moartea*. O temă serioasă (izgonirea țiganilor peste Nistru în timpul guvernării lui Antonescu) e tratată în maniera unei parabole de aventuri. Pe fondul lungii călătorii a șatrei spre tărâmul de dincolo (de Nistru, dar și de viață), Goșu și Ariston se luptă ritual pentru frumoasa Lisandra. Bătăia e condusă de legile șatrei, ca și întreaga viață a micii comunități, până când războiul, lagărul, frigul și foamea distrug ordinea veche. Ariston e ucis, bulibașa moare, iar Lisandra rămâne să piară în pustietate. Autorul n-a mai repetat eroarea de a transforma sugestia unui timp istoric în evenimente localizabile și interpretate tendențios, ca în istoriografia rolleriană. Ca și *Jocul cu moartea*, *Șatra* ar putea să-i asigure prozatorului o posteritate nesperată, oricum, alta decât aceea la care s-ar fi gândit.

## MARIN PREDA

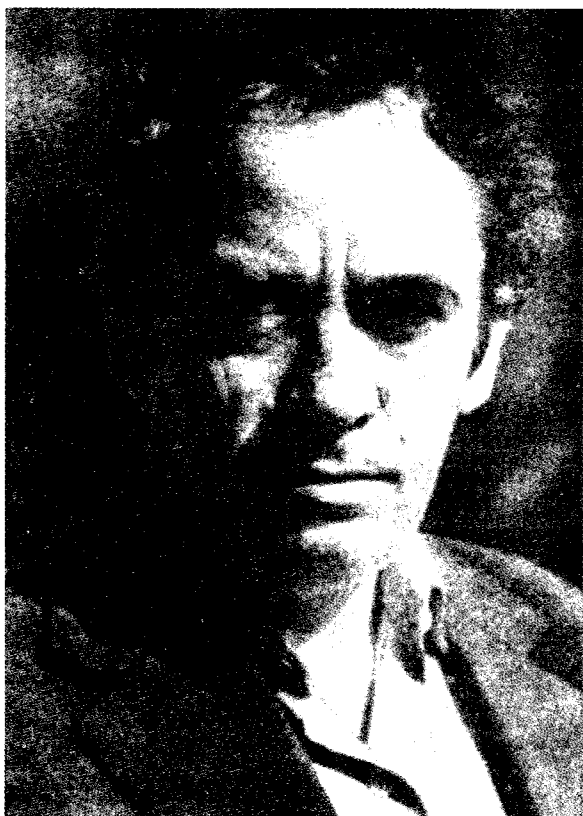
(5 august 1922 – 16 mai 1980)

În vreme ce Stancu pare cu desăvârșire uitat, Marin Preda a avut, după 1989, șansa unei revizui serioase. Și care n-a vizat, ca în atâtea alte cazuri, doar comportarea publică a omului, ci însăși opera de ficțiune. După un deceniu și jumătate, revizuirea pare să fi depășit punctul critic. Declanșată în 1990 de I. Negoiteșcu și

Gh. Grigurcu, urmată îndeosebi de S. Damian, dar și de alții, ea poate fi socotită încheiată în 2004 cu micul studiu al lui George Geacăr intitulat *Marin Preda și mitul omului nou*. O explicație pentru această prioritate în reevaluare va fi stat și în iritantul cult al personalității lui Preda, întreținut uneori chiar de contestatarii de astăzi,

în care critica a văzut încă din timpul vieții nu doar un mare scriitor, ci și un reper moral. Un an după dispariția neașteptată a scriitorului, E. Simion a tipărit o culegere omagială, *Timpul n-a mai avut răbdare*, în care mai toate contribuțiile se învâртеau în jurul moralității unui scriitor considerat oglinda fidelă a antidogmatismului. După 1989, stindardul luptei pentru un Preda curat îl va purta același E. Simion, altminteri autor al câtorva bune pagini despre operă și al unui portret greu de uitat făcut omului în *Jurnal parizian*. El are autoritatea cea mai mare dintre toți cei care au respins orice tentativă de revizuire a autorului *Moromeșilor*, deși a fost unul din primii care au scris liber despre E. Lovinescu, acela care a inventat în definitiv conceptul. În cazul lui Preda, E. Simion n-a mai văzut însă rostul revizuirii. Obiecția principală a fost de la început faptul că nu publicistica ocazională contează, ci romanele și nuvelele. E adevărat că dosarul revizuirii lui Preda a fost inaugurat de un text neconvențional al lui Gh. Grigurcu din vara lui 1990, în care era vorba doar despre articole ale scriitorului din anii '50, pline de banalitățile ideologice de rigoare („Realismul-socialist este o apariție inovatoare în literatura noastră...” sau: „Sarcinile trasate de partid literaturii... au crescut odată cu înseși marile transformări ale conștiinței”). Dar lucrurile n-au rămas la atât. S. Damian, cu care E. Simion va polemiza insistent, va extinde aria disputei la romane și nuvele. Este totuși de neînțeles de ce adversarii revizuirii i-au trecut lui Preda cu vederea pe lângă articolele mai vechi (dintr-o epocă în care toată lumea scria la fel), unele de mai târziu, foarte citate dar, s-ar zice, necitite mai departe de titlu. A făcut vâlvă, de exemplu, articolul *Obsedantul deceniu din Imposibila întoarcere*. Expresia a intrat în folclorul critic, dar cu un cu totul alt înțeles decât acela real. Împotriva așteptărilor, Preda nu suflă o vorbă în articol despre tragediile petrecute în deceniul cu pricina, în stare a-l transforma în obsesie, cum ar fi închisorile politice, colectivizarea și industrializarea

forțată, sovietizarea școlii și a culturii. Problema lui este alta și anume de a respinge ideea acelora care începuseră să considere anii '50 un hiatus, o pată albă pe harta literaturii române. Opinia lui Preda trezește stupoare: împotriva celor care vorbeau de comandă politică, fără legătură cu realitatea, el legitimează tematica realist-socialistă ca absolut firească în epocă. Scriitorii ar fi dat dovadă de imobilism estetic dacă ar fi ignorat lupta de clasă ca motor al istoriei! Conceptul marxist căpăta, iată, acoperire în realitățile sociale și morale. Țăranii, spre a rămâne la ei, erau fericiți să afle că există chiaburi din cauza căror ei au trăit totdeauna prost. Nu colectivizarea era de vină, ci bogăția altora. Însuși tatăl scriitorului (arhetipul lui Ilie Moromete) a descoperit acest lucru cu încântare. Psihologic, e posibil ca lucrurile să fi stat astfel. Partea proastă este că *Desfășurarea* și celelalte nu înfățișau colectivizarea ca pe o înșelăciune care profita de naivitatea țăranilor. În 1970, nu în 1950, ia Preda apărarea literaturii revoluționare inspirate de marxism-leninism: „Nu cumva adepții acestei teorii a hiatusului consideră literatura revoluționară în afara literaturii? Nu cumva ei sunt partizanii imobilismului estetic? Nu cumva ei ar fi vrut ca, în timp ce imensa majoritate a poporului, dornică de transformări, căuta o formulă nouă de existență socială, scriitorul să-și tragă obloanele la ferestre și să continue literatura dintre cele două războaie?” Astfel de considerații ne obligă la o recitare corectă. E ciudat să vezi că tocmai cel mai radical anticomunist dintre criticii generației '60, Valeriu Cristea, era de părere că ar trebui lăsat „să treacă pe lângă noi”, ca o idee „absurdă, neviabilă și sortită pieirii”, „colaboraționismul” lui Preda. Ultimul cuvânt e, poate, prea tare, dar nici să închidem pudic ochii nu e normal. Revizuirea în definitiv nu face decât să așeze pe o temelie solidă o operă impunătoare și inegală, victimă în mai mică măsură erodării inerente a timpului decât propriilor limite artistice și morale.



Marin Preda a debutat în 1942 în pagina *Popasuri* a ziarului *Timpul* cu schița *Pârlițu*, care pare, deși n-are nicio legătură, un fragment din *Moromeții*: un țăran povestește o întâmplare cu ginerele său, însoțind-o de comentarii care denotă o mare uimire. Vom reîntâlni o astfel de situație în roman, dar și în *O adunare liniștită* din prima culegere de povestiri. Interesante sunt de la început două lucruri: perspectiva etică implicită în relatare (de unde uimirea) și transcrierea foarte realistă a vorbirii personajului. Deși sprijinit pe câteva valori acceptate, satul nu e deloc idealizat. Raporturile dintre oameni sunt degradate, violența este cotidiană, duhul îmbogățirii îi animă pe cei mai mulți. Ceea ce autorul a lăsat pe dinafara volumului *Întâlnirea din pământuri* (1948) nu se explică neapărat (idee care a circulat) prin prudența la care Preda ar fi fost obligat de un moment literar foarte prost. O explicație mai simplă este că prozele neincluse în volum sunt, cu două excepții, tocmai acelea care vor fi reluate, cu unele ajustări, în romane. Cele incluse

sunt narațiuni de sine stătătoare, aproape toate, originale și puternice. Puțini prozatori au redat la fel de precis vorbirea țărănească precum Preda în monologul *În ceată*. În pofida abundenței tematicii rurale în proza noastră, vorbirea orașenilor ori a mahalalei a fost aceea reproducă de obicei în mod realist. Geniul în materie l-a avut, desigur, Caragiale. Țăranii, în schimb, ai lui Creangă, Sadoveanu sau chiar Rebreanu, folosesc mai degrabă un idiom propriu decât unul real. Moldoveneasca primilor doi este excepțională, dar nu distinge tipuri sociale ori psihologice. Deși mai naturalști în vorbire, țăranii de peste munți din *Ion* nu se deosebesc de aceia din provinciile extracarpatice din *Răscoala*. Ilie Resteu din *În ceată* e probabil primul țăran absolut autentic din acest punct de vedere. Valabil nu este pur și simplu limbajul, ci și capacitatea lui de a fixa o psihologie:

„Uitați-vă la el, sări-i-ar bolboșile ochilor! De ce tăceți din gură? Am treizeci de clăi de grâu. Îi sparg capul ăluia care s-o apropia de mine. Mecanicul mănâncă, mă duc la șira mea, o stropesc puțin și-i dau foc. Dau foc și la mașină, mă duc la fiecare șiră și o aprind, la toate târgile astea cu paie, dau foc la toată aria! Dacă sunt eu tânăr și sărac, singur cu muiera, voi trebuie să fiți niște hoți? Nu mă bat cu pumnii în piept și în cap fiindcă mi-e frică de voi. Al dracului să fiu, dacă nu pun mâna pe un par și vă zbor. Nimic nu se mai alege de voi. În viața mea nu m-am atins de nimeni niciodată! Asta o știți cu toții și ați crezut că sunt prost. Vedeți aria unde treieră atâta lume? Cu toți mă bat, cu toată aria! Muncesc de două zile pentru voi și niciunul nu vede. Să vă spui eu: în timpul treieratului, să mă fi dat jos de pe batoză și să fi pus umărul dedesubtul ei, așa bine! Să fi dat-o cu cracii în sus. Abia atunci ați fi băgat de seamă”.

Altă particularitate de limbaj a acestor prime proze este că protagoniștii lor sunt de obicei și naratori, mai exact povestitori excepționali, în



*Pârlițu'*, în *Întâlnirea din pământuri*, în *O adunare liniștită* și în altele, toți având mereu ceva de povestit pe limba lor neaoșă și vie. Codul este de la început mai modern la Preda decât la înaintașii săi din proza de inspirație rurală. Oralitatea povestirii ori a confesiunii personajelor este mult mai liberă. Pentru lingviștii anilor '50-'60 care au studiat-o, ea a fost adesea motiv de nedumerire din pricina „vulgarității”. Modelul pe care ei îl aveau în minte era acela „literar” de la Sadoveanu. Iorgu Iordan socotea că limba atât de particulară din Creangă este populară, dar nu regională. În realitate, nu era nici una, nici alta, era limba lui Creangă. Distincția nici nu e posibilă între două straturi ale limbii reale (unde popular vrea să zică totdeauna local), ci doar între limba reală și aceea din ficțiunile scriitorilor, unde, până la Preda, vorbirea n-a reprezentat niciodată un calc după vorbirea țărănească dintr-o anumită zonă. Strict literar, cea mai mare noutate din aceste proze a fost comportismul. Îl teoretizase Ibrăileanu încă din 1926, dar fără ecou la scriitori. Preda nu citise probabil nici el articolul *Creație și analiză* (termenul comportism, Ibrăileanu nu-l folosea), îi citise în schimb pe prozatorii americani, pe John Steinbeck, iar mai încoace Hemingway, la care lipsește aproape cu totul motivarea explicită de ordin psihologic a gesturilor și acțiunilor. Citind schița *Calul* în cenaclul lui Lovinescu, s-a izbit de neînțelegerea criticului care impusese, cu un sfert de veac înainte, romanul *Ion*. „Descriptivism, descriptivism...”, ar fi comentat Lovinescu în surdina lectura. Scena este relatată de Preda însuși în *Viața ca o pradă* și n-avem de ce s-o punem la îndoială. Gustul bătrînului critic era format în spiritul analitic al romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu sau Holban și puternic impregnat de proustianism. În plus, el nu dădea mari șanse romanului rural, pe care nu-l includea în evoluția naturală a genului. Ar fi putut cel mult să fie de părerea lui Călinescu, acordându-i acces la psihologism, în niciun caz însă nu putea concepe dezinteresul total față de orice motivație de care dădea dovadă tânărul Preda.

Maniera comportistă a creat mai apoi impresia că se petrec în aceste proze fenomene supranaturale. Fantastic propriu-zis nu este însă nicăieri la Preda, a cărui imaginație va fi mereu ancorată în realitate și mai degrabă etică decât psihologică, tot așa cum nu este nimic „proustian”. Atâta ciudățenie câtă este în *Colina*, *La câmp*, *Calul* și restul provine din nelămurirea deliberată a situațiilor ori comportamentelor umane. Procedeul constă în a omite tot ce ar putea indica ori sugera o explicație. La prima lectură, n-avem nici cea mai mică idee de ce se scoală Florea Gheorghe cu noaptea-n cap și-și scoate calul din grajd. Întrebat de unul ori de altul încotro se îndreaptă, face pe surdul sau dă jumătăți de răspunsuri. Abia în final descoperim că omul își sacrifică animalul care nu mai era bun de muncă. În perspectiva de până aici, simbolismul din ultima scenă (soarele scaldă în roșu văgăuna) este cu desăvârșire neașteptat. Un simbolism asemănător, găsim în *La câmp*, una dintre bucățile cele mai pline de cruzime, unde doi ciobani violează o fată. Planul psihologic e complet absent, ca și cel etic. Niciunul dintre personaje nu pare să aibă vreo reacție. Oribila întâmplare rămâne necomentată de naratorul însuși. La sfârșit, ciobanii se îndepărtează de la locul faptei, în lumina joasă a amurgului, fluierând nepăsători, cu ciomegele pe umăr, însoțiți doar de umbre lungi care seamănă cu niște cruci. Simbolul cristic e prilej de deriziune: transcendența (psihologică, morală, religioasă) se dovedește goală. Nicio instanță nu califică întâmplarea. Nimeni nu mersese mai departe decât Preda în denudarea realității. Lovinescu avea dreptate să nu înțeleagă. În *Moromeții*, Preda va face el însuși o jumătate de pas îndărăt. În roman, vocea supratextuală există. Ea a fost pusă de obicei în relație cu intelectualitatea protagonistului. Supratextul e moromețian. Ilie Moromete va fi considerat, de altfel, primul țăran intelectual din proza noastră, iar Al. Paleologu va vedea în poiana fierăriei lui Iocan, unde siliștenii se strâng ca să citească gazetele și să discute politică, un fel de agora. Acestor exagerări,

critica de după 1989 le-a răspuns cu o alta. George Geacăr va fi de părere că vocea supratextuală din *Moromeții* aparține realismului-socialist, prin prisma ei Preda interpretând „starea unui sat al anului 1937 în termenii luptei de clasă a anilor '50”, ceea ce ar explica de ce romanul n-a fost considerat la apariție o „deviere de la linia oficială”. Ceea ce este adevărat este că radicalitatea viziunii din *Întâlnirea din pământuri*, absolut pură ideologic, moral și religios, nu se mai regăsește în *Moromeții*, în care Preda recurge la comentariul auctorial ca la o situație în perspectiva lui Ilie Moromete a evenimentelor din sat. Nu este exclus ca o anumită presiune să fi existat asupra scriitorului. În definitiv, în realismul-socialist comentariul era mai necesar ca aerul. Obiecția de „naturalism” adusă nuvelelor în 1948 se cuvine înțeleasă ca o traducere în limba de lemn a absenței oricărei aprecieri a situațiilor de viață prezentate. Niciuna dintre nuvelele anilor '50 (și nici chiar romanele maturității) nu va fi scutită de o formă sau de alta de comentariu. Este o iluzie că noi putem citi astăzi pe dos o nuvelă ca *Desfășurarea*, simpatizând cu „negativii” și detestându-i pe „pozitivi”. Vocea supratextuală ne dirijează simpatiile și antipatiile. Dacă în *Moromeții*, perspectiva pare destul de firească, în *Desfășurarea* ea este condiționată nu numai strict literar, dar și politic. Cornel Ungureanu a demonstrat într-un mic studiu din *România literară*, în 2005, că felul în care decurge în nuvelă colectivizarea, distribuția rolurilor între cei favorabili și cei nefavorabili acțiunii întreprinse de PCR, ilustrează teza dejustă asupra fenomenului, în conflict cu „devierea de dreapta” a grupului Pauker-Luca, grup care urmărea o deposedare *en douceur* a țăranilor. O dovadă că Preda adoptă conștient punctul de vedere al lui Dej, care triumfă până la urmă, ceea ce aduce *Desfășurării* o recunoaștere unanimă și Premiul de Stat, este că, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, el va descrie cu amănunte întâlnirea cu Stalin la care Dej ar fi obținut lichidarea deviaționiștilor.

*Întâlnirea din pământuri* n-a fost, se pare, interzisă, cum s-a afirmat, dar a dat naștere unor critici

care puteau compromite viitorul debutantului. Comentatorii au arătat cu degetul spre „naturalismul” din povestiri. Ov.S. Crohmălniceanu este autorul celei mai severe puneri în gardă. Recenzia acestuia din *Contemporanul* îl avertizează pe Preda asupra primejdiei unor „influențe străine”, ceea ce în idiomul ideologic al vremii constituia imputarea cea mai gravă. Criticul socotea că lipsa de motivație explicită ar fi un „exemplu tipic de ce s-ar putea numi literatură «kafkiană» „a angoasei, teoretizate de singuraticul profesor danez Kierkegaard”. „Gândirea sănătoasă, adaugă Crohmălniceanu, „a refuzat aceste teorii și le-a demascat adevăratul scop”. Nici nu se putea o mai străvezie condamnare la moarte literară! Evocând episodul, Preda nu pare a fi conștient, după aproape treizeci de ani, de gravitatea lucrurilor. Omite însă să explice de ce, totuși, a publicat imediat după toată tevatura nuvela *Ana Roșculeț* (1949). Ion Cristoiu a considerat-o, când i-a reeditat în 1987 povestirile de tinerețe, începutul „normalizării”. Termenul era acela prin care sovieticii justificaseră invadarea Cehoslovaciei în 1968. Se pare că Preda a voit să pună capăt speculațiilor referitoare la anacronismul prozei lui. *Ana Roșculeț* este o nuvelă realist-socialistă, în care o tânără țărancă analfabetă învață carte, se califică muncitoare, ajungând la urmă să reprezinte România la un congres internațional. Nu este nicio urmă de ironie în acest destin excepțional în toate privințele. Din pricini greu de aflat astăzi, nuvela n-a plăcut oficialității. Campania de presă căreia *Ana Roșculeț* i-a dat naștere n-a egalat-o pe aceea din jurul *Întâlnirii din pământuri*, dar s-a dovedit într-o privință una de pionierat: în toiul unor articole critice dirijate (campaniile luaseră deja locul polemicilor), în legătură cu *Ana Roșculeț*, a fost chemată să se exprime o muncitoare de la întreprinderea de care se vorbește în nuvelă. Autoarea scrisorii protesta contra felului cum ea și tovarășele ei au fost zugrăvite, prin intermediul Anei, de către Preda. Redactorul-șef al revistei *Flacăra*, care a tipărit scrisoarea, nimeni altul decât Geo Dumitrescu, acela care-i girase

lui Preda debutul de la *Timpul*, publică și el un articol al cărui titlu spune destul: *Pentru ascuțirea vigilenței împotriva naturalismului*. Critica literară devenea astfel „critică de partid”.

Aceeași mână nevăzută care îi suspendase lui Preda deasupra capului sabia lui Damocles, în pofida încercării lui de a se supune regulilor jocului, o retrage trei ani mai târziu, când apare nuvela *Desfășurarea* (1952). Jdanovismul criticii nu era mai puțin rigid. Și totuși *Desfășurarea* are un destin opus, devenind aproape imediat unul dintre modelele de literatură nouă, recomandate până și în manuale. Reputația nuvelei dăinuia încă în 1974, când un critic deloc dogmatic cum era Lucian Raicu descoperea în ea „un mit al regenerării, al redeșteptării la viață” sau „un basm cu oameni și buni și răi, între care cei răi strălucesc”. În realitate, *Desfășurarea* este materialul didactic cel mai potrivit pentru studierea realismului-socialist în proză. Preda avusese mai înainte în mână un subiect interesant, din care voise să scoată un reportaj. Ne povestește chiar el, în *Imposibila întoarcere*, cum l-a ratat. Ce s-a întâmplat este cât se poate de instructiv pentru modul în care concepția realist-socialistă falsifică datele realității în sens ideologic. Aflat în „documentare”, cum se spunea, într-un sat din Moldova, la începutul anilor '50, vede un țăran tânăr, „rău îmbrăcat și cu o biată pălărie în mână”, semnând cererea de intrare în colectivă. Țăranul are, nu se știe de ce, o clipă de derută, cu tocul în aer, când se face auzită o „voce poruncitoare”: „Hai, bă, scoală-te de-acolo”. Relatează Preda: „Tânărul om s-a ridicat brusc, s-a lovit cu genunchiul de masă și fruntea lui mare și albă ca hârtia întâi s-a împurpurat, apoi s-a făcut de-o paloare mortală. Ce descărcări afective se petreceau în el? Ce prăbușiri? Chipul i s-a lungit, i s-a tras în jos; s-a dat la o parte, a mai stat printre oameni câteva minute. Nimeni nu-i adresa niciun cuvânt. A luat-o tăcut pe lângă garduri și s-a dus încet fără să se uite îndărăt”. Cazul de conștiință virtual din această relatare nu se regăsește în nuvelă, care reia doar situația. Mai mult, întrebat a cui era vocea care-l

răscolise pe tânăr, Preda declară că nu știe. În *Desfășurarea* vocea este totuși atribuită și anume unuia din chiaburii satului, intrați printre primii în colectivă, cu o mică parte a averii, ca să înșele autoritățile. Că vocea era, de fapt, a unuia din activiștii PCR care gestionau deposedarea nu pare să-i treacă prin cap lui Preda. Împrejurarea arată cât se poate de limpede cum se construiește literar un fals social și psihologic. Totul e fals în *Desfășurarea*, începând cu „inexplicabila” stare de bine pe care o trăiește protagonistul în dimineața înscrierii în colectivă. Nuvela nu se ridică, așa cum pretinde E. Simion, peste „muntele de proză sociologică” a vremii. Nu mai sunt de citit astăzi nici celelalte nuvele din anii '50-'60, *Îndrăzneala*, *Ferestre întunecate* (reluată în *Moromeții*, cu adaosul că primul act al noului primar comunist din sat este de a trimite jandarmul după rudele lui bogate, care-l umiliseră, și de a le administra o bătaie soră cu moartea) și până la *Friguri* (nuvelă sugestionată, după cum îi va scrie cu o oarecare candoare Preda primei lui soții, de ideea că Malraux a devenit scriitor mare când s-a inspirat din problematica revoluției asiatice).

Primul volum din *Moromeții* (1955) este incontestabil capodopera lui Marin Preda. În mod curios, limitele epocii se fac mai bine simțite în cel de-al doilea (1967). Se întâmplă cu M. Preda ceea ce se întâmplă și cu E. Barbu: după ce reușesc să publice la mijlocul anilor '50, în plin realism-socialist, romanele lor nu numai cele mai bune, dar și cele mai lipsite de amprentă ideologică, revin, când practic nu le mai cerea nimeni, în deceniul următor, cu romane în care clișeele abundă. Singura explicație pentru acest paradox este că primul volum din *Moromeții* și *Groapa* nu erau romane de actualitate. În nomenclatorul realist-socialist, actualitatea privea exclusiv fenomenele sociale și morale din regimul comunist. Cenzura trata diferențiat tematica, așa că, inevitabil, clișeele erau mai multe atunci când subiectul romanului provenea din cea mai fierbinte actualitate. Rescrierea trecutului, în care unii romancieri ai vremii au excelat, îngăduia

mai multă larghețe. De aceea niciunul dintre romanele pe care istoria literară le ține minte din anii '50 nu este propriu-zicând unul de actualitate, nu doar *Moromeții* și *Groapa*, dar nici *Bietul Ioanide*, *Un om între oameni* sau prima sută de pagini din *Setea*. Deși, după publicarea oarecum surprinzătoare a continuării romanului său, Marin Preda a revenit de câteva ori asupra textului, nu se poate vorbi de o deplină omogenizare a celor două volume. Nu numai distanța în timp e de vină. Epoca la care se referă cea mai mare parte din volumul al doilea, aceea actuală adică, era, când scria Preda, insuficient rumegată. Timida destalinizare de la sfârșitul regimului Dej și de la începutul regimului Ceaușescu conținea mai curând semnele unei reglări de conturi în interiorul partidului comunist decât ale unei reforme politice în stare să arunce o lumină nouă asupra „obsedantului deceniu”. Documentele de partid erau laconice. Nimeni nu putea aprecia cât de departe poate merge demascarea erorilor și a crimelor. În 1967 Marin Preda publica, în definitiv, întâiul roman în care momentul colectivizării și consecințele lui nu mai erau evocate în termenii ideologiei de partid. Asperitățile procesului și chiar unele din tragediile umane cărora le dăduse naștere începeau să fie scoase la iveală. Critica socială din romanele vremii va fi tot mai ascuțită. Preda era abia la debutul reconsiderării istorice. Nu conține mai mult de un sâmbure de adevăr, dar unul cu siguranță conține, afirmația lui Negoieșcu și Geacăr conform căreia transformarea satului pe care o găsim în roman este tot aceea din „punctul de vedere mistificator al realismului-socialist”. Continuarea *Moromeților* este totuși altceva decât *Desfășurarea*. Sechele ale vechii interpretări există (de exemplu, înfățișarea rezistenței la colectivizare a unor categorii de țărani drept complot chiaburesc sau încercarea de a lăsa impresia că, în pofida unor greșeli, politica PCR este corectă și necesară), însă romanul nu mai are unilateralitatea nuvelor, ascultând, cum se spune, și cealaltă parte. Lui Niculae, activistul convins de justetea principiilor, chiar dacă deza-

măgit de aplicarea lor în viață, i se opune Ilie Moromete. Niciodată înainte nu fusese sugerată o astfel de alternativă ideologică. Unele dintre întrebările acestea pot părea astăzi naive, în banalitatea adevărului lor, dar în 1967 ele sunau cât se poate de îndrăzneț. „Păi, cum, domnule, să suprimi dumneata comerțul liber?” i se adresează Ilie Moromete fiului său în stilul obișnuit. Încă și mai mirat se arată tatăl de pretenția tânărului activist de a governa fără opoziție: „Crezi dumneata că e bine așa? Crezi că numai dumneata ai dreptul să vorbești în numele țării și ălalți să nu zică nimic?”.

În prima lui parte, *Moromeții* este un roman prin excelență social (țărănesc, familial), fără universalitate expresă, dar prea puțin etnografic. În această privință, critica a fost împărțită. I. Negoieșcu (*Scriitori contemporani*) e de părere că „țărănimea absoarbe cu atâta forță atenția autorului, încât ea capătă valoare de umanitate integrală”. Marian Popa (*Istoria literaturii române de azi pe mâine*) consideră romanul „costumbrist”, adică unul de moravuri specifice. Latura sociologică n-a scăpat nimănui. N-a fost însă de regulă apreciată corect. Celebrul incipit al romanului („În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de al Doilea Război Mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare”), raportat la tot așa de celebrul final („Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial. Timpul nu mai avea răbdare”), a sugerat comentatorilor faptul că tema principală este declinul gospodăriei țărănești în condițiile introducerii relațiilor capitaliste în agricultură după reforma din 1921. Nu s-a observat însă că familia lui Ilie Moromete nu reprezintă cea mai bună ilustrare a procesului istoric cu pricina care, de altfel, este în mare măsură rodul imaginației ideologice a istoricilor marxiști de la M. Roller și *Istoria* sa din 1947 încoace. Deși au existat și între războaie istorici care au deplâns lovitura de grație pe care capitalul ar fi urmat s-o dea economiei rurale, iar țărănistul Ion Mihalache paria, ca și Moromete (acesta, totuși, liberal), pe mica gospodărie independentă, satul

românesc a făcut progrese considerabile și viața țaranului s-a îmbunătățit. Alegerea lui Preda, care împărtașea mai mult sau mai puțin opinia cu pricina, de a face din Ilie Moromete un țaran paradigmatic pentru declinul întregii clase, este greu de justificat. Ce se întâmplă cu Ilie Moromete și cu ai săi are o foarte mică legătură nu numai cu prejudecata marxistă a sărăcirii maselor țărănești exploatate de capitaliști, după ce fuseseră exploatate de boieri, dar și cu istoria satului interbelic în general. Risipirea familiei (cei patru fii îl părăsesc, Catrina, soția, pleacă și ea de acasă pentru o vreme) și dificultățile materiale cărora nu le mai face față n-au drept cauză imperfecțiunile reformei agrare, pământul prea puțin, datoriile (nu toate convertite) către bănci, nici chiar criza economică dintre 1929 și 1933. Cauza trebuie căutată în firea și în concepția de viață a personajului. În orice situație, el ar fi pățit la fel. Ilie Moromete este un țaran prea puțin dispus la munca grea a pământului, iubitor de taclale („Ești mort după ședere și după tutun”, îi spune Catrina) și de *otium* mai degrabă decât de *negotium* (chiar dacă o dată se lasă purtat pe drumuri ca să vândă grâu), convins că, nedivizat, pământul va continua să-i hrănească pe toți, veșnic în întârziere cu datoriile către bănci sau către stat, față de care manifestă același dispreț suveran ca și față de bani (își face chiar un titlu de glorie din a înșela statul), respingând orice schimbare, pentru că nu crede în progres, ci doar în păstrarea neștirbită a liniștii lui sufletești și materiale. Inteligent, deși nu cultivat, Moromete nu se poartă cu ai lui altfel decât se poartă majoritatea țaranilor. E autoritar, discreționar, veritabil *pater familias*, egoist și puținel cinic. Superioritatea lui morală a fost mult exagerată de către critică. Pe soră-sa Guica a depozitat-o de moștenirea părintească, a refuzat să treacă pe numele Catrinei casa în care locuiesc laolaltă cu copiii din trei căsătorii și a provocat, nepăsător, o dramă familială când a încercat să-i readucă în sat pe feciorii cei mari. Sărăcia Moromeților este relativă. Cele opt pogoane, caii, căruța, oile reprezintă în epocă media pentru

ca gospodăria țărănească mică să evite falimentul, dacă nu să prospere. Problema lui Moromete este inadecvarea la realitatea economică. În *Convorbiri*, Preda însuși a botezat-o quijotism. Nici chiar când, în pragul războiului, Moromete descoperă vorba „beneficiu” și strânge bani destui din vânzarea produselor, el nu gândește altfel: o face pentru a-și convinge fiii să se întoarcă, nicidecum fiindcă ar fi înțeles mecanismul prin care s-ar putea îmbogăți. Ilie Moromete se află, în tot primul volum, în contrasens cu istoria. Accelerarea spre final a nenorocirilor lui familiale nu este pricinuită de accelerarea istoriei, cum ne lasă a înțelege romancierul, ci de ideea greșită a protagonistului despre stabilitatea gospodăriei țărănești și de proasta gestionare a averii. Ironia soartei (de care nu știm cât de conștient este autorul însuși) face ca tocmai Paraschiv, prostovanul fiu dintâi al lui Moromete, să descopere motivul real al declinului în gesturile consumatoriste ale tatălui, care cumpără pe datorie în loc să investească din credite, stocând produsele în loc să le vândă. O prejudecată derivată din interpretarea simpatetică a personajului de către narator, dar și de către critici, este aceea că romanul ar înfățișa, în paralel cu declinul familial, pierderea treptată de către Ilie Moromete a seninătății la care ține atâta. Așadar, nu numai universul istoric al satului românesc s-ar întuneca la orizont, ci și acela moral-psihologic al personajului central. Însă când a fost Ilie Moromete cu adevărat senin? E destul să revedem chiar prima scenă din roman, când familia se întoarce de la câmp, ca să ne dăm seama de raporturile tensionate dintre personaje, de „lipsa de veselie” a tuturor, de conflictele care mocnesc. Nu trebuie să așteptăm până spre finalul volumului scena în care tatăl își cotonogeste progeniturile și se așază pe piatra de hotar ca să se „laude”, vorba lui, spre a vedea că Moromete nu este nicio clipă senin și că ceea ce pierde el pe parcursul timpului este, de fapt, puterea de a se complăce în nepăsare și în micile satisfacții cotidiene. Nu e un fericit, Moromete! Nu seninătatea îl părăsește, ci răbdarea.

Volumul al doilea ni-l arată tot în contrast cu istoria. Tocmai când descoperă, e drept, din rațiuni strict personale, valoarea banului și gustul negustoriei, survine reformarea comunistă a agriculturii. Un Ilie Moromete în colectivă este o ciudățenie la fel de mare cum etse un Ilie Moromete cu chimirul burdușit de parale. De data asta istoria este cu adevărat cauza schimbărilor din viața personajului. Precipitarea timpului, anunțată la finele primului volum, se petrece acum cu adevărat. Romanul nu mai curge, ca înainte, lent, pașnic, „fără conflicte mari”. Din contra, uriașe transformări aruncă satul într-un vârtej care-l antrenează, fără voia lui, și pe Ilie Moromete. Deși continuă să discute politică împreună cu prietenii lui liberali (nu în poiana fierăriei, ci în cerdacul casei, adunările publice fiind interzise în comunism), Moromete este umbra celui de odinioară. Se uită la fel de curios în jur, dar înțelege prea puțin din ce se petrece. Oamenii s-au schimbat. Satul nu mai este același. Moromete e tot mai rar ironic și tot mai des întunecat. Între volumele romanului sunt și alte deosebiri importante. Primul semăna cu un caleidoscop de scene (masa familiei, secețișul, tăierea salcâmului ș.a.), aproape atemporale, în sensul că puteau avea loc oricând și nu într-o succesiune obligatorie. Al doilea volum urmărește o perioadă de timp mult mai întinsă (aproape două decenii, față de numai câteva luni, cel dintâi), rezumându-le ori sărind pur și simplu peste anumite momente. Nu mai există nici acea perspectivă centrală din volumul precedent. Prim-planul fiind ocupat de mulțimi, nu de indivizi, perspectiva nu mai este unică. Moromețianismul ca mod de comportare, gândire și expresie încetează la finele volumului întâi. În următorul, perspectiva nu este nici măcar a lui Niculae, fiindcă fiul n-are personalitatea tatălui, dar și fiindcă Preda a intuit corect necesitatea de a nu proceda ca în *Desfășurarea* ori ca în celelalte nuvele din anii '50, unde, cum am văzut, istoria era interpretată unilateral, și de a lăsa o oarecare marjă de desfășurare „opozitivei”. Opozantul este Ilie Moromete. Discursul politic

al lui Moromete este disident. Întrebarea care s-a pus a fost dacă există o voce supratextuală decisivă și care este ea. La prima vedere, balanța stă dreaptă, în orice caz, dezbateră este mai echitabilă decât în *Desfășurarea*. Unde însă romanul nu iese din standardele ideologice ale vremii este în prezumția de bună-credință și onestitate a oficialității comuniste, care, nu e așa, deține adevărul, chiar dacă face și greșeli. Mai exact, greșesc indivizii, mulți activiști sunt impostori sau corupți, dar sistemul e bun, ameliorabil și mai ales nenegociabil. Niculae este eliminat din activul rațional, după ce un țaran se înecă încercând să scape de hăituiala activiștilor în căutare de produse care n-au mai fost predate la cote. Deși nu participase direct la evenimente, Niculae e scos răspunzător și tras pe tușă, unde va sta ani buni (această perioadă din biografia lui va face obiectul romanului *Marele singuratic*). Dar el nu va renunța nici în aceste condiții la convingerea că direcția evenimentelor este corectă și că țărănimea este o clasă care trebuie să dispară. Disprețul lui Moromete față de aceste alegații, care fac din el și cei asemenea lui „ultimii țărani”, n-are puterea să aplece cumpăna spre o altă înțelegere a mersului istoriei decât aceea marxistă și oficială a lui Niculae. E interesant de știut ce gândea Preda însuși. În *Moromeții* nu e limpede cui îi dă dreptate, mai ales că între autor și personaj există o identificare simpatetică, deși nostalgia după lumea tatălui și după valorile ei este deopotrivă de evidentă. Abia în *Cel mai iubit dintre pământeni* (unde epoca întregă este botezată de Victor Petrini *Era ticăloșilor*) acest stadiu ambiguu va fi depășit. Câțiva ani mai înainte, în 1973, în interviul acordat lui Florin Mugur, Preda pare edificat doar pe jumătate. Întrebările pe care și le pune sunt încă dilematice: „Nu știu ce lume se naște. Este o lume mai bună? Este o lume în pragul unei noi civilizații, a unor noi orizonturi? Asta rămâne să vedem. Cei care se uită înapoi văd cu ochi răi prezentul. În ce privește viața țăranilor, eu m-am uitat deseori înapoi. Se poate afirma că nu văd bine prezentul”. E limpede că

aici nu mai vorbește Niculae. Dar, după un sfert de veac de la începuturile colectivizării pe care personajul le trăia pătruns de necesitatea lor, ce iluzii să mai fi nutrit, în definitiv, Preda însuși?

Din *Convorbirile despre Marin Preda* ale lui E. Simion cu Aurora Cornu aflăm că scriitorul avea la un moment dat în vedere mai multe romane despre familia Moromeților, la care a renunțat, folosind o parte din material în al doilea volum al romanului, în *Marele singuratic* (1972) și în *Delirul* (1975). E interesant de constatat că în acestea două din urmă, naratorul se referă din capul locului la Ilie Moromete și la familia lui ca și cum cititorul ar trebui să știe despre cine e vorba. Acest mod de a-și introduce personajele este, probabil, o reminiscență din proiectul inițial de a alcătui o mare *Comedie țărăneasă*, după modelul declarat al *Comediei umane* a lui Balzac. În *Delirul* sunt povestite întâmplări din intervalul care lipsește, situat între volumele unu și doi ale Moromeților, cum ar fi călătoria lui Moromete la București în scopul de a-și readuce fiii acasă. Abia acum episodul este relatat pe larg. Alte întâmplări din sat sunt legate de Al lui Parizianu, care îl însoțește la București pe Moromete și care ajunge ziarist. În *Marele singuratic*, Niculae o lasă o vreme în sat pe Simina, soția lui, care e pictoriță. Simina locuiește la Moromeți, prilej de a-i revedea pe toți din unghiul unei străine. Această revizitare a lumii lui Moromete oferă singurele pagini artistic viabile din cele două romane, altminteri fără mare interes astăzi. Protagonistul *Marelui singuratic*, Niculae, este un „om fără însușiri”, dar la propriu, nu ca eroul din romanul lui Musil pe care Preda îl citise. Niculae e un țăran declasat, neadaptat deplin mediului orașenesc în care trăiește și încă și mai puțin aceluia artistic din vecinătatea fermei unde muncește ca inginer horticol. Titlul romanului e bombastic. Nimic semnificativ nu explică retragerea orgolioasă din politică a lui Niculae, nici, cu atât mai puțin, reangajarea lui la sfârșitul romanului. Mediul artistic e zugrăvit caricatural.

Nu e mai bun *Delirul*, deși cu mult mai ambițios. Autorul ne-a rămas dator cu un al doilea volum. Nu știm exact ce ar fi conținut. Nici dacă protagonist ar fi rămas Al lui Parizianu. Ca și Niculae, Al lui Parizianu nu pare în stare să susțină un întreg roman. Abia sosit din sat, e angajat la un ziar, unde se remarcă numaidecât prin reportajele sale. Veritabil Rastignac, Paul Ștefan (acesta este numele lui de ziarist) cucește rapid Capitala jurnalistică și mondenă. Puerilele lui aventuri profesionale și sentimentale par scoase din recuzita romanelor de mistere din secolul XIX, în care nu există bariere sociale și mezalianțele sunt de rigoare. Le citise Preda? Probabil că nu, deși dat fiind interesul lui pentru Dostoievski, măcar de Eugene Sue trebuie să fi auzit. Curios este altceva și anume că, deși avea așa-zicând la îndemână experiența proprie (nu venise el însuși la București în căutarea unei slujbe, fiind îndrumat spre un mare cotidian, în care și-a făcut debutul de corector și de prozator?) pentru a-și alimenta cu ea romanul, Preda preferă să umple biografia lui Paul Ștefan cu fapte senzaționale. Doi ani mai târziu, în *Viața ca o pradă*, el își va povesti aventura bucureșteană într-un chip mult mai plauzibil. Până și sumara lui experiență militară în spatele frontului ar fi fost mai interesantă decât aceea a lui Paul Ștefan, expedit de patronul gazetei sale pe frontul de Est, de unde trimite reportaje ce vor fi mutilate în redacție. Toată mica istorie a lui Paul Ștefan stă pe cutia de rezonanță a guvernării și rebeliunii legionare. Și în acest plan se petrec lucruri mai degrabă neverosimile și, în orice caz, foarte naive literar. Paul Ștefan salvează viața patronului său, căutat ca să fie împușcat de un comando legionar. El este mereu în locul potrivit, ceea ce explică iușeala cu care face carieră. Câteva personaje sunt istorice. De exemplu, Mareșalul Antonescu, în carne și oase, sau Pamfil Șeicaru, sub alt nume, patronul ziarului. Specia literară a *Delirului* este istoria romanțată. Atât formula, cât și faptul de a se referi la o perioadă necunoscută generațiilor noi, redusă în tratatele de specialitate la o frazeo-

logie ideologică fără miez, au făcut succesul de librărie al romanului, altminteri mediocru. Ca și al doilea volum al *Morometilor*, ca și *Intrusul*, *Delirul* și mai apoi *Cel mai iubit dintre pământeni* se numără printre romanele anilor '60-'70 care au reconfirmat în mod spectaculos interesul publicului larg pentru un gen care părase definitiv sufocat de realismul-socialist. Romanele lui Preda, Buzura, Ivasiuc, D.R. Popescu, C. Țoiu, G. Bălăiță și ale altora sunt doldora de o realitate istorică și politică, uneori strict actuală, pe care cititorul vremii o descoperea cu o curiozitate cu atât mai mare cu cât publicistica, studiile istorice, manualele o trataseră tendențios, când n-o ocoliseră cu totul. Ficțiunea romanească ținea loc de toate acestea. În plus, perspectiva nu mai era aceea falsă de dinainte. Romancierii încercau să dea credibilitate romanțării lor. Romanul de acest tip a reprezentat un adevărat fenomen social în deceniile șapte și opt. Calitățile lui literare nu sunt totdeauna excepționale, dar sunt, oricum, peste medie. Ceea ce conta era informația și felul de a o comenta. Spiritul critic nu lipsea din zugrăvirea unei actualități în privința căreia presa ori televiziunea trișau sistematic. Pe de altă parte, romanul acestei epoci își ia, s-ar zice, revanșa asupra celui din anii '50, atunci când e vorba de istorie. După ce Petru Dumitriu, Z. Stancu, Titus Popovici, E. Barbu, Marin Preda însuși rescriseseră din perspectivă comunistă istoria în romanele lor mai vechi, venise momentul reabilitării genului. Așa se face că unica istorie neideologizată n-o găsim altundeva decât în romane ca *Delirul*. Captivat de Tolstoi, Preda avea și o părere personală în această privință: el observase că tema istorică n-avea tradiție în romanul nostru, Sadoveanu, bunăoară, uitându-se la „ultimul Război Mondial ca la un fenomen ce nu merită atenție”.

Dovadă că romanele atingeau un punct sensibil sunt reacțiile la *Delirul*. (Revista *Historia* le-a consacrat după 1989 un număr întreg.) Cea dintâi a venit din partea unei din principalele publicații literare sovietice. Autorul era învinuit că încearcă să-l reabiliteze pe Antonescu și

politica lui anexionistă. Replica românească a fost de asemenea una ideologică. Naționalismul precumpănitor din anii '70 a fost vexat de amestecul sovieticilor în istoria românească. În plus, s-a ivit bănuiala că romanul i-ar fi fost comandat lui Preda de către autorități. Regimul se folosisese și înainte de istorici ori de scriitori spre a face publice evenimente și idei pe care nu și le putea asuma nemijlocit. Acestor istorici sau romancieri de serviciu li se permisese accesul la documente până atunci secrete, cum ar fi cele referitoare la 23 august 1944, la epoca legionară ori la Mareșal. În *Dosarul „Marin Preda”* publicat în 1999, Mariana Sipoș afirmă că n-a descoperit în Arhiva Securității indicii pentru o astfel de comandă făcută autorului *Delirului*. Puncte de vedere strict literare și eventual critice la adresa romanului n-au fost tolerate în 1975, când romanul a fost tipărit ostentativ în două ediții. După 1989, chestiunea a fost repusă pe tapet, în împrejurările tot mai frecventelor inițiative ale extremei drepte reînviată de a-i crea lui Antonescu un nou *look*. Preda a fost considerat un precursor. În *Replici din burta lupului*, S. Damian, care este, dintre critici, cel mai necruțător cu *Delirul*, găsește bunăoară neconformă cu realitatea istorică scena din roman a vizitei lui Antonescu la Hitler. Din nou acela care i-a luat apărarea scriitorului a fost E. Simion. Însă argumentul lui S. Damian nu era lesne de combătut. Nu simpla credibilitate psihologică a lui Antonescu, față în față cu Dictatorul, era în chestiune, ci însăși filosofia politică a scriitorului care părea să se facă ecoul doctrinei ceaușiste asupra capacității statelor mici de a sfida marile puteri. Și alte pasaje au stârnit polemici, cum ar fi scena imensului monolog al lui Stalin, cenzurată în 1975, rod al unor lecturi recente ale lui Preda, devenit adeptul ideii celor două „deliruri” care ar fi însângerat secolul XX, acela hitlerist și acela stalinist. Un alt episod cenzurat, de data asta, culmea, în reeditarea din 1991, a fost acela al tânărului revoluționar purtat de jandarmi între baionete. Unii l-au văzut în personajul cu pricina pe Nicolae Ceaușescu



însuși și i-au reproșat lui Preda concesia. Nu e însă lesne probabilă identificarea, decât dacă luăm în considerare esopismul romanului nostru politic din acei ani, și, în acest caz, episodul este mai degrabă o dovadă de curaj decât o concesie, fiindcă lui Ceaușescu însuși n-avea cum să-i placă un rol în care el, eroul național, era umilit și batjocorit de jandarmi ca un simplu și la propriu mucos. Dificultatea romanului este însă, dincolo de aceste dispute în jurul ideologiei lui, naivitatea artistică. Caduc, romanul nu este pentru că îl reabilitează pe Antonescu ori, din contra, pentru că îl mai condamnă o dată, ci pentru că lasă nedigerat documentul în ficțiune, lungind pe zeci de pagini reportajul reprimării rebeliunii, parcă luat de-a gata dintr-un izvor istoric, și pentru că nu poate face din Paul Ștefan un protagonist veridic oricât s-ar strădui. Pe umerii prea înguști ai ambițiosului june stă o istorie copleșitoare.

„Mă simțeam stăpânit de dorința de a vorbi eu și nu personajele mele, de a gândi cu mîntea mea și nu cu a lui Ilie Tăbârgel (era unul care mă obseda) sau mai știu eu a cărui țăran care scotea capul printre rîndurile mele trudnice și vorbea tot el, dar fără să-mi dea sentimentul că spusele lui reprezintă sensul vieții lui pe acest pământ (și pe acele timpuri!) și ce soartă îl așteaptă...”, mărturisește Preda în legătură cu motivul care l-a determinat să abandoneze ideea *Comediei țărănești* și să scrie *Risipitorii* (1962). Preda a avut oarecare dificultate de a adopta o mai mare distanță față de personaje și de a se elibera de moromețianism ca perspectivă etică și artistică. Stilul indirect liber din primul său roman începuse să-l deranjeze. Ca și biografismul, care nu-i îngăduia să fie obiectiv. Faptul că, după *Risipitorii*, s-a reîntors, fie și parțial, la lumea din *Moromeții*, arată că n-a fost mulțumit de evadarea sa. *Risipitorii* este romanul care i-a cerut cel mai mare efort. L-a scris de trei ori, între versiunea din 1962 și aceea din 1972 fiind mari deosebiri. Elemente biografice sunt și aici, dar de la altă vârstă și din alt mediu. Casa cu trei fete din mahalaua bucureșteană antebelică, prin care se

perindă curtezanii, de la începutul *Risipitorilor*, ascunde sub aparența balzaciană o tipologie aproape caragialescă. După câteva zeci de pagini, ne trezim în *Groapa*: un cartier se naște, la marginea marelui oraș, în spatele Atelierelelor Grivița, pe măsură ce ni se povestesc nunți și alte evenimente din tot mai numeroasa familie a negustorului Sterian, cu anticipații, întoarceri și salturi în timp. Un autor omniscient înfățișează în nume propriu destine, nu vieți, după cum am văzut că dorea Preda. *Risipitorii* nu mai are însă pecetea personală și inefabilă a *Moromeților*. Autorul își ia bunul său de unde apucă. Și e cu mult mai puțin cunoscător al mediilor sociale din care își culege personajele, fie acela muncitoresc, fie acela intelectual. În al doilea rînd, tabloul social-moral e impregnat de clișee realist-socialiste. Am remarcat deja paradoxul reluării unei perspective auctoriale tendențioase pe care *Moromeții* izbutise s-o evite. Nu e vorba doar de faptul că existența familiei Sterian se desfășoară pe fundalul epurat al „obsedantului deceniu”. Nu venise, timpul marilor dezvăluiri. E vorba chiar de felul în care personajele găsesc firești împrejurări de viață cotidiană complet absurde, asumându-și fără ezitare condițiile impuse de PCR în activitatea lor profesională, ba chiar în aceea privată, discutându-și problemele de conștiință în ședințe ori mergând în audiență la forurile de partid ca să și le rezolve. Niciunul dintre marii prozatori pe care Preda îi invocă în amintirile sale, nici Cervantes, nici Tolstoi, nici Balzac, nu pare să-l fi inspirat în romanul său, ci, mai degrabă, autorii sovietici ai unor romane de aceeași factură, cu deosebirea că în URSS, după câteva decenii de socialism, multe din lucrurile pe care le descrie Preda păreau cu siguranță mai aproape de „normalitate”.

*Intrusul* (1968), al cărui protagonist i-a sugerat lui E. Simion comparația disproporționată și deplasată cu Meursault al lui Camus, are o mai mare acuratețe a intrigii și e mai bine focalizat pe un personaj, deși nu e nici el dezbărat de obiceiul de a considera normale împrejurări complet false din societatea comunistă. Nu e

probabil un hazard că ideea i-a venit lui Preda, ca și în cazul *Desfășurării*, după o documentare. Spre deosebire însă de ce se întâmplase cu un deceniu și jumătate în urmă, romanul este superior reportajului, despre care știm de ce n-a mai fost scris. Un tânăr muncitor de pe unul din șantierele anilor '50, care avea toate datele să reușească în viață, este grav desfigurat și își pierde capacitatea de muncă în urma unui gest necugetat de eroism, când voise să-și salveze de la moarte un tovarăș. Tovarășul cu pricina fiind beat și pe deasupra muncitor lamentabil, gestul lui Călin Surupăceanu produce o proastă impresie. Șefii, colegii, șantierul, partidul nu izbutesc să-l recupereze. Umanismul socialist se vede pus în cumpănă de acest eșec. Preda n-a predat reportajul fiindcă nu era eroul un exemplu pentru criteriile morale ale vremii. Romanul își putea permite să le ignore și chiar să le indice reversul. Limitele în care putea fi evocată această epocă de pionierat a comunismului românesc fuseseră lărgite de hotărârile Congresului al IX-lea al PCR din vara lui 1965. Urmarea demascărilor de la Congres a fost părăsirea de către scriitori a clișeeleor realist-socialiste. Romanele de critică socială de acum înainte încep să apară. Ceea ce partidul n-a prevăzut este că impactul evenimentelor de odinioară nu este același în limba de lemn a unui document politic și în concretul ficțiunilor românești. Să așezi în centrul unui roman cazul disperat al unui om cinstit, dotat cu tot ce-i trebuia ca să fie un erou al timpului său, pe care societatea îl refuză, incapabilă să-l înțeleagă și să-l recupereze, iată un lucru care punea între vaga răfuială cu trecutul a liderilor PCR și tabloul zugrăvit de Preda o distanță astronomică. Încercări comparabile de a arăta fața adevărată a lumii noi nu existau în epocă. În alte țări din Est, unde de asemenea romanele nu luaseră încă în exploatare aceste situații de viață, au existat filme din care ele nu lipseau, cum ar fi acelea ale lui Jiri Menzel în Cehoslovacia, Andrej Wajda în Polonia, Șukșin și ceilalți în URSS. *Omul de marmoră* al lui Wajda prezintă, câțiva ani după *Intrusul*, un destin oarecum ase-

mănător, doar că în film protagonistul, un muncitor constructor, care este ca și Surupăceanu un stahanovist, e departe de a avea onestitatea personajului din roman, fiind un individ fără scrupule, de care partidul se folosește ca să crească normele de lucru. Și nu e nimic eroic în ce i se întâmplă: tovarășii de șantier îi strecoară în palme o cărămidă încinsă. Dacă la Wajda niciunul dintre personaje nu nutrește vreo iluzie cu privire la sistem, la Preda, Surupăceanu este același utemist credul și convins de superioritatea orânduirii comuniste ca și Vale Sterian în *Risipitorii*. Niciunul dintre aceste romane critice nu are în căutare sistemul. De aceea Preda nu e Soljenițan, nici *Intrusul* nu e *Pavilionul canceroșilor*. Naiva teleologie marxistă făcea de neconceput alt sens al istoriei. Problema principală a romancierilor, care se vede cel mai clar la Al. Ivasiuc, este de a înțelege cum necesitatea construirii comunismului, la capătul unui drum care începe în comuna primitivă și „urcă” pe trepte din ce în ce mai înalte, are de înfruntat întâmplarea, deseori tragică. Niciunul n-a respins schema însăși de evoluție socială. Contribuțiile filosofilor liberali ai istoriei din anii '30-'40 nu se traduseseră la noi. Iar *Trecutul unei iluzii*, marea analiză a lui François Furet, va apărea abia peste câteva decenii. Nici chiar astăzi nu s-a risipit de tot convingerea unora că socialismul doctrinar rămâne un ideal istoric, în pofida greșelilor sau ororilor socialismului real. *Cartea neagră* a comunismului a fost întâmpinată, la mijlocul anilor '90 ai secolului trecut, cu această obiecție majoră. Preda însuși gândea încă în anii '60 în termenii unei utopii de tip totalitar ca aceea pe care i-o atribuie, fără mare scrupul realist, stahanovistului său. Întrebarea este dacă le putem cere, autorului, ca și personajului, mai mult.

*Cel mai iubit dintre pământeni* (1980) ar fi putut deveni un roman destul de bun, dacă timpul ar mai fi avut răbdare cu Marin Preda. Este un roman complicat și inegal, cu pagini strălucite și cu altele facile, în care autorul a vrut să pună „tot ce am știut”, după cum a declarat într-un interviu, și mai ales fără concesii

ideologice. A fost un noroc că Preda a abandonat ideea de a încheia *Delirul* și de a scrie *Cel mai iubit dintre pământeni*. Romanul se bazează pe o premisă senzațională: este povestea unei vieți scrisă în închisoare de un om acuzat de crimă. Acest tip de intrigă l-a interesat și înainte pe Marin Preda, bun cititor al lui Dostoievski. Și el n-a dat niciodată atenție, în astfel de cazuri, amănuntelor. Multe lucruri nu sunt credibile, nici literar, nici altfel. În închisorile comuniste deținuții n-aveau creion și hârtie. Și chiar dacă Victor Petrini (este numele protagonistului) avea doar intenția de a scrie o declarație pentru uzul avocatului său, dimensiunile excepționale ale textului, ca și natura lui, îl fac cu totul nefiresc. În țesătura intrigii sunt multe fire neînnodate cum trebuie. Elementul senzațional precumpănește, nu doar în convenția inițială, ci și mai departe. Moartea tinerei prietene a lui Petrini, în urma unui avort, este în aceeași manieră. Ginecologul îi scoate pe furis cadavrul din casă și, ca să distragă atenția trecătorilor, provoacă un accident de circulație, profitând ca să strecoare sicriul într-o furgonetă, apoi se internează la nebuni și finalmente se sinucide. Suntem în plin Sue ori Pelimon. Subteranele pline de șobolani ale Bucureștiului sunt și ele prezente în episodul cu echipa de deratizare în care, proaspăt șomer, Petrini este angajat. Nu sunt singurele episoade care par inspirate de romanul de mistere al secolului XIX. Trimis la muncă forțată într-o mină, Petrini ucide un paznic, azvârlindu-l într-un puț. Și ca și cum o singură crimă pe conștiința protagonistului n-ar fi de ajuns, Petrini îl mai omoară și pe bărbatul ultimei lui iubite, cu aceeași metodă, aruncându-l de data asta din cabina telefericului într-o prăpastie. Și toate acestea fără cel mai mic ecou în conștiința morală a personajului! În 1960, Preda a criticat foarte aspru extravagantele din *Scrinul negru*, între altele imputându-i lui G. Călinescu faptul de a se fi folosit de pretextul naiv al gășirii scrisorilor Catyei Zănoagă în mobila expusă la vânzare („mi se pare cu totul neverosimil ca, după moartea acesteia, portăreasa să nu caute în sertarele scrinu-

lui”). Iată-l, după douăzeci de ani, dovedind aceeași inabilitate, fără să aibă măcar scuza unui roman, cum este *Scrinul negru*, ieșit din pelerina romantismului și a goticului, la limita parodiei, cu eroi supradimensionați și puternic caricați. Cu totul neașteptată, este în *Cel mai iubit dintre pământeni* abundența dialogurilor pe teme filosofice (Petrini este asistent universitar la filosofie), istorice, politice, morale, religioase și chiar literare (în gura unui personaj, critic literar, este pusă o analiză a tipului de literatură realist-socialistă din opere ca *Desfășurarea*). Lui Preda îi plăcuse la Tolstoi procedeul acesta, ca să nu mai spunem că va fi remarcat și eseismul din marele roman al lui Musil. Oportunitatea acestor sute de pagini nu e în chestiune, câtă vreme mediul zugrăvit în roman este acela academic. Petrini a scris și el o utopie, pe care o știm doar din titlu, dar care spune mult: *Era ticăloșilor*. S-ar crede că Preda vorbește pe șleau, prin intermediul personajelor sale, ceea ce este în bună măsură adevărat și face diferența față de *Delirul* și celelalte. Teoriile lui Petrini și ale prietenilor săi (un remarcabil, ca personaj, critic literar, Ion Micu, apoi Petrică Nicolau, întâiul soț al Matildei) sunt uneori foarte interesante. Dacă în ce privește faptele, există destule romane la fel de curajoase în epocă, în ce privește comentarea și dezbaterile lor, doar la Al. Ivasiuc există pagini comparabile cu acelea din *Cel mai iubit dintre pământeni*. Puse cap la cap, considerațiile acestea ne dau o idee despre utopia neagră din *Era ticăloșilor*, care o întoarce pe dos pe aceea ceaușistă a Epocii de aur. Cenzura a închis amândoi ochii dinaintea acestui paralelism prea evident ca să poată fi trecut neobservat. Nedreptăți, persecuții, închisori politice, uneori legate de personalități istorice (deși, spre deosebire de *Delirul*, niciuna cu numele real, așa încât, cel puțin pentru o generație de cititori, *Cel mai iubit dintre pământeni* poate fi considerat, ca și *Bietul Ioanide* ori *Scrinul negru*, un roman cu cheie), cum ar fi L. Blaga, profesorul lui Petrini însuși, înlăturat de la catedra universitară, tot tacâmul este în acest roman. Acțiunea se petrece, de altfel, în anii '40-'50, la Cluj, orașul

nefiind numit ca atare. Nu știu ce l-a determinat pe Preda să aleagă mediul intelectual ardelenesc, care nu-i era familiar. Despre o simpatie oarecare față de marile figuri ale Clujului nu poate fi vorba. Intelectualii din roman sunt, aproape fără excepție, balcanici în comportament. Ironic este înfățișat până și Blaga (desigur, portretul nu e acela tendențios-defavorabil din romanul lui M. Beniuc, *Pe muchie de cuțit*), văzut în intimitatea căminului său ca un pașă slujit cu devotament oriental de către soție și fiică. În mina unde își executa prima pedeapsă, Petrini întâlnește „politici” ardeleni, național-țărăniști. Aceștia organizează o evadare. Întâmplarea este reală și va fi povestită după 1989 de unul dintre protagoniști, Ion Ioanid, în *Închisoarea noastră cea de toate zilele*. Iarăși fără altă explicație decât pușina lui simpatie față de ardeleni și de intelectuali, Preda îi transformă în romanul său pe evadați în turnători notorii, care, odată prinși, sunt duși la Pitești și reeducați ca să devină torționari. E greu de înțeles de ce amestecă romancierul lucrurile în acest fel necinstit. Ele erau știute de pe vremea când își scria romanul, din primele trei cărți despre Pitești, publicate în Occident, e drept, dar ajunse și în țară: a lui D. Bacu data din 1963, a lui G. Dumitrescu din 1978 și a lui Virgil Ierunca, tipărită un an după romanul lui Preda, era compusă din texte radiofonice auzite de noi toți în 1975-1976 la „Europa liberă”. Poate că partea cea mai viabilă a uriașului roman este aceea erotică, îndeosebi aceea care o are drept protagonistă pe Matilda. Preda n-a arătat niciodată înainte o vocație puternică pentru tema ca atare, deși scenele de dragoste nu lipsesc din romanele lui, iar câteva sunt remarcabile, de exemplu despărțirea Ioanei de Al lui Parizianu de la începutul *Delirului*, ori iubirea secretă și tardiv redescoperită dintre bătrânul Moromete și Fica, sora primei lui soții. *Marele singuratic* ar fi putut deveni un roman de dragoste, dacă autorul n-avea altele în cap. Bărbații se comportă destul de ciudat cu femeile lor în toate romanele lui Preda. Aurora Cornu i-a făcut, în cartea de dialoguri cu E. Simion, un

portret flatant lui Preda ca soț și ca amant, care ar fi dovedit o extraordinară „intelligență în dragoste”. Nimic din această intelligență nu a trecut însă la personajele sale masculine. Niculae, Paul Ștefan, doctorul Munteanu, Petrini sunt, toți, brutali și lipsiți de tandrețe cu iubitele lor, pe care le tratează fără delicatețe și chiar fără menajamente, pâlmuindu-le ori maltratându-le. De altfel, capitolele cu Matilda nu arată în Petrini un alt bărbat. Dragostea lor pare să nu cunoască decât extremele: violul sau abandonul. Matilda, ca să folosesc o expresie a Hortensiei Papadat-Bengescu, își poartă femeia din ea cu eleganță și superbie. E un animal de rasă, mândră, nepăsătoare, dură, fragilă, sinceră și ipocrită, pudică și nerușinată, fățișă și misterioasă. Degradarea iubirii dintre Petrini și Matilda este o cădere treptată în vulgaritatea sentimentului și a comportării. Resorturile sufletești nu sunt descifrate. Preda nu e propriu-vorbind un analist al psihologiei, înclinația lui îndreptându-se către explicarea resortului etic. Sexualitatea nu e deloc faimoasă în *Cel mai iubit dintre pământeni*. Kundera ar fi clasat romanul printre cele pre-coitale. Preda are până la sfârșit ceva din pudoarea țaranului în materie de sentimente și de sex. În totul, *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman inform și pe alocuri greoi, în ciuda intrigii senzaționale, un talmeș-balmeș de formule literare, deopotrivă roman social, familial, istoric, erotic, thriller și chiar horror, dacă avem în vedere scenele din mină ori pe cele din expedițiile de deratizare. Cititorul nu e în niciun fel avertizat asupra modului de lectură potrivit. Lectura fiind o problemă de opțiune, această glisare între planuri diferite și câteodată incompatibile îl pune în dificultate.

Una dintre cele mai agreabile cărți ale lui Preda este *Viața ca o pradă* (1977), socotită de către unii roman. O carte de memorii, în fond, care evocă anii de ucenicie ai scriitorului. Mai avem câteva, de exemplu *Anii de ucenicie* a lui Sadoveanu, dar, cu siguranță, aceasta a lui Preda este cea mai valoroasă. Primele nouă capitole ne reintroduc în mediul familial al scriitorului,

care ne este știut din *Moromeții*, umplând câteva din golurile din biografie, cum ar fi școlaritatea autorului. Sunt, de altfel, paginile cele mai frumoase. Îndepărtarea în timp rotunjește marginile desenului și reduce asperitățile. Preda este mai nostalgic în amintiri decât fusese în romane. Evocarea, foarte concretă, este în cheie reflexivă. Preda detesta moralismul în literatură. Dar de fapt el gândește etic. Nici în memorii, nici în scrisorile către Aurora Cornu (publicate de E. Simion în cartea lui de convorbiri cu fosta soție a scriitorului), nici în unele pagini de *Jurnal intim*, publicate în 2004 tot de E. Simion, nu

este foarte interesat de psihologie ori de introspecție. Amintirile, ca și scrisorile ori jurnalul, excelează în comentariul împrejurărilor de viață. Privirea scriitorului este mai degrabă ațintită asupra celorlalți decât asupra lui însuși. Cel mai puțin Preda pare a fi interesat de sine. În *Viața ca o pradă* se înfățișează ca un copil suferind de năuceală și ca un adolescent netrezit bine la viață. Nu caută să-și explice de ce e considerat un elev eminent, deși nu învăța destul. Faptul de a încheia primul Primara și apoi Normala i se pare pur și simplu miraculos.

## PETRU DUMITRIU

(8 mai 1924 – 6 aprilie 2002)



Foto: I. Cucu

Czesław Miłosz analizează în *Gândirea captivă* un fenomen răspândit în lumea comunistă, și anume „tăcerea în privința propriilor convinșeri” sau mascarea lor prin declarații publice opuse. Miłosz numește acest fenomen *ketman*,

cu un cuvânt împrumutat din cartea lui Gobineau despre religiile Asiei Centrale. „Omul cu bun gust – notează Miłosz –, nu poate trata prea serios rezultatele presiunii oficiale în domeniul cultural [...] El se schimbă complet între cei patru pereți ai casei sale. Pot fi găsite și acolo [...] reproduceri de operă de artă acuzată oficial ca fiind burgheză, discuri cu muzică modernă și o colecție de cărți de autor vechi în diferite limbi”. Niciun scriitor român n-a ilustrat mai bine decât Petru Dumitriu, în chiar anii '50 ai secolului trecut, când poetul și eseistul polonez definea astfel *ketmanul*, varianta lui *estetică*. Interesant este să descoperim în *Incognito*, cel de al doilea roman publicat de scriitor după ce a emigrat în Franța, un personaj pentru care *ketmanul* reprezintă un mod deliberat de existență. Petru Dumitriu se referă, în roman, la conceptul lui Miłosz, fără a folosi cuvântul. Eroul lui, Sebastian Ionescu, este un fost comunist și securist scos din toate funcțiile de către regimul la edificarea căruia pusese umărul și anchetat pentru că ar fi promovat misticismul. Dublul limbaj este caracteristic pentru Sebastian Ionescu. În timpul anchetei, el răspunde corect, din punct de vedere ideologic, la toate între-

bărilor ofițerului de securitate. Sub limba de lemn perfectă se ascunde o gândire complet diferită. Interesant este că misticismul lui Sebastian Ionescu este de tipul celui examinat de Gobineau în operele lui Hagi-Şeic-Ahmed, fondatorul unei secte care, ca și a lui Sebastian Ionescu, se comportă cât se poate de discret și de secret, bazată pe o doctrină niciodată dezvăluită, transmisă mai degrabă prin gesturi și ritualuri împărtășite de adepți decât prin cuvinte. Adoptarea *ketmanului* este evidentă la Petru Dumitriu însuși. În 1947 el își strângea în volumul *Euridice* câteva din prozele publicate în reviste cu începere din 1943, ilustrând tradiția rară a prozei poetice a unor Macedonski, Anghel, Petică și Vinea. Reminiscențe din Gide, aceste pastişe mitologice sunt inactuale, bizare și manieriste ca scriitură. Au atras atenția celui mai snob critic al momentului, Ion Negoitescu, dar și pe a lui G. Călinescu (autorul „nu-i lipsit de grația condeiului și de paletă”, „clasicitățile sale sunt revopsite în culori vii”). Un an mai târziu, Petru Dumitriu redebuta cu *Vânătoare de lupi* și alte nuvele realist-socialiste, în care nimeni nu l-ar fi putut identifica pe autorul admirabilei *Niobe* din culegerea anterioară. Rotirea cu 180° este ideologică și stilistică. Nu încapă îndoială că scriitorul recurge la *ketmanul* estetic așa cum îl definea Miłosz. Petru Dumitriu chiar reamintea în context de un personaj din *Nesațiul* lui St.I. Witkiewicz, pe nume Murti-Bing, un autor decadent care, înghițind o pilulă miraculoasă, devenea un autor optimist și popular, preocupat de viața maselor largi. Petru Dumitriu se va dezice el însuși și teoretic, ca un brav Murti-Bing, de factura literaturii sale de început. *Despre viață și cărți* (1954) și *Noi și neobarbarii* (1957) conțineau eseuri foarte critice la adresa formalismului, „decadentismului” și „iraționalismului” culturii europene în ansamblu, socotită cripto-modernistă sau suprarealistă. Între scriitorii tratați cu severitate se numără, alături de Lautréamont („bolnav mintal”), Pirandello, Joyce, Kafka, O’Neill, Camus, Malraux („penibil reacționar”), Ionesco („teatru boulevardier”), și autorul unui *Oedipe*, Gide, cel

care îl inspirase în *Euridice*. Critica oficială nu va lăsa nesemnalat antioccidentalismul scriitorului. Vorbind despre volumul de *Nuvele* din 1951, Ion Vitner se va referi la *Euridice*, unde „sub masca mitologică se ascundea putreziciunea lui Gide și Joyce și visarea stearpă a suprarealismului”. Masca nu e însă în *Euridice*, ci în *Nuvele* și în romane ca *Drum fără pulbere* (1951) și *Pasărea furtunii* (1953), printre cele mai caracteristice exemple de realism-socialist. (E de notat în treacăt că autorul nu folosește termenul în niciunul dintre eseurile sale, nici chiar când opune literaturii burgheze pe Gorki, Ehrenburg, Vera Panova și pe alți reprezentanți ai literaturii sovietice, apreciată nu numai ca „o școală de viață”, dar și ca una „de artă”.) Masca va cădea în *Rendez-vous au Jugement Dernier* și *Incognito*, când proaspătul emigrat va privi exact aceeași lume dintr-o perspectivă opusă.

În nuvelele și romanele anilor ’50, realismul-socialist este învederat moral și stilistic. Aproape singura temă, ca și la Stancu este ura de clasă. O nuvelă se intitulează *Dușmănie*, alta *Vânătoare de lupi*, lupii fiind partizanii din munții Banatului care îi hărțuiesc chipurile pe țărani săraci și doritori de reformă. Rolul securității prozatorului îl ascunde. Armata populară e cea care intervine în sprijinul sătenilor terorizați și uciși de oamenii unui colonel, fost prefect, care descind periodic din ascunzătorile lor alpine. După cum a remarcat imediat critica, maniheismul este radical (pozitivii au toate însușirile, negativii sunt niște bestii, criminali fără scrupule), iar repartitia rolurilor în intrigă reflectă structura socială a satului așa cum o vedea ideologia: „Banda chiaburilor și traficantii de o parte – scrie același Ion Vitner în recenzia lui – masa țăranilor săraci arzând de dorința de a-și uni eforturile și pământurile, însufleții de activiștii de partid, de cealaltă parte, și între ei mijlocașii care trăiesc drama îndoielilor”. Maculatura realist-socialistă se ilustrează în romanul *Drum fără pulbere* la fel de limpede ca și în *Negura*, *Sfârșitul jalbelor*, *Oțel și pâine*, *La cea mai înaltă tensiune*, *Brazdă peste haturi* și *Bărăgan*. Roman al

primului Canal Dunăre-Marea Neagră, *Drum fără pulbere* situează lupta de clasă în miezul edificării lumii noi. Dușmanul este ca viermele ascuns în fructul verde: el trebuie lichidat, altfel moare fructul. Etica luptei (construcția este o luptă între cei care vor noul și sabotori; șantierul, un câmp de bătălie; protagoniștii, niște ostași credincioși sau niște trădători) este una care pe care, fără milă, expresie a celei mai necruțătoare necesități istorice. Nu e brumă de adevăr omenesc ori social în acest oribil roman, în care personajele vorbesc în șabloane, indiferent de împrejurare, în stare doar de cel mai orb devotament sau de cea mai neîmpăcată ură. Modelul fiind *Așa s-a călit oțelul*, romanul lui Ostrovski, nu e de mirare să citim sub pana lui Ov.S. Crohmălniceanu aprecieri ca aceasta: „O astfel de construcție gigantică seamănă cu legendara facere a lumii... Drum fără pulbere e tocmai istoria unei astfel de geneze”. Și în *Pasărea furtunii* (căruia Paul Georgescu și Ov.S. Crohmălniceanu i-au consacrat la apariție uriașe recenzii favorabile) cu un început promițător, în spiritul bătăliei omului cu stihiiile care va da cam tot atunci nuvela de Nobel a lui Hemingway, singurul sentiment care contează cu adevărat într-o intrigă sofisticată este ura. Adam Jora o poartă în suflet de la un capăt la altul al romanului. Revenit din morți, ca Monte Cristo, el nu iartă și nu pregetă să se răzbune. Firește, dușmanul lui este dușmanul de clasă: conflictul psihologic e strict determinat social. Câteva pagini bune (doi feciori se luptă pentru o fată) arată că Petru Dumitriu citise *Întâlnirea din pământuri*, lăudând într-o recenzie din *Despre viață și cărți* chiar episodul cu pricina.

Altceva este *Cronica de familie* din 1957, supra-apreciată totuși atât la apariție, cât și cu ocazia reeditării din 1993. În fond, romancierul nu se desparte de perspectiva realist-socialistă, în pofida incontestabilei forțe epice ori caracterologice. Dacă alți romancieri vor rescrie în spirit rollerian episoade din istoria recentă a României (Titus Popovici, E. Barbu, M. Preda etc.), Petru Dumitriu îi rescrie în întregime ultima sută de

ani. Acțiunea începe la reforma agrară a lui Cuza și se încheie la aceea a lui Groza, cu puține trimiteri epic semnificative în afara acestui interval. O viziune tendențioasă asupra nașterii statului român modern și a burgheziei naționale domină retrospectiva familială întinsă pe aproape două mii de pagini. Lucrul n-a trecut neobservat după 1989. Oana Soare i-a consacrat un amplu studiu (2008), iar mai înainte (1990), la primele reeditări ale operei lui Petru Dumitriu în țară, Cristian Moraru nota și el „tendențiozitatea comentatorului auctorial”, întrebându-se dacă aceasta este rodul „concesiilor făcute de Petru Dumitriu laconicului Cezar al «vremurilor» sau, dimpotrivă, concesia pe care ideologicul o face unui talent literar puternic”. E în fond unul și același lucru. Cât privește compromisul, nu ideologia îl face, ci talentul. Tonul este de caricatură neagră, goyescă. Naratorul este un observator rău și nemilos. Personajele colecționează cele mai hidoase defecte fizice și morale. Aristocrația românească este o adunătură de detracați, melancolici, sumbri (născuți, ca Alexandru Cozianu, sub semnul lui Saturn), bilioși, hulpavi, bețivi, curvari. Principala trăsătură este trufia. Naratorul confruntă peste tot în portrete simțul de clasă cu acela de castă. Dincolo de bățosenie, nu e nimic. Viața socială e o destrăbălare continuă a bogaților, periclitată de revolta repetată a săracilor. Istoria națională nu este decât un șir de nedreptăți, răscoale țărănești, greve și revoluții proletare și, desigur represalii. Nimic pozitiv în partitură. În schimb, o mulțime de note false, care fac din reformele politice opera poporului, deși ele au venit totdeauna de sus în jos, exagerându-se spiritul și organizarea revoluționară a țăranilor, muncitorilor ori socialiștilor de la 1900. Episodul istoric al atentatului politic împotriva lui Barbu Știrbei devine subiect de nuvelă senzațională, în manieră Bujoreanu, în care patima (tot neagră) a unei tinere boieroalice îl împinge pe un dascăl nepri-copsit să-l împuște pe trufașul Șerban Vogoride. Eustațiu Cozianu e ucis de țăranii cărora le-a cumpărat pământurile. Politica lui Bonifaciu

Cozianu (având un model istoric în P.P. Carp) e vidă de sens, de convingeri, fie și retrograde, o formă goală de carieră parlamentară. În plină răscoală țărănească, Elena Vorvoreanu își omoară sora căreia i-a furat mai întâi bijuteriile. Elvira, fiica, aude și vede tot, fără să-și facă vreo problemă de conștiință. Moșierii sunt la fel de lipsiți de umanitate și de simț moral ca bandiții din munți ori chiaburii de care e vorba în nuvele. Doar că aici nu mai e ură de clasă. În sânul aristocrației domnesc disprețul și invidia. Ofițerii sunt, ca și politicienii, ticăloși, egoiști, idioți. Primul Război Mondial, din care România e ieșit întregită, e înfățișat în trei ample episoade, ca un lanț de incompetențe, trădări, procese trucate și crime. Pe front, bolșevicii ruși fac propagandă printre soldații români, care sunt, cei mai mulți, țărani săraci, instigându-i să dezerteze și să oprească războiul, urmând a-și împărți apoi între ei pământurile moșierilor. În al Doilea Război, lucrurile se petrec la fel. S-ar zice că revoluția e o stare permanentă în România pre-comunistă. Pacifismul de tip comunist îl face pe ofițerul socialist și evreu Friedmann să vadă în mareșalul Averescu un ins odios care, după ce ar fi ucis 11.000 de țărani în 1907, îi trimite acum la moarte pe frații lor într-un război care nu e al lor. Și, pentru că atentatele sunt la modă, câțiva tineri boieri vor să-l omoare pe Regele Ferdinand în plin război, incitați și de locotenentul-major Golubenko, un bolșevic rus care vorbește franțuzește, norocul așa-zicând fiind că o femeie trădează autorităților taina complotului ca să se răzbune pe un fost amant care o părăsise. Aceiași penibili ofițeri români ordonă împușcarea unor zarzavagii bulgari, ca să-i descurajeze pe comitagiții care atacau pichelele de frontieră. Elvira Vorvoreanu visează să ia locul Elenei Lupescu în patul lui Carol al II-lea, care e prezentat ca un maniac sexual, agățând prostituate pe stradă și punând un fel de taxă ilegală pe bordeluri ca să-și sporească banii de buzunar. Grevele din '33 devin un episod istoric major. După 1947, aristocrații își vând obiecte de valoare ca să trăiască, după ideea pe care o

va relua Călinescu în *Scrinul negru*, iar genialul sculptor Dabija începe cu abstracții brâncușiene și sfârșește cu o statuie gigantică a lui Stalin pe care, din prea mult scrupul artistic, n-o duce niciodată la capăt. Întreagă această frescă de corp și realitate unei ficțiuni ideologice. Realismul-socialist triumfă în *Cronica de familie*, fixând pentru decenii bune o imagine neadevărată și tendențioasă, inspirată de ideologia comunistă, a unuia dintre cele mai importante secole – în care s-a născut România modernă – din toată istoria noastră.

Faptul că romanul e scris cu mână de maestru este cu atât mai regretabil. Strict literar, *Cronica* are un singur defect major, rod al viziunii caricaturale: totul e prea pe față, de la vocabular la gesturi, de la motivații launtrice la comportamente. Este prea puțină finețe în atitudinile sau reacțiile personajelor, în satisfacțiile ori în frustrările lor. *Cronica* are formula clasică a genului, așa cum o găsim în romanul istoric postbalzacian, a cărui capodoperă rămâne *Forsythe Saga*. Pe un fundal istoric minuțios, este proiectată existența unor inși aparținând unei familii, ale căror biografii sunt întreșesute cu evenimente de mai mare sau mai mică anvergură. Ca perspectivă narativă, *Cronica* o adoptă pe aceea din romanul lui Galsworthy. Balzacianismul funciar este îndatorat stilistic lui Proust, unul dintre puținii scriitori moderni cărora Petru Dumitriu le-a arătat o simpatie constantă chiar și în eseurile din anii '50. Excelând în portrete, romancierul le concepe în funcție de o *qualité maîtresse* poetică. Observarea fizionomiilor sau a trupului denotă o mare vocație a schimonosirii. O mizantropie abia mascată conduce mâna portretistului în aceste imagini fizice naturaliste și arcimboldești. Detaliul sordid e îngroșat; cea mai desăvârșită frumusețe are un aer morbid; ravagiile vârstei, grăsimea, sechelele bolilor, decrepitudinea nu sunt niciodată uitate. Romancierul român îl citise cu siguranță pe Saint-Simon. Predominanța fizicului și fiziologicului este izbitoare. Senzualitatea, cruzimea, posomorala, frica par încrustate în pielea personajelor. Corpul



manifestă o interioritate niciodată descrisă nemijlocit. Romancierul nu sondează dincolo de suprafețe. Sufletul apare în carne și oase: fizicul este o metonimie a sufletescului. Portretele au o temă care este o stereotipie metonimică de ordin fizic. De câte ori un personaj intră în scenă, el își pune în evidență tema, ca o parolă de recunoaștere. *Gheața* o definește pe Herminie Marchand, *cleiul* pe Lăscăruș Lascari, *focul* pe Davida, *plumbul* pe cel dintâi dintre Cozieni. Această poetică a corpului trebuie pusă în contextul ei: lumea zugrăvită este lipsită de inimă, instinctivă, vicleană, animalică. Metamorfoza romanului balzacian se face în sensul înlocuirii moralului (ambitiția, energia etc.) cu fiziologicul. Dacă este să-i găsim *Cronicii* o tradiție autohtonă, trebuie să ne referim la Hortensia Papadat-Bengescu și la Mateiu Caragiale, care mută observația în plan senzorial și estetizează urâtul. Un hulpav ochi artistic descoperă peste tot abjecția. Unsurossul Lăscăruș sfârșește ca un gândac monstruos, căruia Davida îi strigă dezgustată: „*Murdăria pământului! Murdarule! Ești murdar!*” Pe mototoala Eleonora, fata Davidei, Elena, sora sa, o strigă cu altă vorbă semnificativă: „*You dirty beast!*”. Octogenara din alt episod e un personaj marquesian *avant-la-lettre*, o babă scârboasă care-și terorizează nepoții. *Petrecerile tinereții* seamănă cu cele din *Drumul ascuns*, de la clubul frecventat de Coca-Aimée. Bătrâni decavați sunt și la Petru Dumitriu. Ospetele abundă: toți mănâncă urât, umplându-se de sosuri pe haine, ca în *Istoriile* lui Mircea Ciobanu.

Și alte referințe devin evidente în această veritabilă „tablă de materii” a romanului doric. În trufia ei aristocratică, Davida este o Matilde de la Mole sau o Vanina Vanini. Episodul cu tânărul Anghel este varianta kitsch, trecută prin nuvelele lui Nicolae Filimon, a carbonarilor lui Stendhal. Herminie Marchand e o Cousine Bette. *Copilării* reprezintă romanul stendhalian al femeii frustrate. În *O călătorie de plăcere* regăsim pânda balzaciană a unei moșteniri, temă deloc străină de *Bijuterii de familie*. *Viața la țară* este o nuvelă turghenieviană. Țăranii mizerabili sunt descriși

zolist. Lenora Popovici sau Fifi Oprescu sunt specii de Nana. Rebreanu oferă modelul pentru scenele de război. Saloanele sunt tolstoiene, dar cu nota satirică din jurnalul fraților Goncourt. Deși salonul Cozienilor de pe vremea lui Cuza e mai apropiat de al Rostovilor decât de al Guermanților, stilul are deseori densități proustiene:

„Cea dintâi sosise bătrâna vorniceasă Sturza, care-și ocupase fotoliul obișnuit în capul salonului. Ședea într-un cerc de cucoane tinere ca un gândac negru în mijlocul cercului de petale al unei flori și, îndoită în două, cu capelina romantică după moda anului 1830 trântită pe urechi, dar neagră, cu fustele-i negre revărsate pe fotoliul aurit și tapisat cu trandafiri pe fond alb, se sprijinea în cârja cu cap de fildeș și aștepta să intre cucoanele la celălalt capăt al salonului și să meargă treizeci de pași până la ea. Cucoanele, în rochii de mătase și catifea, soseau, se opreau o clipă în fața salonului luminat de marile candelabre de cristal, fluturau din evantai și, ținându-și cu o mână un fald al rochiei, înaintau maiestuos prin salon, surâzând în dreapta și în stânga, și fluturând din evantai până în fața vornicesei, unde făceau o reverență și pupau mâna babei.”

Proustianismul stilistic nu afectează fondul balzacian, dar îl proiectează într-un moment istoric ulterior din evoluția romanului:

„Afară, dincolo de tufele de stânjenei, sub unul din nucii bătrâni, Davida în rochie de doliu, de rips de mătase neagră, ședea într-un fotoliu de grădină. Lumina azurie, frunzișul de un verde luminos, mobila de pai de culoare deschisă, pietrele aproape albe de pe jos conțineau această siluetă neagră cum conține un smarald o bucată de cărbune, mort și sinistru: doar obrazul și mâinile erau de un galben pământiu”.

Nimic din ce scrie, în românește și în franțuzește, Petru Dumitriu după *Cronica de familie* nu mai atinge acest nivel. *Proprietatea și posesiunea* (partea întâi din *Memoriile lui Erasmus Ionescu*) deschide colecția de *Biografii contemporane* anunțate pe pagina finală a *Cronicii*. În afara mizantropiceii evocării a copilăriei eroului, disputat între o mamă de familie nobilă și un tată fiu de țăran, care se detestă mutual, nu este mare lucru de reținut. *Vârsta de aur* (*Memoriile lui Totó Istrati*) reiau *Petrecherile tineretului* interbelic din *Cronica* într-o versiune nu doar lipsită de accentele critice anterioare, dar idealizând epoca lui Carol al II-lea ca pe o vârstă de aur definitiv pierdută. Totó Istrati e un practicant al *otiumului*, ca filozofie a lenei și amoraliității. E greu de înțeles îngăduința cenzurii din 1959 când fragmentele au fost publicate în *Viața românească*. Singura explicație este că Petru Dumitriu era un privilegiat. Autorul articolului din *Dicționarul Zăciu* compară narațiunea cu *Craii de Curtea-Veche*. În general, comparații precum aceasta sunt nepotrivite. La fel este *Ne întâlnim la Judecata de Apoi*, cum a tradus Andriana Fianu *Rendez-vous au Jugement Dernier*, cel dintâi roman publicat la Paris, în care autorul plătește o poliță foștilor amici politici de care se despărțise, emigrând, în 1960. E un detestabil roman realist-socialist *a l'envers*, și încă unul cu cheie, cum va fi și *Incognito*, care i-a urmat, deosebit prin ampoare epică și ceva

mai elaborat. Generațiile actuale mai recunosc în Malvolio Leonte pe Leonte Răutu, în Basile Morcovici pe Iosif Chișinevski sau în Heracles Nitzeluș pe Mihai Beniuc. Generațiile viitoare nu vor mai recunoaște pe nimeni. *Incognito* face parte din aceeași serie de biografii contemporane numită acum *Arhivele unei lumi blestemată*. Ca să le poată scoate din țară, naratorul (să fi avut el un model în autor?) se coboară până la cea mai josnică servitute, admitând să-l ancheteze pe Sebastian Ionescu (fratele lui Erasmus din *Proprietatea și posesiunea*), comunist și securist căzut în dizgrație, care fondează ciudata sectă de care am pomenit, și să raporteze apoi superiorilor. *Incognito* se sfârșește ca și *Rendez-vous...* cu emigrarea naratorului, după ce a transcris în cod „arhiva” și a înșelat vigilența oficialităților. Niciun personaj n-are reliefurile celor din *Cronica*. Romanul e mai degrabă o satiră mediocră împotriva lumii pe care Petru Dumitriu o idealizase în *Nuvele, Drum fără pulbere* sau *Pasărea furtunii*. Romanele în franceză de mai târziu (*L'homme aux yeux gris* și restul) nu prezintă nici cel mai mic interes pentru istoria literaturii române. Nici chiar *Extremul Occident*, în care autorului începe să-i displică Europa civilizată care îl găzduise după fuga din țară. *Convorbirile* cu E. Simion și G. Pruteanu nu sunt nici pe departe atât de sincere, încât să ne rețină atenția ca un document moral valabil.

## EUGEN BARBU

(20 februarie 1924-7 septembrie 1993)

Toate calitățile și defectele, deopotrivă de mari, ale prozei lui Eugen Barbu se află, și încă de la cea dintâi, în nuvelele sale. Priceperea literară este evidentă de la *Munca de jos* din 1955 și până la *Miresela* din 1977, iar dacă există vreo deosebire între nuvelele debutului și cele târzii (între unele și altele așternându-se romanele), aceasta constă în abandonarea în favoarea unui manierism strident, care îmbracă un fond pito-

resc și senzațional aproape la fel de fals ca și cel dinainte. Neinteresat vreodată cu adevărat de psihologia personajelor sale, Eugen Barbu face eroarea de a trata, în câteva dintre nuvelele anilor '50, problemele de conștiință ale omului nou în contact cu lumea comunistă. Antonică din *Munca de jos* e un tipograf care știe meserie, dar care bea și întreține relații neprincipiale cu Domnica, o „fostă”, ajunsă lucrătoare și ea.



Este expedit să lucreze pe „gloaba”, cea mai veche plană din tipografie. (Problematica și câteva personaje vor fi reluate în *Facerea lumii*.) Alteori e vorba de oameni simpli care deschid ochii. În bătrânul din *Oaie și ai săi* se trezește conștiința de clasă, după un lung exercițiu de obediență față de autorități și bogătani, tot așa cum se întâmplă cu Tereza, al cărei bărbat e ucis mișelește în închisoare, sau cu protagonistul din *Truda*, care se alătură grevei tramvaiștilor și e împușcat de jandarmi. Contribuția meritorie a autorului (câtă este) constă în explorarea unui mediu, pe care-l cunoaște bine, acela al periferiei bucureștene din care provin majoritatea personajelor, și în felul colorat în care relatează evenimentele. Eugen Barbu posedă din capul locului un stil în care precizia detaliului, aspectul documentar și etnografic al unei lumi primitive se îmbină cu literaturizarea și livrescul. Scriitor prin excelență descriptiv, are ochiul format pentru frumusețea, deseori frapantă, a lucrurilor banale. Rafinamentul artistic al comparațiilor se

ciocnește de natura rudimentară a oamenilor ori de grosolănia gesturilor lor. Bătrânul Oaie, pe care un câștig neașteptat îl duce la cârciuma din sat, visează să fumeze, măcar o dată în viață, tutun de clasa întâi, „împachetat în hârtie galbenă, ca rochia de dantelă a fetei cârciumarului”, dar, din incurabila modestie a fumătorului de mahorcă, se mulțumește cu cel de clasa a doua, „învelit în hârtie verde, dar nu un verde oarecare, ci, așa, un verde de culoarea frunzei de prun, când ostenește soarele de vară.” Nivelul percepției este, evident, mult peste cel al personajului. Va fi și caracteristica *Groapei* și, în mai mică măsură, a romanelor ulterioare, în care contradicția se va rezolva prin prezența în mijlocul acțiunii ori în rolul naratorului a unor oameni cultivați ori artiști. Îndemânarea aceasta de ordin stilistic nu izbutește totuși să facă neobservată falsitatea fondului. Până și în cele mai puțin compromise nuvele, reluate de autor în antologii până spre sfârșitul vieții, clișeul realist-socialist se află la loc de cinste. În *Pe ploaie*, lăudată de noi toți, inclusiv de E. Negrici în recenta *Literatura română sub comunism*, mai ales pentru scena uluitoare a nunții-moarte, autorul n-a putut evita un dialog între cei trei cosași, cu o clipă înainte de a fi loviți de trăsnet, din care să rezulte conștiința lor de clasă, gata preparată pentru revoltă. Până și în urechile fetei bătrâne, patroană a magazinului de rochii pentru mirese, din *Domnișoara Aurica*, o scriere gorkiană, nu lipsită de forță, răsună rap-rap-ul cizmelor soldățești, când sunt reprimite grevele de la Grivița. În satul patriarhal din *Oaie și ai săi* circulă broșuri comuniste. Comunistul de omenie din *Un pumn de caise*, dus de un soldat la proces, nu fuge, deși are prilejul, ca să nu-și expună însoțitorul la represaliile superiorilor. Falsificarea psihologiei și a realității este mai subtilă în *Soarta unui om*. Sub acest titlu șolohovian se ascunde tragedia unui ostaș român întors cu bine din prizonieratul la sovietici și omorât de niște conaționali într-o crâșmă, fiindcă îi jignise insistând să le achite băutura; așadar, tragedia nu este prizonieratul, cele două decenii de

mutilare sufletească și de rupere a legăturilor cu familia, ci o ceartă prostească pentru un motiv absurd. Acest mod de a deturna valorile nu este inventat de Barbu. Îl descoperim și la alți prozatori, chiar și în deceniile 7 și 8. O victimă a istoriei, a războiului și a comunismului este transformată într-un personaj ca acela din *Malentendu* de Camus, care cade pradă unei situații absurde. Nuvelele din anii '70 se golesc de orice conținut. *Bătrâna* e o imitație după Marquez, iar *Miresele*, după Ștefan Bănulescu. Scriitorul nu se mai hrănește acum din imaginile unei lumi pe care o cunoaște la perfecție, deși o pune mereu într-o lumină falsă, ci din lecturi neasimilate. Cititor la fel de prolific ca și scriitorul, Barbu are entuziasmele colosale și trecătoare ale autodidactului.

Până la scandalul de plagiat din *Princepele* (1969) și mai ales din *Incognito III* (1978), aproape nu s-a remarcat cât de mult datorează Barbu unor înaintași ai săi, de la simpla înrăurire la imitație sau transcriere literală. Abia dacă au fost amintiți G.M. Zamfirescu, pentru imaginea mahalalei, și Mateiu Caragiale, pentru stilistica deoboșei. Numărul creditorilor lui Barbu este însă balzacian. Dacă despre Arghezi (*Flori de mucigai, Poarta neagră*) și M.R. Paraschivescu (*Cântăcele țigănești*) s-a vorbit, despre *Valea plângerii* a lui Bogza, nu. Toți aceștia, plus Sărmanul Klopstock, doar în legătură cu *Groapa*. De la *Princepele* încoace, lista e nesfârșită: Ghica, Odobescu (din care *Princepele* împrumută pasaje întregi, după cum a arătat Fănuș Neagu în serialul din *România literară* de la începutul lui 1970), Remarque, Hemingway, Goncharov, Gib Mihăescu (citad de Barbu însuși pentru *Donna Alba*), *Isarlăkul* celui alt Barbu, romanul de mistere din secolul XIX, naturalistii I.L. Caragiale și B. Delavrancea, Paustovski (transcris cu stil cu tot în *Incognito*), Petru Dumitriu, Nicolae Breban (frază similiideologică, confesiv-intelectualistă, din *Preludiul* la romanul *Ianus*: „Deci cu acest sentiment de relaxare urcăm treptele galbene ca lămâița sau albe sau nu mai știi cum erau ale Sălii de Concerte, amintindu-ne de vechi seri de jazz cu

Armstrong, de spectacolele lui *Royal Shakespeare Company* în care briaseră Paul Scofield, Julie Christie și alții... O să vă întrebați, ei bine, cum de se putuseră întâmpla toate acestea? Uite, minunea se produsese: se lărgise gaura. Care gaură? o să faceți pe proștii. Gaură!... Fiecare societate are o gaură pe care ies idei, amnistiați și alte chestii, când și cum se poate, ce să vă mai explic funcțiunea găurii în societatea noastră?”), Marin Preda (familiaritatea moromețiană cu istoria, tot în *Ianus*: „Mareșalul iar se înfoia la ăla micu, la Mihai, și la mă-sa, și-i bătea pe spate... Și pe urmă, tronc, într-o noapte de august, îi făcuse figura Mareșalului, îl chemase la palat și-l înhățase ca pe un găinaț scăpat din fundul unei găini, cu toți miniștrii lui, cu Antonescu ăl mic care ducea tratative secrete, și cu asta mascarada se terminase”), spre a nu-i mai cita pe cei deja amintiți. „Colaborarea” cu unii sau cu alții numai cu greu poate fi apreciată la justa valoare. Lucru sigur este că, până va face cineva o cercetare amănunțită, în *Princepele*, *Incognito* și *Măștile lui Goethe*, se găsesc câteva zeci de pagini plagate.

În aceste condiții, originalitatea celui mai original roman al scriitorului, *Groapa* (1957), care a părut incontestabilă la apariție, se cuvine privită cu circumspecție, deși bănuiala că ar avea alt autor n-a fost încurajată până acum de nicio probă. Și apoi, Barbu n-a plagiat niciodată un roman în întregime. Chiar și acolo unde a transcris unele, destule, pagini, le-a adăugat altele, proprii. Metoda pare să fi fost aceea de a rescrie cu mâna lui o materie brută. E, în cel mai rău caz, situația *Groapei*. Trebuie spus de la început că este romanul cel mai puțin realist-socialist din câte au apărut în deceniul șase. E destul de greu de explicat orbirea cenzurii. Naturalismul, erotismul și libertățile de exprimare săreau în ochi. Cu privire la acestea din urmă, să notăm că nu sunt atât de scandaloase pe cât au părut pudicilor comentatori din anii '50. Ce ne frapează azi este, din contră, că limbajul nu e aproape deloc deocheat. Puține și inocente „scăpări”, câte o înjurătură, nu dovedesc o

vocație deosebită a licențiosului verbal. La ediția a doua scriitorul a făcut concesia de a introduce un episod, publicat anterior ca nuvelă de sine stătătoare, *Truda*, în care descria greva de la S.T.B. În 1963 însă această completare a ariei tematice, socotită de critica anilor '50 prea de tot periferică, nu mai era cătuși de puțin obligatorie. Am recitit critica (din *Tribuna*, *Viața românească*, *Viața studențească* și celelalte din 1957 și apoi pe aceea din 1963) și n-am remarcat ca vreuna din învinuirile aduse de N. Popescu-Doreanu la prima ediție să mai conteze în comentariile la cea de a doua. Barbu a mai făcut un mare pas înapoi după disputa (totuși mai puțin virulentă ideologic decât cea din jurul *Bietului Ioanide*, ceva mai devreme) din 1955, publicând două romane integral realist-socialiste: în 1959, *Șoseana Nordului* și în 1963 *Facerea lumii*. Nu există o explicație clară, în afara cine știe căror calcule personale ale autorului, nici în legătură cu acest paradox, de infestare ideologică tardivă, tot așa cum nu există pentru apariția unui roman neinfestat ideologic la mijlocul deceniului precedent.

*Groapa* este monografia unei lumi care se naște din mucigaiuri, bube și noroi. Există în roman un spectator la facerea lumii din Cușarida, și anume Grigore, plătit de primărie să înregistreze căruțele care descarcă gunoiul. Viața lui Grigore acoperă pe de-a-ntregul procesul creării, pe buza gropii, a unui cartier populat de tot soiul de oameni, de la gunoieri la cârciumari, de la hoți de cai la ceferiști sărmani, de la chivuțe și parlagii la negustori sau meseriași cu stare. Grigore e primul și ultimul personaj al romanului. Pe sub ochii lui trec toate. Cel mai valoros lucru în *Groapa* este chiar acest sentiment al destinului natural și istoric al unei așezări ome-nești pe care romanul sud-american îl va descoperi peste un deceniu sau două. Ceea ce a fost considerat, oarecum în pripă, de către critici, lirismul *Groapei* este, în fond, mai mult expresia vitalității teribile a locurilor și oamenilor, a unei lumi tinere și viguroase. Faptul că fenomenul ecloziunii unei civilizații se petrece pe detritu-

surile menajere ale marelui oraș accentuează caracterul contrastant al imaginației scriitorului: pe rămășițele în descompunere ale unei lumi crește o alta. Romanul are un izbitor caracter etnografic. E destul să amintim un capitol cum este *Nunta*, veritabilă colecție de cutume, obiceiuri, ritualuri și cântece, spre a ne da seama că autorului nu i-a fost dintru început străină dorința de a epata prin erudiție în materie, cum va face, schimbând materia, și în *Princepele*. Poate că aspectul cel mai bătător la ochi, deși mai rar discutat în critică, este acela senzațional. Înainte de *Scrinul negru*, el redescoperea, mai mult chiar decât romanele mahalalei din interbelic, romanele așa-zicând de mistere din a doua jumătate a secolului XIX, cum ar fi acelea ale lui Bujoreanu și Baronzi, *Hoții și Hagiul* lui Al. Pelimon sau, de ce nu, *Ciocoi* lui Filimon, și implicit modelele lor franțuzești, de la Paul de Kock, și Eugène Sue la Paul Féval și Ponson du Terrail, favoritul Ziței lui Caragiale. Subiectul, suspansul, personajele, natura și limbajul, toate țin de senzațional în *Groapa*. Autorul adoră insolitul și excesivul. Excesivă e natura, când explodând de tăria mireasmelor primăvăratice, când copleșită de nămeți și geruri năprasnice. Excesive sunt caracterele (ale hoților, ca Bozoncea și Paraschiv, ale muierilor, ca Didina, ale fetelor necoapte, ca Aia Mică), excesiv limbajul, niciodată, în proza de după 1948, atât de direct argotic și trivial. La apariție, romanului i s-a reproșat „reproducerea naturalistă” a realității și vorbirii, în absența oricărei „perspective sociale, morale și intelectuale” (Radu Popescu) „pe care un scriitor realist-socialist nu poate să n-o dea creației sale” (Mihai Gafița). Naturalist, romanul este, nici vorbă, ceea ce nu înseamnă și blamabil, îndeosebi prin baia de senzații violente în care se scaldă descrierile, evocările, portretele, epicul, toate de un pitoresc absolut neobișnuit pentru cenușiul epocii. Sentimentalismul nu lipsește cu desăvârșire, în ciuda durtății situațiilor, toți „mizerabili” din *Groapa* aspirând în secret spre puritate. Mai puțin înduioșat decât alții, când descrie pegră socială,

Barbu nu ignoră licărul de lumină de pe fondul conștiințelor celor mai stinse. Nimeni nu e ticălos până la capăt. În acest compromis sentimental, romanul nu respiră pur și simplu aerul realist-socialist. E un cusur, și mai vechi, și mai nou, al prozei noastre, o lipsă de radicalitate, cum o numea Al. Ivasiuc într-un eseu intitulat semnificativ *Împăcarea în pitoresc*. Poate niciodată la fel de bine ilustrată, împăcarea cu pricina, ca în *Groapa* lui Barbu, în pofida lumii ei atât de crude, și la propriu și la figurat.

Ceea ce s-a întâmplat cu Nina Cassian și cu Marin Preda, după campaniile contra cărților lor de debut, s-a întâmplat și cu E. Barbu după *Groapa*: un comentator a găsit cuvântul potrivit, intrat în jargonul politic odată cu invadarea Cehoslovaciei în 1968, și anume „normalizare”. Ironia este cu atât mai mare, cu cât toți trei scriitorii, simțindu-se amenințați, s-au conformat spontan exigențelor realist-socialiste, fiecare în maniera lui. Nina Cassian a trecut de la o poezie intimist-dezabuzată la una în care cânta șantierile, Preda a schimbat naturalismul proaspăt și viguros din *Întâlnirea din pământuri* cu euforia nefirească a țaranului care se înscrie în gosopodăria colectivă, în fine, Barbu izbuțește performanța de a compune două romane realist-socialiste când aproape nimeni nu le mai solicita. Romanele cu subiect fotbalistic de la mijlocul anilor '50 (*Unsprezece*, *Balonul e rotund*, *Tripleta de aur*), sunt destul de ortodoxe, dar neglijabile literar. *Groapa* se sustrăsese, cum am remarcat, în chip greu explicabil, șablonului. *Șoseana Nordului* ne lasă puține speranțe: ilustrează convingător realismul-socialist, prin subiect, ca și prin tratarea idealistică a eticii personajelor, în majoritate activiști de partid. Este un roman despre comuniștii români care ies din ilegalitate ca să elibereze Bucureștiul de trupele germane, după întoarcerea armelor. Istoria războiului începea să fie rescrisă în acei ani, conform documentelor de partid. *Scânteia* publica în 1949 o cuvântare lui Dej despre 23 august 1944: „Gărzile muncitorești, înarmate și organizate de Partid, au capturat și imobilizat în acea zi

căpeteniile antonesciene, au smuls o seamă de puncte strategice din mâinile trupelor germano-fasciste și au procedat la dezarmarea lor”. Romanele lui Barbu și Popovici vor ilustra conștiincios litera acestor documente. Din 1958 România devine prima țară estică fără armata sovietică pe teritoriul ei. Încă nu se vorbea de rolul regelui Mihai în actul de la 23 august, dar „eliberarea” de către sovietici devenea tot mai des insurecție armată românească. Barbu se grăbește să întărească noul mit politic dintr-un oportunism la care doar Petru Dumitriu ar mai fi putut, eventual, să aspire. Activitățile ilegale, sabotajele, arestările și, apoi, în 1944, infiltrarea unor „eroi pozitivi”, ca Mareș, Dumitrana, Niculescu sau Dobre în armată, iată o realitate inventată aproape pe de-a-ntregul sub raport istoric și moral. Cu obișnuita lui pricepere literară, Barbu dă un caracter plauzibil mistificațiilor acestora. Pe de o parte, ca și în nuvele, le îngăduie personajelor lui o anume libertate în viața personală. Aflat pe linie moartă la un depou din provincie, mecanicul Mareș se încurcă cu o actriță, cu care are și un copil. Iubita lui din adolescență se căsătorise între timp cu șeful lui pe linie de partid, Dumitrana. Pe de altă parte, Barbu adoptă în *Șoseana Nordului* un stil comportist, fără analiză psihologică și, în general, fără multe comentarii auctoriale, inspirat din Remarque și Hemingway. Dacă în nuvelele de început ale lui Preda, unde modelele fuseseră Steinbeck și Caldwell, comportismul reprezenta o noutate pur literară, mai ales în înfățișarea țaranului, la sfârșitul anilor '50 și la începutul anilor '60, o astfel de procedare putea fi resimțită ca antiideologică. Realismul-socialist recomanda transparență resorturilor psihologice și etice: tocmai fiindcă era falsă, motivația actelor de conștiință trebuia etalată și dezbătută așa-zicând public. Comportismul transformă romanul problemelor de conștiință într-un roman de acțiune. Personajele *Șoselei Nordului* vorbesc puțin și acționează mult, îndură totul cu stoicism, divorțurile ca și tortura, într-o proză cu alură bărbătească și chiar eroică. De unde vine așadar

toleranța cenzurii? Vigilența îi fusese înșelată de aspectul de saga revoluționară a romanului. Cât despre succes, nu trebuie ignorat publicul tânăr, acela care citise deja *Unsprezece* și celelalte cărți ale lui Barbu despre fotbal, mai captivat de intriga semipolițistă decât de sosul ideologic. Barbu a anticipat un gen de artă care va cunoaște o mare vogă: aceea din filmele lui Sergiu Nicolaescu despre comisarul Moldovan. Și romanul *Șoseaua Nordului*, și filmul *Cu mâinile curate* pot fi interpretate, dincolo de ficțiunea istorică, drept creații de aventuri. O estompare a fundalului sau eliminarea referințelor prea directe (polițistul Mizdrache îi spune lui Dumitrana, când îl lasă liber în vara lui '44, ca să-și ofere sieși un alibi: „nu pot să mă ocup de tot partidul comunist, sunteți destui”) ar mai da o oarecare șansă operelor de acest fel, chiar dacă oportunitismul alegerii temei este mai izbitor decât abilitatea de a simula perspectiva ideologică justă.

În *Facerea lumii*, întreg cadrul de referință se schimbă. Cel dintâi lucru care ne atrage atenția în acest roman este revenirea scriitorului la cazuri de conștiință ale omului nou, din acelea tratate și în nuvele, chiar dacă niciodată psihologismul n-a fost așa-zicând *son fort*. De ce să fi renunțat la avantajul prozei comportiste din *Șoseaua Nordului*? Un anume cameleonism literar nu explică îndeajuns schimbarea. Sunt înclinat mai degrabă s-o pun pe seama unei iluzii pe care Barbu și-o putea face în plin dezgheț ideologic care îi condusesse pe romancierii sovietici spre un nou roman de analiză, plin ochi de dificultățile sentimentale și morale ale poststalinismului, cum ar fi acela al lui Leonid Leonov, Ilya Ehrenburg, Galina Nikolaeva, Vera Panova, evident mai puțin ortodox în realismul lui socialist decât fuseseră *Mesteacănul alb*, *Tânăra gardă* și celelalte din generația dinainte, dar la fel de fals în premisele și în concluziile lui desprinse din evoluția societăților comuniste. Conflictul dintre morala privată și partinitate l-a ispitit, s-ar zice, și pe Barbu. Dar nu-l putea duce prea departe, în ciuda precauției de a lăsa

romanul deschis (o ședință de analiza muncii, în tipicul anilor '50, din fosta tipografie a lui Bazilescu, unde se petrecea și acțiunea nuvelei *Munca de jos*, naționalizată acum și condusă de foștii lucrători, rămâne fără cuvântul de încheiere al activistului de rangul cel mai înalt prezent la discuții) sau de a pune pe față în dezbatere însăși compatibilitatea dintre personal și politic („Cred că poți fi comunist și fără obligații morale, susține președintele sindicatului, un fost ilegalist, ajuns însă un afemeiat și un bețiv. Ce are partidul cu femeile cu care mă culc, te întreb?”). Din nefericire, totul e fals, schematic și chiar un pic ridicol („Nu e viața ta privată, îi replică directorul, tot fost ilegalist, dar rămas, el, principial. Ai în buzunar un carnet de partid.”). Ca și Preda, E. Barbu a greșit luând în serios acest fel de roman al conștiinței omului nou, cu toate libertățile mai mari pe care și le asumă în raport cu acela clasic realist-socialist din anii '50. Era un drum închis chiar mai înainte ca literatura să păsească pe el.

Schimbarea la față a prozei lui E. Barbu în *Princepele*, *Săptămâna nebunilor* sau *Sminteala jupânitei Ruxandra*. lasă loc pentru o anumită perplexitate. Dacă *Incognito*, fără vreo valoare literară, prelungește în roman înclinația, pe care autorul și-o descoperise recent, pentru scenariul cinematografic de aventuri, epic facil, și abundând în locuri comune ale genului, cu *Princepele* se inaugurează o proză destul de diferită de tot ceea ce Barbu scrisese până atunci. Fără să fim în vreun fel preveniți, scriitorul trece de la o lume (și nu doar în *Groapa*) simplă, vitală, primitivă, aflată în proces civilizatoriu, la o alta, sofisticată, epuizată, rafinată, pe cale de descompunere. Având-o pe cea dintâi în sânge, cunoscând-o în cele mai mici detalii, Barbu o culege pe cealaltă din cărți, nu doar nevoind să înlătore impresia de livresc, dar făcând paradă de erudiție. Naturalismului îmbibat de lirism îi ia locul un descriptivism obosit și obositor. Carența conținutului devine principala dificultate, mai ales în *Princepele*, unde autorul montează fastuoase decoruri holywoodiene, sugerând un București

fanariot postiș din cartoane colorate, coloane de gips, ciubucărie, scene turnante și tot soiul de practicabile. Nevoia de verosimilitate istorică nu-l încercă nicio clipă. Detaliile sunt mai mult aglomerate la nimereală decât selectate cu semnificație, dând impresia de baroc și de încărcătură inutilă. În persoana Prințelului putem recunoaște cel puțin trei domnitori fanarioți (Ipsilante, Hangerli și Mavrogheni), influența italiană ilustrată de Ottaviano n-a existat niciodată în formele atât de categorice și durabile pe care le sugerează revenirea unui *messer* la fiecare început de domnie, lexicul este în bună măsură inventat și uneori greșit (exemplul cu *testemelul*, considerat aliment, a fost dat de mai mulți), atmosfera, fantasmagorică și marqueziană, norul de fluturi giganti care nuntesc sau ciuma par scoase din stampe de epocă și reprezintă intruziuni fantastice în realitatea levantină și puturoasă. Toată dezbaterea ideologică dintre Ottaviano și Ioan Românul este neclară și naivă, ca și aceea despre putere, parțial inspirată de Machiavelli, căreia *messerul* îi adaugă hrematistica, adică știința îmbogățirii. Unele episoade își au icoana în Mateiu Caragiale (partida de cărți) ori Sadoveanu (vânătoarea). Grozăviile politice (prințelepele își face calul vel-vistiernic, după modelul lui Caligula care-l făcuse pe al său senator), crimele, orgiile, pedepsele aplicate boierilor nesupuși (Neftiolache Buhuș e aruncat în haznaua orașului) sau celor care-l supărau pe prințelepe (lui Ottaviano i se infige în anus un pește viu care-i sfâșie viscerele), petrecerile, ceremoniile (unele groțești, precum aceea, inspirată de un fapt istoric, a cerșetorilor care-l urcă de-a-ndoa-selea pe măgar pe unul de-ai lor, îmbrăcat în cabaniță și purtând cuca domnească, și-l plimbă pe străzi) alcătuiesc nu un tablou de moravuri (autorul viza și o anume actualitate a lui), ci un panopticum sinisitră și gratuit. Mai puțin sclifosit cultural, *Săptămâna nebunilor*, superior și în alte privințe, începe în aceeași notă de oribil: femei scatofage sau care se culcă cu câini, travestiți care se dedau la orgii sângeroase. Șansa romanului este, până la un punct, protagonistul (ceea

ce nu-i reușise autorului în *Prințelepele*), un încă tânăr boier valah, cu numele imposibil de Hrisant Hrisoscelu, care-și toacă averea la Veneția, îndrăgostit de o frumoasă curtezană, și se întoarce la București, oraș pe care-l detestă și din pricina căruia cade într-o stenahorie fără leac. Când apărea romanul, la începutul anilor '80, subiectul putea trece drept subversiv. Însă gratuitatea, până la urmă, pe care excesele morale și stilistice o accentuează, a lipsit romanul de ecoul probabil scontat de către autor. Hrisant este, s-a spus, un Oblomov dâmbovițean, dar fără adâncimea și universalitatea eroului lui Gonțearov. Motivarea stenahoriei lui și mai ales gradarea ei nu stau în puțința autorului, care pictează repede și voluptuos exterioarele, dar nu stăpânește psihologia. Amator de senzațional, nu de analize, Barbu descrie oarecum în salturi, fără credibilitate, alunecarea lui Hrisant în infernul lenei și al abuliei, pe măsură ce totul se destramă în jurul lui, când îl părăsesc, unui după alții, femeile, prietenii și slugile. Obsesia Trimisului care să-i ia capul n-are nicio acoperire în biografia personajului, numit, e drept, și beizadea, adică fiu de domn, dar fără o cauză evident valabilă. Junele e un destrăbălat și un risipitor dărâmat sufletește de infidelitatea curtezanei venețiene și de exilul la București, nicidecum un prințelepe, iar problema de a domni nu s-a pus vreodată. Chiar și dacă am interpreta obsesia în sensul beckettian al așteptării lui Godot, ea tot ar fi trebuit legată de biografia personajului. Singurele informații, dincolo de cele de viață personală, ne sunt servite pe nepusă masă în ultimele pagini, când aflăm că Hrisant deturnase cândva niște bani destinați Eteriei (așadar ne aflăm după 1821, sub domniile pământene, ceea ce complică lucrurile în defavoarea autenticității istorice) și trădase niscai țeluri nobile și speranțe ale tinereții. Mai potrivit e finalul simbolic. Hrisant adusese cu el din Italia un săculeț cu false pietre prețioase. În delirul lui de la sfârșit, continuă să se creadă bogat, amintindu-și de spectacolul pe care îl dăduseră în palatul închiriat la Veneția niște circari: lumea aceasta



de înlocuitori a artiștilor de circ ia, definitiv, în închipuirea lui Hrisant locul lumii reale.

A trecut aproape neobservat singurul roman publicat după 1989 de E. Barbu și anume *Ianus* (1993). Era, de altfel, și unul din puținele proiecte duse aproape până la capăt (se pare că, tipărit postum, romanul nu este încheiat). Despre alte romane anunțate nu știm nimic. *Mausoleul*, rămas în paginile revistei *România Mare* din 1990, este un roman-pamflet, buzzatiano-orwellian, care îl ataca pe Gheorghiu-Dej, ca de altfel și prologul la *Ianus*. Ca și Petru Dumitriu după ce a emigrat, E. Barbu se răfuiește după revoluție cu stalinismul românesc, populându-și ficțiunea cu artiști, scriitori și personaje istorice ușor de recunoscut. Așa procedase și în *Princepele* sau *Săptămâna nebulilor*, dar acolo pe scară mai mică. În *Ianus* romanul cu cheie este singurul care mai poate interesa o anume curiozitate maladivă a cititorului de astăzi. Câțiva din liderii politici sunt ascunși sub nume transparente: Mustăciosul (Stalin), Bătrânul (Dej), Reformatorul (Ceaușescu). Alții, sub metafore polemice: „țucalarul” (Voitec), „pederastul cu ciorapi de mătase” (Maniu), femeia „cu părul retezat à la Mary Pickford” (Ana Pauker). Câțiva scriitori, care au închinat ode lui Stalin și Dej, apar cu numele lor reale: Dan Deșliu, Maria Banuș. Aceste prime pagini, triviale pe alocuri, încep prost un roman în care viața cotidiană sub Dej nu este deloc aceea pe care păreau s-o anunțe. Narratorul, care este și protagonist, e un arhitect trecut pe la Canal pentru o deturnare de fonduri (el vorbește de o înscenare, oricum, Canalul lui nu e politic) și care, reabilitat apoi, organizează cadrul a tot felul de expoziții în țară și în străinătate, locuind în hoteluri luxoase în toate capitalele lumii, trăind pe picior mare, bând băuturi și iubind femei mai mult sau mai puțin exotice, și unele, și altele, nesupărat de regimul comunist atât de sumbru zugrăvit în prolog, nevăzând în jur nici lipsuri, nici mizerie, nici persecuție politică. Mediul predilect este acela al artiștilor, care a mai ispitit și pe alți romancieri postbelici și tot

în sensul zugrăvirii lui în culori tari, grotești, caricaturale (*Marele singuratic* ar fi doar un exemplu). Viața tuturor este o permanentă vacanță, la mare și la munte, în Elveția, Franța, Anglia, Austria, SUA, Mexic, ba chiar Birmania și Bahamas. Moravurile sunt la fel de libere ca acelea din interbelic sau de astăzi, tipurile, extravagante. *Ianus* alternează proza erotică și jurnalul de călătorie, pitorescul și melancolia deopotrivă de nemotivate. Romanul este inconsistent și calp.

Piese de teatru nu mai prezintă decât un interes bibliografic. *Caietele Prințepelui*, pline ochi de citate și de comentarii semidocte, sunt niște maculatoare (vorba lui Marin Sorescu) pe care Barbu s-a grăbit să le încredințeze tiparului. Jurnalul de călătorie (*Foamea de spațiu*), când n-a fost resorbit în *Ianus*, face paradă de impresii originale, așa cum *Jurnalul* propriu-zis (publicat în 2003) face paradă de sinceritate, deși este, în mod vădit, corijat și adăugit ulterior. Nu în poezie (*Osânda soarelui*), corectă, și-a pus autorul lirismul. În afara *Groapei* și a *Săptămânii nebulilor*, a două sau trei nuvele, mai este citabilă *Cartea polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent* din care Barbu a publicat în 1975 partea despre poezia contemporană. *O istorie* este un bric-à-brac, adesea savuros, de titluri, citate, parafraze, portrete, evocări, referințe erudite și pamflete, și se cuvine citită ca o proză memorialistică. Incapabil de sinteză critică, autorul și-a pus cap la cap articolele ocazionale (între care și un necrolog!) despre poeți, pe care i-a citit pe sărite și a scris pe apucate, așa că deciziile lui sunt abrupte și contradictorii. Erori de informație sunt la tot pasul. Autorul n-a revăzut textele. Nici, cu atât mai puțin, nu le-a rescris. Barbu cade candid sub incidența propriei observații despre „acea detestabilă categorie a răsfoitorilor de volume, gata să citească bibliotecă întregi într-o săptămână, doldora de ideile altora”. Operă de gust (și ce gust!) și de temperament (și ce temperament!), *O istorie* nu poate fi supusă unei veritabile radiografii critice, fiindcă ne-ar veni greu să acceptăm că „lacomul de poeme frumoase” autor n-a găsit niciunul în A.E. Baconsky,

Ion Caraion, Radu Stanca, Florin Mugur, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, Adrian Popescu și alții, dar a fost încântat de poezia unor Teodor Crișan sau Mihai Teclu, sau că, retezând din entuziasmul general pentru Nichita Stănescu, Marin Sorescu și Ana Blandiana, a crezut că merită să-i reabiliteze pe Violeta Zamfirescu, Corneliu Sturzu, Petre Jaleș sau Victoria Ana Tăușan. Dacă sub acest raport *O istorie* e la fel de neverosimilă cum este ilegalitatea comuniștilor în *Șoseaua Nordului*, autorul portretizează uneori foarte frumos poezia, în metafore deseori călinesciene (Nichita Stănescu este „un Cagliostro

al nostru, împodobit cu brelocuri și amulete lirice”, „versul lui Ion Vinea e lipsit de clorofilă”, Constanța Buzea e „o Gorgonă disperată la modul statuar”). Interesant este că polemica, anunțată din titlu, e mai degrabă binevoitoare. Adoptând aerul unui demolator de prestigii, Barbu își reprimă cu greu natura jovială. El e un senzorial pentru care cărțile constituie prezențe fizice, puse pe limbă, mirosite și „ingurgitate”, „sorbite” de un cititor hulpav, cu apetit rabelaisian. Gura lui de Cronos, așa cum l-a imaginat Goya, e plină de oasele fragile ale poeziilor care, totuși, rămân intacti după ospașul pantagruelic.

## TITUS POPOVICI

(16 mai 1930 – 29 noiembrie 1994)



Iată o confesiune din 1990 a lui Titus Popovici, puțin luată în seamă (a comentat-o doar Marian Popa în *Istoria sa*), și care avea în vedere *Cartea de la Gura Zlata* la care lucra (prima, după revoluție, a autorului, un „jurnal al unei singurătăți voite”, nu destul de expresiv ca

să fie literar valabil, nici destul de sincer ca să devină un document moral): „...Scriitorul care voiam *eu* să fiu nu putea publica nici o pagină de literatură care să treacă peste anul 1945-46. Ar fi însemnat să mint cu bună știință și nu eram în stare”. Anul cu pricina marca, firește, limita de sus a acțiunii din prozele scriitorului. Prudența n-are acoperire în realitate. Nu doar pentru că întâmplările relatate în cele două *Povestiri* (1955), volumul de debut, astăzi fără vreun interes, se petrec după perioada amintită și tratează, ca și alte proze realist-socialiste, trezirea conștiinței oamenilor de pe șantierele țării. E vorba de adevărul istoric, social ori moral, din evocarea actului de la 23 august în *Străinul* ori din descrierea reformei agrare în *Setea*. E de ajuns să confruntăm scenele din întâiul roman al lui Titus Popovici care se referă la vara lui 1944 cu acelea din romanul postum *Cartierul primăverii*, ca să ne dăm seama că scriitorul mințea cu bună știință în *Străinul*, povestind evenimente pe care le trăise el însuși și care au deseori o întorsătură de condei memorialistică. Toată istoria eroică a eliberării, cu bucuria românilor dând buzna în întâmpinarea Armatei Roșii („v-au adus rugăciunile noastre”,

tipă o femeie din mulțime), cu preluarea de către comuniști a inițiativei campaniei militare, după întoarcerea armelor, se metamorfozează sub pana autorului *Cartierului primăverii* într-o „lovitură de palat, a cărei cumplită răspundere și-o luase un monarh abia ieșit din adolescență”, în condițiile în care partidele istorice șovăiau iar comuniștii erau prea puțini ca să poată fi folosiți altfel decât ca „sperietoare”, spre a nu mai vorbi despre atmosfera de după intrarea rușilor, adică despre „zvonorurile care au început să circule imediat despre «dava! ceas!», violuri, parfumuri băute cu delicii, parcă ar fi fost cele mai fine lichioruri, pastă de dinți unsă pe pâine în chip de anchois, spălarea pe obraz în bideuri”. Să nu stăruim. Vom vedea și altele.

*Străinul* (1955) a părut un roman promițător mai ales pentru capacitatea tânărului autor de a construi epic pe spații întinse, cu personaje numeroase și evenimente complexe, alternând bine observarea psihologiei individuale cu aceea a mulțimilor, pictând cu meșteșug atât detaliul, cât și pânza de fundal istoric. La început, în centrul acțiunii, este Andrei Sabin, elev în ultima clasă a unui liceu din Ardeal, exmatriculat pentru o lucrare în care critica, în răspăr cu naționalismul la modă, „războiul sfânt” din Răsărit. În parte autobiografic, episodul este mutat din studenția autorului, adică din primii ani ai deceniului 6, când fusese pedepsit la fel pentru că parodiase texte sacrosancte în epocă (informația la Marian Popa), în primii ani ai deceniului 5, cu schimbarea de rigoare a adresei satirice. Ar fi fost, desigur, mult mai interesant ca lucrurile să se fi petrecut în roman ca în realitate, dar autorul socotea, cum am văzut, că plasarea acțiunii în plin regim comunist l-ar fi obligat s-o falsifice. Falsificarea s-a dovedit inevitabilă chiar și așa. Profitând de faptul că relata evenimente din regimul trecut, Titus Popovici a reușit să strecoare în roman numele unor autori interziși în 1955, cum ar fi Maiorescu (*Adio, dormule Maiorescu!*, virulentul articol al Georgetei Horodincă, este chiar din 1955) și Lovinescu, sau să citeze din Bлага și din Imnul Regal.

Naționalismul, antisemitismul și antimaghiarismul fățiș al unor personaje fusese tolerat de cenzură, ca și un limbaj destul de deocheat, pentru că aceste personaje erau obiect de satiră. Romanul e așezat în tiparele lui Rebreanu, în pofida grotescului unor situații și mai ales comportamente, nu scutit de naivități maniheiste, gesturile ori psihologia fiind transparente și clasând repede și definitiv tipologia. Ce e mai izbutit sunt paginile de Bildungsroman din primele capitole, cu dăscălimea uluită de atitudinea rebelă a protagonistului. Treptat, pe măsură ce Andrei Sabin se îneacă în masa uriașă a unei lumi care se rostogolește în prăpastie, fresca socială și politică pierde aproape orice relief literar. După cum a remarcat la apariție Lucian Raicu, în entuziasta lui recenzie, *Străinul* este cel dintâi roman care înfățișează evenimentele de la 23 august 1944. *Șoseana Nordului* îi va călca pe urme o jumătate de deceniu mai târziu. Nu e o mare diferență între modurile în care este prezentată lumea românească în momentul întoarcerii armelor. Cu *Străinul* începe, în definitiv, rescrierea istoriei noastre postbelice. Documentele P.C.R. (o cuvântare a lui Dej, o luare de poziție a lui L. Răutu din 1949 „împotriva cosmopolitismului” în istoriografie) ori manualul lui Roller (prima ediție, 1947) nu fac decât să tragă firul roșu al istoriei naționale din perspectivă comunistă și sovietică: *concretul* împrejurărilor, oamenilor, conflictelor și mentalităților este opera romancierilor, a lui Titus Popovici, printre primii. Nu meritelor incontestabile, ca solid roman de debut, le datorează *Străinul* rapida lui carieră, ci faptului de a fi creat miturile legate de începuturile regimului comunist românesc, oferindu-i un certificat de naștere fals. Nici când, în anii național-comunismului, eliberarea de către Armata Roșie a lăsat locul, în ideologia oficială, revoluției naționale, aceste mituri n-au dispărut cu desăvârșire. Titus Popovici este și un pionier al așezării intelectualității și clasei politice românești din interbelic într-o lumină penibilă și ridicolă. Desigur, literatura noastră nu duce lipsă de

satire politice ori antiintelectuale. Dar aici este altceva: o deriziune globală și fără nunațe, pe temelia căreia se înalță unul dintre cele mai durabile neadevăruri din întreaga noastră istorie. Pe toată durata regimului comunist și chiar și după aceea (ilustrată în studiile ulterioare ale Catherinei Durandin sau Fischer-Galați), perspectiva principală va rămâne aceasta, de condamnare în bloc a gândirii politice românești de dinainte de 1944 ca reacționară și fascistă. Excepția ar fi reprezentată de ideologii comuniști și „precursorii” lor din stânga interbelică. Teza în vigoare a celor două lagăre aflate în război rece era aplicată retrospectiv, creând un tablou politic straniu, din care democrații burghezi lipseau, iar ceilalți protagoniști erau fie comuniști, fie fasciști. Pamfletul antiintelectual din *Străinul*, viguros literar, explică și el de ce romanul a fost reeditat imediat. Cenzura a văzut de la început în roman un model de proză realist-socialistă. Calitățile literare i-au câștigat în schimb pe critici. În *Cartierul primăverii*, Titus Popovici revine la aceste lucruri, autoironizându-și ideea de „fost marxist”, conform căreia intelectualul român, produs de obicei al micii burghezii rurale, este mai mereu un Suslănescu, personaj atât în *Străinul*, cât și în *Setea*, care „azi urmează proletariatul, mâine se sperie de greutățile revoluției, se lasă cuprins de panică după prima înfruntare, cade într-o stare de nervozitate, se zbate, scâncește, fuge dintr-o tabără într-alta”. În ce-i privește pe eroii pozitivi, comuniștii, ei sunt, în primele romane ale scriitorului, onești, deciși, umani, ca să devină, în *Cartierul primăverii*, brutali și cinici, ca Vasile Vasiliu-Roșiorii dăvede, alias Gheorghe Gheorghiu-Dej, ori stupid-idealiști ca Andrei Coriolan, alias Lucrețiu Pătrășcanu, care prevedea că în comunism „omul mediu va atinge talia unui Aristotel”. Caricatura nu-i cruță, de data aceasta, nici pe ei. Nu procedează Petru Dumitriu și Eugen Barbu la fel? E semnificativ că, într-una din convorbirile pe care două personaje le poartă în *Cartierul primăverii*, Criticul îi face Autorului observația că-i urăște pe liderii comuniști din cauza lipsei lor de intelectualitate.

Ce oportună schimbare de optică! Deocamdată, în *Străinul*, tipologia este distribuită cu mare claritate și va deveni literă de lege în romanul realist-socialist: de o parte, pozitivii, muncitorii, oamenii simpli și de treabă, de alta, negativii, domnii, intelectualii, corupți și mânâți de cele mai meschine interese personale. Fresca istorică a eliberării și această caricatură a intelectualității fac împreună o lungă și nesănătoasă carieră în imaginarul comunist. Privite în această perspectivă, însușirile de romancier ale tânărului Titus Popovici ni se par periculoase ca un cântec de sirenă.

*Setea* (1958) trebuia să fie un al doilea volum al *Străinului*, reluând câteva personaje (mai puțin pe protagonist), într-o epocă doar cu un an sau doi mai târzie și într-un sat din aceeași parte a Ardealului, aflat în pragul reformei agrare. Și *Setea* începe mai bine decât continuă și sfârșește. Tot ce se mai poate citi azi din roman este legat de amintirile Anei Moț referitoare la viața unei familii de țărani ardeleni din întâia jumătate a secolului XX. Ana Moț este o Mara în acest roman al înavușirii prin muncă răbdătoare și tenace. Romanul reformei agrare este la fel de fals ca și acela, din *Străinul*, al eliberării. E drept, nu mai este unul de pionierat: modelul exista și se chema *Mitrea Cocor*. Și alți prozatori vor trata tema, Preda în *Ferestre întunecate* și *Moromeții*, Stancu în *Rădăcinile sunt amare* (unde sunt descrise și alegerile din 1946), Lăncrăjan în *Cordovani*, fără ca, dincolo de acumularea de informații compromițătoare despre felul cum comuniștii au făcut împrăștierea, mistificarea istorică să fie vreodată denunțată în esența ei. Altfel au stat lucrurile cu a doua reformă, colectivizarea, unde unghiul a fost radical schimbat în romanele apărute în deceniile următoare, începând chiar cu al doilea volum al *Moromeților*. Împrăștierea n-a fost cuprinsă, ea, în această reconsiderare a istoriei. Încă mai net decât în *Străinul*, unde politicienilor pe cale de a deveni „foști” li se îngăduia un sâmbure de patriotism și o anumită inteligență, în *Setea* tipurile sunt fixate fără ambiguități,

pozitivii și negativii, cei care construiesc o lume nouă și dușmanii de clasă, aproape ca în *Drum fără pulbere* de Petru Dumitriu, în *Negura* lui Eusebiu Camilar sau în alte romane de duzină ale epocii. Fixată pentru multă vreme va fi și etica mijlocașului, acela prevăzut de ideologie în postura nehotărâtului politic, Titus Popovici nuanțând maniheismul obișnuit al vremii printr-un personaj ca Găvrila Ursului, devenit el însuși paradigmatic, *et pour cause!* Ura țăranului sărac față de exploatare nu e mai prejos: Mitru Moș e la fel de radical și intratabil ca și eroul sado-venian cu prenume apropiat. Bogătanii nu sunt în *Setea* obișnușii chiaburi, ci, după modelul din *Mitrea Cocor*, însuși marele moșier Romulus Papp de Zerind (zugrăvit după chipul și asemănarea lui Iuliu Maniu încă în *Străinul*), lider țăranist, în stare a-și ațâța slugile (între care un fost ofițer legionar) contra eroilor împrumutării pe care-i dorește omorâți ca niște câini. Polarizarea socială și morală este în spiritul dogmei, dar nu este mai puțin adevărat că romancierul nu se mulțumește să dea viață unor fanteze animate de ură de clasă, ci construiește epic și psihologic un conflict din care se va hrăni câteva decenii educația omului nou. Neadevărul istoric din *Setea* va reprezenta pe viitor un standard. I s-a reproșat de obicei acestei literaturi, pe care E. Negrici o numește „aservită”, că a urmat comanda socială. Lucrurile așa stau, în parte. Dar dacă punem față în față cuvântările politice, rezoluțiile plenarelor, articolele de propagandă în care se aduna ca apa într-un lac de acumulare ideologia comunistă și romanele ori nuvelele din epocă, observăm că literatura n-a rămas la condiția subalternă de *ancilla ideologiae*, ci a jucat pe cont propriu, până la capăt, un rol cu mult mai plin de răspunderi și de riscuri, anume acela de a da naștere universului uman (social, moral, psihologic, cultural) în care să se materializeze, în chip cât se poate de firesc, abstracțiile ideologice fără corespondent în realitate ale marxism-leninismului. În funcție de această ideologie, romanele realist-socialiste, ca *Setea*, au rescris istoria în cele mai mici detalii,

populând-o de personaje, ilustrând-o prin destine individuale și colective, încarnând-o așadar într-o ficțiune sociologică și psihologică. Romancierul realist-socialist este un meșter Gepetto care insuflă viață unui Pinocchio de lemn.

După un deceniu și jumătate de tăcere (nu chiar completă, căci a scris *Passacaglia*, o piesă de teatru convențională, și *Cuba, teritoriu liber al Americii*, un memorial de călătorie al cărui titlu spune totul), Titus Popovici revine cu povestirea *Moartea lui Ipu*, dürrenmattiană ca idee (oligofrenul satului se oferă să moară în locul notabilităților făcute responsabile pentru împușcarea unui soldat german și își negociază anume avantaje materiale pentru familia lui, fiind salvat de întoarcerea armelor), cu aceeași viziune caricaturală asupra intelectualității, dar fără suficientă forță. O parabolă este *Cutia de ghetă*, ratată de lungimi și detalii fără semnificație și cu un final ce putea fi apocaliptic, dacă autorul ar fi avut răbdare. Este unul din primele texte publicate de autor după revoluție, anunțând satira anticomunistă din *Cartierul primăverii*. La fel ca Petru Dumitriu sau E. Barbu, scriitorul se răfuieste în acest din urmă roman, postum, cu un regim la care a fost complice. Este un roman cu cheie, ca și *Ianus* sau *Rendez-vous au Jugement Dernier*, alcătuit din episoade relativ independente, avându-și fiecare protagonistul, în care îi putem recunoaște pe câțiva dintre liderii comuniști, cu biografiile lor scandaloase, abundând în detalii picante dintre acelea văzute pe gaura cheii. Spre deosebire de *Ianus*, *Cartierul primăverii* înfățișează destul de realist nomenclatura comunistă. Romanul se vrea și unul experimental. Autorul intră în scenă ca să se converseze cu Criticul despre propriul roman. De inspirație brebaniană, metoda („Ziua în care începe... în sfârșit! Slavă Domnului! acțiunea povestirii noastre era o frumoasă zi de primăvară, dar să nu anticipăm, să nu anticipăm!”) încearcă să creeze romanului o aparență modernă, în felul din *Patul lui Procust*, doar că intruziunile auctoriale, mutate din subsolul camilpetrescian în finalurile de capitol, oscilează între literar și

politic. Iată una dintre ele, pusă în gura Criticului și care poate fi considerată dacă nu o veritabilă căință, măcar un vag regret: „Cam răsuflat, spune prietenul meu criticul, privindu-mă fără amenitate. Politicieni burghezi oportuniști și de a doua mână ai mai descris și în prima carte, *Străinul* [...] Inadecvarea vocii auctoriale, tendința de a desființa prin grotesc unele personaje, comentariul ironic, le puneam atunci pe seama tinereții [...] Și pentru că tu te-ai înșelat, scuipi acum pe toate? Lucrurile astea, povestite, merg. În literatură par neverosimile”. Ultimul capitol e o relatare din unghi propriu a

lucrărilor Congresului XIV al PCR. Printre multele evocări cam gazetărești sunt câteva scene care se țin minte. Mâna de prozator a lui Titus Popovici nu se dezmente, de exemplu, descriind o vizită a lui Dej la Stalin, care-l primește, bătrânel cocârjat și echipat cu un veston militar decolorat de multă spălare, în timp ce-și coase singur o manșetă. Modelul unei astfel de prezentări prozaice a unei personalități istorice exista deja: *celălalt Mareșal*, din *Delirul*, care, vizitându-și între două ședințe de guvern bătrâna mamă, își scoate tacticos cizmele și trage un gât de țuică.

## Dramaturgia

„Situția dramaturgiei nu este rea, dacă se ia în considerare numărul autorilor și al pieselor”, scrie Marian Popa în capitolul intitulat *Dramaturgia de serviciu din Istoria sa*. O simplă privire aruncată însă pe copioasa listă de nume și de titluri ne convinge de mediocritatea generală. Printre autorii de teatru din epoca realist-socialistă sunt și câțiva dintre veteranii genului, dar cu piese fără valoare: Camil Petrescu cu *Bălcescu* (1948, 1952) și *Caragiale în vremea lui* (1952), Victor Eftimiu, cu *Răscoale*, 1956, Tudor Mușatescu cu *Profesorul de franceză*, 1948, și altele, M. Sorbul cu o prelucrare după *Don Quijote*, Al. Kirițescu cu *Darul frăției* ș.a. Li se adaugă și câțiva poeți și prozatori care scriu teatru. M. Beniuc cu *În Valea Cucului*, 1958, și *Întoarcerea*, 1960, T. Popovici cu *Passacaglia*, 1961, sau Alexandru Sever cu *Boieri și țărani*, 1955, nici acestea demne de atenție. În fine, cei câțiva dramaturgi „conștrați”, unii cu activitate prelungită mult dincoace de granițele epocii (Paul Everac), alții prizonierii ei (M. Davidoglu, Dorel Dorian, Alexandru Mirodan), nu reușesc nici ei să lase vreo urmă. Lista aproape completă și destul de numeroasă se găsește la Marian Popa la paginile 1051-1052 din primul volum. Trei nume se

cuvin totuși reținute: Aurel Baranga, Horia Lovinescu și Teodor Mazilu. Pe celelalte, uitarea le va-nchide cu mâna ei cea rece în scrinul istoriei literare.

Discuția care a avut loc în jurul uneia dintre aceste piese ale anilor '50 este mai interesantă pentru noi astăzi decât toată producția dramatică a realismului-socialist. Ea conține cheia pentru eșecul atâtor autori, nu toți netalentați, și al operelor lor. S-a păstrat din întâmplare stenograma unei dezbateri care a avut loc în vara lui 1952 în redacția *Vieții românești* pe marginea versiunii a doua a piesei lui Camil Petrescu *Caragiale în vremea lui*. Au participat patru dintre ideologii marcanți: N. Moraru, M. Novicov, Traian Șelmaru și Ion Vitner, un caragiolog, Silvian Iosifescu, dramaturgul Aurel Baranga, prozatorul Dumitru Mircea și, bineînțeles, autorul. Obiecțiile la piesă sunt foarte instructive din perspectiva ideologiei care călăuzea noua literatură. Cea mai importantă se referă la faptul că eroul piesei lui Camil nu este acel Caragiale care a fost „reconsiderat” cu ocazia centenarului din același an într-un articol de fond din *Scânteia* și anume unul scuturat de anecdotica mic-burgheză care a creat legenda „care-i convenea ei: berărie,

înjurături, cinism”. Obiecția o formulează cel mai coerent dintre vorbitori, Novicov, care mai spune: „Poporul și-a creat un alt Caragiale: Caragiale care izvorăște din opera lui, Caragiale care vorbește prin gura eroilor săi intransigenți în demascarea burghezo-moșierimii”. Refuzând să-i schimbe eroului său destinul („Eu nu sunt chemat să refac opera lui Caragiale”), Camil Petrescu primește în replică exemplul sovietic: „Maeștrii sovietici, sare același Novicov, afirmă că ei au dreptul să truncheze și să scoată aceste elemente (Pe Troțki, din filmul documentar *Lenin* – n.n.) din fotografie și din film, pentru că istoria a anulat prezența lor în acel cadru”. Ideea mai generală este că scriitorul realist-socialist trebuie să decidă ce este esențial și ce nu în viața ori în caracterul personajului pentru citito-

rul contemporan, preferând de exemplu *Scrisorii pierdute* (totuși „din punct de vedere literar, momentul cel mai înalt din operă”) pamfletul *1907* („culmea operei sale combative și culmea firească spre care merge întreaga lui dezvoltare ca personalitate creatoare”). Pe scurt, autorului i se cere o piesă capabilă să demonstreze „lupta lui Caragiale cu condițiunile vitrege ale unei societăți de exploatare și exploatați”. E lesne să vedem în această obligație cauza simplificării și falsificării realității din majoritatea operelor realist-socialiste. Imixtiunea oficialității în conținutul și în stilistica literaturii merge atât de departe încât lui Camil Petrescu i se cere să inventeze pur și simplu o convorbire a lui Caragiale cu muncitori ai vremii sale despre *Scrisoarea pierdută* și despre articolele sale din *Moftul român!*

## AUREL BARANGA

(20/21 iunie 1913 – 10 iunie 1979)



Autorul *Mielului turbat* este, probabil, scriitorul care ilustrează cel mai bine spiritul dramaturgiei realist-socialiste românești. Aurel Baranga

a debutat în *Bilete de papagal* în 1929 și s-a numărat printre colaboratorii la *Unu* și la *Alge*. Prima lui carte este una de poezie, în linia avangardei anilor '30, fără contribuție personală: *Poeme cu orbi*, 1933. Nici mai târziu nu va conta ca poet. Fabulele și celelalte versuri satirice, unele culese în volum spre sfârșitul vieții, sunt îndatorate lui Topârceanu până la paștișă. Publicistica este abundentă și nulă. *Jurnalul de atelier* (1978) confirmă vocația oportunistă a unui scriitor care, după ce a basculat ca mai toată stânga literară românească de la avangardism la realism-socialist, a ținut să-și compună la bătrânețe fizionomia unui disident. Procedul rescrierii l-a mai folosit și în cazul pieselor de teatru. La finele celui dintâi dintre volumele ediției din 1971, a precizat că „spre deosebire de toate edițiile anterioare, în care textele tipărite reprezentau «versiunile de teatru», cu tăieturile sau adaosurile cerute de reprezentația scenică, textele imprimare în prezentul volum sunt reproduse după manuscrisele originale”. E vorba, desigur, de ameliorări

pe care o relectură de după douăzeci de ani le făcea în ochii autorului absolut necesare pentru a șterge cu buretele măcar o parte din compromisuri. Efortul se dovedește fără vreun folos. Nimeni n-a răspuns mai prompt, „comenzii sociale” decât Baranga în teatrul său. Niciodată realismul-socialist n-a avut oglindă mai fidelă. Cine vrea să-i scrie istoria, va trebui să recitească una după alta piesele lui Baranga, indiferent în care dintre versiuni.

Este uimitoare rapiditatea cu care dramaturgul s-a adaptat rigorilor ideologice și artistice ale realismului-socialist. Dacă lăsăm la o parte *Bulevardul împăcării* (1950), simplul ecou din Mușatescu și Caragiale, cele dintâi piese de la sfârșitul anilor '40 și începutul anilor '50 conțin toate clișeele tematice ale vremii. *Iarbă rea* (1948) zugrăvește noul mediu ingineresc, în care toată lumea colaborează la propășirea industriei naționalizate, cu excepția unei fiice de moșier care încearcă s-o saboteze. *Recolta de aur* (1949) sugerează de la titlu bogăția în care se scaldă țărani colectivizați. Piesa e data de autor, la reeditare, ianuarie-septembrie 1949. Hotărârea de creare a primelor G.A.C. este din martie, același an. Autorul vrea probabil să ne facă să credem că a anticipat evenimentele. Cât privește acțiunea, ea se petrece, conform indicațiilor auctoriale, în 1950. *Anii negri* (1950) completează tabloul cu ilegalitatea. Comuniștii sunt prezentați ca niște fanatici imposibil de învins, chiar și prin torturile cele mai cumplite. În plină justiție comunistă politizată, Baranga evocă un proces din anii '30 în care magistrații se comportă ca în anii '50 iar oamenii Siguranței par să fi îmbrățișat dinainte metodele Securității. Tot comuniștii sunt protagoniștii alungării nemților din Moldova primăverii lui 1944 în *Arcul de triumf* (1955). Tema seamănă cu aceea din *Străinul* și din *Șoseaua Nordului*. În aceste prime drame este toată copilăria realismului-socialist românesc. Personajele, conflictele, mediile nu sunt deloc străine de teatrul sovietic contemporan, foarte prezent în anii '50 pe scenele de la noi. Chiar și mai târziu, „liberalizarea” atmosferei în comedii va reține

ecouri din Alexandru Stein, Leonid Zorin, Victor Rozov (*Siciliana* lui Baranga are similitudini izbitoare cu *Noroc!* a acestuia din urmă) sau Alexei Arbuzov. Comediile, scrise în general după moartea lui Stalin, reflectă o epocă mai puțin dogmatică. Aurel Baranga schimbă din mers specia de teatru. Unele lucruri începeau să poată fi luate în răs. Comediile vor fi burlești, dar și satirice. Farsa bulevardieră va deveni, în deceniul următor, „tragică” sau „atroce”. Autorul va folosi din plin înlesnirile pe care le va face cenzura. Formula pieselor, extrem de rudimentară în anii '50, câștigă în complexitate în anii '60, împrumutând procedeele din teatrul lui Pirandello sau făcând transparent caragialismul (uneori intertextual), deși Baranga va rămâne toată viața adeptul unui teatru accesibil și agreabil. Ironizează pretenția unora de a scrie teatru de idei. Stăpân pe replică, bun comediograf, Baranga este neîndoielnic un meșteșugar ca puțini alții. Obediența față de șablonul la modă însă, chiar dacă a evoluat el însuși în timp, uneori simțitor, face de nereprezentat astăzi majoritatea pieselor, mult prea datate ca să mai prezinte vreun interes.

Câteva pot fi menționate ca niște exponate din muzeul realismului-socialist. *Mielul turbat* (1952) deschide seria satirelor comice pe tema formalismului birocratic din întreprinderile de stat ale epocii. Dosarul cu invenția lui Spiridon Biserică (o cheie franceză fără ghivent!) trece, nerezolvat, din mână în mână ca într-un lanț al slăbiciunilor. Mediul funcționăresc va fi și în alte piese același. Satira nu va ținti niciodată mai sus. Și nu va lipsi niciodată *happy-end*-ul, ca o dovadă că sistemul funcționează și se reglează singur. Greșesc oamenii, ariviști, impostori sau pur și simplu birocrati, dar toate erorile sunt îndreptate la timp. Problematika intimă e nemijlocit legată de aceea publică. *Adam și Eva* (1962) o introduce prin exemplul unei tinere femei nefericite în căsătoria cu un mărunț funcționar corupt. În *Fii cuminte, Cristofor!* (1964), două cupluri se desfac și se refac prin jocul întâmplării. Baranga adoră *qui-pro-quo*-urile, comicul



de situație, răsturnările, recurgând la ele de câteva ori în fiecare piesă. Cel dintâi care nu e doar amuzant dintre aceste vodeviluri este *Sfântul Mitică Blajinu* (1966), reluare a *Mielului turbat*, dar cu o notă mai sus. Ca să se răzbune pe șefii lui abuzivi, micul funcționar conștiincios pune la cale o farsă teribilă, în care se înfățișează pe sine ca un mafiot care a vândut unor puteri străine secretele din arhiva întreprinderii. Secretomania comunistă nu e singura vizată. Oamenilor le e frică să vorbească liber, bănuindu-se ascultați. Dialogul întrerupt și însoțit de gestică de rigoare de la debutul actului al treilea nu e doar o pagină spumoasă, ci și una care a făcut deliciul spectatorilor din anii '60. Chiar și când satira pare să lovească în sistem, ca în *Opinia publică*, 1967 („M-am întrebat de nenumărate ori cine îl ține pe Șefu aici. N-am găsit explicația. M-am întrebat de ce stă el. Și-am descoperit secretul. Vedeți dumneavoastră, au fost pe vremuri moșii, bănci, uzine, vapoare. Proprietatea lui X, a lui I grec sau a lui Zet. Le asigurau banii, satisfacțiile, plăcerile, puterea. După cum știți, moșiile au fost luate, băncile, uzinele, vapoarele au fost luate, au rămas însă, intacte, în om, poftetele, dorințele, setea de putere. Scaunul, jilțul, fotoliul – fiindcă există o ierarhie – asigură puterea”), totul nu e decât o iluzie. Până la urmă sistemul, chiar dacă autorul împinge curajul până la a sugera două finaluri, unul optimist, altul pesimist, se dovedește bun: opinia publică își joacă rolul de regulator. Că această opinie publică era în comunism reală, iată falsul! Ticăloșii pot avea acces la conducere, ședințele de excludere (niciodată ședințe de partid!) pot fi aranjate, oportuniștii se pot schimba după cum bate vântul, ba chiar de mai multe ori de la o oră la alta, „negativii” pierd fără excepție partida la capătul căreia triumfă binele, iar „pozitivii” sunt recuperați.

Această schemă simplă (conflict previzibil, pe față, maniheism, *happy-end*) nu lipsește nici din ultimele piese ale lui Baranga, singurele care ar mai putea fi prezenta un oarecare interes, *Travesti* (1969) și *Interesul general* (1971). Intriga și

personajele sunt mai consistente. Și formula dramatică e mai complexă. În amândouă realitatea și teatrul se amestecă precum la Pirandello. Acțiunea din *Travesti* se petrece într-un teatru. Protagonista este o actriță talentată, femeie frumoasă, energică și onestă, poate cel mai bine realizat dintre personajele lui Baranga. Ea este pe cale să-și rateze căsnicia, absorbită cum e de profesia ei, și să-și piardă fiul, ajuns un *beatnic* amărât care, după ce o lasă gravidă pe femeia de serviciu, încearcă să se sinucidă. Tema fericirii familiale îl obsedează pe dramaturg. Și dacă tot e teatru în teatru, asistăm și la spectacolul cenzurii: o scenă în care, la sugestia oficialilor de la „vizionare”, textul e amputat pe ici-pe colo, deși nu în părțile esențiale. *Interesul general* este, poate, piesa cea mai îndrăzneță. Ne întoarcem în mediul corupt al funcționarilor (aici, din Ministerul Mașinilor Paralele), care se sapă unii pe alții. Tema familială e din nou prezentă. Directorul din minister își neglijează soția, o actriță, care calcă la rândul ei în străchini. Lucrăturile se folosesc de o tehnologie în spiritul epocii: microfoanele. Bineînțeles că nu Securitatea (absentă din toată dramaturgia, oricât de ancorată în epocă, a lui Baranga) le plantează, ci funcționarii care vor, prin șantaj să-și păstreze posturile ori să avanseze. Brusca, în acest plan ușor necredibil din punct de vedere realist și pe care-l știm din alte comedii, de la *Mielul turbat* încoace, apare elementul de teatralitate pură: am urmărit de fapt, deși nu bănuiam, repetiția finală a unui spectacol, cu amenințări cu moartea, pistoale care nu stau nefolosite, crime evident simulate, ca pe scenă, și tot tacâmul. A avut ecou în epocă pasajul în care vocea singurului om cinstit din piesă, al cărui cortegiu funerar încheie acțiunea „comediei atroce”, răsună de pe un magnetofon programat greșit de recuziter: „Bandă de lichele, paraziți, haimanale, incapabili și asasini. Vă ucide spaima. Vă e frică de toți și de toate. Vă temeți de orice și de oricine. De frumos și de urât. De bun și de rău”. Sigur, banda cu pricina era a șefilor din minister care-i otrăviseră sufletul omului cinstit, dar cititorii și

publicul începuseră deja să se gândească, în astfel de cazuri, la conducerea statului și a partidului. „Costică...Costică... Unde e Costică de la Recuzită?”, țipă Interpretul mortului alarmat de posibile interpretări periculoase ale stângăciei Recuziterului. Intervine Regizorul: „Bine, dar atunci măcar să organizăm aplauzele... Fiindcă aplauzele, să vă intre în cap, fac parte din

spectacol”. În anii '70, astfel de replici stârneau cele mai entuziaste aplauze spontane, fiindcă toată lumea se gândea la un alt fel de spectacol decât acela teatral, pe o altfel de scenă decât aceea din teatru și cu alt fel de protagoniști decât actorii dramatici. I-a fost dat lui Aurel Baranga, autor de efemere comedii, și un efemer succes de public.

## HORIA LOVINESCU

(28 august 1917 – 16 septembrie 1983)



La fel de dotat ca și Aurel Baranga, însă pentru dramă, este Horia Lovinescu, și la fel de grăbit a sluji cauza realismului-socialist. După *Citadela sfărâmată* din 1955, prima piesă de succes dintr-o dramaturgie variată și inegală, opera i-a cunoscut montări scenice grandioase, cu distribuții pe măsură. Regimul comunist având, mai ales în primul deceniu, tendința de a-i oficializa

pe scriitori, ca și pe muzicieni ori plasticieni (fenomen zugrăvit fără vreo reticență morală de către Horia Lovinescu însuși în *Moartea unui artist*), autorul *Citadelei*, ca și acela al *Mielului turbat*, s-a bucurat până la moarte de acest compromițător privilegiu. Piesele lui au facturi foarte diferite, deși au suferit mai puțin decât s-a crezut influența teatrului modern occidental. Au fost invocați, cu un vag temei, Dürrenmatt și Beckett și fără niciunul Ionesco și teatrul absurd. În definitiv, Horia Lovinescu este destul de conservator sub raport dramaturgic, mulțumindu-se să dea o replică lui Cehov (în mediocra *Surorile Boga*) sau să profite de sugestii gorkiene în sensul aceluia demagogic umanism pe care ideologia comunistă l-a recomandat constant ca antidot la pretinsa dezumanizare capitalistă. Și, la urma urmelor, chiar dacă și-a încercat norocul în mai multe specii (piesă de idei, melodramă, comedie polițistă, tragedie istorică, poem dramatic etc.), este evident că doar una dintre ele răspundea marilor sale ambiții și anume parabola cu multiple sensuri politice, morale sau religioase. De obicei s-a văzut în dramaturgia lui dubla atracție, a dramei realiste și respectiv a piesei de idei, abstractă și paradigmatică, luându-se ca exemplu chiar cele dintâi două piese devenite celebre, *Citadela sfărâmată* și respectiv *Hanul de la răscruce*. Până la un punct, observația se verifică, dar cu precizarea că până și în cea mai realistă structură se ghicesc simbolurile

generale. E cazul *Citadelei*, care e, în același timp, familia burgheză care se destramă sub presiunea noilor relații sociale de după ultimul război și societatea capitalistă însăși lovită în inimă de comunism. Autorul trece cu abilitate de la un nivel la altul, fără să forțeze nota nici când prezintă în chipul cel mai natural gesturi, replici ori mentalități, nici când le lasă să figureze pe un plan mai înalt de referință. „Pfui! Ce aer închis e aici! Deschide ferestrele!”, exclamă savanta Bunică de îndată ce intră în casa Dragomirescu. Tot așa, dar cu un parcurs răsturnat, în, de pildă, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, îi vor distribui pe Abel, pe Cain și pe biblicul lor tată în roluri cât se poate de pământești. *Citadela* a fost până foarte târziu un model de teatru acceptabil deopotrivă de public, de critică și de oficialitate. La treizeci de ani de la premieră, un tânăr critic optzecist, Radu G. Țeposu, o consideră în *Dicționarul Zăciu* „o creație rezistentă”. Din nefericire, piesa este profund viciată ideologic. Nu e vorba de simple compromisuri, ci de răsturnarea unui întreg sistem de valori ca să se obțină moralitatea lumii noi. Personajele sunt împărțite, conform grilei realist-socialiste, în negative și pozitive (cu posibilitatea convertirii, ceea ce constituie o mică performanță la începutul anilor '50), în funcție de aptitudinea de a accepta sau de a refuza o ordine socială condamnată de către istorie, cum se spunea. Matei, care se refugiază în filosofia limbii, întorcând spatele unei prefaceri sociale oribile, e personajul negativ prin excelență, otrăvitor de minți și de suflete. Autorul îl suie în turnul de fildeș execrat de propaganda comunistă încă din a doua jumătate a anilor '40. Bunica, în schimb, și ea om de știință, dar implicată social, care apără într-un proces doi studenți comuniști și e dată afară de autoritățile antonesciene, iar după 1944 învață marxism și conduce un important laborator de fizică, este personajul pozitiv prin excelență. Așadar oportunistul capătă aura insului principial, iar acela care-și urmează principiile este marginalizat și sfârșește tragic. Turnătoră e legitimată, chiar dacă victimele ei nu vor decât să emigreze din

această lume nouă, atât de promițătoare. Bogătașii, intelectualii de tip vechi, comercianții, capitaliștii, în definitiv, sunt, fără excepție, necinstiți, ramoliți sau odioși. Naționalizarea reprezintă cea mai mare binefacere. Comentând la premieră piesa, Vicu Mândra, autor mai apoi al unei istorii valabile a dramaturgiei românești, scria în *Gazeta literară*. „Judecata familiei burgheze se desfășoară în lumina intransigenței oamenilor liberi, constructori ai societății socialiste”. În comentarii mult ulterioare, această condamnare a familiei burgheze, în fond a societății burgheze în ansamblul ei, a părut formula critică potrivită pentru *Citadela*, care astăzi nu se mai poate pune în scenă și nici măcar citi.

Și în *Hanul de la răscruce* (1957) rolurile sunt distribuite după rețetă: Muncitorul e bun, curajos, plin de inițiativă în situații critice; Magnatul e cinic și autoritar; Profesorul, adică intelectualul, e o variantă de Matei, un fel de gânditor existențialist care vrea să-și pună în practică teoria inutilității vieții sinucigându-se demonstrativ, dar care se convertește prin dragoste la o concepție mai banală. Piesa descrie un cutremur devastator care ține un grup de oameni aflați la un han în teroarea creșterii apelor, cam ca în *Hochwasser* drama lui Günther Grass din același an, pe care nu știm dacă Lovinescu o va fi cunoscut, după cum nu este exclusă o reminiscență din *Potopul* lui H. Berger din prelucrarea lui M. Sebastian din 1944. Sau chiar din *Insula* acestuia, care a avut premiera în 1947. Ca să fie în tonul spaimelor din timpul războiului rece, captivii de la han bănuiesc un bombardament atomic. Finalul este stupid (Femeia, care-și otrăvise fiul criminal, îl împușcă pe Magnat, fără alt motiv decât că e instalat de autor în tabăra exploatorilor). Piesa stă pe o confuzie de planuri. Autorul ar voi între altele să arate cum o situație de criză scoate la iveală caracterul oamenilor, dar *Hanul* nu e populat, precum *Citadela*, de personaje realiste, așazicând în carne și oase, ci de tipuri sociale cu o psihologie dată dinainte, care nu prezintă niciun interes psihologic. Aici, mai mult decât oriunde, Horia Lovinescu a uitat

să facă din realitate un suport pentru simbolurile sale, dezincarnându-le pur și simplu în niște apariții ideologice.

Previzibilă, conformistă, este *Moartea unui artist* din 1964, alt succes de scenă și de critică al autorului, în care se pot remarca și câteva dintre stereotipurile teatrului lovinescian: conflictul dintre tată și fiu, opoziția Cain-Abel, umanismul socialist (în perspectiva căruia până și arta, dacă i te consacră integral, dezumanizează!) Manole Crudu e artistul oficial, după modelul din epocă al unor Sadoveanu și Arghezi, care adresează colegilor din Occident mesaje pacifiste, și care, îndrăgostit goethean de o jună inocentă, dar și bolnav de inimă, își abandonează în ultimii ani de viață estetica academistă și cam pompieristică (fusesse în India ca să-i fericească pe foștii coloni britanici cu un Monument Indian!) pentru un grup statuar sinistru, rezultat al fricii de moarte care-l cuprinsese. Fiul său, Vlad, specie de Matei, e artistul tânăr și debusolat, care experimentează, fără vocație reală, noul și bizarul. Autorul pariază însă deschis pe tată, nu pe fiu, spre care merge simpatia lui neascunsă. O reechilibrare obiectivă nu se face niciodată. Piesa are pe alocuri o turnură sentimentală. E discutabil, ca să nu zic mai mult, finalul pe versuri din *Miorița. Omul care și-a pierdut omenia* (1965) este o parabolă și un poem dramatic pe tema din *Mășterul Manole*, de fapt pe inversul ei. Manole din piesă nu reușește să isprăvească Turnul Lunii (simbol al împăcării oamenilor, opus Turnului Babel), ultima cărămidă conducând mereu la prăbușirea bolții. Artistul e vinovat de prea mult devotament față de arta lui: și-a sacrificat familia, a sacrificat totul, ca să-și împlinească opera. Mesajul final e tot unul umanist-socialist: regăsindu-și omenia, Manole ajută la prosperitatea oamenilor. Turnul, firește, rămâne neîncheiat. E ciudată această obsesie a dramaturgului pentru ideea de sterilitate a artei pure, reminiscență din campaniile contra turnului de fildeș din anii când debuta și credință majoră a realismului-socialist. Finalul piesei e contradictoriu: Manole a urmărit tot timpul să găsească o explicație rațională

eșecului său. Revelația că ea constă în omenia absentă din operă o are pe patul morții, în dangăt de clopote și sub bolți de lumină. Acest fel oarecum religios de a încheia a putut surprinde plăcut într-o epocă de ateism oficial, dar nu e mai puțin nelalocul lui. O eroare este *Paradisul* (1974), parabolă a unei lumi de roboți, în care munca este interzisă, ca și jocul de-a munca, deși tehnocrația este o formă de taylorism. Este și o latură s.f. Bogații de pe pământ se mută pe altă planetă ca să scape de revoluția socialistă și creează acolo o *brave new world* pe modelul utopiei lui Huxley. După 1989, critica a sugerat discret ideea că paradisul cu pricina ar putea fi cel comunist. În termenii din presă, o astfel de satiră politică orwelliană nu e însă posibilă. Lumea nouă comunistă e ideocratică, nu tehnocratică, stahanovistă, nu tayloristă. Autorul greșeste ținta satirei, dacă va fi avut în vedere comunismul. N-ar fi la prima confuzie de acest fel. Unele elemente îi vor fi sugerat lui Al. Ivăsiuc teroarea științific-absurdă din *Racul*. Până la urmă, pe planeta de Adami depersonalizați nimereste un pământean oarecare, Omul, un achizitor de zarzavaturi, și el determină, după ce soția lui îl doborâse pe Marele Pontif cu o lovitură de umbrelă, o adevărată revoluție și înlăturarea pontifilor. Din nou finalul este echivoc, bufon și tragic deopotrivă: în ultima secvență, îl recunoaștem pe Om, sub chipul de cretă al unui Adam. Autorul n-a vrut probabil să sucombe încă o dată sub povara umanismului gorkian și a complicat totul cu o ambiguitate lipsită însă de orice sens dramaturgic și filosofic.

Din această serie de parabole, singura izbutită este *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (1968). Tatăl, Adam fără nume, e un fermier bătrân și libidinos, care duce dorul lui Cain, fiul devenit mercenar în Legiunea Străină, disprețuindu-l pe Abel, rămas acasă, pentru că i se pare un ascet visător și nepragmatic. Din familie mai face parte Ana, o tânără rubedenie seducătoare. Defectul opoziției sare în ochi: oare aventurierul cinic, viril, arogant, i se opune cu adevărat visătorul cazanier, pușintel ridicol ca toți inte-

lectualii fără simțul realului? Dincolo de acest ciudat mod de a gândi alternativa etică, piesa are meritul de a rămâne cât se poate de exactă în plan realist, cu mai puține excese decât altădată (câte sunt, sunt în comportarea și elocvența Tatălui)! Finalul este în spiritul aceluiași umanism facil: Abel, care a pariat cu fratele său că-l va sili să cunoască un sentiment omenesc, se lasă ucis de acesta și-i provoacă prima remușcare din viața lui. Tatăl se va spânzura, după ce va juca, pe rând, rolul lui Lear și al lui Christos. O scenă de sado-masochism, când se lasă biciuit de Ana, încarcă inutil contenciosul psihologic și moral al fostului Adam. Ana, în sfârșit, îl va naște pe copilul lui Cain, deși fusese nevasta lui Abel. Asemenea complicații și labirinturi de metafore dramatice doar în piesele lui D.R. Popescu mai întâlnim.

Un loc aparte îl ocupă singura piesă istorică a lui Horia Lovinescu, *Petru Rareș sau loctiitorul* din 1967, una dintre cele mai bune ale genului la noi. Subiectul stă pe muchia foarte îngustă dintre istoric și mit. Rareș, care voise cândva domnia Moldovei, primește propunerea boierilor de a urca pe tron într-un moment în care nu mai are nicio poftă de putere. Pescarul e un ins lucid și direct, foarte prudent, care însă

odată ajuns Domn, face exact ce fac toți Domni, începând prin a-i cresta nasul unui potențial candidat la tron și sfârșind prin a-l ucide cu mâna lui pe un boier care era de altă părere decât el. Domniile lui sunt un lanț de războaie, cruzimi și omoruri. Latura mitică e moștenirea datoriei față de capul de bour cu care Ștefan cel Mare își însemnase fiii, inclusiv pe Rareș, bastardul, în vederea recunoașterii dreptului lor la tron. Această datorie curmă ezitățile lui Rareș, ba chiar îl împinge să revină pe tron cu un rușinos sprijin turcesc, alungându-i pe boierii care-l trădaseră. Destinul lui Rareș e cuprins între sacru și profan. Singurul final remarcabil din teatrul lovinescian este al *Loctiitorului*: Rareș îl pune pe un prieten să-i sape cripta de veci și, ca și cum ar proba-o, coboară solemn și definitiv în ea. Accentele naționaliste, ori clișeele realist-socialiste deja datate (domnul este iubit de popor și sabotat de boieri, el e apărătorul porții creștinateții europene de pericolul otoman), nu strică buna impresie pe care o lasă piesa, printre puținele care se mai pot pune în scenă astăzi.

Restul dramaturgiei, eseul despre Rimbaud, traducerile sunt negliabile. Merită menționate totuși scenariile la două bune filme din epocă, *Meandre* și *Bancnota de 100 de lei*.

## TEODOR MAZILU

(11 august 1930 - 18 octombrie 1980)

Romanele lui Teodor Mazilu sunt astăzi complet uitate. *Bariera* (1959), care i-a adus oarecare faimă, este, ca și *Aceste zile și aceste nopți* (1962), un vlăstar destul de corect al realismului-socialist. Nici ilegalitatea, nici mediul industrial comunist nu-i sunt familiare autorului. Bruma de autenticitate o aduce în cel dintâi mahalaua bucureșteană antebelică. Interesant este Nea Vițu, protagonistul, când nu e pus în situația de a juca rolul antifascistului hotărât, așadar când e prezentat „în halat și în papuci”, acasă la el. Alte două romane, *Într-o casă străină* (1975) și *O*

*singură noapte eternă* (1975), nu pot ieși din schematismul prozei satirice în care scriitorul se exersase începând de la *Insectar de buzunar* (1956) și *Galeria palavragiilor* (1957). Schițele sunt mai potrivite cu un anume stereotip pe care Mazilu îl va satiriza în latură socială, morală și lingvistică decât romanele, mult prea realiste ca manieră. Tema oarecum generală va fi, ca și în piesele de teatru, impostura. Personajele sunt reduse la o etichetă. Se comportă și vorbesc în șabloane. Gesturile lor sunt cât se poate de tipice în împrejurări cât se poate de tipice. Debitează cu

aplomb și solemnitate banalități care sună în gura lor ca niște dictoane latinești. Termele ancore social-istoric, schițele n-au universalitatea capabilă a le face să concureze cu ale lui Caragiale, indiscutabil modelul secret al lui Mazilu.



Foto: I. Cucu

Mazilu rămâne prin teatrul său comic, superior celui al lui Baranga, mai modern și, în parte, încă valabil. De la *Proștii sub clar de lună* (1962), interzisă după premieră, după cum își amintește Marian Popa în *Istorie*, până la *Acești nebuni fățarnici* (1970), se joacă o singură piesă, nici măcar cu alte măști. E vorba de un teatru de observație socială și morală. Galeria de personaje se compune din prefăcuți, cinici și impostori, deși autorul pare cu adevărat interesat de felul în care masca ajunge să se identifice cu obrazul pe care îl acoperă. Mistificați și deoptrivă mistificatori, eroii se află cu toții angrenați într-un program de „transformare”, de „reeducare”. Impostura lor nu e naturală, ci rezultat al unei pedagogii. Ironia vizează acest spirit pedagogic înțeles ca îndoctrinare forțată. Obiecția principală adusă pieselor înainte de 1989 a fost aceea că Mazilu ia în derâdere fără discernă-

mânt virtuțile și viciile, adică ideile juste deoptrivă cu cele false, pe scurt, că nu crede în nimic. Ideologic, aceasta era erezia cea mai gravă în epocă. Mazilu însă nu lipsa moralei o avea în vedere la nebunii lui fățarnici, ci faptul că morala lor substituia vieții un principiu abstract, deformând sau mutilând ființa umană în numele unei filosofii, al unei doctrine. După 1989 i se va reproșa din contra că propune un contramodel nu doar la modelul comunist, dar la acela normal. Mai mult, iată ce va scrie Ciprian Șiualea (în *Retori, simulacre, imposturi*) „Această lume (din piesele lui Mazilu – n.n.) se opune [...] lumii comuniste, dar nu celei reale, de zi cu zi, ci unui sistem comunist teoretic, compus din toate valorile comuniste așa cum apăreau ele în perspectiva propagandei”. Indistinția dintre valorile reale comuniste și cele normale, fundamentale pentru om, ar ruina valoarea teatrului lui Mazilu. „E de mirare, conchide Șiualea, că Mazilu a putut să fie considerat vreodată, de oameni necondiționați politic, un dramaturg talentat și chiar disident”. Obiecția n-are mai multă îndreptățire decât cea dintâi. Eroarea se explică prin ambiguitatea profundă a pieselor, în care tranșanța unor formulări nu exclude esopismul, iar fabula n-are uneori decât o pseudomorală. Nu e deloc adevărat de exemplu că satira maziliană „conține o esențială dimensiune moralizatoare”. Moralismul trebuie interpretat *à l'envers* în piese. Sloganele maziliene le răstoarnă pe acelea comuniste. Ele par frivole sau cinice fiindcă opusul lor vrea să treacă drept serios și ideal. Ce e drept, contramodelul mazilian trebuie raportat la modelul comunist, nu la aplicarea lui cotidiană: scriitorul se răfuieste cu modelul îndoctrinării forțate, nu cu victimele lui reale. Dar satira lui este antipedagogică tocmai fiindcă pedagogia comunistă a falsificat viața, caracterele și limbajul oamenilor. De aici „dimensiunea absurdă la fel de evidentă”, pe care Șiualea o constată, dar care i se pare incompatibilă cu dimensiunea morală. Personajele lui Mazilu nu suferă de amoralitate, ci, din contra, de o puternică și uneori comică vocație a moralei

care le-a fost insuflată și a devenit obligatorie. Prototipul acestui teatru care ridiculizează nu morala, ci pretenția de a face din ea un instrument de creare a omului nou, este, desigur, *Lecția* lui Ionesco. Nu știu dacă autorul *Lecției* avea cunoștință de Makarenko, dar Mazilu nu și-l putea scoate din cap. Motivul coercițiunii etice este frecvent la amândoi. Spectacolul dat în *Setea și foamea* de către călugări, în onoarea lui Jean, cuvântarea Doamnei Pipe din *Ucișor fără simbrerie* provin din această obsesie. Intriga mai tuturor pieselor lui Mazilu se bazează pe exerciții similare de pedagogie. Iordache (din *Acești nebuni...*) este, pe rând, distrus ori reconfortat sufletește de către cele două femei (Silvia are în programul ei de refacere a moralului bărbaților o lecție de engleză!). Emilia din *Împăiați-vă iubii!* este „opera” lui Valentin. Maximilian din *Treziți-vă în fiecare dimineață!* are în fratele lui vitreg, Eugen, un educator care-i ține zilnic o lecție despre caracterul său. „Te pregătesc pentru viață”, îi repetă el. Apollonia (*O sărbătoare princiară*) nu poate muri oricum, ci numai după ce s-a convins de necesitatea istorică superioară a gestului ei. „N-avem nevoie de o victimă, ci de o martoră”, îi spune tatăl ei, care joacă rolul educatorului. Gogu (*Proștii...*) caută să se salveze de la închisoare, învățând cu cele două femei lecția umilinței, supunerii și lașității. Nu caracterele ori ideile constituie obiectul derizivității, ci acest exercițiu alienant de pedagogie.

Teatrul lui Mazilu, mai curând parodic decât satiric, este înrudit cu acela socotit absurd al lui

Ionesco, pe care-l urmează în limitele îngăduite în epocă, dar vine totodată de mai departe, din comedia caragialiană (mai puțin din *Scrisoarea pierdută* decât din *D'ale carnavalului*). Mazilu este autorul unui singur text, în variante, nu neapărat superior la sfârșitul carierei sale celui de la debut. *Proștii sub clar de lună* rămâne, poate, piesa cea mai bună. Este parodia melodramei sentimentale. Cele două cupluri se desfac și se recombina ca în *Cântăreața cheală*. De altfel, construcția comedilor lui Mazilu mizează pe simetrii în oglindă tot așa cum aceea, mai clasică, a comedilor lui Baranga miza pe *qui-pro-quo*. E imposibil să discernem între ce sunt personajele și ce vor să fie. Sinceritatea e jucată, iar spectacolul oferit de ele este real. Impostura generalizată exclude orice distincție, operație de altminteri inutilă, câtă vreme nu adevărul ori falsul interesează, ci pedagogia care conduce la inversarea lor. Stereotipiile de limbaj abundă, ca și la Caragiale și Ionesco, fiindcă așa cum personajele nu-și trăiesc viața, ci sunt așa-zicând trăite de ea, ele nici nu vorbesc pe limba lor, ci sunt vorbite de limba de lemn care le-a fost predată. Comicalul mazilian constă în sinceritatea și candoarea pe care personajele le pun în folosirea șabloanelor sentimentale, morale sau lingvistice, până la a le determina să pară autentice. Și le însușesc deplin. Intră într-o piele străină care sfârșește prin a li se potrivi ca o mănușă. Impostura devine o a doua natură.

## Critica

În întreg deceniul de realism-socialist, critica literară este ideologică sau nu este deloc. Îmbibată de clișee, dogmatică, folosește limba de lemn a doctrinei marxist-leniniste. Spre deosebire de lingvistică, în ideologia literară Stalin nu

s-a pronunțat. Dar *Pravda*, reluată de *Scânteia*, a publicat deseori rapoarte ale liderilor PCUS privind literatura, cum ar fi acela celebru al lui Gheorghii Malenkov de la începutul anilor '50 despre problematica tipicului, ca să nu mai vor-

bim de cele, amintite deja, ale lui Andrei Jdanov. Cei mai mulți dintre combatanții români pe frontul critic și ideologic sunt astăzi dați uitării (N. Popescu-Doreanu, Sorin Toma, N. Moraru, Mihai Novicov), doar câțiva care au trecut, într-un fel sau altul, de granițele epocii meritând o mențiune: Ion Vitner (care a început prin a căuta clasa muncitoare în opera lui Caragiale și Eminescu și a sfârșit cu o carte banală, dar decentă, despre Camus), Vicu Mândra (o *Istorie a dramaturgiei românești*, rămasă la secolul XIX, nu lipsită de interes), N. Tertulian (obsedat inițial de estetismul lui Lovinescu și, apoi, de sociologismul lui Lukács), Georgeta Horodincă (studii vioaie, fără personalitate), G.C. Nicolescu (o naivă și neîncheiată *Viață a lui Alexandri*), Savin Bratu (autor al unei biografii a operei lui Creangă, rău scrisă, dar forfotind de idei), D. Micu

(autor laborios de critice și istorii literare, între care una de la origini până în prezent, în spirit ticăit-didactic și fără priză la modernitate), S. Damian (meticuloase investigații cum ar fi tragedia la Călinescu, iar după 1989, acute rechizitorii contra unor autori elogiați înainte), Mihnea Gheorghiu (anglist mediocru), Al. Balaci (italienist, autor de compilații), Zoe Dumitrescu-Bușulenga (cercetătoare informată mai ales în secolul XIX românesc al lui Eminescu și Creangă, dar și în literaturi străine, fără contribuție personală), Silvian Iosifescu (autor de studii de teorie literară, cultivate, dar fără relief), Constantin Ciopraga (comentator aproape exclusiv al scriitorilor „naționali”, într-un stil solemn și festiv, ascunzând carența intuiției și a ideii) și alții, câtă frunză, câtă iarbă.

## PAUL GEORGESCU

(7 noiembrie 1923-15 octombrie 1989)



Foto: I. Cucu

Inteligent, cultivat, adesea scilipitor, orășean get-beget și modern în gusturi, „balcanicul” Paul Georgescu a fost o vreme un campion fără pată și prihană al dogmatismului. În 1952, doi ani după destalinizare, își strânge în *Încercări literare* recenziile și articolele, unele polemice, altele ilustrând situația generală a literaturii, după obiceiul timpului, ca și câteva eseuri despre scriitori clasici. Sociologismul vulgar este nota comună. Temele sunt: superioritatea artei realist-socialiste asupra celei burgheze decadente, combaterea ideologiilor reacționare, caracterul popular și patriotic al literaturii, măreția exemplului (uman, moral) sovietic, personajul pozitiv ca model necesar etc. Un scriitor favorit este din capul locului Sadoveanu, atât cel dinainte, cât și autorul lui *Mitrea Cocor*, creatorul „eposului popular român” în care se aude „vuietul veacurilor” de istorie națională. Izvoarele geniului sadovenian ar fi fiind „cunoașterea amănunțită a vieții poporului”, folclorul, „democratismul”



politic al scriitorului, clasicii noștri și marii realiști ruși. Deși „plină de sânge și durere”, opera maestrului e optimistă, surâzătoare, insuflând cititorului încredere în capacitatea omului de a birui dificultățile. Dintre clasici, o slăbiciune a criticului este Odobescu. Ibrăileanu și Vianu sunt criticii cei mai citați, preferați lui Călinescu, apreciați deocamdată ca romancier. Lenin fiind cea mai de seamă personalitate a secolului XX (înainte de moartea lui Stalin, judecata ar fi denotat oarecare curaj, dar în 1957...), faimosul lui articol din 1905 *Organizația de partid și literatura de partid* i se pare „a fi fost scris acum spre a lămuri problemele noastre cele mai actuale”. Cu o jumătate de veac înainte, Lenin exclamase profetic: „Jos cu literații fără partid! [...] Chestiunea literară trebuie să devină parte integrantă a cauzei generale-proletare”. Paul Georgescu împărtășea, s-ar zice, această necesitate, aducând polemic în actualitatea românească a anilor '50 ideile leniniste: „Obiectivismul burghez se mai manifestă încă la noi, se aud voci în favoarea «reconsiderării obiective» a lui Maiorescu, Lovinescu [...] Iată de ce trebuie să demonstrăm caracterul profund reacționar al acestor critici”. Îngust sociologice sunt aplicațiile la nuvelele lui Rebreanu (care ar descrie societatea burgheză ca pe un „mecanism care macină tinerețea, avântul, speranțele”) sau chiar la *Baltagul* (în Vitoria Lipan, scriitorul ar zugrăvi „frumusețea poporului român”). Teoretic, criticul se revendică din Gherea („descendenți ai lui Gherea suntem, firește, cu toții”), despărțindu-se și el, după Vitner, Georgeta Horodincă sau C.I. Gulian, de Maiorescu („sunt foarte supărat pe T. Maiorescu și n-am să-i iert niciodată faptul că interzicând artei ideile l-a transformat pe artist într-un simplu receptacul de senzații”), căruia ce ironie a istoriei literare!, îi va consacra totuși prefața la întâia ediție postbelică a *Criticilor* în 1966.

În 1964, *Părerile literare* sunt deja altceva. Amplul eseu despre Sadoveanu reprezintă prima valorificare a romanelor-parabolă din anii '30-'40 care nu atrăseseră atenția criticii nici înainte,

nici, cu atât mai puțin, după 1948. De câte ori scrie despre Sadoveanu (și va mai scrie), Paul Georgescu se va dovedi un maestru al enco-miumului subtil, în maniera faimoasei conferințe călinesciene din 1960 de la Academie, aceea publicată în capul ediției bibliofile de romane și povestiri istorice. Opiniile despre literatura realist-socialistă, Paul Georgescu nu și le schimbă totuși radical: „*Lăzăr de la Rusca* ne emoționează și azi”. Dar are meritul, care i se va recunoaște numaidecât, de a sprijini critica, poezia și proza generației '60. În culegerile următoare (*Polivalența necesară*, 1967, *Printre cărți*, 1973), Paul Georgescu strânge puține articole de întâmpinare, preferând eseuul tot mai liber față de obiectul său, ocolind odobescian prin toată opera unor mari scriitori, fără a disprețui descrierea exhaustivă care aduce, cu mai mare ingenuitate, cu practica structuraliștilor. Abordarea sociologică, mereu atractivă în ochii lui Paul Georgescu, nu mai este și vulgară. „Miraculosul Călinescu” își ia în primire locul convenit între critici, fără a fi uitat romancierul (*Sensul clasicismului* împrumută titlul eseului călinescian pentru un delicios *travelling* de-a lungul romanelor). *Adela*, romanele lui Holban, *Craii de Curtea-Veche* îi stârnesc o fantezie critică bine temperată. Dintre străini, Dostoievski, Valéry, Malraux și alții, ba chiar și Beckett, sunt amintiți fără precauțiile ideologice de odinioară. Oarecum difuze sunt ideile din *Însemnări despre roman*, primul studiu amplu de după război care urmărește să crească elasticitatea formulelor literare trezite din somnul dogmatic. „Realismul fără frontiere” al lui Garaudy plutea în aerul epocii și la noi. La un moment dat, Paul Georgescu mărturisește cu aceeași franchețe oarecum contrafăcută cu care-l certa pe Maiorescu: „În critică, ideile i le datorez, în cea mai mare măsură, lui Lovinescu, atât orientarea spre literatura modernă, cât și modul de apreciere a unor scriitori, sau felul de a privi din *Istoria civilizației române*”. Și încă: „Influența lui Călinescu a fost covârșitoare”. În paralel, este reluat elogiuul „gândirii leniniste”, „revoluționare”,

al marxismului ca „filosofie completă” și de neocolit pentru studiul artei. De stângism, boala copilăriei sale critice, Paul Georgescu nu s-a vindecat niciodată. Ca și Petru Dumitriu, ilustrează un caz perfect de *ketman*.

În ultimul deceniu și jumătate de viață, Paul Georgescu se dedică prozei. Nuvelele (*Vârstele tinereții*, 1967, *Trei nuvele*, 1973) anticipează spațiul moral și social al câmpiei dunărene în care se va petrece acțiunea majorității romanelor. Mai pronunțat autobiografice sunt *Înainte de tăcere*, 1975 și *Doctorul Poenaru*, 1977, mai ales cel dintâi, în care scriitorul pune în circulație legenda, niciodată verificată, a condamnării sale la moarte ca ilegalist de către regimul antonescian. Siguranța lui Cristescu se vede înzestrată cu metodele Securității lui Drăghici, în felul în care procedase și Al Ivasiuc în *Vestibul*. Această decalare a timpilor istorici este cu deosebire frapantă în *Coborând*, 1968, cel dintâi roman al scriitorului și parțial valid literar. Acțiunea este plasată în 1938-1939, când naratorul, trecând întocmai ca personajul dantesc de mijlocul vieții, trăiește o criză de conștiință pe cât de excesiv analizată, pe atât de neclară în mobilurile ei. Și în alte romane ale lui Paul Georgescu ne vom întâlni cu motivul rătăcirii prin *seba oscura* sau printr-o ceață deasă. De pildă, în *Revelionul*. Repetarea temei îi sugerează originea biografică. Întrebarea care se pune este de ce autorul a ales pentru răfuiala lui cu trecutul istoric și personal mereu o altă epocă decât aceea în care criza s-a petrecut în realitate, adică la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, odată cu național-comunismul ceaușist. Laitmotivul revoltei naratorului este pericolul fascist. Fost gazetar democrat în anii '20-'30, naratorul din *Coborând* este spre finele deceniului al patrulea un profesor de istorie amenințat să-și piardă slujba în plină dictatură carlistă pentru convingerile sale antifasciste de altădată. *Coborârea* lui este legată de alunecarea spre dreapta a regimului politic. Nu este de regăsit nicăieri vreo similitudine între comunism și fascism, ca

să putem bănuși intenția parabolei. Din contra, comunismul anilor '50 pare asimilat cu democrația anilor '20, ambele sucombând la un moment dat sub loviturile naționalismului extrem. Pentru Paul Georgescu, așadar, destalinizarea *à la roumaine* (care a fost mai degrabă un antisovietism decât o reformă a sistemului politic, rămas printre cele mai ortodoxe din estul Europei) n-a însemnat un pas, oricât de mic, pe calea liberalizării, ci unul, destul de mare, pe calea unei refascizări *sui-generis*. Fragmentele publicate din ultimul roman al scriitorului, *Marea*, întăresc această constatare. În *Marea*, un tânăr comunist se întâlnește pe la mijlocul anilor '40, la mare, în prima lui vacanță de după perioada ilegalității, cu un bătrân comunist pensionat abuziv și trimis într-un ultim concediu legal, prin anii '80. E vorba, desigur, de unul și același personaj, la vârste diferite. Deși frustrat de orientarea târzie a regimului la edificarea căruia luase parte, comunistul rămâne comunist: și nu devierea spre extrema stângă a socialismelor din lume îl preocupă, aceea care a condus la gulag și la stalinism, denunțată de Orwell, Zamiatin și alții, ci devierea spre extrema dreaptă, aceea anunțată de Czeslaw Miłosz încă din 1953 și devenită vizibilă în anii '70-'80. Teza din *Coborând* comportă și riscul de a lăsa să se înțeleagă că democrația burgheză interbelică și aceea populară postbelică sunt comparabile, ca și cenzura presei înainte și după 1948, ca și Siguranța și Securitatea. Zece-cincisprezece ani după *Străinul*, *Setea*, *Cronica de familie* și celelalte romane care falsificau istoria românească din secolul XX, *Coborând* se înscrie pe aceeași linie falsă și tendențioasă. Romanele Secolului XX, a căror serie Paul Georgescu a alcătuit-o spre sfârșitul vieții, vor repeta perspectiva aceasta greșită. *Coborând* nu e în totul un roman rău. Foarte receptiv la modernitate, Paul Georgescu era la curent cu *Le Nouveau Roman* francez, și, fără a i se îndatora peste măsură, ca Sorin Titel, Mircea Ciobanu și alți tineri prozatori de la sfârșitul deceniului șapte, îi împrumută unele

procedee. Naratorul e o prezență activă și transparentă, conștient de rolul său, dezvăluindu-și intențiile ori făcând aprecieri critice deosebit de interesante. Intertextualitatea era o noutate în romanul românesc. *Coborând* ar fi putut debuta cu următoarea frază de la pagina 2: „E cinci seara, ora la care marchiza obișnuia să iasă în oraș...” Iată referința obligatorie la maniile romanului realist așa cum le priveau autorii de *nou roman*. O altă particularitate este minuția aproape exhaustivă a înfățișării unor locuri, obiecte, gesturi. (Paradigmatică în această privință rămân romanele lui George Pérec, *Les choses*, din 1965, și *La vie. Mode d'emploi*, 1978, ambele cu oarecare circulație și la noi). Să adăugăm apetitul pentru politic al lui Paul Georgescu. La nivelul epocii pe care romanele o evocă, actualitatea politică este nelipsită. În centrul acțiunii din *Coborând* ar fi trebuit să fie un banchet din 1899, în mare parte lăsat de izbeliște. Epoca „trădării generoșilor”, când tinerii lideri socialiști trec *in corpore* la liberali, vine tot ca o translare temporală prin care autorul pare a sugera că alunecarea spre dreapta este o constantă a politicii românești dintre 1899 și 1968. *Revelionul* (1977) reia ideea banchetului, doar că nu a aceluia platonician din *Coborând*, ci a unei întâlniri ocazionale a câtorva tineri din generația de după Primul Război în noaptea Anului Nou 1924. *Selva oscura* e de asemenea prezentă: Gabriel Dimancea răătăcește prin ceața deasă a propriilor revelații, după o noapte de pomină. Locul acțiunii este orașelul de la marginea Bărăganului, din toate Romanele Secolului XX care urmează: *Mai mult ca perfectul*, 1984, *Natura lucrurilor*, 1986, *Pontice*, 1987, *Geamlăc*, 1988. Protagonistul acestora, Miron Periețeanu este, și el, același, la alte vârste și sub nume diferite: Gabriel Dimancea, Andrei Crețeanu (*Siesta*, 1983). *Revelionul* debutează balzacian (cu distanța de la Călinescu) și în aceeași manieră lentă și descriptivă (pe câteva pagini bune Dimancea se bărbiește). Ca și *Coborând*, suferă de verbiaj. Total neepice, aceste

romane abundă în conversații și monologuri. Limba e o combinație de arhaisme, localisme, neologisme și creații proprii, uneori adorabilă, alteori obositoare. Un defect de asemenea general este tezismul. Naratorul nu rezistă ispitei de a privi evenimentele politice prin prisma viitorului. Simple întâmplări cu sensul la urmă, evenimentele politice nu pot fi gândite însă în același fel de contemporani și de urmași. Puciul bavarez care a dus la arestarea unui oarecare Adolf Hitler nu putea fi în ochii convivilor de la revelionul din 1924 evenimentul cu uriașe consecințe istorice pe care îl prezintă istoricii de după 1933. E și aceasta o rescriere a istoriei din unghiul unei contemporaneități îmbâcsite de prejudecăți marxiste. Pentru Miron Periețeanu, istoria are un curs limpede și o finalitate. E o gândire neliberală care s-a dovedit greșită. Literar, anticipațiile lui Periețeanu păreau, în anii comunismului, doar teziste; astăzi, ele sunt puerile.

*Solstițiu tulburat* (1982) este nu numai cel mai original roman al lui Paul Georgescu, dar unul scutit în bună măsură și de verbiaj, și de tezism, și de imixtiunea personajelor în jocul social-istoric, deși nu și de plăcerea caricaturii și a unghiului aproape exclusiv comic în care sunt înfățișate portretele și destinele. O mizantropie rău ascunsă preface lumea majorității acestor romane într-o faună comică și deseori penibilă. Umanitatea întreagă este coruptă fizic și moral, o colecție de betesuguri, de care nici protagoniștii, *alter-ego-uri* ale autorului, nu sunt cruțați uneori. *Solstițiu tulburat* este cel mai echilibrat din toate. Subiectul este surprinzător: un tânăr medicinist sosește la un conac din Bărăgan, cândva în primii ani ai secolului XX, ca să-și rezolve o problemă de moștenire; e găzduit de boierul Dinu, care are o fată de măritat, Tîncuța, pe care o curtează Tănase, arendașul locului, și o rudă săracă, Otilia, spre care se va îndrepta simpatia junelui până când fata îi va fi răpită de Leonida Pascalopol, un armator între două vârste, bogat și șarmant; finalmente, medicinistul pe numele lui Daniel, dar și Felix, se alege cu

moștenirea dorită și pe care un tutore avar, Moș Costache, nu i-o tocuse complet. Se observă lesne că personajele provin din romanele lui Duiliu Zamfirescu și G. Călinescu și din piesele lui Caragiale. Situațiile, nu chiar trase la indigo, seamănă. Tipurile, la fel, cu observația că, reluate, ele intră mai decis în registrul comic decât în romanele de origine. În plus, autorul încearcă să le înzestreze cu o psihologie mai complexă decât, de exemplu, aceea de care se dovedise capabil Duiliu Zamfirescu. În *Convorbirile* pe care le-a avut cu Florin Mugur, Paul Georgescu a mărturisit că ideea romanului i-a venit remarcând omiterea de către Duiliu Zamfirescu a căsătoriei Tincuței cu Scatiu, uitată undeva între *Viața la țară* și *Tănase Scatiu*. Nu se poate,

și-a spus romancierul modern, ca Tincuța cea răsfățată de boier Dinu Murguleț, frumusețe clorotică și firavă, să-l fi luat pe brutalul și trivialul Scatiu de bărbat doar ca să salveze moșia părintească: va fi existat și o atracție de un alt fel. Romanul lui Paul Georgescu nu stăruie pe această eventuală fascinație sexuală, dar ne lasă s-o ghicim. În general, burghezo-moșierimea nu mai e tratată în ridicol și caricatural, deși unele accente nu lipsesc, după cum nu lipsește junele socialist care se sinucide fiindcă nu mai are răbdare să-și aștepte sorocul istoric, ca și „generoșii” trădători ai vremii. Intertextualitatea rămâne savuroasă într-un roman care ar fi meritat mai multă atenție din partea prozatorilor optzeciști.

## OV. S. CROHMĂLNICEANU

(16 august 1916 – 28 aprilie 2000)



Foto: I. Cucu

Ov.S. Crohmălniceanu a fost, la începutul activității sale, atras de cronica literară. Recenziile publicate îndeosebi în *Contemporanul* anilor '50 se regăsesc, nu chiar toate, în *Cronici și articole* (1953) și *Cronici literare* (1957). Autorul va reveni la comentariul periodic de carte spre sfârșitul vieții, două dintre ultimele sale cărți (*Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981, și *Al doilea suflu*, 1989) fiind de asemenea culegeri de cronici. În cele două decenii care despart aceste culegeri, criticul s-a lăsat prins în mrejele istoriei literare, dând, între altele, cea mai bună istorie a literaturii interbelice. „Ideea de principialitate, conform concepției marxiste, n-are nimic de-a face cu dogmatismul”, susține, oarecum *pro-domo*, Ov.S. Crohmălniceanu într-o *Pledoarie pentru cronica literară* din cel de al doilea volum al său. Însă nu se poate dogmatism mai vădit decât acela teoretic susținut de însuși autorul *Cronicilor*: „Critica e ridicată de concepția proletarietului revoluționar asupra culturii la o însemnătate socială necunoscută în trecut”. Și: „Numai o

critică principială, pătrunsă de spirit de partid, poate suscita într-adevăr discuții rodnice, pasionante”. Și încă: „La baza criticii, realismul socialist așază criteriul obiectiv al spiritului de partid”. În definitiv, Ov.S. Crohmălniceanu este cel din urmă mohican al realismului socialist, în relegitimarea căruia sare pe vremea micului reîngheț de după Congresul XX al PCUS, cu al său Raport Hrușciiov despre Stalin, și de după Revoluția maghiară, dar înainte de liberalizarea din anii '60. Pentru *realismul socialist* i se va reproșa până astăzi. Astfel de colaborări la întoarcerea roții istorice sunt de neiertat. Partea proastă este că aplicațiile marxiste la literatură sunt, în cazul lui Ov.S. Crohmălniceanu, pe cât de rigide, pe atât de surprinzătoare la un bun cititor, nu în ultimul rând, de poezie modernă, și cu o vastă informație în literaturile occidentale. *Pasărea furtunii* ar ataca „pe plan filosofic însăși problema raporturilor dintre libertate și necesitate”. Protagonistul ar deveni „dintr-un simplu răzvrătit un luptător conștient pentru cauza poporului”. Romanul lui Petru Dumitriu e analizat în spiritul „urii de clasă”. Tot ce nu e social motivat, tot ce pare să atârne de fatalitate, e respins ca o alunecare în naturalism. Același reproș îl va primi Liviu Rebreanu în succinta monografie din 1954, prima despre autorul lui *Ion* după război. De altfel, Ov.S. Crohmălniceanu este un pionier necontestat al „revalorificării moștenirii culturale”, după Rebreanu urmând Arghezi, Blaga și Barbu. Doar că revalorificarea e tributară până târziu sociologismului vulgar. Entuziasmat de *Moromeții*, cronicarul îi consacră o analiză întinsă și riguroasă. Pe cât de odobescian eseist este Paul Georgescu, pe atât de exact și metodic este, în cronici, dar și în studiile de istorie literară, Ov.S. Crohmălniceanu. Teza marxistă a priorității economicului transformă romanul lui Marin Preda într-o ilustrare a uneia dintre cele două forme esențiale prin care satul românesc rezistă „invaziei capitalismului” și anume disimularea. Cealaltă este sadoveniana retragere din fața civilizației. Evident, Ov.S. Crohmălniceanu nu putea vedea în rezistența lui

Ilie Moromete decât latura pozitivă, dacă nu eroică: faptul că procesul introducerii relațiilor de piață în lumea satului era un progres istoric și că Moromete înfățișa, sub acest raport, un exemplu de reacționarism, nu avea cum să fie înțeles în a doua parte a anilor '50. Ar fi putut fi însă apreciată disimulația moromețiană altfel decât o „schilodire sufletească” a țaranului de către civilizația capitalistă. Acest mod de a lega mecanic sufletescul de economic se va păstra în interpretările lui Ov.S. Crohmălniceanu până la capăt: „poezia pură” îi va apărea, două decenii mai târziu, ca un reflex al reificării omului în capitalism, așa cum o definea Marx. *Moromeții* n-are cum fi „un roman al efectelor dezastuoase provocate în lumea satului de goana după înavuțire, caracteristică relațiilor capitaliste”, de vreme ce e romanul lui Moromete, nu al lui Bălosu. Ca să nu spunem că Bălosu însuși o duce tot mai bine, iar dacă Moromete sărăcește, este pentru că refuză să intre în circuitul economic firesc, să se dezvolte, pariind pe o utopică supraviețuire a micii gospodării țărănești. Cronicile literare târzii ale autorului sunt, firește, cu totul altceva. Ov.S. Crohmălniceanu a intuit apariția generației '80, debutându-i pe principalii ei prozatori, și a jucat față de ei rolul pe care Paul Georgescu l-a jucat față de generația '60.

Cărțile de istorie literară ale lui Ov.S. Crohmălniceanu (îndeosebi ediția definitivă a *Literaturii române între cele două războaie mondiale*, trei volume, 1972, 1974, 1975) sunt instrumente de lucru indispensabile pentru studioși și specialiști. Ca și *Literatura română și expresionismul* (1971), teza de doctorat a criticului, ele sunt foarte temeinice și fiabile. Sigur, pot fi discutabile criteriile de ordonare a materialului. Ele sunt, oricum am lua-o, originale. Distanța mai mare față de epocă decât aceea din *Istoria literaturii contemporane* din 1937 a lui E. Lovinescu ori decât aceea din *Istoria* lui Călinescu îi permite autorului o așezare mai bună în pagină a formulelor de proză, poezie, teatru sau critică. Sunt unele distincții foarte subtile, ca de pildă aceea dintre proza de analiză psihologică, aceea a „autentici-

țății” și aceea a „proiecțiilor obsesive”, deși adesea toate aceste romane sunt cusute într-un singur sac. Câteva din capitole sunt excepționale, greu de egalat ca acuitate a observației critice. Beneficiază de luminile lui Ov.S. Crohmălniceanu atât poeți (I. Barbu, al cărui *Joc secund* este examinat prin prisma succesiunii ciclurilor dorite de autor și nu prin cronologia publicării în revistă a poemelor, ceea ce conduce la o concluzie originală), cât și prozatori („tehnica tainei” la Mateiu Caragiale e o idee plină de consecințe), dramaturgi (G. Ciprian, niciodată atât de profund înțeles) sau critici (G. Călinescu, ale cărui romane îi sugerează lui Ov.S. Crohmălniceanu formulări critice extraordinare: Stănică Rațiu, un „Cașavencu al ideii de paternitate”). Vulnerabilă, istoria literaturii interbelice rămâne în capitolele introductive, în care zugrăvirea epocii e grevată de cea mai îngustă concepție marxizantă. În aceste capitole perspectiva este aceea din prima variantă a cărții, un curs universitar litografiat în 1964, din care a apărut doar prima parte. Ca și în restul istoriografiei din epocă (și, deseori, și de astăzi), interbelicul este privit prin prisma unui conflict acerb dintre extrema dreaptă și extrema stângă. De o parte, comuniștii (capitolul despre publicațiile proletare, finanțate clandestin de PCR, este la fel de întins ca și acela despre *Sburătorul*, deși *Bluze albastre* și restul, ca și colaboratorii lor, nu reprezintă mai nimic în publicistica ori în cultura vremii), de alta fasciștii („trăirismul”, *Gândirea*): spiritul democratic fiind atribuit irevocabil celor dintâi, nu mai este loc pentru orientările cu adevărat democratice și liberale. În general, astfel înfățișat, interbelicul este un teatru de luptă dintre clase antagoniste, exploatații oprindându-i fără scrupule pe exploațați și militând pentru reforme care să adâncească prăpastia dintre bogați și săraci, conform ideii marxiste infirmată de istorie, a acumulării la polii societății a bogăției și, respectiv, sărăciei. Cum e greu de crezut că Ov.S. Crohmălniceanu mai era convins, în anii ’70, de valabilitatea acestui tablou, nu există o explicație acceptabilă pentru inerția ideologică

din paginile cu pricina. Stângismul structural al unui Paul Georgescu nu pare să fie o trăsătură, să zicem, de caracter a criticii lui Ov.S. Crohmălniceanu, dovadă că, atunci când s-a putut debarasa de șabloanele păguboase ale marxismului, a făcut-o cu brio, dar și fără căință. E destul să comparăm ce scria despre Rebreanu, Arghezi, Bлага sau Barbu înainte de 1964 și ce a scris după aceea. Distanța dintre „alunecarea spre fascism” a lui Rebreanu în *Gorila*, pe care i-o reproșa în 1954, și lucida, deși severa, analiză din *Literatura între cele două războaie mondiale*, este imensă. De la considerarea ciclului *Isarlâk* drept reacționar, cantonare în ceea ce istoria are mai înapoiat și mizerabil, din primul studiu postbelic despre Barbu, din 1963, la subtilele disociații ulterioare între hermetism și poezie pură, este iarăși o prăpastie. Trecută, cum se vede, cu bine. De ce a rămas Ov.S. Crohmălniceanu pe buza ei în capitolele generale, de încadrare istorică, n-avem nici cea mai mică idee.

Sau, poate, găsim o explicație dacă avem în vedere oportunismul criticului. La sfârșitul anilor ’40, el se manifestă deja. Unele din cronicile erau perfect contradictorii, conținând deopotrivă aprecieri favorabile și precauții sau incriminări care puteau deveni primejdioase. Cronică despre volumul Ninei Cassian *La scara 1/1* e o dovadă de cum se poate cădea mereu în picioare. După ce i-a sprijinit, la sfârșitul deceniului următor, pe L. Raicu și pe alți tineri critici, de îndată ce i s-a cerut și-a reluat rolul de jandarm ideologic, i-a combătut, ceea ce a dus în unele cazuri la pierderea dreptului de semnătură. Încă o dată, în anii ’60 și apoi ’80, Crohmălniceanu a ținut partea celor două generații pe cale de afirmare. Cenaclul „Junimea” și antologia *Desant ’83* au reprezentat rampa de lansare a prozatorilor optzeciști. În același timp, de câte ori a fost nevoie de un purtător de cuvânt ideologic, s-a apelat la Ov.S. Crohmălniceanu: el a apărut *Delirul* de acuzațiile de fascism din *Inostrannaia literatura* și totodată a criticat „fascismul” din *Bunavestire*. Vechile obiceiuri nu se pierd, s-ar

zice, niciodată. Cel care l-a taxat cel mai sever pe Ov.S. Crohmălniceanu pentru oportunismul lui este Gh. Grigurcu.

Puțini știu că Ov.S. Crohmălniceanu este cel mai remarcabil autor român de S.F. Două volume de *Istorii insolite* (1980, 1986) denotă nu doar o cultură a genului, dar și un original talent literar. Câteva din povestiri sunt capodopere ale S.F.-ului și, traduse, ar fi avut un mare ecou: *Istoria generalizării unei legi*, *Tratatul de la Neubof* și

altele. Formația tehnică a autorului (inginer de meserie) i-a folosit din plin. Acuratețea așa-zisă științifică face plauzibile întâmplări ieșite din comun, așa cum minuția realistă salvează de la necreditabil fantasticul. În pofida existenței unei adevărate școli românești de literatură S.F. (colecții editoriale, reviste, cenacluri), în anii comunismului, și a unor cărți pline de interes, Ov.S. Crohmălniceanu este singurul comparabil cu clasicii mondiali ai genului din secolul XX.

# Noua literatură. Generația '60.

## **Poezia. *Remake* modernist\***

Trei lucrări contribuie, aproape în egală măsură, la schimbarea peisajului literar de la începutul deceniului 7. Cele dintâi sunt de ordin politic. În 1958, armata sovietică părăsise România, prima țară din lagărul estic care scăpa de ocupație. Motivul a fost mai puțin glorios decât sunt unii dispuși să creadă: stabilitatea regimului comunist român a fost aceea care i-a determinat pe sovietici să-și retragă militarii. România se dovedise una dintre cele mai obediente țări din lagăr. Ungaria trecuse prin revoluția din noiembrie 1956. Polonia cunoscuse, în același an, reforma politică a cărei urmare fusese înlăturarea conducerii staliniste și înscăunarea lui Vladislav Gomulka, nu până demult, deținut politic. În plus, România reprezenta o enclavă în Europa de Est: nu avea graniță cu nicio țară occidentală. Liderul PMR, Gheorghe Gheorghiu-Dej, aflat la putere de la început, oferea sovieticilor toate garanțiile de menținere a ordinii politice și nu fusese contestat cu adevărat niciodată în interior, înlăturându-și, pe rând, și cu acordul sovietic (al lui Stalin, în 1952) concurenții potențiali. Sistemul era printre cele mai rigide din tot Estul. Destalinizarea de după Congresul XX al PCUS nu păruse a avea vreun efect asupra comuniștilor

români. Vizitând România, la începutul anilor '60, Hrușciiov se putuse convinge singur de fidelitatea acestora. Spre deosebire de Gorbaciov, trei decenii mai târziu, care era mesagerul *perestroikăi*, Hrușciiov nu dorea neapărat ca destalinizarea să fie urmată și de restul țărilor lagărului, mai ales după ce se întâmplase în Ungaria și Polonia. Consecința retragerii Armatei Roșii din România a fost totuși alta decât și-a dorit Kremlinul. În aprilie 1964, regimul comunist și-a declarat intempestiv independența de URSS, criticând în ședințe publice aservirea țării de către sovietici în cele două decenii care trecuseră de la Eliberare: cuvântul însuși va ieși din vocabularul politic, actul de la 23 August 1944 fiind de atunci rebotezat Insurecție și mai apoi Revoluție națională. Destalinizarea a luat la noi înfățișarea desovietizării. Al doilea element politic a fost moartea lui Gheorghiu-Dej, la începutul lui 1965 și ascensiunea lui Nicolae Ceaușescu, cel mai tânăr lider politic comunist de după război. Ceaușescu a profitat de desovietizare spre a instaura un regim pe cât de comunist în conținut, pe atât de naționalist în formă. Ceaușismul a fost probabil singurul regim național-comunist, în sens strict, din Europa.

\* Din cauza întârzierii multor debuturi, ordinea intrării în scena literară a scriitorilor din generația '60 nu poate fi aceea, naturală, a datei de naștere. În următoarele trei capitole, scriitorii se succed în funcție de data debutului editorial sau, uneori, în funcție de cartea care reprezintă adevăratul debut.



Previziunea lui Czesław Miłosz din 1953, care se referea la orientarea spre dreapta a comunismului, n-a fost în nicio altă țară împlinită mai exact, nici chiar în Iugoslavia lui Tito. Ceaușescu a avut însă nevoie de câțiva ani pentru a controla toate mecanismele regimului. În 1965 el nu era suficient de cunoscut nici în Partid, nici în țară. A fost silit să-și câștige capitalul de încredere necesar spre a-și pune în aplicare dictatura. Intelectualitatea și vârful ei de lance în opinia publică, scriitorii, trebuiau cucerți ca să poată fi ulterior anexați. Manipularea scriitorilor a fost realizată cu inteligență politică: între 1965 și 1971, regimul a fost parțial liberalizat, cenzura ținută în lesă. Ceaușescu a primit și un sprijin internațional neașteptat. În august 1968 Brejnev, care îl înlocuise pe Hrușciiov la conducerea PCUS, a decis invadarea Cehoslovaciei aflată în pragul unei reforme radicale a partidului și regimului comunist. României nu i s-a solicitat să-și alăture trupele celorlalte țări din Tratatul de la Varșovia, probabil din cauza desidenței fățișe de după 1964 a comuniștilor români. Iritat, Ceaușescu a condamnat invazia. Prestigiul lui a crescut simțitor în țară, ca și în străinătate. Până aproape de sfârșit, vreme de douăzeci de ani, Ceaușescu va trăi din dobânda la capitalul politic acumulat în 1968.

A existat și un element literar în acest proces. Pe fondul noului naționalism, ale cărui rădăcini se aflau în desovietizarea operată de Dej și care își va atinge apogeul odată cu Tezele din Iulie 1971, când va deveni izolaționism, oficialitatea a permis repunerea pe tapet a „moștenirii literare” într-un spirit diferit de cel din anii realismului-socialist. În câțiva ani, au fost reeditați aproape toți scriitorii interziși după 1948. Critica a putut proceda la o revizuire adevărată, fără strictete ideologică, a patrimoniului. Totodată au început să fie publicați scriitorii occidentali contemporani care suferiseră același embargo ideologic înainte. Îndeosebi poezii moderni căzuseră victimă, din cauza formulei lor de poezie considerată decadentă de către ideologia realist-socialistă. Rarele tentative

eșuaseră parțial sau total. În *Steaua* clujeană, în ultimii ani ai deceniului 6, A.E. Baconsky publicase, de exemplu, poezie modernă, fiind înlăturat de la conducerea revistei, dar noul redactor-șef, poetul Aurel Rău, îi continuase politica și, în condițiile de după 1965, acest lucru fusese tolerat.

Generația '60 a intrat în scenă în momentul cel mai nimerit. Născuți, majoritatea, în anii '30, scriitorii ei au debutat, cu puține excepții, în anii '60. S-a făcut un enorm caz în timpul ceaușismului de spiritul Congresului IX al PCR care ar fi stat la originea afirmării unei adevărate literaturi, după un deceniu și jumătate de dogmatism. Congresul care îl adusesse pe Ceaușescu la putere profitase, la rândul lui, de desovietizare. Până la instaurarea național-comunismului, în anii '70, scriitorii au avut șansa unui dezgheț ideologic. Când regimul a revenit la o cenzură strictă, în 1971, roata istoriei nu mai putea fi întoarsă. În plus, naționalismul reprezenta o deviere doctrinară majoră. Cenzura n-a mai recuperat niciodată puterea de care se bucurase înainte, fiindcă și-a pierdut baza ideologică, aceea pusă de Jdanov, care era internaționalistă, nu doar leninistă. Generația '60 a avut șansă istorică și, spre meritul ei, a știut s-o joace.

Cel dintâi gen literar care s-a trezit din somnul dogmatic a fost poezia. Paradoxal, fiindcă ea suferise cel mai mult de pe urma ideologiei. Nu întâmplător: era, pe de o parte, genul cu cea mai redusă aderență la realitatea social-politică și morală; avea, pe de alta, publicul cel mai restrâns. Cenzura a operat așadar selectiv, dar nu fără o limpede înțelegere a riscurilor acestui mod mai lax de a trata literatura. Dovada este că romanul s-a bucurat de privilegiul cu pricina abia în ultima parte a anilor '60 iar dramaturgia, cu un impact mult mai direct, a continuat a suporta un tratament discriminatoriu chiar și un deceniu mai târziu, când au fost interzise spectacole și texte teatrale. Poezii generației '60, n-au avut de ales în privința modalității literare. Ei s-au adaptat spontan unei duble constrângeri. O constrângere a reprezentat-o nevoia de a se diferenția de poezia realist-socialistă din deceniul anterior. Retardată, întoarsă la moduri

de expresie pe care modernismul le făcuse să cadă în desuetudine (poemul epic, speciile agitatorice, imnul sau oda, în general tematica obștească), poezia realist-socialistă reprezenta pentru noii poeți un exemplu perfect de cum nu trebuie să arate opera proprie. Cealaltă constrângere era legată de faptul că poezia trebuia să se țină cât mai departe de o realitate încă tabu. Cea mai nimerită cale o oferea tocmai poezia pură interbelică, fără corelat obiectiv determinat, dificilă, dacă nu totdeauna ermetică, pe scurt evazionistă și elitistă. Paradoxul noii poezii de după 1960 acesta este: de a fi un *remake* modernist, alimentat de acea parte a literaturii interbelice care, prin Blaga, Barbu, Bacovia sau Arghezi, se afla cel mai departe de poezia referențială, clară și militantă a realismului socialist. Cu excepția avangardei, tot ce fusese valabil în modernismul interbelic (tematic, până și ruralismul sau chiar ordoxismul erau tacit tolerate) a fost recuperat după '60. Întârzierea, nu mult după mijlocul deceniului, a redescoperirii avangardei, întâi prin antologii și comentarii, mai apoi prin efect direct asupra poeziei noi, se explică prin tematica ei apăsătoare socială, care nu doar amintea de poezia anilor '50, indiferent de faptul că aceasta fusese una de comandă, dar trezea suspiciunea Cenzurii față de riscul transparenței mesajului. Cu Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Alexandru Miran, Cazar Baltag, tardivul A.E. Baconsky și alți șazeciști, poezia reînnoadă firul istoric, rupt de proletcultismul anilor '50, cu poezia modernistă interbelică, lirică, pură, evazionistă, elitistă, dificilă și ermetică. Volumul cel mai reprezentativ pentru orientarea generală a poeziei unei întregi generații, cel puțin la începuturile

ei, este *11 elegii*. Scrie poetul în chiar cea dintâi elegie: „El începe și se sfârșește cu sine.” Astfel de versuri i-au trezit din somnul dogmatic pe critici, obligați să se întrebe despre ce e vorba în minunata și misterioasă poezie a lui Nichita Stănescu. Răspunsurile criticilor au creat o întreagă hermeneutică, pe cât de variată, pe atât de contradictorie, încercând să prindă sensul filosofic (nici mai mult, nici mai puțin) al versurilor cu pricina și al celor *11 elegii* în general. În fond, răspunsul era la îndemână și definea tipul de poezie pe care Nichita Stănescu o impunea și care avea să fie a majorității congenerilor săi vreme de un deceniu: poemul însuși era acela care începea și se sfârșea cu sine. *Elegia întâi* era o artă poetică, asemenea *Testamentului* arghezean ori blagienei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, de care însă se deosebea prin proclamarea unei poezii absolut non-referențiale, suficientă sieși, rupând cu dinții din propria carne ca Nastratin Hogeia al lui Ion Barbu. Acest radical program metapoetic va fi abandonat de autor ca și de ceilalți poeți din generația '60, câțiva ani mai târziu, când noua poezie își va redescoperi interesul pentru lumea din afara ei. În deceniul următor, niciun șazecist nu mai scrie ca la început. Debuturile târzii se deosebesc de altfel de acelea precoce. Evoluția poeziei șazeciste este evidentă, ca și recuperarea poeziei generațiilor anterioare. Ordinea în care se cuvin prezentați poeții, ca, de altfel, prozatorii și criticii contemporani nu poate fi aceea a datei de naștere. Simpla cronologie e în cazul acesta înșelătoare. Mai degrabă debutul (uneori, acela semnificativ, nu acela real) poate oferi un criteriu corect.

## A. E. BACONSKY

(16 iunie 1925 – 4 martie 1977)

A.E. Baconsky a debutat, în anii '50, cu stridente poezii realist-socialiste. Un catren al lui este până azi citat ca o mostră de stupiditate. Abia cu *Fluxul memoriei* (1957) poetul devine

interesant și original. Se observă numaidecât la el accentul pus pe „forma frumoasă”. Și-a creat un stil care constă în distincție și rafinement; e vorba totodată de o poză orgolioasă și solemnă,

căci poetul nu se confesează, ci oficiază, nu rostește cuvinte banale, ci formule magice. Nobleței atitudinii îi corespunde noblețea vocabularului. O astfel de poezie restabilește spontan discriminarea dintre cuvântul poetic și cuvântul prozaic, devenind un templu de inițiere sau de purificare unde profanul nu are ce căuta. Fără să fie sibilinică, poezia lui A.E. Baconsky este „inaccessibilă” prin caracterul ei aristocratic. Autorul intră în categoria poeților manierști și prețioși. Nu întâmplător, a fost recuperat de generația '60, pe care o anticipează în unele privințe.



Toate acestea sunt rezultatul unei anumite educații artistice și e normal ca ele să nu fie manifeste de la început. *Dincolo de iarnă* este o carte de pasteluri. Faptul are importanța lui în 1957. Volumul, încă prea puțin „baconskyan”, debutează cu o invocare a florilor care arată un spirit stenic și tineresc. Sentimentul dominant este pillatian, prin plenitudine, deși grădina de flori este a lui D. Anghel, căci tomnaticul peisaj

(crizanteme, viță-de-vie, frunze galbene, cocori în zare) îndeamnă la bucurie: „O bucurie-n piept – departe e grădina?/ Au început ploile mărunte, mărunte.../ Cît e de bine să zărești tulpina/ Cu sărutul de foc al petalelor –/ E-n toate ceva drag, apropiat de suflet,/ Să înflorești când totul în jur se stinge,/ Să înflorești, să te înalți în orice vreme –/ O, frumusețe care-nvingi de-a pururi,/ O, dalii, tufănici și crizanteme”. Aceeași euforie, oarecum făcută, în volumul următor, *Fluxul memoriei*. Poetul își întinde brațele tinere, simțind că-i țâșnesc mugurii ca unui copac:

„Și ziua îmi vine mereu să-ntind brațele,  
Să-ntind brațele mele puternice, tinere,  
Pentru că simt că dacă le-aș întinde  
Ar înflori ca niște ramuri de tei”

ori se lasă îmbăiat de razele soarelui, în timp ce ascultă prin fereastra deschisă zbieretul mieilor din ogradă („Frumos era, Doamnel Frumoase pădurile,/ Calde și dragi îmbrățișările soarelui,/ Roua din ierburi îmi tremura printre gene,/ Și de emoție striveam în dinți muguri./ Și ce-a mai urmat nu mai țin minte –/ Știu doar că în zori când mă trezii/ Vântul îmi deschise fereastra, aburi vibrau printre crengi,/ Și mieii se auzeau zbierând în ogradă”). Aici se aude Blaga. Superior, ca putere de definire a personalității, este ciclul erotic din volum, printr-un stil baconskyan, de data aceasta, al ceremonialului. Nuduri albe, fosforescente, vegetale și sanguine în același timp, se amestecă cu ierburile, topind bruma și iscând sevele sau se desfoliază într-un cîntec ritual: „Trupul tău gol a început să cânte/ Deși nu l-a atins nici un sărut/ Numai lumina ca o ploaie dulce/ În falduri străvezii s-a desfăcut”. Florile, interiorul cu glastre și pahare, iată motive simboliste. Un model îndepărtat poate fi, dintre români, M. Celarianu, poet și el de ritualuri erotice cu flori. Căutarea de înrăuriri nu e fără rost la un poet cultivat și care și-a ciuit confrății, traducându-i pe cei mai importanți poeți moderni. La A.E. Baconsky apare de pe acum

evident estetismul gesturilor, punerea în scenă, decorul artificial și studiat. A doua temă interesantă în *Fluxul memoriei*, dar rămasă fără urmări în lirica de mai târziu a poetului, este aceea a „memoriei”. Punctul de plecare îl găsim, desigur, în Blaga, dar în 1957 nimeni nu putea să prevadă noul tradiționalism din anii '70-'80, pe care A.E. Baconsky îl anticipează până și în imagistică (străbunii, traciai, Ștefan cel Mare, oierii legendari). *Un dor de timp în munții Rodnei* rămâne poezia caracteristică, prin ritmul ei lent și grav de melopee sadoveniană:

„Când toamna cade peste munții Rodnei  
Și cețuri se lasă plutind din miazănoapte,  
De către Cernahora,  
Când coboară ciobanii cu turmele lor spre  
câmpii  
Și-n nopți târzii pătrunde-ncet spre mine  
Zvonul nostalgic al tălăngilor –  
Atunci deschid fereastra-n întuneric,  
Îmi sprijin fruntea în palme  
Și-ascult îndepărtatul meu trecut.

Cu mii de ani în urmă,  
Pe-aceleași drumuri șerpuind de-a lungul  
apelor

Turmele toamna coborau spre șes –  
Și neamurile mele de păstori  
Ghiceau prin neguri albăstrui Siretul  
Departa-n vale. Și treceau încet  
Învăluși în saricele grele (...)

Cine-mi vorbește parcă de departe?  
Păstorii trec cu turmele la vale,  
Se-aud încet; încet, tălăngile sunând,  
Așa m-am pornit și eu cândva  
În trecerea acesta milenară –  
Dar eu am venit la sfârșit,  
Eu sunt numai firavul mugur,  
Prin care-acest convoi îndepărtat  
Ajunge izbucnind în primăvară.”

Ceea ce, în *Fluxul memoriei* se găsea numai anunțat, se confirmă în *Imn către zorii de zăi* (1962),

într-o poezie frumoasă, senzuală și eterică în aceeași măsură, hieratică și solemnă, patetică și subtilă, dar mereu de o neascunsă prețiozitate: „Vino cu pielea ta orbitoare care lucește ca luna,/ Vino să sting goliciunea ta, ca să nu mai văd drumul și să rămân neclintit lângă tine –/ Și să adormi la picioarele mele așa cum dormea înaintea răsura/ Cu spini și cu șoapte./ Umbra mea te așteaptă, întunericul meu/ Se clatină deasupra zodiei tale de aur”. Remarcabile sunt și câteva pasteluri (din ciclurile *Melodie de nea și Panta rhez*) la fel de prețioase, în manieră. Regnurile se amestecă în ceremoniile poetului, care are un mare instinct al decorativului. Norii plutesc ca păsările, trestiiile sunt fecioare mlădioase, zăpezile foșnesc delicat din aripi albe:

„Chiar când ninsoarea mai vine și pădurile  
încă vuiesc  
Și vorbesc prin somn arborii – chiar atunci  
dacă ascuți și-nchizi ochii,  
Dacă ascuți și te prefaci că dormi  
Vei auzi un foșnet de aripi ușoare,  
Un foșnet de aripi ușoare e semn că  
zăpezile pleacă,  
Nevăzute de nimenea se ridică-n văzduh  
și dispar.  
Stoluri albe nevăzute de nimenea,  
Spre miazănoapte stoluri, stoluri albe”.

Cum se va preface atât de profund poezia lui A.E. Baconsky în *Fiul risipitor* (1964), în *Cadavre în vid* (1969) și în *Corabia lui Sebastian* (1978), rămâne o întrebare. Dacă manierismul exterior este același, substanța devine alta și chiar atitudinea lirică. Meditația triumfă asupra contemplației, locul euforiei îl ia dezgustul, spleenul, pe al melancoliei subtile. Unele poezii sunt interesante:

„Umbra bătrânului domn de la Mancha  
stă proiectată pe zidul odăilor mele –  
umbra bătrânului, bunului domn  
cu scut și cu sabie neagră.

Poate-i copacul, îmi spun uneori,  
ulmul tăcut care doarme și toarce  
la geamuri,  
sau vreun lar rătăcit  
ce-mi veghează căminul.  
Poate-i numai întors în amurg,  
visul falnic al anilor tineri,  
visul acela ce seamănă  
turnului gotic. Dar vai,

nu e nimic din acestea – copacul  
își vede umbra pe pietrele străzii,  
larii demult părăsire mohorâta-mi odaie,

goticul turn cu aripile-n jos  
stăruie-n ceață departe (...)

N-a mai rămas decât umbra cu mine,  
umbra bătrânului domn de la Mancha,  
umbra bătrânului, bunului domn  
cu scut și cu sabie neagră”.

Dar dacă *Fiul rătăcitor* se menține, cu toată această tonalitate adânc elegiacă și cu toată pulverizarea peisajului exterior, mai aproape de vechea lirică a lui A.E. Baconsky, *Cadavre în vid* îl fac pe poet de nerecunoscut. Versurile se umplu de cenușă, de cadavre, de otravă, de viermi, de schelete, ca și cum existența ar suferi de o boală misterioasă și s-ar descompune lent. Estetismul lui A.E. Baconsky este aici crepuscular, adesea funerar, încărcat de imagini ale prăbușirii și ale morții. Tragicul este fastuos, iar disperarea și oroarea sunt proclamate în versuri la fel de frumoase ca și mai de mult beatitudinea sau ușoara tristețe:

„Îmi apărură semne bizare – cuvintele  
moarte  
zăcând pe trotuare, cuvinte părănd  
amețite,  
și altele, multe, derivând sub caniculă,  
agonizând paralitice.

Apoi începură volumele – cioclii trudeau  
impasibili,  
vuietul rotativelor sumbre, lazaretele,  
groapa cu var...  
vaccinați bibliotecile... turnați în cerneală  
otravă...  
cranii în carantină...

Phoetuși suavi pretutindeni, phoetuși  
blonzi,  
Paji limfatici, canalii puhave și palide,  
Piei pline de cadavrele cuvintelor moarte,  
Suprând cărți, expectorând manuscrise”.

Nici vorbă că până la urmă, cu toată exsangvinitatea, poezia devine, prin acumulare de dezastre lăuntrice, emoționantă. Dar de ce nu suntem zguduți? De ce nu ne simțim terorizați ori înspăimântați? Pentru că, mai puternică decât experiența vidului și a neantului, rămâne mereu la A.E. Baconsky experiența *literaturii*: scrupulul artistic, în loc să mărească tensiunea spirituală a poeziei o atenuază, filtrând-o prin prismele subtile ale metaforelor așa cum vitraliile filtrează și purifică razele soarelui. Spiritul liricii generației '60 se regăsește la acest poet cu un deceniu mai vârstnic ca la puțini alții.

Prozele lui A.E. Baconsky au fost primite cu entuziasm, atât cele zece povestiri din *Echinocul nebunilor* (1967), cât și romanul postum *Biserica neagră* (1990). A.E. Baconsky, mare prozator? Unul foarte interesant și desăvârșit ca artist, desigur. Dar prea vădit alexandrin, ca să fie mai mult decât unul minor. Afinitățile, modelele și natura prozei sale, precizate cu mai multă grijă, pledează în acest sens. Mi se pare că referințele multiple care au fost invocate trebuie sever cernute: Nerval, Poe, Baudelaire, Caraion, Emil Botta, Gogol, Kafka, Jünger, Huxley, Beckett, Orwell, Mateiu Caragiale, Hesse, Koestler. Patru nume îi evocă aceeași proză chiar și lui E. Simion: Mateiu Caragiale, Hesse, Jünger și Orwell. Este cât se poate de clar că numele ilustrează două serii literare complet diferite. Pe de o parte, e vorba de rudele contrautoipiei (sau

utopiei negre), specie relativ nouă. Hesse nu poate sta pe aceeași creangă a arborelui genealogic cu Jünger, nici Kafka cu Koestler. A doua serie este a scriitorului artist, poetizant, a creatorului de atmosferă morală sumbră și neliniștitoare. La acest capitol, legăturile cele mai exacte le-a descoperit mai de mult Mihai Zamfir, incluzând narațiunile din *Echinoxul nebunilor* în studiul său din 1981 despre *Poemul în proză* și derivându-le din texte similare ale lui Macedonski, Emil Botta și Ion Vinea. Factura post-simbolistă, aerul „decadent” (în felul și de la Huysmans și de la ceilalți prozatori de la finele veacului XIX), straniețea morbidă, protagonistul solitar, deambulând continuu prin labirintul realului, conștiința frisonată, anxioasă, esoterismul detaliilor, acestea și altele sunt absolut frapante în povestirile din *Echinoxul nebunilor*. Vagul, imprecisul, cultivate de neoromantismul *fin de siècle*, sunt, așadar, la loc de cinste în aceste povestiri cu atmosferă ciudată (mai curând decât fantastică) destul de inegale ca valoare. Două ar merita un loc în orice antologie a nuvelei românești. Una este povestirea titulară, *Echinoxul nebunilor*, în care se relatează o crimă (s-ar zice că însuși naratorul ucide, fără să știe) explicabilă prin ereditate morbidă și vendetă ceremonială. Crima e „mascată” de un spectacol cu actori și cântăreți, sosiți nu se știe bine de unde, în orașul de pe țărmul mării. Linia demarcatoare dintre realitate și ficțiune se șterge. Spectatorii și actorii se amestecă. Motivul e shakespearian, dar probabil trecut prin Botta. El se numără printre motivele recurente la Baconsky. Altele sunt inițierea, substituirea (sau dublul), pigmeul, artistul damnat (motiv post-simbolist) ș.a.m.d. O dublă inițiere ni se relatează în cealaltă povestire antologică, *Farul*: în sexualitate și în moarte. Asemănarea unor situații cu cele din *Thalassa* lui Macedonski (semnalarea a făcut-o Zamfir) nu poate fi rodul hazardului. Baconsky era funciar un tip macedonskian, *poseur* incurabil în viață și în operă, așa că e greu de închipuit că nu citise micul roman al înaintașului său. Și alte proze macedonskiene ne sunt evocate de *Farul*. Se poate

reproșa restului povestirilor din *Echinoxul nebunilor* o anumită inconsistență. Simbolurile sunt fluide. E mai curând în toate un stil al straniului moral, foarte „recherché” și din cale afară de monoton.

Romanul *Biserica neagră* se află cuprins pe de-a-ntregul în acest stil *fin de siècle*, cu deosebirea (importantă!) că A.E. Baconsky se servește acum de el nu doar într-un scop pur artistic, așa-zicând „gratuit”, ci ca să edifice o contra-utopie politică, una din cele mai coerente și mai complete scrise la noi în deceniile de comunism. Cum regimul politic vizat era acela comunist, *Biserica neagră* n-a putut să fie publicată, în România anilor '70, cum n-au putut fi publicate, în anii '80, nici romanele lui Bujor Nedelcovici (*Le second messenger*) sau Oanei Orlea (*Un sosie en cavale*), apărute în Franța. Romanul lui Baconsky a fost apropiat de comentatori de contrauto-piile occidentale la modă după război și având în Kafka un precursor. Prin capacitatea de a crea atmosferă, și încă una poetică, misterioasă și tulburătoare, Baconsky se desparte de majoritatea autorilor de astfel de romane. Deosebirea cea mai lesne sesizabilă constă în predilecția pentru imprecis, moștenită din proza „decadenților”. Fundalul pe care se desfășoară bizarele evenimente din *Procesul* sau din 1984 este totdeauna extrem de precis, de realist. Ciudățenia apare la Kafka, îndeosebi, la intersecția unor serii de întâmplări care, în ele înseși, sunt absolut normale. Rareori descoperim la Baconsky amănunte realiste în stare să ne rețină. Dar dacă la Kafka asemenea detalii sunt neutre din punct de vedere al semnificației, introduse în roman exclusiv pentru derizoriul lor, nereușind nici măcar să închege o senzație de absurditate (cel mult, una de perplexitate), la Baconsky ele primesc imediat un sens: femeia de serviciu e un agent travestit, care-l va urmări pe erou în deplasările lui, ba chiar se pare că ea e un personaj atotputernic în oraș, dar care se disimulează etc. Atmosfera, care la Kafka e terifiantă prin acumularea derizoriului (lipsind orice alt efect artistic), este la Baconsky foarte savant încărcată prin procedee „literare”, „poetice”. Alungat din cameră de prezența inoportunei servitoare, eroul

se trezește, afară, într-un peisaj simbolist de toamnă, descris de autor așa: „Era o zi de toamnă târzie, iarbă putrezită, pământ umed și miros de mucegai, aer bolnav cu mărgăritare murdare. Cerul mare și orizontul mut la capătul apelor cenușii străbătute de verdele rece al unui anotimp muribund”. Aici fiecare substantiv își are adjectivul precum corpurile fizice umbra. La Kafka sau la Orwell nu sunt într-un întreg roman atâtea adjective câte la Baconsky pe fiecare pagină. Orice prozaism lipsește din *Biserica neagră*, care cultivă atmosfera și detaliul poetic, și e suprasaturată de efecte de artă. Nu există niciun milimetru pătrat de naturalețe ori de banalitate. Într-un roman, asta devine repede un defect. Cu atât mai mult, cu cât e vorba de un roman alegoric, cu adresă politică. *Biserica neagră* suferă din pricina grosimii stratului de tencuială așternut peste zidăria interioară a utopiei politice. E absurd, desigur, să cerem unor astfel de romane transparență, de vreme ce ele sunt aluzive, esopice, prin definiție. Dificultatea totuși la Baconsky este de a muta aproape cu totul punctele de atracție de pe esența politică a utopiei pe aparența rafinată și fastidioasă a artei. Miezul politic e totuși ușor de dezghiocat: într-un oraș desprins de lume, o ligă a cerșetorilor instaurază un regim dictatorial corupt și bestial, bazat pe ideologia umilinței ca disciplină interioară. Dictatura comunistă se recunoaște numaidecât. Umilința e o îngroșare a egalitarismului marxist. Toți cetățenii se supun de frică. Disidenții sunt omorâți. Liga inventează sărbători și ceremonii lugubre, menite a întreține teroarea. Traiul cotidian al oamenilor e bazat pe încazarmare, uniformă și penurie. Și așa mai departe. Reușita

incontestabilă a autorului constă în sugerarea erorii acestui univers moral complet pervertit. Romanul cuprinde pagini impresionante, cum ar fi acelea care descriu ceremoniile abjecte din biserică, flagelările și orgiile, la care iau parte cerșetori sordizi, bătrâni scheletici, femei diforme, cu toții îmbrăcați în zdrențe, beți și murdari. Dacă fragmentar, și de fiecare dată când e vorba de recompunerea atmosferei grotești, *Biserica neagră* este o izbândă, romanul este insuficient în alte laturi, dintre care chiar aceea a „evoluției” protagonistului. Aici intervine o bună doză de arbitrar estetic. Putem compara situația lui cu aceea a eroului lui Nedelcovici din *Le second messenger*. Amândoi se întorc după o vreme în orașul (țara) unde s-au născut și n-o mai recunosc. Amândurora li se propune să colaboreze cu noile autorități. Amândoi fac cu acest prilej o experiență cumplită. Sunt unele diferențe notabile: eroul lui Nedelcovici își asumă conștient experiența (e „reeducat”) și devine un odios colaboraționist. Al lui Baconsky se află de la un capăt la altul într-o stare de uluială, e orb și opac, simplă victimă. Acest din urmă comportament nu e structural tipului uman ca atare (eroul e sculptor), ci mai degrabă rod al înclinației prozatorului spre stările difuze, incerte, esoterice. Laxismul simbolurilor afânează substanța morală și intelectuală a romanului, care pare, sub acest aspect, oarecum arbitrară.

Neglijabile, notele de călătorie. A.E. Baconsky a fost în schimb un remarcabil traducător. *Panorama poeziei universale contemporane* (1972) este cea mai complexă antologie de până la acea dată din lirica modernă.

## ION HOREA

(n. 10 mai 1929)

Dintre poeții care au anticipat editorial generația '60 (N. Labiș, Florin Mugur, Gh. Tomozei, Ion Gheorghe etc.), fără să se fi compromis cu volume prematur apărute, se cuvine reținut aici

Ion Horea, ale cărui *Poezii* (1956), nu lipsite de motivele recurente realist-socialiste, sunt imitații corecte după Ion Pillat (adevăratul spirit tutelar, imitat și mai târziu într-un ciclu consacrat

*Eladei*), B. Fundoianu, Zaharia Stancu, dar plasate în Ardealul lui Blaga și Ion Alexandru. Cel dintâi Ion Horea e un bucolic, cu unele ecouri din simbolismul târziu, într-o manieră așezat-gospodărească, domestică.

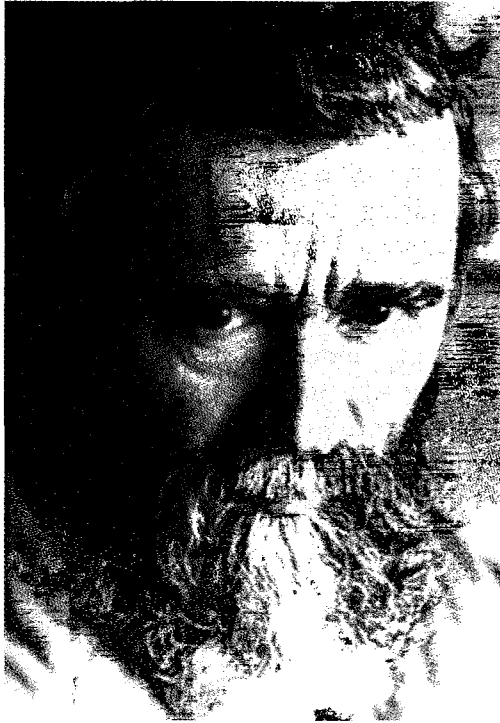


Foto: I. Cucu

Foarte curând, deja în *Coloană în amiază* (1961), se accentuează nota clasică („Hotarului asemeni, mi-e sufletul prea plin/ De lumea vegetală, de păsări și insecte,/ De forma animală spre care mă înclin/ Mereu în căutarea mișcărilor perfecte”). Ca și alți congeneri, azi uitați, ca Tiberiu Utan sau Vasile Nicolescu, ori ca Tomozei, Ion Horea s-a salvat de la naufragiul realist-socialist prin meșteșugul versurilor, lucrute cu ureche muzicală, de sorginte eminesciană, atentă la ritm și evitând zgomotele, ceea ce face tot mai des conținutul indiferent („Și-ai s-auzi înfiorată,/ Cum trece-al lunii foșnet blând,/ Cu umbra plopilor, culcată,/ Alunecând, alunecând...”). Sunetul de corn din Eminescu răsună și în prelucrarea folclorică („Iată, totu-i dus/ mai către apus,/ totu-i închinat/ mai către-nserat,/ stele-or răsări/ și-or acoperi/ sufletul trecut/ în necunoscut”). La sfârșitul

deceniului 6 și la începutul celui de al 7-la, eminescianismul era un titlu de noblețe. Blaga nu fusese reeditat, și, chiar dacă citit, îi va înrâuri pe tinerii poeți ceva mai târziu. Ca și V. Voiculescu, cu timbrul său religios, care scoate și el capul în poezia lui Ion Horea de după 1970, care redescoperă psalmii și rugăciunile, fără ostentație. Adevărat compendiu liric, poezia lui Horea reînvie rondelul, sonetul (*Cartea sonetelor*, 2001) și nu atât acela macedonskian de imagini, cât acela sentențios și, din nou, eminescian, din *Glossă*:

„Acei copii neștiutori  
Și-acei bătrâni cu-nțelepciune  
Nu vor veni de două ori  
Ca să mai creadă-n vreo minune.  
Cu-o viață doar suntem datori  
Dar despre asta vor mai spune  
Acei copii neștiutori  
Și-acei bătrâni cu-nțelepciune.

Comornici ori neguțători,  
Nu-i nuimenea să ne răzbune  
Când sus ne vor petrece nori  
Și-n umbra lor o să se-adune  
Acei copii neștiutori...”

Surpriza n-o constituie atât câteva elegii din anii din urmă, oarecum în firea lucrurilor la acest poet discret și respectuos de poezia înaintașilor ori a contemporanilor, cultivând cu sfințenie forma, cât prefacerea bucoliceia pașnice din pastelurile de la debut în prozaice, comice, „triviale” reprezentări ale satului, precum acelea din *La Lileci* ai lui Sorescu:

„...o faptă nemaipomenită  
anume parcă venită  
să ne ducă la primărie  
și de care tot satul știe.

O spun fără frică:  
e vorba de stupul lui Todorică  
dintr-o salcă borboază  
de la Curmătură,



descoperit într-o zi la coasă,  
după zumzăitul lui de la natură,  
de Dumitru din Grochile...”

Nu originalitatea, dar lungimea antenelor  
receptoare reprezintă nota caracteristică a poeziei  
publicate de Ion Horea pe întinderea unei jumă-  
tăți de veac.

## PETRE STOICA

(n. 15 februarie 1931)

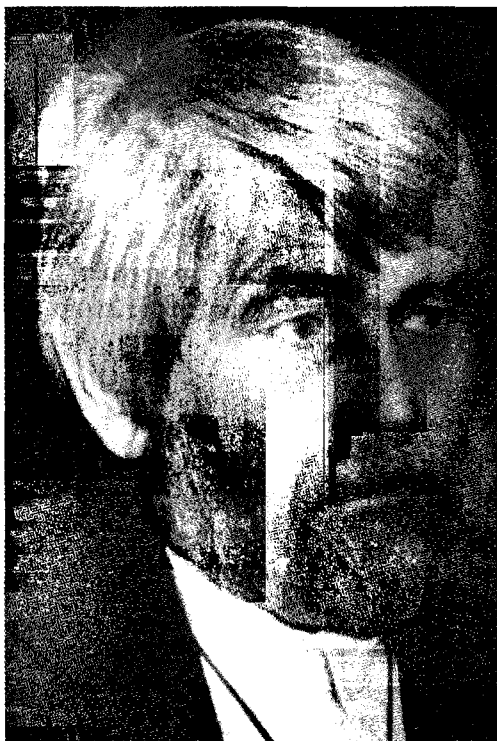


Foto: I. Cucu

În *Scriitori români de azi*, E. Simion identifică patru vârste ale poeziei lui Petre Stoica: mai întâi, o poezie de notație, simplă, discursivă; apoi, una bucolică, de nuanță expresionistă (ca la Fundoianu), inspirată de Trakl (din care poetul a tradus); în al treilea rând, o poezie de tip integralist (ca la Voronca); și, în fine, de pe la sfârșitul deceniului 8, o poezie care „condamnă în tonuri decise maladiile civilizației”, apropiată de aceea expresionistă a ultimului Baconsky. Gh. Grigurcu vede și el o „evoluție”, găsind însă mai curând câteva constante. Atitudinea esențială fiind aceea de recuperare a cotidianului și a banalității, ar exista din capul locului

și o „strategie estetică a duplicității”, de care țin simplitatea, antiliteratura, democrația tematică. Poezia lui Stoica s-ar mișca între „prozaism și miracol”, fie că e vorba de sentimentalul ironic din versurile din tinerețe, înrudit cu poezii din jurul revistei clujene *Steaua* (alături de care îl așază și E. Simion), fie de poetul matur de apoi, în versurile cărui ar putea fi detectate „poezia prozaică și ludică”, „postsuprarealismul”, „parodia” și „intertextualitatea”, „ajunse la mare cinste”.

Dacă lăsăm la o parte *Poemele* din 1957, în *Pietre kilometrice* (1963) și *Miracole* (1966) Petre Stoica a fost unul din primii partizani ai poeziei care-și căuta un ton normal, „comun”, după ce abuzase de acela emfatic și festiv impus de dogmatismul deceniului încheiat. Ca și congenerii lui, poetul își evocă foarte de timpuriu copilăria, pe un ton care ar părea duios, dacă n-am simțit distanța; evocă de asemenea provincia unde s-a născut, dar, curios, impresia nu e de trăit, ci de reconstruit, ca și cum ar privi niște stampe sau niște gravuri vechi, îngălbenite, cu imagini pe alocuri clar bacoviene („Din ceasul preturii cade rugină./ Aerul e dulce, de candel,/ bătrânul fotograf s-a prăbușit pe ziar/ și vorbește, vorbește în somn, // În cârciumă negustorii încheie contracte,/ cineva țipă fantastic, răstoarnă o masă/ și sparge sticla cu vin...”). Notația prozaică are o neașteptată turnură poetizantă (și ea în stilul vremii): „Din bucătărie țănesc aburii mâncării/ chemându-ne lângă masa înconjurată/ cu aura veseliei de iarnă,/ dar elevii patinează încontinuu pe lac,/ își sărbătoresc fericirea vârstei dansând/ și dacă vor pot să atingă cerul cu palmele/ pline de ghiocci spumoși...”. În

*Arheologie blândă* (1968) se precizează și mai bine natura acestei poezii, care este una de atmosferă și de pitoresc al obiectelor vechi, ieșite din uz. Asemănarea cu „stelștiți” (Gurghianu, Felea, Rău, Baconsky) e totuși minimă și asta din două pricini: prima constă în faptul că lumea poeziei lui Petre Stoica e târgul, mica așezare anostă, prăfuită și insipidă înecată în grădini, cu o gară ca de jucărie, de la Bacovia sau Fundoianu, și nu orașul propriu-zis, burgul cu turnuri ca ceas, pe care clujenii îl străbat în lung și în lat ca pe o metropolă sufltească; a doua deosebire este că dacă aceștia din urmă își „notează” impresiile, într-un soi de jurnal intelectual, poetul *Arheologiei* trăiește din amintiri, evocări și reconstrucții. Desuetudinea voită apare și în cărțile de după 1970, în *Bunica se așază în fotoliu* (1971) de pildă, dar nota generală este alta decât în cărțile precedente și anume un romantism amplu-muzical, cu desfășurări fastuoase, parodic-solemne, cu nume și îndeletniciri exotice. Sigur, poetul e în continuare ironic, dar convenția s-a schimbat, ca și cum, printr-o lovitură a baghetei magice, Prospero ar fi transfigurat realitatea provincială și prozaică într-un fictiv ev baroc european: „Vă jur am fost și eu în Europa noastră cândva/ era în epoca anotimpurilor cu flașnete romantice/ și a domnișoarelor îmbrăcate în rochii de nuanța vaniliei/ duiosul copilărosul landou cu motor mă sălta/ de la un țârm al mirării grozave la altul iată/ ați început să uitați...”. În altă poezie poetul este „*sambelan la curtea coniacului*”, într-o a treia e vorba de Richard Coeur de Balançoire, instalat în donjonul Academiei de Litere. De la aceste imagini la acelea din *Sufletul obiectelor* (1972), care amintesc de Emil Brumaru, distanța nu e chiar atât de mare cum s-ar crede. În fond, în Petre Stoica se ascunde un voluptuos reprimat, un sentimental care se ia în râs, un romantic care cultivă, domesticitatea, așa că nu e mirare să-l vezi sensibil și la aromele bucătăriei. Și, la urma urmelor, e și acesta unul din obrazurile zeului cotidianului și al banalului la care poetul s-a închinat de la început: „A încetat și zgomotul piuliței zgomotul acestui/

clopot afurisit din biserica bieteii gospodine/ lingurile tigăile s-au înecat în balta chiuvetei/ pe fața de masă plutește duh de sosuri din vremi/ uitate iar luna pune aură, gândacului negru/ încremenit pe fâraș acest tron al gunoiului// în timp ce gospodina doarme/ gonește pe un căluț de cartof”. Remarcabil poet al fabulosului mic, domestic, Petre Stoica își arată aici vocația pentru o latură a realului mai puțin luată în seamă de comentatorii săi și anume aceea „însuflețită”, vie; obiectele se dovedesc a fi mai puțin derizorii, mai puțin neînsemnate decât încearcă să ne convingă aceiași comentatori, ele fiind, din contra, amuzante sau teribile, burlești sau candid, ducându-și existența proprie într-o lume la care n-au acces decât copiii și inocenții.

După ce în *O nuntă de cenușă* (1977), încearcă o formulă suprarealistă, incongruență voită a imaginilor, repetări mecanice (anafora abundă: „știu că voi avea statuie cu aripi/ știu că bicicleta e acționată cu gaz aerian/ știu că îngerii etc.”), Petre Stoica revine la prozaism și la discursivitate, în cărțile lui cele mai bune, *Un potop de simpatii* (1978) și *Copleșit de glorie* (1981), care anunță poezia optzecistă (de altfel, Stoica trebuie considerat și un precursor al câtorva dintre poeții generației lui, Dimov, Brumaru, Mazilescu). Stilul este acum acela sorescian din *La Liliaci* („La bufet țaranii beau țuică fiartă s-a adus și bere/ Sunt multe amintiri din războiul ultim...”). Modelul e, la amândoi poeții, Edgar Lee Masters. Redescoperim proza: poetul joacă rolul fermierului, care trimite scrisori prietenilor de la oraș, laudând viața la țară, unde e salutat cu „domnu poet”. Tonul e burlesc. În alte poezii, autorul dă sfaturi pe jumătate bațjocitoare pentru diverse meserii sau acordă interviuri pline de haz. Își caracterizează singur poemele (care n-ar fi pe placul, „domnișoarei ilfovene” și nici al profesorilor de liceu), cam în felul în care o făcea pe vremuri Geo Bogza cu ale lui:

„Vai cât de mult vă înșelați vai  
pemele mele nu au strălucirea cozii  
de păun



## GHEORGHE TOMOZEI

(29 aprilie 1936 – 28 martie 1997)



Poet de antologie, Gheorghe Tomozei a debutat cu *Pasărea albastră* (1957), versuri scrise la nici 20 de ani, calofile, sentimentale, eminesciene („Asemeni stelei care străbătu/ albastre bolți, îmi ești din nou aproape...”) ori pillatiene („Mă-ndepărtez de tine, Târgoviște, cu-ncetul,/ cuvintele de-adio îmi sună în urechi/ de parcă le rostește, reînviind poetul,/ sub bolțile tăcerii în țintirimul vechi...”). Poetul la care se referă este, desigur, Grigore Alexandrescu, dar amestecul de amfibrahi și dactili îl reînvie pe poetul de la Florica, prezent și în subconștientul altor colegi de generație, deși mai puțin evocat de critici decât Bacovia, Barbu, Blaga sau mai ales Arghezi, alt patron spiritual al lui Gheorghe Tomozei. Cam tot ce a publicat Tomozei în primul deceniu (de la *Steaua polară* la *Cântece de toamnă*) bate pasul pe loc în jurul aceluiași teme și expresii. Poeziile sunt pline de zăpezi, stele, luceferi, de lumină, flăcări și flori. Există de la început un poet al ocaziilor lirice și un report sentimental. Încet-încet scoate însă capul meș-

teșugarul. *Poeziile* din 1965 sunt deja operă de bijutier, pe subiecte dintre cele mai variate și nu, în ultimul rând, care evocă în maniera unor stampe vechi pagini de istorie. O notă livrescă nu va lipsi niciodată de aici înainte din poezia lui Tomozei, care i-a citit nu numai pe Mateiu Caragiale și Leonid Dimov, dar și pe D. Teleur și I.M. Rașcu. Un sector important va fi acela domestic, gospodăresc și familial, care i-a atras și pe Emil Brumaru sau Petre Stoica. Sentimentalismul este mai mult ironic. Domesticul e simțit ca exact și fantasmagoric („Am instalat în turnul pulberăriei/ pavilionul de ceai,/ și am pus un iepure să-l păzească;/ am pregătit patul nunții noastre/ pe o spinare de cal,/ și-a fost frig și-am azvârlit pe tine/ viscolul. Crinii/ i-am sădit într-o gură de mină părăsită// Ne va fi ușor, cândva/ să fim scoși din cetate/ pe un afet de tun”). Poetul compune vignete lirice, răsucind caligrafic gâtul frazelor („Gândul mă-ndeamnă/ să mă zidesc/ într-un, din toamnă,/ zid chinezesc”). Autorul *Ierbarului de nervi* (1978), una din cărțile lui cele mai bune, nu e un spontan, ci un artificios, cu pudoarea emoției și a vorbei, într-un lirism de travesti. Poetul se recomandă drept un arhivar de fluturi, care se înhamă la atelajele zăpezii și a inventat mașina de furat cai. Cea mai frapantă imagine pentru acest calofil livresc, care are câte ceva din toți poeții, este aceea a regelui care, la masă, șterge de pe lista de bucate numele poezilor. Tomozei e un smălțuitor de oale, lucrând cu instrumente moderne, dar care le repetă aidoma pe cele tradiționale, poet de atelier, dar un atelier unde nu fumează esențe vrăjitoarești, zețar al cuvintelor rare și al imaginilor prețioase, ducându-și traiul între dulăpioare și sertare încrustate. Apogeul acestei poezii este pastișa conștientă, arta persană, gazelul în linia unor Rudaki sau Marvazi, rondelul și sonetul. A alcătuit, de altfel, o antologie a sonetului românesc. Poemele lui într-un vers sunt uneori superioare celor ale maestrului său Pillat:

„Scrie cu unciale pe străzi: Melancolie.”

Ca și haiku-urile, scurtele poeme similare, anticipând o modă, sunt neegalate până azi:

„Cum rana nu ia forma stiletului,  
Sărutul tău nu ești tu”

\*

„Zăpada e mânășă  
Cu care-mi cauți gura”

Poet minor, Gheorghe Tomozei este și unul de miniaturi lirice, grațioase ca niște cești de porțelan pictate cu o fantezie orientală, ca ale bătrânului Alecsandri din perioada chinezărilor, pe care l-a citit cu siguranță, cum i-a citit pe toți poeții lui iubiți din care se inspiră.

## FLORIN MUGUR

(7 februarie 1934 – 9 februarie 1991)



Foto: I. Cucu

Debutul lui Florin Mugur nu e altul decât al multora din generația lui. *Cântecul lui Philipp Müller* (1953), *Romantism* (1956) și celelalte conțin poeme realist-socialiste, modeste artistic, dar nu compromițătoare ca atâtea altele. Abia cu *Mituri* (1967), poetul devine valabil, iar în *Cartea regilor*

(1970), în care include și câteva din poemele din volumele anterioare, își arată cu adevărat originalitatea. Tematică și stilistică. *Cartea regilor* este o carte a viziunilor sumbre, grotești, populată de fapte stranii sau caricaturale, de chipuri livide și guri căscate într-un urlet perpetuu, îngeri cu aripile zdrențuite, regi călărind pe iepuri șchiopi, păsări și animale moarte, câini ce tremură uzi sau lupi îmblânziți și puhavi ce seamănă cu niște șobolani imenși. Lume de coșmar, care te face să te gândești la bestiariile medievale, la *Caprichos*, la Bosch, la Munch. Imaginația e în primul rând plastică, deformantă și originalitatea trebuie căutată în capacitatea aceasta de a halucina treaz, în lirismul „negru”, al măștii sau al rictusului, al parodiei sarcastice. Titlul, de altfel, poate fi legat de cărțile regilor biblici, numai că avem de-a face cu niște regi ilari și grotești:

„Cum să fii rege? întreba.

Sosim

întotdeauna prea târziu

la locul gloriei.

Noi, Zeus călărind pe iepuri șchiopi,

noi, rob senin cu capul plin de lună,

noi, cel ce calcă temător pe nimburi

sparte –

cum să fim rege?

Într-adevăr, cum să fim rege? clama  
Regele.”

Sunt parodiate ideea de sfințenie morală,  
aureola, nimbul celor aleși:

„Mori de vânt cu o mie de aripi, cocoși,  
pitici sălbatici, trâmbițe de pene,  
cocoși, regi albi, armate răvășite,  
vă iau de picioare și vă rotesc  
deasupra capului  
și se face o aureolă de țipete  
deasupra capului meu –  
sunt sfântul duh cel fără duh  
al cucurigului.”

Biblic este și motivul din *Rug*, unde un Cain modern pregătește pe îndelete rugul pentru fratele său Abel, dându-i întâiul sărutul lui Iuda pe gură. Se observă însă o anume lipsă de ingenuitate (mai ales în ciclul *Sfânta familie*), poetul exagerând efectele prin artificiu și patetism. El este și prea crispat, părând a delibera totul, în cele mai mici amănunte. Notabil rămâne mai cu seamă acel lirism al labirintului moral, sufletesc, pe care-l întâlnim la o parte din artiștii ieșiți din experiența expresionismului sau a suprarealismului, fantasticul plastic din *Mirași*:

„Un scaun în mijlocul pieții golate.  
Și ce lanțuri de spânzurătoare atârnă  
deasupra-i, ce smulgeri de mâini și de haine,  
de vechi decorații, de sceptre, de aripi  
murdare.

Și dac-ar fi numai în mintea mea,  
să-l ducă ploaia  
sau să-l ștergă un copil  
cu muchia palmei.  
Dar el există toată noaptea. Și sunt sigur  
că s-a mișcat, că mâine dimineață  
am să-l găesc în fața casei mele  
negru, brutal, sigur pe sine însuși  
smucindu-și cele o sută de steaguri ferfenițite  
și cei o sută de regi mizerabili  
agățați de spătarele lui și urlând.”

Ce se constată aproape de la început este că obsesia shakespeariană a poetului (în *Mituri*, de exemplu, este un întreg ciclu intitulat *Castelul Elsinore*, în *Destinele intermediare*, figurația shakespeariană abundă) s-a purificat de numele și de metaforele concrete pe care lectura scriitorului englez le procura, rămânând însă la fel de puternică în esența ei. Avatarurile unui poem intitulat întâi *Hamlet*, apoi *Himera* și acum *Englitera*, arată exact cum s-a consumat acest proces de absorbție lirică. La început, Hamlet, Ofelia, Falstaff, Horațio și ceilalți intrau de-a dreptul în scenă, simboluri livrești ale unei stări de spirit greu de precizat, suspectă de contrafacere. Era cu neputință de stabilit ce și cât pune poetul de la sine în recuzita shakespeariană, mai ales că însăși această recuzită putea stârni emoția noastră prin simplă evocare ori sugestie („Ești sluga regelui – îmi spune prințul, / ghicindu-mă după perdele...” – fiind vorba, se-nțelege, de Polonius). Analizate la rece, multe poezii semănau de aceea cu simularea unui spectacol într-un decor de teatru. Se simțeau afectarea și cartonul. În *Cartea prințului* (1973) poetul asimilează până într-atât imaginația shakespeariană încât se poate dispensa de recuzită: rareori se mai referă la personajele sau la locurile celebre, sugestia lor trecând înăuntru. Dar atmosfera generală continuă să fie frapant shakespeariană:

„Sunt, la început, acele ceasului  
făcându-și rondul –  
soldații cenușii, sus, în turn.  
Uite, se-ntorc de la lucru  
călăi oboșiți  
iubindu-și femeile.  
Intrăm  
într-o țară primejdioasă ca Luna  
Puneți-vă haine de fier, să nu zburăți,  
Intrăm în regatul ascuns al bănuiei.”

Regatul Danemarcei din *Destinele intermediare* a devenit Englitera abstractă de aici, „regatul meu vesel”, cum se exprimă poetul cu un vers

caracteristic, iar Hamlet a devenit Prințul, cu alte cuvinte Poetul însuși, natură dilematică și contradictorie. Este ipostaza cea mai complexă care le însumează pe cele anterioare: Ioan fără de țară și bufon, tânăr patetic și bătrân ilar, cinic și înțelept, nici numai Hamlet, nici numai Valter nebunul (din câteva poeme reluate în ciclul secund), ci toți la un loc. Prințul-poet e o apariție adolescentin-hieratică, purtându-și cu grație cartea în mână, ca Hamlet, în peregrinările lui prin Elsinore, dar și un Falstaff, țopăind ca un măscărici:

„Pe patul meu  
dansează bătrânul prinț  
cu cartea-n brațe.  
Îi șiruie udă cămașa pe umeri  
îi piuie nasturii veseli –  
el țopăie plin de scânteii și de țepi.”

Altă dată, el este un bătrân visător, purtându-și cartea ca pe un semn distinctiv, dar fără a o mai deschide, căci toată blânda lui curiozitate se reîntoarce acum spre viață. Iată o poezie frumoasă ce se cade citată în întregime:

„De sub frunzele pline de ghimpi  
râzând  
bătrânul prinț culege smeură.  
În urma prințului  
cărțile drepte  
lemn puternice pentru o iarnă lungă.  
Fruct delicat al paradisului căzut  
în palmele alunecând ușoare  
de pe obrazu-nsângerat al cărții.  
Smeura, smeura,  
stafie mică  
pitindu-se sub frunze.  
A fost sau nu? Rămâne-n capul negru  
al prințului un fum înmiresmat  
mirosul unei fete care fuge.”

Să mai semnalez, în sfârșit, ipostaza meditației sarcastice:

„Te-ai găsit și tu prinț.  
Ce fel de prinț?  
Cenușă, tronul tău –  
suflu și zboară.  
Pe tobele tale  
cad grăunțe de flori –  
cine s-audă  
sunetul tobelor?  
Prinți ca tine  
o mie pe lume  
cu cămășile  
roase de brumă.  
Unde-s regatele voastre  
păcătoșilor?  
Pretutindeni în văile tinere tronuri  
risipite ca vrăbiile.”

Oricât convenționalism ar intra în aceste poeme lapidare și cu un timbru enigmatic, ele rămân autentice prin imaginația febrilă, în același timp serioasă și burlescă, anxioasă și sarcastică. Lirismul este pe alocuri vibrant ca o rețea de curent electric. Autorul corectează o mai veche înclinație poetizantă prin metafore îndrăznețe, cum ar fi aceea a dinților ce păzesc regatul cuvintelor, sugerând nu știu ce ferocitate ascunsă:

„Dinți, foarte tinerii dinți  
abia ieșiți dintr-o lună de zahăr  
neprihăniții, singuraticii dinți –  
capul tău negru luminat de-aceste  
ființe întregi.  
Cum să duci cu bătrânul, greoiul tău cap  
atâta dragoste? Ei sunt douăzeci sau  
treizeci  
ei păzesc regatul ud al cuvintelor  
ei sunt copilăroși, ei sunt fără cruțare  
ei vor trăi mai mult decât tine  
ei vor fi în pământ cu vârfurile-n sus  
ei vor fi sub talpa goală a lui Venus.  
Cine ești tu să ai dreptul la treizeci de  
dinți  
domnule principe a cărui cenușă  
o suflu din palmă?”

Tot așa de bizare și de puternice în prefăcuta lor ceremonie sunt două-trei poeme de dragoste. Numele Ofeliei nu se mai pronunță, dar cine alta poate fi fata nebună, terorizată de un atât de bizar iubit?

„Ea era pe jumătate nebună  
ea era mereu asurzită de zgomotul sângelui.  
Sluga ta, prințule, țipa –  
numai mergi mai încet.

Fata nebună luminând în patul  
fierbinte, răvășit de păsări lacome.  
Cum să-i ating  
Genunchii ațipiți ca doi copii?

Sluga ta, prințule  
să-mi iei auzul  
să nu te mai aud  
să nu mai fii.

Și o priveam ce frumoasă e  
pe jumătate nebun,  
o priveam asurzit –  
timpan uriaș, plin de găuri ce fumegă lent”.

Ritualul erotic este superb grațios, copilăresc  
și totodată plin de șpaima morții:

„Și toată noaptea părul ți-l voi desface,  
părul –  
umbrela mea de aur copilăros pe care  
deasupra capetelor stinse o ridic.  
Să-ți tremure de frica morții sânii  
curați ca lacrimile toată noaptea.  
Și toată noaptea în regatul meu  
subțire, cu pereții molateci ca zăpada.  
Să-ți sărut sânii, până vor începe  
să-mi lumineze dinții fericiți.  
Să te iubesc o noapte în țara mea subțire  
și stelele puține să aibă fața neagră  
de frica morții. Pure, două lacrimi  
să tremure înalt deasupra mării.”

O particularitate este ceea ce aș numi tendința către ipostaziere. Nimic nu e exprimat direct (confesat) în această poezie: stările sufletești, emoțiile momentane ori acele impresii stabilite de noi înșine se sfârșesc prin a alcătui un autoportret lăuntric, spiritual, toate sunt ipostaziate, obiectivate adică metaforic. Fuga aceasta de exprimare directă caracterizează una din cărți: *Portretul unui necunoscut* (1980). Într-adevăr, nu despre cineva cunoscut (mărturisit) e vorba, ci despre un necunoscut sau, mai bine, despre măștile sale. Aceste măști nu au rostul de a-l ascunde pe poet (așa cum prăvălia frânghierului nu urmărește să ascundă deprimarea și dorința de sinucidere, nici lebăda, fantasma morții), ci din contra, sunt mijlocul lui esențial de a se arăta. Am vorbit de ipostaziere: poetul nu există în afara acestor multiple ipostaze ale sale: Prințul, Jumătate de om pe jumătate de iepure șchiop, bătrânul domn Bau-Bau și celelalte. El n-are așa zicând un singur obraz, pe care să-l poată dezvălui printr-un gest, ci nenumărate și, chiar dacă înrudite, destul de deosebite. Ipostaziindu-se mereu, poetul devine mereu altul, rămânând el însuși: este, în același timp, el și altul.

Niciodată n-a fost mai lapidară poezia lui decât în *Spectacolul amânat* (1985), deși nici „gălăgioasă” n-a fost vreodată. Volumul cuprinde numeroase poeme într-un vers sau, mai bine, cu titlul sub care le grupează autorul, *minute* lirice: definiții, sentințe, reflecții sau, pur și simplu, imagini frumoase. Iată câteva, culese absolut la întâmplare, în care lirismul s-a cristalizat: „în jurul soarelui pământul descrie curba riguroasă a unui vers”; „dragostea e ușoară ca frunza teiului, spune cântecul, da, da, și ca șenila tancului, dragostea, draga de ea”; „aceste cititoare fără astâmpăr, adolescențele mele cu buze pline de cuvinte imprimare roșu și albastru pe care le silabisesc pofcioase cu sfârcurile mioape ale sânii”; „plânge încet mecanismul rotund al



turturelei”; „cu câteva clipe înainte de sfârșit zăpada devine albastră de parcă ar fi gata să se întoarcă la cer”; „fulgerul, infarctul bătrânului nor”; „o cireășă pe masa mea goală – are și ea un destin”. Structura acestor cristale lirice este însă aparent simplă. O rețea de nevăzute vase sangvine o irigă pe dinăuntru. În carnea rece a poemului există galerii secrete, grote și abisuri, în care se desfășoară o fantezie bogată în „meraviglia” baroc: „și ne-a rămas doar portocala, portocala, și-n ea, ațipit, un pui de leoaică (dinții ei de aur dulce se topesc în gurile știrbilor) – portocala are prea multă putere, va exploda într-o zi, e o grenadă pe care Dumnezeu ne-a aruncat-o pe fereastră”. Majoritatea *minutelor* lui Florin Mugur sunt scânteietoare și profunde, opere de ingeniozitate și de caligrafie strictă, dar în manierismul cărora anxietatea freamătă ca izvoarele sub lepedea de frunze. Versul e fragil, sticlos, translucid, gata însă mereu să plesnească de tensiunea lăuntrică. O senzualitate stăpânită, frigul moral și angoasa își caută în el refugiul ca într-o cochilie de melc. Rareori o scriitură mai exactă și mai calculată a „transcris” o intensitate mai mare a emoției. Poezia lui Florin Mugur a ajuns la această puritate tensionată, după îndelungi tatonări și crispări. Poetul a lepădat măștile, cu care s-a jucat începând de la *Cartea Regilor* și până la *Portretul unui necunoscut*, simbolistica folclorică și cărturărească în care și-a disimulat o vreme sentimentalismul; s-a întors din calea, mai directă, a confesiunii, despuiată de artificii și semănând cu un strigăt disperat al inimii, din *Viața obligatorie*. S-a împăcat într-un fel cu sine însuși și, dacă n-a devenit cu adevărat senin, pare, în orice caz, mai puțin torturat. Nu se mai aude clănțănitul strident, obsedant al dinților, care era leitmotivul celor din urmă cărți ale sale. Desigur, muzicalitatea

poeziei este tot sincopată, însă arcul instrumentului s-a destins. A rămas doar tremurul nervos, care face să vibreze imaginile și transformă liricele mărturisiri într-o ciudată alertă sentimentală.

„la 49 de ani, iată  
scriu despre tine cu entuziasm –  
de câte ori să mai spun că nu sunt un om  
sfârșit?  
ca și cum m-aș mândri că mai pot auzi  
greierii  
că mai pot pune virgule  
că mai pot cerceta nervii dureroși din  
capul pădăiei  
ca și cum te-aș auzi din nou strigându-mi:  
încetează!  
sunt atât de puține femei în viața ta încât  
ar trebui  
să-ți fie rușine – măcar trei sunt, măcar  
patru?  
tu cu păpădiile tale care seamănă atât de  
bine cu creierul  
unui biet zăpăcit  
mai bine numără femei, nu nervi  
mai bine numără silabele versului  
silabele feminine, auzi?  
un vers măreț se ține măcar pe cinci  
femei.”

Proza lui Florin Mugur este interesantă (mai ales memorialistica din *Aproape noiembrie*, 1972, care evocă reținut-sentimental locuri ale adolescenței și tinereții), fără să se ridice la nivelul poeziei. Și-au avut însemnătatea în epocă, meritând a fi consultate și astăzi, cele două cărți de interviuri, cu Marin Preda (1973) și Paul Georgescu (1982).

## NICHITA STĂNESCU

(31 martie 1933 – 13 decembrie 1983)



Foto: I. Cucu

„...Nichita Stănescu nu este numai un versificator diabolic de abil, un poet inspirat și original, este și un teoretician al poeziei. A construit un model (poezia metalingvistică), un tip genetic de lirism...”, scrie E. Simion în prefața la *Opere* din 2002. „Nichita Stănescu e cea mai mare iluzie a criticii noastre actuale”, scrie, parcă în replică, Gh. Grigurcu, în *Amurgul idoliilor* (1999). Receptarea poetului *Necuvintelor* stă, toată, între aceste două extreme. E drept și că, atât înainte, cât și după 1989, cultul personalității poetului s-a dovedit mai puternic, deși contestarea e la fel de veche, datând și unul, și alta din anii '60. Poate și pentru că a fost mult prea excesivă de la început, în vreme ce pledoaria pentru originalitatea poetului avea mai mult decât un sâmbure de adevăr. Astăzi, cu prima ediție critică pe masă, ne putem face o idee mai limpede și mai obiectivă. Ceea ce bate numai-decât la ochi, la capătul unei lecturi nu fără destule obstacole, este inegalitatea poeziei. Deca-

laje valorice mai mari nu există, probabil, în opera niciunui alt mare poet român. Însă tot așa de bătătoare la ochi este originalitatea. Doar inaderență la tipul ca atare de poezie denotă afirmația lui Grigurcu după care Nichita Stănescu ar fi un „idol fals, așezat în locul valorilor interzise, subestimate, răstălmăcite, ori al celor ce n-au venit încă.” Afirmația pare izvorâtă, între altele, și din exagerarea conținută în teza lui Simion referitoare la construcția teoretică a modelului poetic. Poetica lui Nichita Stănescu e interesantă, ce e drept, dar confuză. Dacă există vreun model, acesta este spontan și trebuie refăcut cu prudență din răsfațul stilistic al *Antimetafizicii*. „Necuvintele” nu pot fi cuvinte ce refuză să mai fie simple vehicule, cum susține Simion. Nichita Stănescu n-ar fi, pentru atât, un pionier, ci un epigon al celor dintâi poeți moderni. Deși nu e foarte clar, conceptul de *poezie metalingvistică* este totuși cel mai în măsură să ne sugereze originalitatea. Lirismul *fonetic*, *morfologic* ori *sintactic* folosește *ad libitum* gramatica, dar ne lasă să înțelegem că poetul dorește mai mult decât au reușit Arghezi sau Barbu, în sensul exploatării resurselor lexicului, atât a realității, cât și a virtualităților cuvântului. Intuiția excepțională, nicidecum cultura poetică, destul de precară, l-a condus pe Nichita Stănescu la ideea unei poezii a poeziei. De altfel, scurta istorie a poeziei noastre moderne arată o astfel de evoluție. Între războaie, metamorfoza cea mai evidentă a poeziei constă tocmai în tendința de a se lua pe sine ca obiect, devenind tot mai pură (nu neapărat în înțelesul de la abatele Bremond). Ar fi de precizat felul în care s-a apropiat poezia noastră de acest ideal proclamat, în definitiv, de Poe încă din zorii epocii moderne. Eminescu este cel care a dat expresie poetică integrală limbii naționale. El a creat ceea ce am putea numi limba literară a poeziei românești. Așa cum era concepută aceasta de către clasici și romantici. Arghezi, pe urmele lui

Eminescu, a creat, la rândul său, a doua limbă literară a poeziei noastre, aceea modernă, fără frontiere, care a recuperat tot ce fusese exclus înainte, prozaicul, urâtul și trivialul. El a scos poezia din puterea tabuurilor morale, religioase și sociale. Procesul avusese loc mai devreme în alte literaturi. La noi el a fost opera ultimei generații a secolului XIX și a primei din secolul XX. L-au continuat avangardiștii interbelici, radicalizându-l, dar i-a costat indecizia între lupta de eliberare ideologică și aceea de eliberare verbală a poeziei, care nu erau obligatoriu legate. Una constă în detabuizare, a doua, în libertate lexicală. Nichita Stănescu a desăvârșit-o pe cea din urmă, sfărâmând toate chingile, dezlegând toate nodurile. „Necuvintele” lui nu sunt altceva decât cuvintele în deplină libertate. Așa stând lucrurile, n-are sens să-i reproșăm „sterilitatea lăuntrică” sau carența emoției, câtă vreme nu într-o astfel de materie lucrează poetul. Există două feluri de reformatori în poezie. Există poeți ca Baudelaire sau Arghezi, care reformează un mod de a gândi moralmente poezia, și există poeți ca Mallarmé sau Nichita Stănescu a căror reformă țintește modul de a gândi artisticește și poezia. La aceștia din urmă, nu sunt importante „profunzimile”, „dramele”, ecorșeurile sufletești. Abia în ultima culegere antumă, poezia lui Nichita Stănescu a început să arate și dosul covorului, nodurile adică, după ce până atunci arătase doar fața, semnele, jocurile de fire care se împloteau exuberant și strălucitor ca să dea naștere unor figuri de o neasemuită frumusețe.

Cele dintâi poezii publicate (fiindcă acelea rămase inedite până de curând, datând din anii '50, sunt doar o combinație abilă, dar naivă, de Arghezi, Barbu, Topîrceanu și M.R. Paraschivescu) din *Sensul iubirii* (1960) sunt labișiene, caligrafiind pe temele realismului-socialist, însă cu o remarcabilă puritate. Imaginarul realist-socialist e la Nichita Stănescu difuz, neconturat, lunecând în fundalul poeziilor ca expediția lui Xenophon în frazele poetice din *Anabasisul* lui Saint-John Perse. O particula-

ritate ce se va dovedi rezistentă în volumele următoare este „corporalitatea”: umerii, aripile, tâmplele, gleznele, fruntea etc. alcătuiesc de pe acum o anatomie lirică foarte personală. Nu se poate ști ce este autentic și ce nu în această poezie în care aproape întreg planul sentimental este contrafăcut: „C-un gând foșnesc toți arborii, mai pur/ și cu-o bătaie-a inimii, răsună/ larg discul orizontului din jur/ parcă lovit de-un răsărit de lună.// Cu trupu-acesta bolții îl supun/ rubine și smaralde, ametiste/ și cărămidă trupului mi-o pun/ la ridicarea lumii comuniste.” Imaginarul colectiv și împrumutat (războiul, fasciștii, Fučik, Lenin, Vasile Roaită) e tratat nu doar cu mai multă grație decât la orice alt poet contemporan, dar, pentru prima oară, împins într-un fundal neclar, evaziv, indistinct și chiar misterios. Caligrafia realist-socialistă se continuă și în *O viziune a sentimentelor*, indicând deja calea majoră pe care poezia tânără va evada din contingent (baraje, oțelării, sonde) într-un lirism ce pare pur și melodios ca o cantilenă. Dar în acest al doilea volum găsim și primele poeme tipic nichitastănesciene:

„Alergând, alergând mi se-nteteau mușchii,  
scheletul alb ce-l țin în mine,  
ca marmora lui Michelangelo statuile,  
a început să se facă mai luminos, mai luminos  
vertebră de vertebră, os de os.”

Sau:

„Mâinile mele sunt îndrăgostite  
vai, gura mea iubește,  
și iată, m-am trezit  
că lucrurile sunt atât de aproape de mine,  
încât abia pot merge printre ele  
fără să mă rănesc.”

Sau, în fine:

„E o întâmplare a fînței mele:  
și-atunci, fericirea dinlăuntru  
e mai puternică decât mine, decât oasele mele,

pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare mereu dureroasă, minunată mereu.”

Două observații impune această poezie. Prima este ștergerea diferenței dintre subiect și obiect, dintre ființa poetului și lume, dintre moral și fizic. Sentimentele capătă corp, se izbesc unele de altele, se rotesc, se rănesc venind în contact cu lucrurile, pe scurt, par tot atât de materiale ca materia din care este alcătuită lumea. Fizicii emoțiilor îi corespunde o metafizică a lucrurilor. A doua observație privește intervenția cuvintelor, a vocabularului în acest dans psiho-fizic:

„Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.  
Eu stăteam la o margine-a orei,  
tu - la cealaltă,  
ca două toarte de amforă.  
Numai cuvintele zburau între noi,  
înainte și înapoi.  
Vârtejul lor putea fi aproape zărit,  
și deodată,  
îmi lăsam un genunchi,  
iar cotul mi-l înfigeam în pământ,  
numai ca să privesc iarba-nclinată  
de căderea vreunui cuvânt,  
pe sub laba unui leu alergând.  
Cuvintele se roteau, se roteau între noi,  
înainte și înapoi,  
și cu cât te iubeam mai mult, cu atât  
repetau, într-un vârtej aproape văzut,  
structura materiei, de la-nceput.”

Foarte sugestivă este imaginea poetului ca un Tarzan care sare din cuvânt în cuvânt, agățat de liane, veritabil acrobat liric. Lucrurile devin la rândul lor părți de vorbire, se leagă în poziții, cuvintele se desfac în silabe și în sunete care gravitează ori zboară ca o materie. Odată însă descoperită nota, în această poezie al cărei sunet nu mai fusese auzit niciodată, poetul se dovedește incapabil s-o exploateze conștient și convingător până la capăt. *Dreptul la timp* (1965) reduce motivele realist-socialiste („cutremurătorul Februarie”), e drept, chircite într-un discurs

tot mai evaziv și pe alocuri absurd. E ca o spălare a tematicii pentru a putea fi repusă în circulație. Nimeni nu-i mai cerea lui Nichita Stănescu să scrie poezii ținând de un fel de *nouveau réalisme-socialiste* precum aceasta: „Oțelul e rațiunea Hunedoarei;/ arterele lui de foc/ bucle de foc ale literelor care scriu/ cuvântul pace”, amestecând în lava din furnalele standard ale anilor '50 obsesii din cele mai personale, ca și un început de patriotică *Cântare a României* pe gustul anilor ce veneau, cu Mărășești, Decebal și restul figurației istorice. Și totuși *Roșu vertical* (1967), *Un pământ numit România* (1969) abundă în banalități de acest tip: „Despre patrie se pot spune/ cuvinte scrise cu colțul inimii noastre”, sau: „De două mii de ani acest pământ/ din trupurile noastre face parte”. Un punct de cotitură l-ar fi putut reprezenta *11 elegii* (1966), probabil volumul cel mai original al autorului. În *11 elegii* poezia pură a neomodernismului atinge punctul cel mai înalt. Puritatea e aproape absolută în cele douăsprezece texte în care oasele fragile ale ideilor nu se mai simt sub carnea poemelor. *Elegia întâia* evocă tocmai acest poem care începe și se sfârșește cu sine, ca un fel de astronomică gaură neagră care nu lasă nimic să scape în afară și în care poetul locuiește laolaltă cu șirul de bărbați purtându-i numele:

„El începe cu sine și sfârșește  
cu sine.  
Nu-l vestește nicio aură, nu-l  
urmează nici o coadă de cometă.

Din el nu străbate-n afară  
nimic; de aceea nu are chip  
și nici formă. Ar semăna întrucâtva  
cu sfera,  
care are cel mai mult trup  
învelit cu cea mai strâmtă piele  
cu puțință. Dar el nu are nici măcar  
atâta piele cât sfera.”

Aceste versuri au devenit la fel de celebre precum acelea din *Oul dogmatic* al lui Ion Barbu, dacă e să ne referim la posibilele antecedente. Dacia mai curând blagiană decât pîrvaniană din *Elegia a doua* este tot așa de sugestiv zugrăvită ca o lume în găurile căreia, ca în scorburi, e așezat câte un zeu. Oarecum pretențioasă este *A treia*, în care poetul descoperă gustul pentru o reflecție sofisticată și uscată, dar în care se fixează totodată motivul cel mai frecvent și viguros din poezia lui Nichita Stănescu, acela al ochiului „gol pe dinăuntru/ ca un tunel”, prin care privirea devine una cu ceea ce este privit: „Atârnăm/ de capătul unei priviri/ care ne suge”. Omul nu mai este singurul care privește. E privit la rîndul lui de lucruri. Frunza se preface în „gârlă de ochi verzi”. Separația dintre eu și lume sau dintre visceral și real cade odată cu dispariția antropocentrismului. *A patra* înfățișează tocmai refacerea unității primordiale. *A cincea* descrie un tribunal al naturii care-l condamnă pe om să redevină măr, frunză, pasăre. Tema e reluată în *A șaptea*, ca și cum dezideratul s-ar fi realizat: „Trăiesc în numele frunzelor...”. *Elegia oului*, a noua, reia o temă secundară din cea dintâi, a sinelui lipit de sine. Doar că locașul poetului este acum fără dubii oul lui Barbu. Argheziană este *Elegia a zecea*. Pe poet îl doare „invizibilul organ, cel fără nume”, nemirosul, negustul. Boala lui este intersenzorială, dar nelegată de senzații. Asociativitatea e de tip avangardist: „Mă doare diavolul și verbul/ mă doare cuprul, aliorul,/ mă doare câinele, și iepurele și cerbul...”. Prozaice, abundând în non-sensuri nu totdeauna voite, sunt celelalte elegii. Volumele care urmează nu mai aduc lucruri noi, dar rămân la un nivel ridicat, cel puțin acelea de dinainte de 1970.

*Oul și sfera* (1967) este limpezit tematic, putându-se cita oricând versuri din cele mai frumoase ale poetului. *Laus Ptolemaei* (1969), *Necuvintele* (1969) sau *Măreția frigului* (1972) reiau în chip mai metodic, dar și mai puțin inspirat, motivele anterioare. Ptolemaeu simbolizează bunul-simț empiric, eroarea necesară a percepției

care constituie lumea: poezia visează să regăsească terenul sigur al realului, temându-se de schema abstractă a gândirii care desfigurează. Ptolemaeu e definit ca „martorul bunului-simț” și al „existenței”, însă aspectul poemelor e deliberat didactic și suavitatea lirică de până acum se evaporă lăsând în loc un pietriș de concepte. Unele poezii seamănă cu niște prelecțiuni care enunță legi, reguli, gnome. Sigur, glossele acestea sunt similitudințifice. Dar nu mai puțin apropiate de vechea poezie de idei, deși poetul se ferește de ea: „O, niciodată, niciodată,/ nu mi-a fost dor de vreo idee,/ ci numai de un măr sau de un mers de fată”. E de remarcat factura naivă, aceea care de fapt o salvează de prețiozitate, dându-i un aer ludic:

„Eu cred că pământul e plat  
asemeni unei scânduri groase,  
că rădăcinile îl străbat  
atârnând de ele-n gol, crani și oase,  
că soarele nu răsare mereu în același loc  
și nici nu răsare același soare,  
ci tot altul după noroc  
mai mic sau mai mare.”

O superbă poezie, *Cosmogonia sau cântec de leagăn*, leagă acest plan copilăresc de imensitățile astrale, ca la Eminescu ori Arghezi, cu deosebirea că „veghea gravidă de lucrurile lumii” este la Nichita Stănescu ușure, serafică, în registru minor:

„Să nu adormi. Spiritele stărilor de suflet  
se dau în leagăn. Hei-ho –  
pentru ninsoare, pentru gheață, pentru frig.

Să nu adormi. Lasă cerul deschis  
până când vom desluși desimea  
stelelor unele-n altele,  
fără nicio ușă, fără nicio fereastră.”

Sunt din ce în ce mai multe metapoezii, construite ca niște psihodrame, cu dialog și personaje. Dar și poezii în maniera unor *limerick*-uri,

pe jumătate glumețe, pe jumătate absurde, cu tiparul sfărâmat din care cuvintele ies în roiuri asociative dintre cele mai neașteptate, zburând, plutind, căzând sau lovindu-se unele de altele în cea mai deplină libertate. Primele anunță ciclul inițial din *În dulcele stil clasic* (1970), ultimele, pe cel care urmează. Volumul debutează cu câteva lungi poeme anxioase, între care *Moartea păsărilor* este o capodoperă: viziune hitchcockiană a unui univers saturat de păsări, de ouă sparte, de coji, de gălbenuș, de albuș și, totodată, o artă poetică puternică și bazată pe repetiții, inspirată de îndoială în vocația proprie:

„Ouăle se ciocnesc între ele în aer.  
Plouă torențial. Norul de păsări smintit  
se-ntețește aripă-n aripă,  
Plouă înghesuit.  
Se sparge în aer oul de ou.  
Plouă cu albuș, cu gălbenuș.  
Aerul se lipește de albuș, de gălbenuș,  
de albuș, de gălbenuș.  
Și începe să plouă cu aer  
până când plouă cu tot aerul,  
torențial, până când plouă cu tot aerul.

Îngerul  
mereu își duce mâna la beregată.  
mereu își duce mâna la beregată.

Coboară aerul, se scurge în canale  
pe lângă țurloaiile îngerului,  
se scurge-n canale  
amestecat cu albușul  
și tot gălbenușul.

Îngerul încearcă să respire,  
să se respire,  
dar gura îi este sudată  
cu albuș – o dată, cu gălbenuș – o dată,  
și mereu își duce mâna la beregată,  
și mereu își duce mâna la beregată...”

Oul barbican îți dă întâlnire aici cu arhanghelii  
blagieni care au aripile frânte. În locul expansivelor

anatomii poetice din *O viziune a sentimentelor*, iată o biologie deprimată, o frică de uzurpare lăuntrică, un instinct al timpului care macină totul între grele pietre de moară, iar în locul extazului gleznelor, tâmplurilor și umerilor, a beției adolescente a simțurilor, urechea înfundată cu ceara vârstei, ochiul orb al maturității întrebătoare și nesigure:

„Și dacă s-ar deschide deodată un ochi  
chiar pe clanța pe care apeși?  
Ai mai putea tu oare  
să pui mâna pe privire?  
Ai fi în stare tu să intri într-o vedere?  
Ai putea tu să fii văzul meu?  
Ai putea tu să fii – dacă dintr-o dată  
s-ar deschide un ochi –  
te miri cine știe unde,  
te miri cine știe când?  
Orbul de mine te întrebă  
poți tu să fii vederea mea?”

Celălalt aspect din *În dulcele stil clasic* se referă la poezii de dragoste, madrigaluri, cântece trubadurești, într-o manieră extrem de liberă, ludică și ironic-sentimentală, care denotă o imensă inventivitate fonetică, morfologică, sintactică și, nu în ultimul rând, semantică:

„Scoate-mi pielea de pe mine  
poate vrei o amforă,  
poate vrei să bei dulbine  
Doamnă Verde Camforă.

Poate că le este sete  
ale dumneavoastră plete,  
poate că vă sunt uscate  
paișpele cel de carate.

Poate că vă este talpa  
nepupată mult prea alba  
și nesupt vă este sfârcul  
și mult prea puțin – prea multul.”

Nici una, nici alta din aceste două feluri de poezie nu are o urmare imediată în *Epica magna* (1978) și în *Operele imperfecte* (1979), de care comentatorii au legat o schimbare la față definitivă a poetului. Nichita Stănescu trăiește, în aceste cărți, ca și în altele din epocă, prin umbra lui. Cel mai supărător lucru este impresia de autopastișă, de repetare palidă a unor motive și expresii. Cine nu-și amintește de elogiul lui A din *Necvintele*; „Cine ești tu, A?/ tu, cea mai omenească și/ cea mai absurdă literă!” Prima poezie din *Epica magna* este tot o *Descriere a lui A*, în versuri uneori inspirate („Templu al cuvântului, A/ rugarea trupurilor noastre fume-gânde”), alteori cam silnice („Gândire devenită strigăt/ înzdrăvenind un mormânt”), dar, în fond, o reluare, ca și *Cățărarea pe o rază*, a vechiului motiv („îl știți voi pe A,/ murdarul de A, luminosul de A”), care denotă secarea imaginației. *Pean* pare un duplicat al definițiilor lirice din *Laus Ptolemaei*. Versurile de tot rele nu lipsesc: „O, tu, lună dezvirginată/ aruncă-ți stele în spate”. O aritmetică ce și-a pierdut, prin supralicitare, orice savoare poetică, și a cărei origine se află în *11 elegii* sau în *Dreptul la timp*, produce mostre de cugetare prozaică, la fel ca și repetarea gnomelor din *Laus Ptolemaei*: „Este ceea ce este./ Legea este a totului, tot ceea ce este./ Îndepărtarea de lege se numește este./ Eroarea este îndepărtarea de eroare” etc. Verbozitatea transformă multe din aceste sentințe, de pe plaja cărora apa s-a retras definitiv, în curate nonsensuri. Iată o poezie care „cotcodăcește” fără a mai face oul, vorba lui M. Sorescu (*Ușor cu pianul pe scări*). Platitudinile sunt câteodată deficiente gramatical („pe foarte viguroasa de greșeală a lor”). Modificarea de regim sufletesc este totuși perceptibilă, mai ales în *Operele imperfecte*. Simbolul nu mai e Ptolemaeu, e Sisif. Un gust de zădărniciere pune stăpânire pe poet. Dar versurile rămân rele. Cu câte o excepție, cum e *Tocirea*, capodoperă norocoasă în deșertul de cenușă:

„Soldatul mărșăluia, mărșăluia,  
mărșăluia,  
până când  
până la genunchi  
piciorul  
i se tocea, i se tocea  
i se tocea  
până când  
trunchiul  
până la coaste  
i se tocea, i se tocea  
i se tocea  
până când  
până la sprâncene orbea  
orbea, orbea  
până când  
părul lui iarbă neagră era  
iarbă neagră era, iarbă neagră era.  
Un cal alb venea  
și o păștea  
și o păștea, și o păștea.  
I-ha-ha, i-ha  
i-ha.”

*Noduri și semne* (1982) vine, în sfârșit, cu un ton cu adevărat nou, de care poetul e, de altfel, conștient, dovadă chiar prima poezie din carte, *Cântarea tonului* („Înger?/ înger.../ Nu, nu e bine!/ Vasăzică, de la început!/ înger?/ Nu, nu e bine înger!”). Cele mai multe poezii sunt elegii despre tristețe, jale, moarte. Naivitatea voită, pe care o remarcam mai de mult, izbuteste aici să producă exemple frapante de simplitate. Poezia e mai „banală” ca oricând, dar a câștigat în naturalețe, în „sentiment”, ceea ce a pierdut în complicație abstractă. Pe alocuri, ea începe să semene cu contrastele de alb și negru ale lui Bacovia. Lumea e tăiată la mijloc, între întunecat și luminos, între sus și jos, între dreapta și stânga. *Nodurile* și *Semnele* sunt scurte, poemul nu se mai dezvoltă, pare spus dintr-o respirație. Ideea care pare să fi stat la baza titlului și a grupării pe cele două serii a poemelor din volum (pe care Nichita Stănescu n-a explicat-o niciodată clar, conform obiceiului său de a-și

metaforiza până la absurd propozițiile teoretice) este aceea că lumea are față și dos, nodurile indescifrabile de pe dos fiind lizibile pe față ca niște semne. Însă nu toate *Nodurile* sunt noduri, nici toate *Semnele* nu sunt semne la un Nichita Stănescu incapabil să se ia până la urmă în serios. Câteva dintre cele mai reușite poezii par neterminate, cu finaluri care par niște improvizații oboșite. Chiar și așa, este o altă poezie în acest volum, lipsită poate de strălucirea din timpurile bune, dar mai dramatică, pe alocuri panicată, și, chiar dacă jucată în stil de psihodramă, extrem de simplă și totuși liric enigmatică:

„Ce faci acolo, m-a-ntrebat Daimonul  
 meu pe mine  
 ce faci tu acolo?  
 Capcane, nu vezi, eu fac capcane!  
 Lețuri pregătesc și lanțuri pregătesc,  
 nenumărate chei fără de lacăt!  
 Ce faci acolo?, m-a-ntrebat Daimonul  
 meu pe mine.  
 Precum ți-am zis, eu fac capcane,

pândesc un animal ca să se prindă-n ele!  
 Pândesc cu cheia mea un lacăt!  
 Aha, mi-a spus Daimonul, ești vânător,  
 știam.  
 Nu știi nimic, i-am răspuns,  
 eu n-am capcană pentru tine!”

Aici se încheie (căci abecedarul poetic pentru copii din *Carte de citire, carte de recitare* nu e decât o pastişă argheziană, iar articolele și interviurile sunt vorbărie goală) destinul unui poet excepțional și inegal, căruia editorii avizi de inedite i-au făcut mai degrabă un deserviciu. Nichita Stănescu nu este nici atât de verbos precum socotesc contestatarii săi (Gh. Grigurcu, M. Nițescu, Marin Mincu), nici atât de profund precum îl cred adulatorii. Dar este probabil cel mai original poet român de după al Doilea Război. Pecetea pe care el a pus-o pe poezia noastră este inefasabilă. Poetul cel mai ușor de recunoscut și mai greu de confundat dintre toți a creat o limbă poetică la fel de liberă și de încântătoare cum este zborul păsării în văzduh.

## CEZAR BALTAG

(26 iulie 1939 – 26 mai 1997)



Cu o cotă înaltă spre sfârșitul anilor '60, eclipsată apoi de poezia unor colegi de generație mai originali ori doar mai norocoși, căzută în desuetudine odată cu optzecismul, lirica cultivată și sobră a lui Cezar Baltag a pendulat tot timpul între manierism și pitorescul folcloric de factură intelectuală. Ea și-a desăvârșit din vreme o mitologie și o muzicalitate proprie. Poetul este un stilist. Emoția stă la el sub șapte peceți de artă. Din folclorul autohton sau din credințe și eresuri orientale, a distilat la nesfârșit esențe. Nu e vorba atât de taine profunde, cât de proceduri magice. Mitologicele lui Baltag țin de ritualitate. Limbajul are aură. Înțelesurile sfârâie ca tămâia în materia incantatorie a frazelor. Lirismul este solemn, vag, livresc și invocator. Pigmentul exotic



este rodul curiozității culturale, polenul rămas pe mâinile care scutură floarea. Ațintit către tot soiul de mistere ori atras de analogii neașteptate, spiritul poetului este treaz și cerne totul. Comuniunea cu universul este distantă, contemplare a necunoscutului de pe buza prăpastiei. În fierberea de dedesubt, poetul nu coboară niciodată. Doar nările îi tremură uneori la mirosul de catran care țâșnește prin porii pământului.

La debut, Cezar Baltag este deja un virtuoz mascând un sentimentalism melodios și artificializat. C. Regman a putut vorbi de o „matematică de echivalențe și substituiri”. Mai izbitoare decât livrescul este întinderea rădăcinilor culturale ale inspirației în *Madona din dud* (1973), prima lui carte caracteristică, amestecând descântecul popular cu acela cult de la Pann, Argezi sau Barbu. Preferințele tânărului poet merg cu egală insistență spre *Flori de mucigai* și *Domnișoara Hus*, spre formulele de basm de la Emil Botta și spre folclorul țigănesc al lui Miron Radu Paraschivescu, spre versul ludic și copilăresc știut și lui Nichita Stănescu sau Ion Gheorghe („Unde este armăsara/ ce sfințea odinioara?// Doamne, ce mai leopardă/ care mușcă și dezmiardă”). Nota proprie lui Baltag este folosirea conștientă a tuturor acestor înrâuriri într-un registru de pură virtuozitate. O anume crispare vizibilă în *Odibnă în țipăt*, volum prea îndatorat filosofării abstracte a lui Nichita Stănescu, este eliminată în *Madona* și în celelalte. Poezia lui Baltag devine foarte simpatcă, deși niciodată pe deplin originală:

„Ziua noapte, dealul șes,  
soare, până unde-ai mers?  
Frunză albă, rost-nerost  
piatră până unde-ai fost?

Am fost către, am fost lângă,  
unde crește floarea stângă,  
am fost înspre, am fost până  
cale de o săptămână,

la margine de pământ,  
să aud cucul tăcând,

la mijloc de logostele  
unde pasc ielele mele.

Foaie, bob cărunt,  
unde sunt, unde sunt?  
Sunt acolo, sunt aici,  
unde pasc îngere mici,  
Sunt în toate, sunt în parte,  
sunt bolnavă de departe.”

Versuri indiscutabil frumoase, fluente, cu o bună muzică lăuntrică, dar încă nu profunde. Abia în *Euridice și umbra* (1988) transpare nota biografică. O parte din văluri au căzut, ceremonialul a fost dereglat de necesitatea imperioasă a mărturisirii, temele cărturărești s-au tras la o parte, dezgolind o inimă palpitândă și fragilă. Cezar Baltag nu e, desigur, altul, proverbiala lui delicatețe este intactă, motivele, aceleași, dar versul se înfioară de emoție ca niciodată înainte:

„Și-am văzut pe plai  
floarea mea de rai.  
M-aplecai s-o tai,  
Când mă ridicai,  
Doamne, ce aflai?  
Tu nu mai erai,  
Tu nu mai erai,

Când m-am aplecat  
drumul s-a schimbat,  
nu te-am mai aflat  
nu te-am mai aflat.

Împrejur de mine  
brâne și ravine  
numai văi haine  
și mai jos în vale  
un străin de cale  
ca o întrebare.”

Caligrafia tristeților fără leac, cu tot arghezia-  
nismul latent, vădește o sinceritate de rană deschisă:

„Aș vrea îngândurat să te descânt,  
să leg ființa ta de un cuvânt

ca să ne regăsim atunci când  
vom mai veni vreodată pe pământ.

Ultima oară când ne-am întrupat  
ți-am povestit un basm de neschimbat.  
Era al nostru cel adevărat.  
De ce-ai plecat din el? De ce-ai uitat?

Privirea pierde tot ce mâna strânge.  
Până la tine glasul nu-mi ajunge.  
Fantasmele încep să te alunge,  
Nu lacrimi în cuvinte am, ci sânge.”

Alfabetul poeziei lui Baltag a rămas același.  
Însă manierismul s-a subțiat până la a lăsa să se  
vadă mai direct sentimentul. Nota personală  
străpunge plafonul norilor de teme și imagini  
gata făcute (crinii, părcele, karma, *umbra et pulvis*

*sumus*, soarta, Marea Mumă, Afrodita, Urania și  
restul) într-o elegie fără sfârșit:

„Ți-am mai spun visul  
pe care ți-l spun acum?  
Dar oare e vis?  
Sau e soarta  
care ne toarce întruna?

Fiecare întâmplare  
a fost trăită de două ori,  
fiecare gând  
l-au mai spus Parcele  
încă o dată.

O zeiță îmi înfășoară înapoi  
pe mosor copilăria.  
Soarta îmi povestește un vis  
pe care l-am mai trăit odată.”

## CONSTANȚA BUZEA

(n. 29 martie 1941)



Arta poetică a Constanței Buzea este una  
dintre cele mai șocante și totodată mai subtile:

„a sta pe margine și a privi  
nu înseamnă a sta degeaba  
ci a înțelege fluviul liniștit  
curgând la vale plin  
de înotători și de înecați  
seninătatea lui calmează  
nevinovat e fluviul spui  
și te arunci în valuri.”

Acestea sunt principalele motive: fluviul, cu  
inocența lui senină și crudă, care-l atrage ca un  
magnet pe poetul menit privirii de pe mal. Ce  
fel de privire este aceasta? „O altă cale de-a  
privi”: versul aparține Emilyei Dickinson, din  
faimosul poem 627, care pare să spună (după  
opinia autorizată a unor comentatori) că ființa  
poetului este ca o cetate asediată, iar poezia un  
fel de a gândi ieșirea din starea de asediu. Așadar  
un anumit mod de a privi în jur, fiindcă niciun

poet nu vede decât ceea ce este. În generația Constanței Buzea, legătura dintre iubire și natură este aproape generală. Faptul se explică prin naivitatea obligatorie a tuturor descoperirilor. Poeții anilor '60 redescopereau, după deșertul proletcultist, poezia. Oazele peste care ei au dat au fost, inevitabil, cele de la începuturile poeziei moderne, Eminescu neputând lipsi, cu tot romantismul său idilic, în care natura și crosul coexistau paradiziac. Eminescianismul latent e definitoriu pentru toți șaizeciștii, înainte ca ei să se îndrepte spre surse mai apropiate, cum ar fi Arghezi, Barbu, Bacovia sau Blaga. Nici Constanța Buzea, care n-a debutat cu volumul *De pe pământ*, în 1963 n-a putut rămâne străină de dragostea prin care a reînvățat (la un loc cu Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana sau Ion Alexandru) poezia. Acestea sunt, o vreme, un fel de ceremonialuri erotice solemn-muzicale, grav-melifluente. Se țin bine minte:

„plângi cu fruntea-n perna albă  
unde părul meu demult  
a crescut încet și singur  
din nesomn și din oftat  
plângi în vise  
plângi în crucea păsărilor călătoare  
plângi în zborul lor de toamnă  
scuturat în mare”

Aceste nobile elegii de dragoste trebuie privite astăzi ca documente pentru o stare poetică (care este și una de spirit, dar nu în sens propriu: fiindcă poeții nu trăiesc cu adevărat sentimentele pe care le exprimă, ei considerându-le însă singurele capabile să exprime felul în care înțeleg ei, în momentul cu pricina, poezia). Proletcultismul înjosise poezia, silind-o să devină un soi de proză mincinoasă, falsă și trivială. Poeții tineri din anii '60 încearcă și reușesc să răzbune un deceniu și jumătate de umilire: scriind exclusiv în registru înalt (chiar și Sorescu, al cărui spirit ludic și parodic nu trebuie confundat cu nivelul stilistic jos), ei vor să fie frumoși și puri. Angelologia și-ar putea extrage un material foarte

bogat din consultarea acestei lirici înaripate și la propriu și la figurat, celeste, azurii și fluturătoare. Când plâng, șaizeciștii o fac la fel de frumos, sprijinind elegia pe imagini ale ploii sau ale ninsorii sau pe cascadele vegetale ale părului. Primele poezii ale Constanței Buzea vorbesc cu mult mai puțin despre Constanța Buzea decât despre poezia însăși a acelor ani. Din această mecanică, vrăjită și eminescian adormitoare (G. Călinescu o identifica în esența romantismului lui Eminescu, odată eliberat de sonorile lui Alecsandri și Bolintineanu), poeziile Constanței Buzea evadează greu și relativ târziu. Se poate bănui că poeta însăși n-a renunțat cu plăcere (și dintr-odată) la niște clișee (ea nu le simțea ca atare) generoase, la rimele bogate, la ritualurile unui eros în bună măsură literar. Acum, când știm ce a urmat, putem citi dedesubtul clișeeilor, al imaginilor comune și al eminescianismului latent un roman de iubire. Cuvântul înșală: avem mereu impresia că sentimentul real este mult mai înrudit cu fascinația decât cu pasiunea. O anume atracție fixează și fascinează. Poeta nu e atât prada acestei atracții, cât victimă a unei ciudate dorințe proprii de a se convinge. E mai degrabă un autocrotism, o îmbătare cu emoții, o formă de autosugestie sentimentală. Destrămarea mirajului nu coincide cu părăsirea tuturor iluziilor. Iubirea devine cu greu amintire. Ca umbre doar, de fundal, trec rare imagini ale căminului și maternității. Poeta va scrie extraordinare versuri pentru copii mult mai târziu. Deocamdată ea n-are încă ochi pentru domesticitatea calmă, cu bucuriile ei adânci, care îndepărtează spectrele. După cum n-are ochi (ce ciudat!) pentru natură. Deseori evocat, peisajul nu e particular: toamne, nori, copaci, crengi, frunze, flori, păsări, ploi sau ninsori. Nu pinii aromați ai lui Whitman, mierla lui Trakl sau Botta, decembrie al lui Bacovia sau gorunul lui Blaga. E defectul general al poeziei șaizeciste înainte de o anumită maturizare care a însemnat și individualizarea limbajului.

Din acest cerc, lirica poetei scapă odată cu abandonarea muzicalității exterioare și a bagajului de clișee menționat: poezia capătă un neașteptat

aer abstract, se umple de simboluri mai mult sau mai puțin obscure, unele voit ermetizante. Ruptura are consecințe importante. Spre mijlocul anilor '80 poezia Constanței Buzea se așază în tiparul deplinei maturități. Nu lesne de definit. Peisajul nu mai e general. Are o intensitate morală neobișnuită, pusă de la început sub semnul fragilității, al duratei scurte, al presiunii timpului. Apoi, este un ton, același de la un capăt la altul al poemului, care unifică impresiile, imaginile și sunetele. Atitudinea morală este (o regăsim, iată, abia acum, după ce am descoperit-o în succintele arte poetice) de așteptare răbdătoare: „cu capul plecat cu mâinile în poală/ aștept”. O atitudine, în fond, enigmatică, inelucidabilă. Există un rest. Poema, atât de densă, de bogată, nu-și spune întreg secretul. Pe coperta ultimă din *Pelerinaj* exista o fotografie a poetei care pare inspirată de aceste versuri, dacă nu cumva e invers. Când am văzut-o prima oară – poeta, din profil, pe scaun, îmbrăcată într-o rochie albă, cu dantelă, ce pare să aparțină altor vremuri – fotografia m-a dus cu gândul, desigur, sub sugestia versurilor, la o poeză al cărei chip mi-a rămas necunoscut. Emily Dickinson. Nu știu ce altă poeză de la noi este mai apropiată de Emily Dickinson decât Constanța Buzea. Mă refer la poemele ei din ultimul deceniu, firește. Între sonetele din *Ultima Thule* și poemele libere din *Pelerinaj* nu e altă distanță decât aceea metrică pe care o cere forma fixă și regulată a celor dintâi. Aerul dickinsonian este însă evident. Expresia poetică se concentrează până la purul gnomism. Niciodată n-a folosit Constanța Buzea mai puține cuvinte ca acum și ca să spună mai mult. Figura potrivită acestor poezii este epura. Nimic de prisos. Conturul unor insule de piatră ocolite de albastrul mării și scăldate în soare. Atitudinea nu e peste tot aceeași, dar surprinde calmul câte unui pastel (care nu mai e amoros), aproape pillatian, în care impresiile par sculptate în cuvinte:

„septembrie fără asprimea verii  
el este tot un fel de vară însă

mai dulce-ntunecat vrăjită pânză  
pictată noaptea-n murmurele cerii

septembrie cu greieri în mătăsurii  
formele norilor suind din mare  
corabie de frunze muritoare  
în care vâslele sunt păsări păsuri

se pregătesc cu lină hărnicie  
să treacă toate dincolo seninul  
sub care a-nflorit și s-a copt vinul

septembrie timid visând în vie  
ci nu se va lăsa el dus rai simplu  
va sta deasupra ta și-a mea tot timpul”

Pudoarea sentimentului este remarcabilă. Și, mai ales, nici o emfază. Muzica a coborât o treaptă, spre interiorul poemelor. În *Pelerinaj*, unde nu mai există rimă, iar cadența e liberă, această muzică se adresează urechii interioare a cititorilor de poezie bună:

„aș spune mereu  
și în tăcere aș spune  
și în întuneric aș spune  
și în trecut m-aș duce să spun  
rănilile vechi nu s-au închis  
armele nu sunt putrede  
nici îngropate”

O enormă vulnerabilitate se simte în aceste poeme. Chiar dacă teama, regretul ori durerea sunt rostite cu gura închisă – poeme cu gura închisă – ele nu rămân neobservate. Rănilile nu s-au închis, nici armele n-au fost îngropate. Seninătatea e departe. Dar poeta preferă să rămână fidelă felului ei ocolit și răbdător de a privi lucrurile. Poezia ei se hrănește din mister și din ambiguitate așa cum se hrănește cariul din lemn. Încet încet devine perceptibil fondul sufletesc adânc din aceste poezii, care este unul religios, un fel de mistică fără un Dumnezeu precis, un naturism subtil și integrator, extrem de democratic cu toate ființele, mai apropiat de franciscanismul

dulce, suav și blând al poetului din Assisi decît de severitatea ascetică a ortodoxiei:

„trebuie stârpit răul  
din rădăcină  
dar cum  
fără să fie rănit  
pământul ciupercilor  
și al viermilor  
cu care își satură dumnezeu  
păsările”

Uimitor acest poem, mai cu seamă în versurile sale finale, în care radicalismul etic nu e respins, condamnat, ci doar îmblânzit de sugestia suferinței universale pe care aplicarea lui ar provoca-o. Până și crima poate fi înțeleasă, chiar dacă nu justificată, prin complexa, inextricabilă și misterioasă întocmire a cosmosului de ființe și de specii:

„pisica îmi lasă în poală  
un pui de vrabie viu  
și mă iscodește cu ochi de fosfor  
fierbinte

nu de foame a vânat  
ci ca să-mi arate virtuțile speciei  
să-mi dea o șansă pe care n-o merit  
o lecție poate  
lumea naște fără istov  
fiare și inocenți  
zadarnic așez micul înger  
între flori la fereastră  
pasărea se chircește și moare

vărsându-și sufletul într-un țipăt  
care zburlește nimicul ușor  
al penelor sale”

Sau iată chintesența de religiozitate absolut naturală, inteligentă, plină de un patos reținut în expresivitatea sigură și gnoimică, tot așa de limpede ca respirația unui nou-născut:

„numai o dată  
la urmă de tot  
trupul și sufletul se recunosc  
și sunt împreună vorbindu-și

milostiv sufletul îi spune trupului  
iată-ne împreună  
ca două trupuri îndrăgostite  
și ceea ce spune el este adevăr adevărat

trupul se-ncântă și crede  
rostind la rându-i  
iată-ne împreună  
ca două suflete îndrăgostite  
dar ceea ce spune el e trufie  
și deșertăciune

celălalt plânge încet  
înainte de a se înfrigura  
și a se ridica la cer  
dar păream însuflețit de sufletul meu  
și păream împreună fiind  
trup viu prin trup viu trecând  
înmiresmat și cald ca și mine era  
și uite ce duhoare sunt  
și fără nici o apă în apropiere”

## MARIN SORESCU

(19 februarie 1936 – 6 decembrie 1996)

Puțini mai știu astăzi că Marin Sorescu a fost și un remarcabil critic și eseist. Dacă e să-l credem, a scris critică de prin 1962, și numai întâmplarea (adică articolul lui Călinescu din

*Contemporanul*) l-a consacrat ca poet. Eseurile din *Teoria sferelor de influență* (1969) și cronicile literare din *Ușor cu pianul pe scări* (1985) vădesc o acuratețe stilistică și o luciditate venite ambele

din simpatia declarată pentru Ș. Cioculescu, și o imaginație călinesciană, capabilă de formulări frapante și memorabile, cu toate familiaritățile de expresie, uneori neîngăduite. Mai totul este citabil. Ciobanul din *Miorița* are un „discurs hamletian”, balada populară ca atare ținând de „un fel de matriarhat” al poeziei noastre. Sau: „O pompă monstruoasă atâră deasupra lumii urmuziene. Când dă ea drumul la presiune prea mare, când absoarbe ea tot aerul, de te sufoci!”. Geo Bogza „are inimă de poet antic și bicicletă de suprealist, mereu pe drumuri mari, constelații, galaxii, cu popasuri pentru necroloage și exclamații, uimiri, perplexități, răscruci, poduri, ode și epode”. Și: „Cartea foarte populară a lui Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, un fel de *Alexandrie a miturilor*”, este ca un „capac pe haos, cum vedeai înainte, în unele case de la țară, biblia pusă capac peste oala cu lapte”. Vasile Voiculescu este „un Fra Angelico mirean al poeziei române”. C. Noica ar fi fiind „un sfântos al silogismelor”. Victor Felea scrie o „poezie de sugativă, poezie de îmbibare” în care emoțiile pătrund ca într-un burete. „Orice vers al lui Bacovia trece prin urechile acului”. În fine, „Ștefan Bănuțescu pune o distanță de-o fugă de dropie între el și indiscreția lumii”. Cronicarul nu e nici binevoitor, nici cârcotaș, ci mai degrabă ludic în obiectivitatea judecăților. Dar când scoate capul, rar, pamfletarul este redutabil: „Dacă prindem câțiva ani buni la producția de hârtie și Eugen Barbu reușește să publice toate volumele amintite, această *Istorie polemică a literaturii române* va fi cel mai mare monument funerar la *Groapa*, ilustrând strălucit că ce-și face omul cu mâna lui nici dracul nu desface, și orice pasăre pe limba ei pierde”. O bună cultură literară îl determină pe Sorescu să scrie la fel de expresiv și de just despre dostoievskianismul lui Baudelaire și despre ultimul cronicar muntean, Dionisie Eclesiarhul, să guste deopotrivă sofisticatul *Anabasis* al lui Saint-John Perse și *Meșterul Manole*, să treacă de la Odobescu la Pasternak și de la Rilke la Ovidiu, cel sosit la Tomis „murdar de ruj pe buze”.

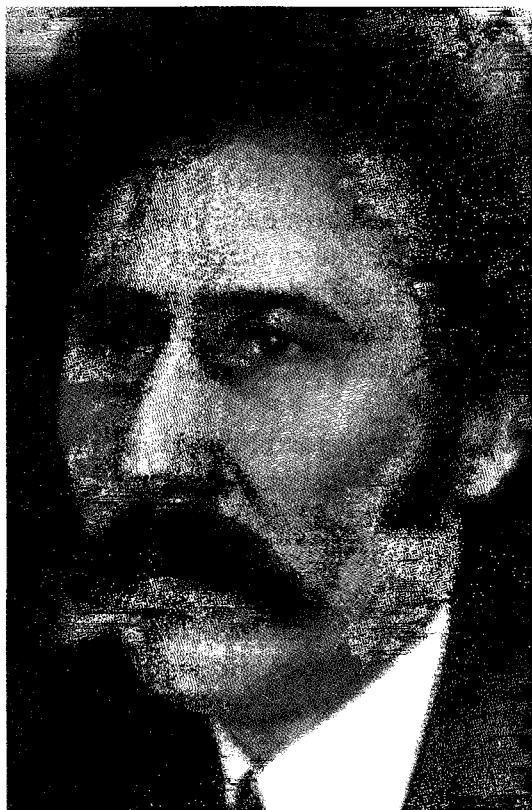


Foto: I. Ciucu

Excepțional este și teatrul lui Sorescu. Dacă valoarea pieselor a fost intuită din prima clipă de către critici și regizori (aproape toate bucurându-se de puneri în scenă interesante), aprecierea originalității lor lasă un loc mare pentru mai bine. S-a întâmplat un lucru asemănător cu acela constatat de G. Călinescu în legătură cu Arghezi și anume că s-au spus de la început toate acele lucruri „superficiale și juste” care sar în ochi. Critica a vorbit de caracterul de „metaforă poetică” al principalelor piese, de „absurd” sau de „ubuesc”, apropiindu-l pe Sorescu de Ionescu sau de Beckett, dar și opunându-l acestui tip de teatru. Mircea Ghițulescu, în *O panoramă a literaturii dramatice* a găsit că Iona și altele sunt niște „parabole gnostice” iar Marian Popa, în *Istorie*, că reprezintă antiteatrul așa cum poemele lui Sorescu reprezintă anti-poezia. În *Paradisul*, N. Balotă a văzut un „mister” medieval, în care „creatura este confruntată cu ceea ce o depășește”. Piesele cu subiect istoric au fost catalogate drept drame

metaistorice, parabole ori actualizări, tragedii burlești ș.a.m.d. Toate acestea sunt adevărate, chiar dacă intră uneori în contradicție unele cu altele. Nu numai noutatea stilului sorescian creează dificultăți, dar și imprecizia conceptelor critice. Este evident că teatrul lui Sorescu nu este poetic în sensul verbal. Unii comentatori l-au găsit înrudit mai degrabă cu poezia autorului decât cu genul dramatic, ceea ce denotă o prejudecată. Nu e cine știe ce poezie în replici, nici „literatură” de citit în aceste piese care sparg planul cărții, construindu-se admirabil pe scenă, în trei-patru dimensiuni, printre care aceea verbală este importantă, dar nu centrală. Dacă este în piese poezie, este în două înțelesuri: o dată ca splendoare a imaginii, a vizualului, a corporalului, greu de separat de prezența unui om în carne și oase, a unei voci, a unui decor, a unei mișcări, a unui joc de lumini; și, a doua oară, ca metaforă a existenței umane confruntată, vorba lui N. Balotă, cu tot ce se află dincolo de ea. După teatrul expresionist al anilor '20, după acela epic, al anilor '30-'40, tendința principală în drama europeană postbelică a fost aceea numită de Esslin „teatrul absurdului”, oarecum impropriu însă, mult mai potrivit fiind să considerăm poetic textul unor Ionesco și Beckett în ambele înțelesuri la care m-am referit. Construindu-și primele piese în jurul unui singur personaj, Marin Sorescu interiorizează dialogul, care devine un fel de convorbire a omului cu el însuși, și nu neapărat cu un alter-ego (ca în *Casa evantai*, una din piesele nereușite, tocmai din pricina aspectului psihanalitic), ci a omului cu sine ca subiect existențial. Sorescu renunță la efectele de suprafață ale expresioniștilor și la „fabula” lui Brecht, nu însă la fundamentul Marilor Povești din Biblie (care au instituit modernismul). Omul singur și singular, între cer și pământ, sau între pământ și apă: teatrul cu un unic personaj nu e o formă, ci o sinecdocă a destinului uman. Viziunea lui Sorescu este la fel de organică și de personală cum sunt ale unor Beckett sau Hochuth. Ionesciană, ea este doar într-o singură piesă, *Există nervi*, probabil

cea dintâi. Nu de alegorii este vorba în celelalte, ci de metafore compacte ale raportului dintre om și lume. Gestul final al lui Iona întorcând cuțitul spre burta proprie, după ce a spintecat burțile peștilor care se înghițiseră unul pe altul, al Paracliserului, dându-și foc ca ultimă lumânare menită să afume biserica, nu sunt gesturi de lașitate ori de abandon, ci, din contra, de asumare a răspunderii ultime. Cum este și ridicarea de către Irina a pruncului deasupra apelor („Respiră!”). Omul și lumea nu se opun unul alteia. Apele nu înecă viața umană. Nici focul n-o devoră. Iona nu e prizonierul unui pește. Omul este însăși lumea. Lumea este însuși omul. Dintr-un raport exterior, bucuria, speranța, deznădejdea sau ura devin un raport interior, care transformă dialogul în monolog și așază în centrul scenei un unic personaj: omul-lume. De aceea lipsește absurdul metafizic beckettian. Chiar dacă transcendența este goală și mută în primele piese ale lui Sorescu, după observația lui Balotă, nu e vorba la el atât de disperare, cât de speranță. Faza ionesciană (dezintegrarea limbajului etc.) e depășită odată cu *Există nervi* și *Pluta Meduzei*, cele două comedii, dar nici în acestea teatrul nu e ironizat ca expresie a absurdității lumii, ci ca pură convenție scenică. În schimb, cele trei tragedii (*Iona*, *Paracliserul* și *Matca*) sunt serioase, în ciuda inflexiunilor comice nelipsite din aluatul modern. Cea mai complexă (și oarecum inutil lungită de la o versiune la alta) este *Matca*. Piesa stă pe o mare metaforă a supraviețuirii după apocalipsă. Balansul între naștere și moarte, între priveghi și ursire, despărțite de o ușă mereu deschisă, ca între camerele din casa unde Irina naște și Moșul moare, reprezintă structura ideatică și totodată materială a piesei. Finalul poate fi interpretat, ca și acela din *Iona* sau *Paracliserul*, ca fals optimist. Nu știm, în definitiv, dacă iluminarea mamei care poruncește pruncului să trăiască, ținându-l (până când?) deasupra apelor în creștere, este o credință, o nebunie sau un gest disperat și zadarnic. Dar ce este sinuciderea lui Iona, în care Vladimir

Streinu vedea o renunțare? Mai limpede pare autodafeul Paracliserului, al celui din urmă devot al celei din urmă biserici. Ceea ce este izbitor la toate trei personajele este că nu seamănă deloc cu mașinările vorbitoare, cu marionetele dezumanizate de la Beckett: niciunul nu întruchipează un om ajuns victimă neputincioasă a unui univers golit de sens, niciunul nu-l așteaptă pasiv pe Godot. Toate întruchipează o formă de eroism, de rezistență, lăsând intact sensul lumii. Iona, Irina, Paracliserul au ceva din măreția un pic emfatică a eroilor vechii tragedii, fără a fi lipsiți de umor sau de realism. Personajele nu sunt nici măcar crâncene, ca Béranger din *Rinocerii*. Sunt tragice și totodată capabile să-și ironizeze situația-limită. Uimitor este că astfel de tragedii optimiste, de care e plină literatura realist-socialistă, și sovietică, și românească, îi reușesc lui Sorescu în pofida tradiției moral-nefaste a genului.

Cele două piese cu subiect istoric, *Răceala* și *A treia țepă*, țin în fond de teatrul politic și sunt parodii pe tema abuzurilor din regimurile totalitare. În ambele, pretextul este epoca lui Vlad Țepeș, care nu apare ca personaj în prima piesă, aceea despre campania eșuată a lui Mahomed în Țara Românească, dar este protagonistul celei de a doua, ca domnitor ambițios și crud sau, la urmă, ca ostatec al regelui Matei Corvin. Sultanul se izolează în cortul său ca să conceapă un abecedar musulman, menit a curma influența grecească (de altfel, Împăratul Bizanțului și Curtea lui sunt la remorca alaiului lui Mahomed în expediția dunăreană) și să scrie versuri, pe care Pașa din Vidin i le critică atât de nemilos, încât se alege cu scopirea. (Iată ce soartă prevedea, metaforic, firește, Marin Sorescu, criticilor care-i erau defavorabili) Textul e înțesat de subînțelesuri și aluzii politice și trebuie citit ca palimpsest. „Turcii” sunt „rușii”, cadănele discută politică. Titlul se explică abia la urmă, când unul din căpitani lui Țepeș contractează o răceală și moare. Accentul naționalist este târât în derizoriu de inscripția pe o piatră care eternizează memoria evenimentelor: „Iată în

junie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgânii la Oiești”. Lumea comunistă și lumea liberă se confruntă mai clar în *A treia țepă*, superioară în multe privințe *Răcelii*, și, dramatic, mai echilibrată. Un turc de origine română care voise să revină în țară și un român care voise să fugă din țară se conversează de la înălțimea țepelor în care fuseseră deopotrivă trași, dar, precum se vede, pentru motive opuse. În timpul acesta, Țepeș mănâncă și bea cu poftă la umbra țepelor. A treia țepă, între cele două, și întrecându-le în înălțime, domnitorul și-o rezervă sieși, pentru cazul că nu-i va reuși planul de a lichida corupția și de a instaura ordinea în Țara Românească. La urmă, se trage singur în țepă. Aluzia la mărețele proiecte ceaușiste și la eșecul lor e cât se poate de transparentă. În actul al doilea, la curtea lui Țepeș vine un țăran viețuitor în secolul precedent, trimis de nevasta lui gravidă să vadă dacă viitorul va fi mai bun pentru copilul lor. Se sugerează ideea că pe cât de departe în viitor ajunge țăranul, lucrurile stau tot mai rău. Din astronomi, Țepeș face spioni militari. Pe ologi, orbi, cocoșați și alți handicapați îi oferă turcilor ca robi, dându-le foc laolaltă cu solii sultanului într-o biserică ce va arde până la temelii. Scena de eutanasiere colectivă e teribilă, deși tratată umoristic. Acest Auschwitz derizoriu ține de maniera soresciană (am întâlnit-o și în *Răceala*) de a privi din unghi comic tragedia istorică. Mai curând politice decât metaistorice sunt ambele piese, parabole parodice bazate pe actualizare forțată.

Cea din urmă, *Vărul Shakespeare*, este și cea mai pretențioasă, dar, deși trecută prin mai multe versiuni, aproape ratată. În piesă Shakespeare își rescrie piesele sfătuit de un danez pe nume Sorescu. Printre personaje se află Hamlet, Doamna Brună din *Sonete*, o hangiță pisăloagă și care nu pricepe poezia, Anne, soția lui Shakespeare, care-i cere mâna hangiței în numele soțului ei, spre a-l îmboldi să creeze, câțiva dramaturgi elisabetani, rivali ai marelui Will ș.a. Poliția îi face un dosar gras lui Shakespeare din



reclamațiile concurenței, care însă ajunge, ea, la pușcărie, fiindcă vătășei se plictisesc să înregistreze turnătorii fără număr. Până la urmă Hamlet îl ucide pe Shakespeare (în timp ce Sorescu se sinucide), care se scoală totuși din morți cu o replică magnifică, în versuri, deși până aici era singurul personaj care se folosisese exclusiv de proză:

„Nu-i cazul.

Căci mi-a trecut și moartea într-o clipă.

Și ea degrabă, tot ca viața, curge...

M-am odihnit murind... Acum, la lucru.”

Autorul *Vărului Shakespeare* ar fi avut mare nevoie ca protagonistul să-i întoarcă mâna de ajutor pe care Sorescu din piesă i-o oferă lui Shakespeare.

Într-un singur gen n-a reușit mai nimic Sorescu: în roman. *Trei dinți din față* (1977) este de o perfectă platitudine realistă, în schimb *Vișuniunea vișunii* (1982), „roman într-o doară”, este o fabulă pe alocuri urmuziană, prea serioasă pentru copii și prea naivă pentru adulți.

Popularitatea și-a datorat-o de la început Sorescu poeziei, ca și succesul de critică. Un rol va fi jucat articolul lui G. Călinescu din *Contemporanul*, apărut (1964) chiar mai înainte ca Sorescu să fi debutat. Dar cu siguranță a mai fost o cauză: rareori o epocă și-a născut mai la timp poetul potrivit. Original și inventiv, Sorescu era un spirit funciar antidogmatic într-un moment în care apele dogmatismului începeau să se retragă. Versurile lui ingenioase, pline de sugestii șocante, au făcut deliciul unui public larg și i-au satisfăcut totodată și pe critici, care vedeau în ele un simptom și o promisiune de înnoire. Cu un bun instinct al pieței literare, poetul s-a adaptat lesne la schimbări, dovadă *La Liliaci*, în care poezia este cu desăvârșire alta decât în culegerile anterioare. Popularitatea lui Sorescu a rămas destul de mare până astăzi. Cota la critică, mai fluctuantă, a scăzut considerabil, dar nu în plină campanie contra poetului, în anii '70, ci după 1989, când Sorescu a

fost mai degrabă ignorat decât hulit, ceea ce explică de ce n-a avut parte de o contestare la fel de energică precum a lui Nichita Stănescu.

Parodiile debutului (*Singur printre poeți*, 1964) nu ating valoarea *Parodiilor originale* ale lui G. Topîrceanu, cu siguranță și pentru că țintele lor nu sunt la fel de bine marcate stilistic. Una e să-i parodiezi pe Goga sau pe Arghezi, alta, pe Mihai Negulescu sau pe Ion Crânguleanu. Ele arată însă în Sorescu un bun cititor de poezie. Remarcabil și ca traducător și eseist, Sorescu este, din generația lui, unul dintre poeții cei mai cultivați, măcar în sensul de a-și fi citit confracții. Lecturile lui Nichita Stănescu din poezii vremii sunt exclusiv și exagerat laudative. Ale lui Sorescu sunt profesionale. În *Poeme* (1965) se remarcă numai decât familiaritatea tratării unor teme filosofice, „Sorescu domesticește filosofia”, va scrie, inspirat, L. Raicu în 1983. Nu e vorba de bagatelizare, fiindcă poetul ia foarte în serios problemele:

„Melcul și-a astupat bine ochii  
Cu ceară,  
Și-a pus capul în piept  
Și privește fix  
În el.

Deasupra lui  
E cochilia –  
Opera sa perfectă  
De care-i e silă –

În jurul cochiliei  
E lumea,  
Restul lumii,  
Dispusă încolo și-ncoace,  
După anumite legi  
De care-i e silă –

Și-n centrul acestei  
Sile universale  
Se află el –  
Melcul,  
De care-i e silă.”

E greu de stabilit precursorii *Poemelor*. Poate T. Arghezi („Începe să fie târziu/ în mine./ Uite, s-a făcut întuneric/ în mâna dreaptă./ Și-n salcâmul din fața casei”), dar mult mai evidentă este afinitatea cu Nichita Stănescu, nerelevantă însă vreodată, atât de incompatibili părănd cei doi. Exemplele erau totuși la îndemână în volumul din 1965: „Locuiesc într-o roată./ Îmi dau seama de asta/ După copaci./ De câte ori mă uit pe fereastră/ Îi văd/ Când cu frunzele-n cer,/ Când cu ele-n pământ” sau: „Doctore, simt ceva mortal/ Aici în regiunea ființei mele,/ Mă dor toate organele,/ Ziua mă doare soarele,/ Iar noaptea luna și stelele”. Dar și mai târziu: „Dacă te-ai îndepărta puțin/ Dragostea mea va crește/ Ca aerul dintre noi// Dacă ne despart” etc. Modernismul lui Sorescu n-a sacrificat mai deloc pe altarul ambiguității sau al neclarității. Aici este o notă pe care n-o găsim la poezii generației lui, interesați mai toți de cultivarea echivocului lingvistic, iar unii (Cezar Baltag, Mircea Ciobanu) de acela esoteric. În fiecare poezie a lui Sorescu este în schimb un sămbure etic, ca într-o fabulă cu morală implicită. Nici umorul, nici inteligența nu sunt printre caracteristicile neomodernismului nostru din anii '60. Meritul lui Sorescu este de a fi creat o formulă poetică. În ciuda faptului că poeziile lui par să-și poarte la vedere ideea, ca unele făpturi acvatice scheletul, nu există un acord clar în părerile criticilor despre poet, ceea ce denotă un anumit mister, neașteptat la prima vedere. Facilitatea se dovedește înșelătoare și când ești mai convins că ai descoperit natura acestei lirici în aparență simplă și accesibilă, dai peste o poartă închisă. Aproape toți comentatorii s-au referit la realismul poeziei, în care cotidianul și-a găsit un loc împreună cu banalitatea existenței. Dar dacă zgâriem cu unghia stratul de deasupra, constatăm că realitatea aceasta zilnică e un decor de carton montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfășoară un spectacol de mult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene. Nu întâmplător poetul a debutat cu parodii.

Spiritul parodic trebuie considerat însușirea principală a întregii lui literaturi. E vorba de ceea ce Gérard Genette va numi mai târziu intertextualitate. Cu o generație înaintea optzeciștilor, Sorescu vine cu aparența prozaică și cu intertextul. Pe scena lui lirică este o mare înghesuială de personalități: Leda, Shakespeare, Don Juan, Corbul lui Poe, Adam și Eva, Troia, Meșterul Manole, Laocoon, Atlantida, Wilhelm Tell și altele. Poetul le tratează în manieră burlescă (le trage de mustăți, le arată limba, le dă bobârnace, le dezbracă în pielea goală sau le silește să schimbe hainele între ele). Complice cu cititorul său (după cum a observat E. Negrici), Sorescu înviorează temele mari, le face simpatice, fără să le depoetizeze cu adevărat. Există o poeticitate la el, diferită de a congenerilor, și anume una orală, ca la Prévert și Queneau (nume pomenite deseori spre iritarea fără motiv a lui Sorescu). Destuparea tuturor izvoarelor limbii vorbite se adaugă inventivității ludice. Recitite astăzi, *Poemele* și celelalte nu păstrează intactă prospețimea de odinioară. Ușor fanate și previzibile sunt cele mai des citate, *Shakespeare* ori *Trebuiau să poarte un nume*, în care Sorescu înnoia poezia ocazională, după dezastrul realist-socialist, întorcându-o la noblețea de altădată. Din nefericire, școala a tocat până la urzeală acest fel de poezie menită recitării, cum a uzat-o și pe aceea similară a lui Alecsandri, Eminescu ori Coșbuc. O bună bucată de vreme poezia lui Sorescu rămâne neschimbată. Cel mai solid volum este *Tușiți*, din 1970, în care se găsesc câteva din marile parabole lirice (*Halebarda*, *Simetrie*, *Cămila*, *Tușiți*). Dacă este o diferență, este una de ton. În *Poeme* există o seninătate care se tulbură pe urmă. Poetul este acolo receptiv la miracolul și la farmecul lumii: „Am zărit o lumină pe pământ/ Și m-am născut și eu/ Să văd ce mai faceți”. Un copil șugubăț descins printre adulți. Cu *Moartea ceasului*, tonul devine anxios. Porii poeziei se deschid pentru neliniște și teamă. Aici se observă un lucru care a scăpat criticii. E vorba de faptul că punctul de plecare îl constituie adesea la Sorescu o problemă devenită clasică la noi prin Al. Philippide și

T. Argezi. S-a observat, desigur, arghezianismul poeziilor pentru copii ale lui Sorescu (dar ce poet pentru copii nu e arghezian?). Arghezianismul esențial nu e însă în acestea, nici în *La Liliaci*, pe care Mircea Scarlat (în *Istoria poeziei*) le-a raportat greșit la *Flori de mucigai*, ci tocmai în parabolele lirice. *Prăpastie* din *Timerețea lui Don Quijote* reia tema (in)comunicării cu absolutul, dar în registru comic. Dumnezeu e un bătrân surd și care cere să i se scrie pe hârtie mesajele. *Simetrie* poate fi raportată la *Între două nopți*. Intertextualitatea de la Sorescu are rădăcini în Pound și Eliot, poeți pe care i-a tradus și comentat. Puțini poeți din anii '60-'80 permit un mai complex examen al raporturilor intertextuale decât Sorescu, de la cel mai ieftin paradox la prefacerea radicală. „Aș dori să redeschid dosarul corbului...”, scrie poetul în *Nevermore*. *Descântoteca* (1976) vine cu primele poezii erotice. E interesant de știut de ce atât de târziu a descoperit Sorescu genul. E și o primă tentativă de schimbare majoră, înainte de *La Liliaci*. Poeziile din *Descântoteca* sunt niște monologuri lirice, intenționat prozaice. Nu mai sunt fabule. Sunt mici scene de cuplu, cu bătaie metafizică. Nu e totuși mai nimic citabil. Un Minulescu à l'envers, adică fără emfază. Un soi de intimitate domestică și cuminte:

„Iar când tu îți dai părul cu mâna,  
Îl asvârli în spate,  
Cu acel gest inconștient al femeilor,  
Care se tot încurcă și se tot descurcă  
În propria frumusețe  
Eu să nu fiu fulgerat de un val de gelozie  
Că cine Doamne iartă-mă, cine știe pe cine  
A mai răcorit acest val blond, dat pe spate  
Cu acel gest inconștient.”

În *Descântoteca* poetul nu iubește, ci vorbește liric despre iubire, uneori agreabil, alteori plictisitor, cu destule trivialități mai mult de gândire decât de limbaj, în care își face culcuș prozaismul. Sorescu descoperă acum că „lumea vrea proză”, cum va spune el însuși în *Linșteea*. Dar prozais-

mul e încă fără aripi în *Sărbători itinerante* (1978), în *Fântâni în mare* (1982) și în celelalte.

Abia cu *La Liliaci* (primul volum în 1973, al șaselea în 1998), Sorescu se schimbă complet. Volumul întâi al ciclului a fost în general rău primit în epocă. A produs nedumerire și a fost contestat. S-a spus că poetul, deja cu o cotă în scădere, forțează mâna criticii. Deosebirea de neomodernismul la modă în deceniile 7 și 8 era îndeajuns de mare ca să explice neînțelegerea. Standardele vremii pretindeau câteva elemente definitorii bine fixate în conștiința poeților și a criticilor. Sorescu însuși participase, deși în mai mică măsură decât alții, la acest spirit. *La Liliaci* este altceva. Poemele din culegere au un decupaj narativ (povestire, portret, psihologie, dialog), sunt realiste și prozaice, cu vădite ecouri biografice, tinzând spre un soi de monografie a satului oltenesc asemănătoare celei a lui Edgar Lee Masters pentru orașelul american. Oralitatea nu mai este aceea, totuși, literară dinainte, ci o restituire a vocilor celor mai diverși protagoniști. Dacă este o *mise-en-scène*, ea nu apare decât mai târziu, spre capătul seriei. Acest nou mod de a face versuri a avut un ecou imediat în *Un potop de simpatii* de Petre Stoica (unul din pionierii poeziei de notație), *Eglogă* de Ioana Ieronim ori chiar *Bucolicele* lui Mircea Cărtărescu. Nimic nu părea mai compromișător în anii '70 decât să spui despre o poezie că este narativă, prozaică, monografică sau realistă. Acest fel de poezie îi scandaliza pe critici și când era vorba de Coșbuc sau de Goga, iar Călinescu ne convinsese că autorul *Poeziilor* din 1905 era în fond un liric pur, ca toți adevărații poeți. Primul volum din *La Liliaci* (și cel mai valoros) se putea intitula, după remarcă lui Edgar Papu, *Amintiri din copilărie*. Avem în el perspectiva copilului asupra satului în care s-a născut. Copilul ia parte la jocurile vârstei (lupta cu gârgăunii din scorbură), unele utile economic (făcutul pe momâia), sau cascade gura la spectacolul lumii rurale, cu obiceiurile și tradițiile ei. Un aspect neconținut relevant este acela lingvistic. Numeroase expresii idiomatice sau etimologii popu-

lare sunt marcate cu intenție în vorbirea personajelor. O femeie căreia dracii de copii i-au răsturnat străchinile din pod și i-au astupat hornul, se plânge în gura mare: „— Oho, se văieta Lelița, plecând prin odăi,/ Mai stau și eu o țără la voi,/ Că nu se mai poate trăi, fato, în cojmelia aia,/ Ori plouă peste mine în cergă,/ Parcă vine ududoiu,/ Ori iese fumul bușneag”. Un țăran are o vedenie nemaipomenită, ca și Petrache Lupu, „ieșită din comună”, care nu-i îngăduie nici să se mire „la momentul oportunist”. Hazlii sunt toponimicele și porecele. Descrierea comportării personajelor e minuțioasă. Apariții memorabile sunt Nea Florea, Copăceanca, Ciudin, Mitrele, Zână, Ribla și mai ales Mama. Scene demne de a fi reținute sunt mai peste tot. Structura e aceasta: se începe (ori se termină) cu un pasaj aparent confesiv, asemănător celor din *Poeme* și din altele (același ton familiar și glumeț în tratarea unei teme serioase), după care (sau înainte de care) poetul relatează întâmplări, schițează portrete, cedează pasul dialogului pe viu, în care proza vieții de toată ziua se răsfășă în voie. În volumele următoare, monografia e tot mai minuțioasă, dar perspectiva copilului dispare (putem număra pe degete excepțiile), așa încât nu se mai simte Creangă, devenind în schimb izbitor moromețianismul: „Bă, ăsta e dat dracului – tot ca ăla de vorbirăm noi/ Zi-i să-i zici, Clemenceanu ăla,/ E mare, domnule!? E în capul trebiu acolo./ Și ăla de care vorbirăm noi ieri, știi, bă, ăla e tot/ în capul trebiu. Mare rău, auzil!/ Trei sunt acum mai tari/ S-au pus pe noi, pe Europa./ Striga peste gard: Pe Europa!” Această convorbire dintre doi țărani de la Bulzești l-a determinat probabil pe Ov.S. Crohmălniceanu să scrie în 1989: „Singur Marin Preda a mai reușit [...] să creeze un univers rural izbitor diferit de lumea lui Creangă, Slavici, Rebreanu, Sadoveanu sau Blaga”. Există și raze lirice în aceste istorisiri, în care se sublimază o filosofie practică. *La Lăleci* devine tot mai mult un folclor cult. Dar dorința poetului de a continua la nesfârșit seria coboară nivelul, sfârșind în rutină și automimetism.

Postumele din *Puntea* (1997) arată o față a lui Sorescu la care nimeni nu s-ar fi așteptat. Ciclul e comparabil cu acela intitulat *Spital* al lui Arghezi, cu diferența că Sorescu nu s-a sustras finalmente bolii și morții. E o poezie sinceră și directă, de o mare simplitate. Nu mai e loc de glumă. Nici referințe, nici perifraze. Strictul necesar pentru ca o teribilă emoție să se comunice, precum în această rugăciune, în care poetul își simplifică la minimum materia poeziei sale din-totdeauna:

„Doamne,  
Ia-mă de mână  
Și hai să fugim din lume,  
Să ieșim puțin la aer.  
Poate schimbând curenții,  
O să mă simt și eu în larg,  
Lângă Tine.”

Substratul cultural este resorbit aproape complet:

„Nenorocitul de mine  
Am călcat în Valea Plângerii.  
— Ai călcat cu dreptul sau cu stângul?  
— Cu stângul.  
— E rău.  
— Și dacă aș fi călcat cu dreptul  
Tot rău ar fi fost.  
Același lucru.  
E bine să nu calci  
în Valea Plângerii.

Și acum mi-a plecat și calul  
S-a întors galop acasă.”

Capodopera acestei poezii austere și adânc religioase este *Scară la cer*:

„Un fir de păianjen  
Atârnă de tavan,  
Exact deasupra patului meu.

În fiecare zi observ  
Cum se lasă tot mai jos.

Mi se trimite și  
Scara la cer – zic,  
Mi se aruncă de sus.

Deși am slăbit îngrozitor de mult,  
Sunt doar fantoma celui ce am fost,

Mă gândesc că trupul meu  
Este totuși prea greu  
Pentru scara asta delicată.

— Suflete, ia-o tu înainte,  
Pâș! Pâș!”

## MIHAI URSACHI

(17 februarie 1941 – 10 martie 2004)

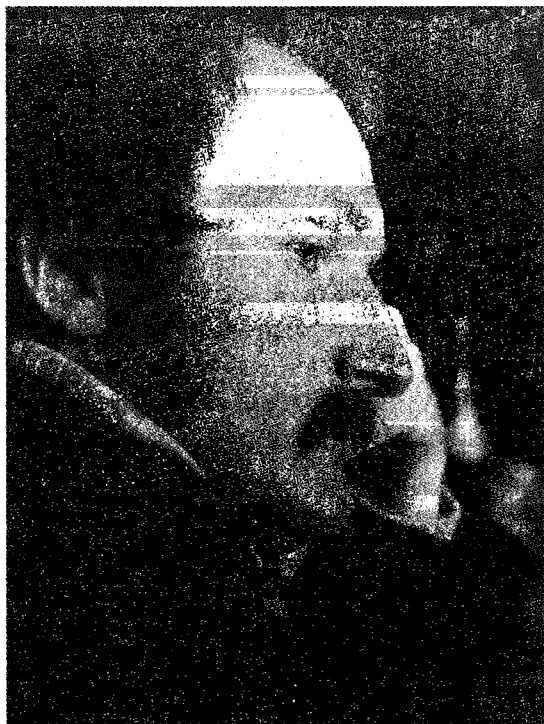


Foto: I. Cucu

Mihai Ursachi debutează în 1970 cu *Inel cu enigmă*, la sfârșitul unui deceniu pentru care poezia lui este una dintre cele mai tipice, în pofida unui aer care nu mai e șaizecist, ci optzecist. Cu un plus de grație, poetul rescrie elegiile lui Nichita Stănescu („Vai, vai, ce fruct să fie acesta,/ cu miezul mai mare decât coaja?”) sau baladele târzii ale lui Alexandru Philippide („Iar sălcii – fecioare de ceară cu degete moi –, / și mă duceam undeva pe un drum între ape./ Când, dintr-o dată, surprinzător de aproape,/ a răsărit un lunatec convoi./ Erau niște care imens

încărcate cu fân ori cu stuh,/ se tot măreau legănate, iar boii păreau niște bouri./ — Nu cumva oare m-am rătăcit în văzduh/ prin schimbătoare forme de nour?”). Sunt și ecouri din ultimul Blaga („Fără durere și întristare să adăstăm/ întocmirile stelelor; ele știu, cântătoarele,/ calea de netulburat și eternele/ valuri de aur”) iar în fundal răsună Eminescu:

„În jâlțul cel verde eu stau cu mâhnire  
și câtă iubire, o câtă iubire...

Acum e târziu și se face-ntuneric  
și mă scufund într-un calcul himeric.

Câți ani să mai fie, ce oră a fost,  
Pendula stă moartă și fără de rost.

Am fost mai întâi printre lunci și mesteceni,  
în ce te mai legeni tu Ana, te legeni...

Pogoară în brațe’mi spre-a nu te mai pierde,  
la noi în pădure, în jâlțul cel verde...”

Nu lipsește Dimov:

„Ce melancolice goarne legăneau  
Universul în  
după amiaza de toamnă în care străin  
și stinger rățăceam printre turnuri și  
case...

Dar Gabriela Șerban nu știa  
că cerul anume din goarnele sale sunase

singura mea întâlnire cu ea.”

Însă poetul care bântuie fantezia delicată și himerică a lui Ursachi este autorul *Întunecatului April*, chiar de la cea dintâi, nervaliană, autoprezentare: „Eu sunt ambasadorul Melancoliei”:

„Noi, Padişahul  
întregii Melancoliei,  
Împărat al Singurătăţii de Sus și de Jos,  
stăpânitor  
absolut al Regatului Dor  
și Prinț Senior  
al Tristeții,  
dăm știre la toți ca să fie cu luare aminte  
către solia trimisului nostru numit  
Menestrel.”

Poemele se populează de făpturi pe jumătate simbolice, în fond întrupări onirice, precum bătrânul porcar poreclit Chrysip („deși el era propriu-zis Garibaldi”), câinele Miriapodis („deși el nu există”), „gârbovitul, atât de iubitul” moșneag Silentio, melcul Adeodatus, maestrul coșmarului, „marele Histriion”, „regina orașului himeric numit Hazard” și, bineînțeles, „preapalidul prinț”. Ca și Botta, Ursachi este un scenarist și deopotrivă un actor genial, închipuind cele mai fantasmagorice roluri, un maestru al ceremoniilor funambulești:

„Noi, Mikado al pădurii, instituim,  
din clipa aceasta, ordinul sacru  
al Crizantemei de aur.  
Splendida Noastră Majestate  
îl înălțăm pe dulăul Nostru Azor,  
pentru credință, deșteptăciune și vitejie,  
la rangul de Cavalier  
al Crizantemei de aur.”

În același registru sunt jocurile de cuvinte din *La iarmarocul de vorbe*, stăpânite de duhul ludic al unui Anton Pann modern:

„Hai la băiatu, ia vorba fierbinte,  
îți ține de cald și te-ajută la minte!”

„Vând vorbe pestrițe, orice măsură,  
se potrivește la orișice gură!”

„Închiriez arhaisme cu ora.”  
„Cuvinte mecanice, Firma Pandora.”

„Vorba dulce mult aduce”  
„Repar la moment epitete năuce.”

„Cuvinte zemoase, cuvinte harbuz,  
vând vorbe de leac pentru văz și auz!”

„Ia doamnă, ia doamnă, o vorbă de-amor,  
pentru noptieră, în dormitor!”

„Atelier de ndreptat adjective sucite.”  
„Ascut la tocilă cuvinte-cuțite.”

„Poftiți vorbe fragede pentru salată!”  
„Poftiți cu piper, vorbărie tocată!”

„Marele parc neologic. Real:  
hiperbola care mănâncă mangal.”

„Must neologic de cuvinte! Conține  
cele mai noi și mai mari vitamine.”

„Aicea se vinde cuvântul cel mare,  
doi bani kilogramul, să ia fiecare!”

Invocațiile de tip folcloric sunt reînnoite intertextual:

„În fața ușii cinci  
eram în opinci  
și nădragi:  
«Oițelor dragi,  
sus la munte sus  
doinind v-am adus  
ca să vă ascund  
dincolo de prund  
la iarba cea grasă  
în țara frumoasă,  
de Domnul aleasă...»

În fața ușii șase  
am tras la aghioase:

«Aghios, Aghios, Aghios,  
tămâie, tămâie, tămâie,  
momâie, momâie,  
lălâie...»

Părea că printre nouri o poartă s-a deschis  
adâncă dintre porți...

Dincolo de acest bric-à-brac de influențe  
conștient asumate, spiritul jucăuș al lui Ursachi  
se vede și în felul cum alternează registrele sti-  
listice, pasișând subtil până și lirica avangar-  
distă, într-o poezie cu un titlu lung și explicit.  
(*Postscriptum. Transversaliile mari sau cele patru  
estetici. Poezie pe care a scris-o magistrul Ursachi pe  
când se credea pelican*) și care conține doar două  
versuri urmuziene:

„Un om din Tecuci avea un motor  
Dar nu i-a folosit la nimic.”

Ursachi este un poet de mitologice, între  
care câteva își au originea în Iași (în „mahalaua  
adâncă Țicău” sau în „mahalaua celestă Țicău”),  
și de madrigaluri delicate:

„Într-o sanie albă.  
Într-o sanie albă și mare cât o corabie.  
În sania Annunciation  
navighez către tine iubito.

Tu ești la pădurea de roze.  
Încoronată cu roze.  
Tu ești într-o roză.  
Din roza Floribunda iubito  
cu ochii tu cauți pe cer cum s-apropie  
majestuoasa, mult grațioasa coleopteră.

Și iată, iubito, cum sania cerului  
s-a pogorât pe o roză.  
Iată petalele, privește și crede, cum o  
cuprind,  
43 de petale, o roză

îmbrățișează, îmbrățișează, se  
strânge'mprejur, o ascunde,  
Iată, iubito, acesta'i bobocul de roză,  
și inima lui e o sanie,  
este sania-mi albă Annunciation.

O notă a poeziei lui Ursachi este caligrafia:

„Iar poezia aceasta am scris'o  
la o pădure, pe frunze gălbui de arțar.

Fără figură de stil,  
cu o cerneală imperceptibilă.

Doar căprioarele, când rumează frunzele  
scrise,  
lăcrimează și tac.”

Un frumos sonet definește rostul poetului:

„Magră și alcoolul vieța-mi guvernează,  
pe care-am început-o studiind filosofia,  
anatomia, dreptul și, vai, teologia,  
dar negăsind în ele nici liniște nici bază.

Sacrificai Venerei și-am zis: oricum o fi ea,  
sublimă ori sordidă, în trupu-i se ascunde  
misterul fără nume și coapsele-i fecunde  
în spasmul ca o moarte conferă veșnicia.

Imperialul spirit mă are'n a sa pază  
și nici o cunoștință'i egală cu beția  
și tainica lucrare în nopțile de groază.

Tărâm fără'ndoială aflat-am și cutează  
mereu rătăcitorul pe căile profunde:  
«am aurum non vulgi, leonem, poezia.»

Atâtea licori distilate nu fac din Ursachi un  
poet lipsit de originalitate. Înaintea optzeciștilor,  
el scrie o poezie inteligentă, ludică, plină de ironie  
intertextuală, savuroasă lexical și în stare de per-  
manentă grație.

Proza din *Zidirea și alte povestiri* n-a lăsat  
nicio urmă.

## ION (IOAN) ALEXANDRU

(25 decembrie 1941 – 16 septembrie 2000)



Foto: I. Cucu

Două voci sunt perceptibile de la început (de la debutul cu volumul *Cum să vă spun* din 1964) în poezia lui Ion (Ioan) Alexandru. Cea mai ambițioasă este aceea prin care tânărul poet se situează în cadrul generației sale. Izbitor e amestecul de sinceritate și de poză, de răsfăț și de naturalețe, dar gesturile cele mai spectaculoase sunt făcute cu atâta ingenuitate încât nu poate fi vorba de cabotinism. Poetul e un actor teribil, care se naște spărgând cu pumnii decorul unui cor: „Culise și costume cu false străluciri,/ o baie la subsol unde-mi spălam ciorapii.../ Apoi am spart cu pumnii decorul unui cor/ și se născu în lume Teribilul actor.” Atitudinea e orgolioasă și egoistă, trădând ambiția de singularizare artistică. Întâlnim, adesea în forme prea ostentative, un nonconformism specific tineresc, un protest înverșunat contra rutinei și a poncifelor, contra gândirii dogmatice. Poetul își alcătuiește un „bestiarium”, o mitologie caricaturală, cutreierată de fantoma broaștei țestoase târându-se cu tenacitate înfiorătoare spre țința

ei, a armăsarilor de prăsilă, hrăniți și țesălați, cu nasul străpuns de verigi și cu picioarele în moletiere, a „portarului închipchiat” care persecută pisica, a păianjenilor care umplu toate ungherele universului cu sforile lor primejdioase. Teroarea de păianjeni produce o strofă extraordinară:

„Vorbim despre păianjeni, iubito; acum  
când își lansează ei plasele pe drumuri  
și-ntre copaci – invizibile lassouri  
puternice,  
spițe stelare – acolo sus, în cer stelele  
sunt, fără-îndoială, păianjenii universului  
sticlind pur din depărtare  
duhnind aproape de orbită.  
Pânzele lor captează duhul pruncilor morți  
pe pământ,  
pretutindeni își târăsc sacul lor cu sfori  
și la loc potrivit, prin unghere și coturi  
de uliți,  
la poduri și în săli de așteptare, păianjenii.”

A doua voce vorbește despre un univers făcut din materii aspre, poroase, de molecule uriașe. Spiritul apare strivit de o gravitație colosală, înecat în materialitate ca într-o smoală groasă. Pretutindeni e o extraordinară capacitate de a trăi suferința materiei, uscarea aerului, pietrificarea lemnului, putrezirea pietrei, creșterea unei ierbi sârmoase:

„...și se aude seceta cum se naște  
din piatră în piatră șerpuind;

Și pe drumuri aleargă din ciot în ciot  
rotunjind de ceramică pământul.  
Seacă în bocanc călcâiul de bărbat,  
salcâmi se umplu de râie  
și-oglindea-n pereți de tămâie.



Cade zmalțul de pe dinții fetelor  
și măgărușii se freacă de crucile  
calcaroase...”

Panteismul tactil al lui Fundoianu e răsturnat  
într-o mare sensibilitate la degradarea materiei  
în această elegie cu îndepărtare ecouri eminesciene:

„Nu se mai poate măcina nimic,  
piatra rotundă a putrezit de mult,  
barba bătrânului năvăli în lume  
cu spuma ei de drojdie amară;  
Și sacii-n pod sunt plini de păsări moarte,  
aripa unui vultur stăruie în afară,  
șuierul morii veștede de vânt.  
În rest, acest cimitir pământean,  
cum îl vedeți de cuie, lemn zbicit  
de carii și atâta tot.”

Influența principală este aceea a lui Blaga  
(sentimentul tradiției, fantomele strămoșilor, înfrățirea cu dobitoacele). Ioan Alexandru nu este un  
poet al satului – cum nici Blaga nu este – și din  
această neînțelegere s-a putut naște observația  
că satul din poemele lui e prea întunecat și  
apăsător. Satul lui e un tărâm fabulos și inexis-  
tent, o lume eternă și neschimbătoare unde mor-  
mintele se șterg sub iarbă și unde în aer plutesc  
miresme ațâțătoare ca în paradis:

„Cimitirul la noi e un pogon comun  
înconjurat cu gard de piatră,  
să nu se molipsească pământul rămas viu  
în libertate.

Crucile de lemn după câțiva ani  
se lasă într-o parte și mor apoi și ele  
de-a binelea, și vin niște bărbați ciudați  
pe iepe călătoare și le fură pentru  
focurile lor.

Locul mormântului se șterge  
o iarbă sârmoasă se îndeasă pretutindeni  
ca părul pe capul feciorilor în nopțile  
de iarnă;

Când e plin cimitirul ochi de la un cap  
la celălalt se reia totul de la început;  
Groapa bunicului meu peste groapa  
străbunicului meu,  
tatăl meu peste bunicul meu  
și tot așa vechiul primar  
peste străvechiul primar  
vechiul popă  
peste străvechiul popă,  
vechiul sat peste străbunul meu sat.  
La margini cresc pruni și meri  
și se văd flori mirositoare,  
aburul lor pătrunde în lucruri  
până departe.  
Cei care vin în trecere pe la noi  
cu ceasurile îngropate în mâna stângă  
și umerii plini de bătrânețe  
se minunează ca în paradis.”

Umbrele strămoșilor, ale părinților, ale  
copiilor trăiesc în pietre, în cumpăna fântâniei, în  
lada cu zestre, familiare și amenințătoare totodată:

„În cumpăna fântâniei  
tatăl meu răstignit,  
pârghia subțire e mama tânără  
înșurubată în brațele lui noduroase  
de lemn.  
Și izvorăsc din pieptul strămoșilor  
izvoarele eterne.  
Și vremea  
ne face una cu pământul.”

„Cosmosul” poetului este această natură pri-  
mară, cu arbori străvechi și scorburoși, cu iarbă  
crescută până sub burta cailor, peste care trec  
toamne tânguitoare, într-o tristețe infinită a morții  
materiei.

În definitiv, n-a scăpat nimănui că Ioan  
Alexandru are intuiția materiilor groase, dense,  
vâscoase, rășina, noroiul, sudoarea, mâzga,  
puroiul, untdelemnul, veninul, laptele, bulionul.  
Lemnul putrezește umplându-se de viermi,  
crengile pomilor colcăie de omizi grase, oglinzile

se înverzesc de mucegai, fierul clopotelor se acoperă de rugină, praful crește în cantități oceanice, sângele se încheagă în ciorchine, broaștele s-au copt în lac, pământul se umple de șobolani și de ciocârlii grase ca puii de cârțiță, ploaia surpă totul, țâța oilor se astupă cu clei, luna umblă scâmoasă prin nădușeala norilor. Fenomenal, lumea e gândită în extreme, o dată se cântă umezeala care pătrunde totul, altă dată seceta care sugă apa din lucruri până la rădăcină. Dar ceea ce caracterizează viziunea poetului este teroarea de materialitate care ascunde în definitiv o neputință a spiritului de a se elibera. Teluricul simbolizează puterile diavolești „de dedesubt”:

„Atâta albastru deasupra încremenit,  
Doamne!  
atâta noapte sprijinind puteri diavolești  
dedesubt!  
Cine mi-a fixat orbitele în fața capului  
și mersul pe prăpastia lor,  
că ard mereu în noapte  
cu ceafa mea lunară!”

Numai că în realitate nu e nicio opoziție: spiritul apare poetului înecat în materie ca într-o smolă groasă. Clocotirea materiei se datorează prezenței acestui spirit încătușat. În centrul lumii violente a lui Ioan Alexandru zace la început o dramatică neputință a spiritului de a se separa în forme pure de materie.

Există în poezia lui Ion (devenit Ioan) Alexandru o linie de partaj care trece prin *Vămile pustiei*, și care lasă de o parte lirica expresionistă din primele cărți, iar de cealaltă spiritualismul tot mai pronunțat din *Imnele bucuriei*. Primul semn este chiar aspectul ceremonial, coral, pindaric (Alexandru a tradus *Odele triumfale*), dar și romantic holderlinian (și din poetul german Alexandru a tradus). Spiritualismul acesta nu e străin de acel sentimentalism ardelenesc – nostalgia plaiurilor natale, a satului și a casei părintești, a străbunilor din cimitire – pe care-l știm de la Coșbuc, Iosif și Goga. Evocarea directă

(„Poartă străveche în satul părintesc/ Simbol curat fără zăvor/ De-o parte te veghează țintirimul/ De alta șoptește un izvor.// Acolo-i casa noastră din lemn și din pământ/ Clădită anevoie în sudoare/ Pe dealul nostru molcom transilvan/ Sărac în dobitoace și grânare...”) se pătrunde de acea tristețe concretă și totodată metafizică ce a format mereu nota cea mai adâncă a tradiționalismului românesc (Goga, Blaga); „De-aceea plângem noi mereu/ Și povestim o limbă necioplită/ Mai mult tăcurăm decât am grăit/ Cu vorba-n crucea limbii răstignită// Eu vin dintre acești țărani/ Păstor diac să dau adânc de știre/ Că universu-ntreg a înflorit/ Și toate sunt lumină și iubire.// De-atâtea suferințe-am devenit/ Umili, se spune, și de omenie [...]// Transilvania, prea iubita mea/ Fluturii plâng fără-ncetare/ Și soarele-i mereu pe zare spânzurat/ Lângă icoana vergurei fecioare”. Titlul acestei din urmă poezii, *Către Eminescu*, nu e întâmplător, fiindcă tradiționalismul lui Ioan Alexandru dilată provincia natală într-o ancestrală Dacie mitică, simbol foarte eminescian al spațiului etnic românesc. Strofa următoare are chiar caracter programatic: „De mult am vrut prin tine să vestesc/ Mihai, Moldova, că mai vine/ Încă un plâns încet în univers/ Din stranele-ardelene către tine”. Tema satului fabulos și regresivitatea din fața civilizației persistă în *Imnele bucuriei*, deși aspectele violente, expresionismul au fost înlăturate odată cu substanțele grele, rășinoase, mâzga, bulionul, veninul, care compuneau un univers atroce, de o materialitate strivitoare. Atmosfera e aici blândă și extatică. Încă din *Vămile pustiei* poetul cultiva viziunile pure, de o religiozitate decorativă, bizantin hieratică; dar și cu o notă ascetică, artificială, care dădea în cele din urmă poeziei un gust de cenușă. În *Imne*, sentimentul dominant este de bucurie. Transfigurându-se, lumea nu-și pierde dulceața pământescă și paradisul de plante și viețuitoare înfrățite păstrează întregă tandrețea vieții. Poetul e dincolo și de „infern” și de „pustie”, într-o zonă de senină contemplație și de înțeleaptă reculegere. Desigur, imagi-

nile teratologice sunt încă puternice, ca și acelea ale pustirii sufletului, dar interesantă este tocmai metamorfoza monștrilor colcăitori și hidoși în delicate ființe întratipate. Iată poezia *Miserere nobis* care ilustrează admirabil tocmai acest proces de transfigurare:

„Această omidă cumplită și grea  
Șoarecul acesta mut. Această lăcustă  
Cu cap de cal și picioare arzătoare  
Ce macină planeta. Această omidă  
Fără auz. Făptura asta târătoare  
Ce-ntunecă universul cu umbrele ei,  
Acest cearcăn împletit la temelă lumii  
Omidă aceasta otrăvitoare ce carbonizează  
Aerul și seacă roua semințelor.  
Șarpele acesta enorm înspăimântând  
Răscrucile. Acest putregai înflorat  
În mișcare. Acest mucegai nepotrivit.  
Bufnița asta răscoaptă de bătrânețe  
Viermele acesta sugrumat. Această  
Râmbă ermetică. Păianjenul acesta  
Târându-și crucea sa pe zarea colinelor  
Sub plesnetele fulgerelor și-n lătrat de câini;  
Huiduit de toate neamurile fără somn  
și părinți  
Fără umbră și așternut. Această biată piatră  
Nesocotită, această umilită slugă a  
nimănuia  
Această blândă omidă a beznelor,  
într-o bună zi  
Da, această cumplită omidă va deveni  
Fluture. Un fluture sfânt și curat  
Un fluture alb și etheric, un fluture  
Invizibil, un fluture uriaș, fără de care  
Nu se mai poate. Fluturile dintâi.  
Anume fluturile mumă,  
Fluturile obârșie în care-i strâns  
Întregul neam de fluturi ce-o să vină [...]”.

Fluturii sunt metafora cea mai răspândită a acestui univers, suav muzical ca paradisul dantesc. „Treptat luminile s-au stins/ Și noaptea răsări fierbinte/ Și-am fost din nou răpit și dus/ Pe aripi tinere și sfinte.// Unde-am ajuns nu cunoș-

team/ Trecurăm dincolo de ape/ Și-am pogorât într-un târziu/ Pe țărmul marilor garoafe.// Fluturi de aur străbăteau/ Plăpânda mea alcătuire/ Și iar am început să plâng/ Lovit de milă și iubire// Ochi blânzi veneau în jurul meu/ Cu candelă de mir ușoare/ și-ncet se închegă un Imn/ Țesut din lacrimi și-ndurare.// Cuvânt nu mai era – șopteam/ Doar adâncimi fără de nume/ Cu roua umbrii luminând/ Curat de dincolo de lume.” (*Zborul curat*). Se aud pretutindeni cântece care slăvesc armonia lumii și poetul cade în extaz orfic: „Mă umplu de miresme și de har/ Privindu-te iubita mea minune/ Sunt răstignit în mine în extaz/ pătruns de-un Imn fără de nume” (*Extaz*). Capodopera acestui lirism incantatoriu de purități astrale rămâne *Izvorul*, un fel de imn al nașterii, prea lung spre a-l reproduce aici.

Nu lipsește din *Imnele bucuriei* o intenție de sinteză mai ambițioasă. În tiparele pindarice, Ioan Alexandru pune imagini de viață păstoraască autohtonă, o geografie și o istorie lesne de identificat, urcând până la pădurile străvechii Dacii. Orfeu însuși e invocat ca avându-și originea în Dacia: „Prieten nocturn bunule Orfeu/ Sălaşul tău era aici Dacia” (*Prietenul Orfeu*). O astfel de încercare de a construi o mitologie românească au făcut și alții, de exemplu Eminescu în poeme de tinerețe (*Mureșanu* etc.), sau, mai exterior folcloric, G. Coșbuc în proiectatul *Atque nos*. Doar că în locul romantismului cețos și al profețiilor zguduitoare, Ioan Alexandru vine cu un stil mai metodic, clasicizant aproape. Ștefan, Brâncoveanu, Avram Iancu, Ardealul sunt cântați în lungi și cam prozaice mașinării în versuri. Urmărind să fie solemn-oracular, tonul e adesea numai discursiv și emfatic, într-un ritm monoton de cădelniță. Marea inspirație lipsește și din *Imnul lui Avram Iancu* și din *Imnul lui Constantin Brâncoveanu*, năpădite de buruienile unei gândiri prozaice. În ciuda retorismului, e de semnalat faptul că aceste poeme, ca și unele ale lui Ion Gheorghe (din *Cavalerul Trac, Megalitic* etc. ...), caută să înalțe evocarea pioasă și banală a trecutului la nivelul unei viziuni mitologice

integrale. Cu deosebiri de mijloace, evident: mitologia lui Ion Gheorghe e mai inventivă și mai eteroclită, cu liniile răsucite până la grotesc și scoțându-și efectele din gigantismul dimensiunilor; a lui Ioan Alexandru e mai severă și mai senină, închipuind o lume aproape firească, blândă și austeră. Contorsiunii limbajului din *Megalitice* îi răspunde aici o muzicalitate interioară a cuvintelor. Dar în esență proiectele celor doi poeți sunt asemănătoare.

Începută sub semnul lui Blaga (al lui era satul fabulos din *Viața deocamdată*), poezia lui Ioan Alexandru s-a apropiat tot mai mult de la *Imnele bucuriei* încoace de aceea a celui alt mare liric ardelean, Octavian Goga. *Imnele Transilvaniei* nu ne mai lasă nicio îndoială în această privință. Ele evocă Ardealul ca pe o țară deopotrivă mitică și istorică, în care se înfig rădăcinile de multe generații ale poetului, cântată cu solemnități retorice și pe același ton de litanie, când nostalgică și blândă, când încețoșat-profetică, din *Noi ori din Rugăciune*. Acest sentimentalism țărănesc îi deosebește pe Goga, pe Coșbuc și acum pe Ioan Alexandru de Aron Cotruș sau de Mihai Beniuc, poeți și ei, ca toți ardelenii, ai solidarității naționale, cu un la fel de puternic simț al valorilor colective, dar capabili de accente mai directe, de o revoltă căreia i s-a zis pe drept cuvânt patos social activist, fiindcă exclude extazul, psalmodierea, durerea mocnită izbucnind, din contra, în proteste și invective energice. Peste universul arhaic al lui Ioan Alexandru, oricât de amar și de tulbure, se înstăpânește un duh de împăcare și plângerea lirică se înseni-nează adesea, deși poate fi bântuită de un tragic subteran acumulat de veacuri.

Aceste cântece monotone, grave, sunt la Ioan Alexandru și expresia (esteticeste discutabilă) a unui tradiționalism excesiv care împinge sentimentalismul profetic al lui Goga până la icoanele devitalizate ale lui Pillat din *Biserica de altădată* sau până la acelea decorative ale picturii Demian. Satul străvechi se populează atunci de figuri de legendă religioasă, autohtonizând reprezentări biblice, și se umple de dangătul

clopotelor, de țintirimuri și de rugă. Carul voievodului Bogdan bunăoară nu e petrecut doar de ștergarele simbolice, de pâinea și sarea fericiților supuși, dar și învăluit de fumul smirnei care plutește în văzduh peste capetele îngenuncheaților. Reprezentarea este convențională, prea bine știută, tonul, liturgic, „religiozitatea”, factice, care n-are măcar prospețimea naivă a aceleia din icoanele populare: „Pământu-i zguduit de tânguire/ E martie și sângeră-n văzduh/ Turma de miei în horă după mire,/ Cât vezi cu ochii roată Moldova în genunchi./ Cu-n braț de crini te-ntâmpină mireasă/ Miroase-a grâu în țărână jupuit de vânt/ Și-a Sfântul Gheorghe – în fiecare casă/ Și trece carul tău voievodal/ Prin satele străvechi și prin cătune/ Și moldovenii pe ștergare-ți ies/ C-un drob de smirnă fumegând în pâine.” În cealaltă extremă (extremele se ating întotdeauna) se află imagistica de apocalips din lunga poezie *Amintire* (cu lucruri notabile) ce pare a fi versiunea păgână a picturilor de pe peretele Suceviței: „Pruncul de mic era uitat sub cer/ Sub ochiul sorții pe câmpii geroase/ Un zeu capricios îi măcina/ Sângele crud și măduva din oase.../ Grămezi de humă, neamuri de barbari/ Muți fără grai și hoarde fără nume/ Dosiți prin smârcuri și pe sub răscruci/ Faimă de groază v-a rămas în lume.// Care pe care, cuțit pentru cuțit./ Sălbăticie prin sălbăticie/ Spânzurătoare din spânzurători/ Ochi pentru ochi, mânie din mânie// Lanț se țineau din neam în neam/ Aceeași ură și același cântec/ Puțea istoria de sânge putrezit/ Al pruncilor uciși la maică-n pântec// Focuri se-nalță-ndată după jaf/ Și victimele șchioape sunt belite/ Ce-i tânăr în dezmăț pe loc e-ncălecat/ Acolo între caii morți și-ntră copite” etc.

Cu *Vămile Pustiei* începe, de fapt, schimbarea la față (nu încă și la nume) a poetului. Ea se va desăvârși până la necunoaștere în *Imnele Bucuriei*, *Imnele Transilvaniei*, *Imnele Moldovei* și *Imnele Țării Românești*. Cum se vede de la titluri, și cum au observat toți comentatorii, poetul a sacrificat vizionarismul său tulbure-expresionist, bazat pe un mare instinct al materialității

lumii, cu ecouri din Blaga, din *Infernul discutabil*, pentru o lirică solemnă și festivă, de caligrafii bizantine pe filieră gândiristă. Modelul tot mai des urmat nu mai e acela tineresc-romantic eminescian, ci acela „monografic” al lui Aron Cotruș, care și el a închinat câte o carte provinciilor istorice românești. Abundă enumerările, listele de nume, evocările nici măcar liric transfigurate de personaje istorice ori familiale (ca în *Satul meu* de Ion Pillat și fără duioșia lui Goga). Aproape nu este personaj al cosmosului rural (mama, tatăl, clopotarul, lelea Maria, lelea Teodosia) care să nu aibă parte de un portret previzibil și lipsit de marea imaginație de odinioară. Uneori aceste fresce și figuri de epocă sunt scăldate într-o atmosferă difuză de icoană ortodoxă, în linii puține, stilizate și hieratice:

„Poartă străveche în satul părintesc  
Simbol curat fără zăvor  
De-o parte te veghează țintirimul  
De alta șopotește un izvor

Acolo-i casa noastră din lemn  
și din pământ  
Clădită anevoie în sudoare  
Pe dealul nostru molcom transilvan  
Sărac în dobitoace și grânare”.

De obicei însă prozaismul cotopește lirismul:

„De lelea Teodosia ce-aș putea să spun  
De văduvia ei în sărăcie  
Trăiește numai din priveghi și post  
În casa ei puțină și pustie

De când i-a murit omul în război  
Umblă pe cap c-o singură năframă  
Doarme pe jos pe-o scândură de brad  
C-un țol de lână care se destramă  
Și tot vorbește singură pe drum  
Și spune bună ziua într-o doară” etc.

Schimbând numele, poezia rămâne aceeași:

„Lelea Marie la lampă în amurg  
La treizeci și ceva de ani de văduvie  
Acum cu toată casa ei în alb  
Așteaptă-n pace moartea ca să vie

Treizeci de ani în negru a umblat” etc.

În *Viața deocamdată* sau în *Infernul discutabil* animalele familiare țăranului erau niște prezențe mitologice. În *Imne* ele își pierd capacitatea simbolizatoare și uneori și pe aceea decorativă. La fel, copacii, florile, flora comună pe care poetul nu o uită, dar în cântarea căreia nu nimorește decât vagi accente lirice:

„Rodnicia bradului nu-i la pământ  
Crengile din vârf sunt încărcate  
Să auzi când șuieră în vânt  
Câte vămi în urmă-au fost lăsate...”

Marile imne (adresate lui Ștefan cel Mare, lui Brâncoveanu – subiect al multor compuneri –, lui Șincai și altora) seamănă cu niște greoaie mașinării, din care răsare rareori un vers norocos, când nu alunecă de-a dreptul în plata cronică rimată:

„În București la poalele Mitropoliei  
Tatăl lui Brâncoveanu a fost asasinat  
Crucea de piatră de pe fostul deal al viei  
Și-acum păstrează locul neuitat”.

Penuria vocabularului poetic este la fel de remarcabilă ca și subțierea mitosului. Aerul de versificație stângace se instaurează pretutindeni. E de ajuns să citez poezia titulară:

„Transfigurarea ajungerea-n cuvânt  
Mutare-n spirit foc în nevedere  
Giulgiurile golului mormânt  
Pe răni hrănesc pământ de înviere

Cu cât copilul a crescut în noi  
Cu atâta paradisu-i aparține  
Ca norii fi-vom despuiați de ploi

Rodi-va stingerea de sine  
Grădina și orașul cetate fără veac  
Întemeiază dincolo de stele  
Durează-n tot ce-i mai sărac  
Rodesc a perle lacrimile mele”.

Tocmai forța imnică nu se simte în aceste versuri. Mi-e greu de aceea să fiu de acord cu Edgar Papu care-l consideră pe Ioan Alexandru „cel mai mare poet imnic din întreaga istorie a literaturii noastre”, autor de icoane comparabile cu acelea de pe zidurile Voronețului și Suceviței care „îți iau ochii dintr-o dată”.

Imnele vădesc o artă poetică destul de primitivă și cam simplistă, făcută de solemnități retorice a căror sursă îndepărtată o oferă imnele, elegiile și ditirambii bizantini, care au circulat la noi în slavonă în secolele XVI-XVII. Atitudinea quasi-generală este de smerenie nediferențiată, de monodie care curge la nesfârșit, dar poate fi la fel de bine oprită în orice punct. Fondul esențial al poetului este elegiac. Lucrurile notabile, câte sunt, le descoperim în textele mai concise, care seamănă cu psalmii ori conțin evocări ale unor lumi de păstori naivi și credincioși. Textele ample sunt greoaie și plictisitoare, fiind practic cu neputință a le duce la capăt fără efort. Unele au și un aer esoteric, misterios, care are un precedent în Goga, explicația lui mai directă fiind totuși aceea că Ioan Alexandru cultivă în aceste imne o frază extrem de arbitrară în alcătuirea ei sintactică, rupând punctile de legătură și creând impresia de înțeles obscur. Defectul principal al liricii lui ditirambice este însă abstracția. Aceasta se simte de la nivelul figurilor stilistice: „necăpățâna nebiruinții”; (ștergarele și blidele) „doxologesc osanale”; „îngerii doxologind gloria”. Sunt și versuri întregi care respiră în acest aer rarefiat de concepte: „N-are infernul statut ontologic/ Ci numai existență fenomenală”. Se întâmplă să crezi, citind un titlu ca *Pădure iarna*, că vei afla un peisaj oarecare, oricât de stilizat, și în loc de asta, dai peste „culoarul eternității așa trebuie că arată” sau

peste banalități precum „Prin zăpezi printre crengile/ Încărcate de ninsoarea imaculată”. Poetul privește atât de fix la ideea care-i călăuzește inspirația încât realitatea din poezii devine transparentă, se văd doar oasele, carnea de pe lucruri topindu-se. Acest lirism de abstracte noțiuni etice este deseori rebarbativ: „Trebuia să ia păcatele cel asupra căruia/ Nu pot rămâne/ Împreună cu pedeapsa izvorâtă din ele/ Să le distrugă prin compasiune/ Suferințele pricinuite de răul/ Asumat și ce-i urmează vinovăția” etc. Se produce o confuzie inocentă (dar plină de urmări vinovate) între întruparea Logosului și încreștinarea istoriei. Uciderea mișlească a lui Mihai Viteazul, de exemplu, este interpretată ca un sacrificiu de întemeiere: tăierea capului este identificată cu înjunghierea mielului christic. Mihai ar fi mielul pascal sacrificat ca o „cale a jertfei întemeietoare de țară”. Cu astfel de hibridi ne-am mai întâlnit în *Zoosophia* lui Ion Gheorghe, dar acolo nu era atât solemnitate, cât burlesc. Diferență, prin urmare, de registru stilistic. Tema sacrificiului cu pricina și abuziva ei interpretare poetică și ideatică revine de zeci de ori, în legătură cu personaje foarte diferite, de la Doja la Baba Novac și de la Horea la Avram Iancu, prefăcând mielul simbolic într-o turmă întregă. Înainte de a călca pragul Maramureșului și a da pe Mara de „omphalosul Europei”, mai sunt cântați în versuri mai mult sau mai puțin biografice Iancu de Hunedoara, Io Mircea Voievod, Bărnăuțiu, Bălcescu, Școala Ardeleană și alții. Poetic se poate reține evocarea peregrinării lui Iancu într-un stil ce amintește puțin de al lui Botta din patrioticele lui portrete lirice: „Nu mai vorbește cu nimeni/ Graiul s-a retras din el/ Ca izvoarele din fântână/ Încă într-o peșteră numai/ Razele lunii răsună/ Așa a rămas în istorie Iancu/ Vremile numai se schimbă/ Clopot uriaș spânzurat/ De turlele munților/ Fără limbă”. Din nefericire, drumul poeziei unuia dintre cei mai talentați poeți ai generației '60 se încheie definitiv în astfel de compuneri emfaticе găunoase.

## ANA BLANDIANA

(n. 25 martie 1942)



Poeta a publicat prima ei poezie în 1959 în revista clujeană *Tribuna*, dacă nu facem exces de informație consemnând un prim text infantil din *Cravata roșie*, când Ana Blandiana avea 12 ani. În 1964 îi apare cartea de debut în vechea colecție *Lucașfârul* a fostei *Edituri pentru Literatură*. *Persoana întâi plural*. Odată cu Ana Blandiana debutau și Marin Sorescu, Ion Alexandru și George Bălăiță. E foarte probabil ca titlul plachetei de debut din 1964 să fi urmărit inițial (la sugestia, poate, a editurii) să indice „identificarea eului poetic cu destinul colectiv”, cum apreciază E. Simion după 25 de ani. Titlul are astăzi un înțeles întrucâtva diferit: persoana întâi plural o simțim ca fiind aceea a poezilor tineri din deceniul șapte, cu biografia, cu imaginile, cu scriitura lor, în atâtea privințe, asemănătoare. Diferențierea literaturii, care abia începuse, plătea încă prețul unor locuri comune, care dau poeziei și prozei acelor ani un izbitor aer de familie, în pofida personalităților inconfundabile reunite în tablou. Scrie Ana Blandiana în

*Copilărie*: „Din oglindă mă privea un trup firav/  
Cu claviatura coastelor distinctă,/ Inima-apăsa  
pe clape grav/ Și-ncerca să-apară în oglindă”.  
Trupul și inima cu pricina sunt și ale lui Nichita  
Stănescu, dintre poeții care debutează înainte, și  
ale lui Adrian Păunescu, dintre cei care vor  
debuta după. Întreaga generație se consacră la  
începuturile ei unei lirici de identificare afectivă,  
caracterizată de un declarativism ingenuu și  
tineresc, de un entuziasm factice artistic (deși  
profund motivat sociologic) („Epoletii genera-  
ției mele/ Cine-ar îndrăzni să îi jignească?”, se  
întreba naiv Blandiana și împreună cu ea, mulți  
alții) și de recurența câtorva teme (cândoarea,  
adolescența, natura descătușată, datoria față  
de părinți, care simbolizau adevărata tradiție  
interioară, în raport cu altele, false și impuse din  
afară). Foarte repede, Blandiana devine con-  
știentă de faptul că renunțarea la clișeele care  
stăpâniseră mai bine de un deceniu poezia  
românească nu conduce automat la autenticitate.  
*Călcâiul vulnerabil* (1966), conține deja ideea pre-  
facerii sensibilității vii în cuvinte moarte („Cerule  
nu pot să-l privesc – se înnoresc de vorbe,/ Merele  
cum să le mușc împachetate-n culori?/ Dragostea  
chiar, de-o ating, se modelează în fraze,/ Vai mie,  
vai celei pedepsite cu laude”), a „darului tragic”  
al poetului de a literaturiza totul („Doamne, câtă  
literatură conținem!”). Spre deosebire de poeții de  
după 1980, la care există sentimentul unei intime  
solidarități între viață și literatură, generația '60  
a fost partizana unei poetici a naturalului, resimțind  
dureros artificialitatea inerentă oricărui text literar.  
Lucrul se explică, în condițiile reacției la înghețul  
tematic și stilistic din epoca dogmatică, prin nevoia  
de sinceritate, de emoție așa-zicând personală. Se  
vede bine la Blandiana această poezie „caldă”  
care se vrea „vibrantă” de adevăruri sufletești  
neperversitate, declarându-se ca atare și încercând  
să facă să triumfe sufletescul pur, fie acesta de  
ordinul senzorialității („Lăsați ploaia să mă

îmbrățișeze de la tâmple până la glezne”), fie de ordinul convingerii morale („De gingășie tot mai mult mă-ntunec/ Și pier de umanism și milă”). Efectul, paradoxal, al acestei atitudini este că poezia sinceră și biografic-sentimentală a tinerilor scriitori din anii '60 a impus, pentru o vreme, o retorică a afectării și un număr de motive etico-sociale generale care astăzi se văd cu ochiul liber. Un *vibrato* emoțional constant însoțește mărturisirile limpezi, profesiile de credință nete, elocvența rituoasă. Formal, poemele sunt corecte, rotunjite pe la colțuri, cu metafore cuminți, dar care păreau impresionante („frânghiile ploii”, „măduva surâsului”), rareori forțând în sensul avangardismului antebelic („pisica moartă a ceții”). În *Călcâiul vulnerabil* găsimu-se atât prima capodoperă a Anei Blandiana (parabola dramatică *Torquato Tasso*), cât și primele infiltrații bliagene („Vreau satul cu sunetul lacrimii mele”, tema somnului, a străbunilor, a matricialului), abia cu *A treia taină* avem volumul cu adevărat caracteristic al poetei. Discursul a devenit aproape exclusiv moral, liber prozodic (decasilabii iambici care sunau toți la fel în prima jumătate a deceniului dispar treptat), original metaforic, dar fără excese, rareori poeta punând preț pe imaginea izolată („stele reci cu labe fără soț”, „oasele serafice ale mestece-nilor”). Vizionarismul are tăietură clară, „rațională” și câteodată aforistică:

„Totul este eu însumi.  
Dați-mi o frunză care să nu-mi semene.  
Ajutați-mă să găsesc un animal  
Care să nu geamă cu glasul meu.  
Pe unde calc pământul se despică  
și morții care poartă chipul meu  
îi văd îmbrățișați și procreând alți morți.”

Influența lui Blaga, discretă, este, totuși, de aici înainte, statornică. Blandiana se numără printre poeții a căror ascendență bliagiană reprezintă unul din elementele definitorii pentru lirica nouă de la mijlocul deceniului șapte (Arghezi și Barbu patronând alte două formule). Reflexivă,

gravă, simplă, poezia Blandianeii nu mai cunoaște acum afectarea sentimentală și stilistică din volumele anterioare, izbutind să-și asume deplin problemele morale și existențiale pe care le consideră esențiale și să le individualizeze ca trăiri veritabile. Și dacă peisajul este exclusiv acela lăuntric, moral, iar dintre teme lipsește (și va lipsi mereu) erosul, autentică este poezia din *A treia taină* în măsura în care comunică neliniștea sufletului poetei confruntată cu dilema sau cu misterul existenței, cu vinovăția, cu eroarea și cu moartea. Tonul e solemn, fără rigiditate, iar confesia a deprins de la Blaga acea impersonalitate concis reflexivă care lasă să se vadă din om mai ales ființa gânditoare:

„Fiecare trăim două, trei sau chiar patru  
vieți deodată,  
Ne naștem, Doamne, atât de tineri, încât  
Din miile de vieți posibile  
Nu ni se poate pretinde  
Să știm alege doar una.  
Animalele unei vieți vânează animalele  
celorlalte,  
Peștii vieții mai mari înghit peștii vieții  
mai mici,  
Crengile arborilor îi sunt dușmane și se  
usucă-n hotare,  
Soarele vieții a patra întunecă  
Soarele-al treilea, soarele-al doilea,  
Soarele prim.  
Contrare, viețile se anulează una pe alta –  
Și, nehotărâți încă, și nematuri murim.”

Volumele maturității poetei trebuie considerate acelea care urmează *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972) și *Ochiul de greier* (1981). În mod esențial, nu se mai schimbă mare lucru după *A treia taină*, în afară de dobândirea acelei fluente profunde a lirismului moral care face din Blandiana din anii '70 o poetă incomparabil superioară celei din deceniul debutului ei și una din cele mai de seamă ale literaturii noastre contemporane. Imaginația poetică se cufundă în miracolele unei lumi aproape supranaturale și



exprimă o biografie nelumească, dacă pot spune așa, a poetei. Poeta este o ființă care vine din paradisul unei veri unde de prea multă fericire și se face somn. Amintirile ei sunt, ca și ale lui Blaga, metafizice:

„Hai să vorbim  
Despre țara din care venim.  
Eu vin din vară  
E o patrie fragilă  
Pe care orice frunză,  
Căzând, o poate stinge,  
Dar cerul e atât de greu de stele  
C-atârnă uneori pân-la pământ  
Și dacă te apropii auzi cum iarba  
Gâdilă stelele, râzând,  
Și florile-s atât de multe  
Că te dor  
Orbitele uscate ca de soare,  
Și sori rotunzi atârnă  
Din fiecare pom;  
De unde vin eu  
Nu lipsește decît moartea,  
E-atâta fericire  
C-aproape că și-e somn.”

Soarele foșnește somnoros, natura declină ritualic, scaldată într-o lumină luminând a moarte, care învește totul ca un giulgiu. Poeta scrie, în definitiv, niște elegii superbe, de o blândețe peste fire și în fond senine, fără revoltă sau asprime, în care reflexivitatea este melodioasă, iar iubirea suav-divină:

„Din apă ieșeau trupuri albe de plopi  
Cu forme somnoroase și suave,  
Adolescenți frumoși sau doar femei,  
Dulce confuzie, plețele jilave.  
Nu îndrăzneau dorința s-o ascundă,  
Apa era fără sfârșit, rotundă,  
Luna turna pe luciul ei  
Ulei.  
Pășeam desculți și limpezi,  
Îmi simțeam  
Degetele adormite-n mâna ta;

Era atâta dragoste pe ape,  
Că nu ne puteam scufunda.  
Era atâta liniște că timpul  
Nu îndrăznea să spună vreo secundă,  
Cerul nu rostea niciun nor,  
Apa nu-ngăima nicio undă,  
Doar tălpile goale,  
Călcând în lumina de lună,  
Scoteau un sunet ușor.”

Într-un regim semi-oniric, sunt evocați „nămeți grei de somn” și „turme mari de-omăt”. „Ninge cu dușmănie”, scrie poeta într-un vers bacovian, adăugând: „Cine și ce să viseze/ În timpul crescut peste noi”. Ca o compensație, apare în această poezie de beatitudini metafizice motivul țării vegetale, al „raiului pădurăresc”, al ierbii, al frunzelor, definind ceea ce am putea considera naturismul Blandianei. Mai ales în *Ochiul de greier* lirica închipuie pe neașteptate un jurnal al existenței în mijlocul unei naturi percepută intuitiv, direct (ceea ce nu se întâmplase înainte și nu se va întâmpla, nici mai apoi, în *Stea de pradă*, bunăoară, unde naturismul se resoarbe din nou în viziunea universului ca simplă matriță vegetală). Urechea prinde sunetul afund al caliciului florii, sub tălpi „minunea trosnește” ca o creangă udă și se poate locui pillatian într-o nucă. De altfel, Blandiana e aici mai aproape de Pillat și de Arghezi decît de Blaga („Casă apărută de pomi și de vițe cu struguri/ Și vegheată de albine, de licurici, de lăstuni,/ Pe care se cațără vitejește dovlecii/ Și se-ncaieră crengi încărcate de pruni”). Descoperim o mulțime de intuiții nemijlocite și fragede prin care poezia capătă acces la universul real barat altădată de interdicții metafizice: somnul în fânul parfumat când cântă greierii, pocnetul surd al căderii prunelor, ploaia care „coase cerul de pământ”, cărarea prin iarbă sau această imagine caligrafic-sensibilă a crengilor: „Iarna crengile scriu/ Poezii japoneze/ Cu penel fumuriu/ Pe mătasea zăpezii”. Un elegiac *Portret cu cireșe la urechi*, sau frumoasa bucată intitulată *Pământ* completează surprinzătorul arghezianism al acestui

sector al liricii Blandianei, ce stă mult mai fățiș sub semnul naturii plâpânde și eterne:

„Acest trup  
Pe care-l rănesc  
Și mângâierile,  
Cu umeri din care aripile  
Au renunțat să mai crească,  
Este singura fâșie de pământ  
Unde îmi pot clădi  
O împărăție lumească.  
Când te voi pierde,  
Plâpând univers  
Mai trecător decât frunza,  
Fraged imperiu de-o oră  
Pe care-l conduce norocul,  
Toate armatele mele de îngeri  
Jucându-se de-a v-ați ascunsa  
Îți vor putea ține locul?”

Cu *Stea de pradă* (1985) se produce o modificare destul de mare în poezia Blandianei, similară în anumite privințe cu aceea din creația din urmă a autorului *Alfabetului poetic*, pe de o parte, ochiul retrece la esențe, la radiografia realului, la matricialul din natură, pe de alta, seninătatea visător-somnoroasă a elegiilor din *Octombrie, noiembrie, decembrie* face loc unei atitudini mai puțin calme, cu accente iritat-revoltate. Se înmulțesc imaginile expresioniste. Tabloul e scăldat într-o lumină rece și dură. Ineditele de la sfârșitul culegerii arată fără tăgadă preponderența acestei formule de lirism aspru, polemic. Din volum lipsesc poeziile din revista *Amfiteatru* (1984) care au stârnit panică printre cenzori și care, citite *à l'envers*, anunțau revoluția: s-a dovedit că nu suntem un popor vegetal și că până și mămăliga poate să explodeze. Culegerile de după 1989, *Arhitectura valurilor* și celelalte, se întorc la tonul impersonal din *A treia taină*. Dicția poetică redevine impecabilă iar lirismul, înalt și distant.

Cum era de prevăzut, parte din temele și caracteristicile poeziei se răsfrâng și asupra tabletelor publicate de Ana Blandiana timp de șaptesprezece luni în *Contemporanul* sub titlul

*Antijurnal* și adunate în *Calitatea de martor*. Întâia și ultima tabletă se referă deopotrivă la condiția poetului și a scrisului, constituind motivarea de principiu a publicisticii din volum. Se poate observa și o oarecare modificare a unghiului de vedere, mai subtil în ultima tabletă decât în prima, deși, indiscutabil, acesta rămâne fundamental consecvent. De ce *Antijurnal*? – se întreabă Ana Blandiana. Pentru că (răspunde ea) viața poetului e neimportantă în sine și „dacă *jurnal* înseamnă viața înregistrată și completată, viața de la o zi la alta, atunci jurnalul unui poet este o noțiune fără sens”. Și îndată: „Poetul există și rămâne numai prin ceea ce reușește să nu trăiască și, netrăind, să creeze doar. Pentru că, după cum bine se știe, numai ceea ce nu există în planul vieții se realizează în planul artei”. Vasăzică *antijurnal*, fiindcă opera nu exprimă ceea ce poetul a trăit, nu e o transcriere a existenței, ci un act prin care poetul intră în posesia existenței lui esențiale. Este firește o idee curentă în gândirea estetică a unui Malraux, de exemplu, a cărui paradoxală propoziție (dacă scriitorul ar crea spre a se exprima ar fi foarte simplu, dar el se exprimă spre a crea) o regăsim în finalul tabletei Anei Blandiana, care afirmă lapidar că arta nu este efect, ci scop. În tableta finală, se revine oarecum la aceste lucruri. Condiția poetului ar fi aceea a unui martor ideal, care participă la viață fără a fi implicat total și a cărui „singură datorie, fantastică, existențială” este aceea de a spune adevărul, pentru ca în funcție de spusele lui „aproape sacre, să se justifice, impecabil, procesul”. Calitatea de martor provine din aceea că sentința nu poate schimba viața însăși a poetului. Dar această calitate „zeiască” nu e un dat, ci rodul unei lupte. Se poate întâmpla ca, după ani de zile de indiferență, poetul să descopere că sentințele nu țin cont de depozițiile lui, că procesele se termină contra adevărilor rostite de el și, atunci, el intră pentru un timp în scenă, devine procuror, judecător sau inculpat, străbătând un purgatoriu necesar spre a reabilita calitatea de martor. Poetul cunoaște angajamentul social, dar nu pe

acela ocazional. După 1989 poeta se va contracta, intrând direct în lupta politică. Desigur, repertoriul tabletelor e mai larg: deopotrivă arta, natura, evenimentul accidental își află un loc în ele. Și dacă puținele tablete cu caracter liric, poetic, n-au parcă intensitatea privirii, a emoției, celelalte mi se par aproape mereu interesante și pătrunzătoare. Stilul e direct, exact, spiritul consecvent și metodic, deși fără fantastic, fără acea incoerență superioară care dă gravității farmec. Este poate o caracteristică a publicisticii și poeziei Anei Blandiana absența umorului de idei.

Ana Blandiana a scris și proză după *Cele patru anotimpuri* din 1977, o nouă carte, intitulată *Proiecte de trecut*, și care cuprinde unsprezece scurte povestiri. Poetice, fantastice sau memorialistice, ca și precedentele, povestirile mai noi sunt la fel de enigmatice și de pline de mireasmă, deși scrise în general într-o limbă care nu face risipă de plasticități lexicale, albă, neologică și elegantă. Remarcabilă este îndeosebi capacitatea tuturor acestor proze de a crea atmosferă. De la un punct înainte, se observă însă în *Proiecte de trecut* un gust pentru evocarea realistă, pentru ironie și satiră, care lipsea în *Cele patru anotimpuri*. Mijloacele expresive se diversifică în chip evident și, chiar dacă nu anunță în Ana Blandiana un viitor romancier realist și social, fac evident faptul că scrisul ei se va modifica în continuare, îmbogățind cu elemente noi registrul sugestivului, misteriosului sau terifiantului, caracteristic prozei ei fantastice de până acum.

*La țară* este, dintre povestirile ample, aceea care ne întoarce cel mai clar la motivele și la atmosfera anterioare. Este descrisă o călătorie (jumătate reală, jumătate imaginară, ca aproape totdeauna în proza Anei Blandiana) spre satul bunicilor, în fond o regresie într-o lume bătrână și sălbătică. Sunt ușor de identificat aici obsesiile din *Capela cu fluturi* și celelalte proze mai vechi. Combinația cea mai stabilă fiind aceea dintre strălucire și promiscuitate, observăm lesne că imaginația autoarei se mișcă repede (uneori prin suprapuneri fulgerătoare) de la o extremă

la alta, de la un univers incipient, inform și preuman, populat de larve, fluturi, crisalide, ouă, cuiburi, la un univers bătrân, noduros, mineralizat. Biserica acoperită de cuiburi ca de o alveolă colosală unește în același simbol al oului – palat de nuntă și cavou – laturile opuse ale realității, începutul cu sfârșitul, nașterea cu pieirea vieții. Alte povestiri sunt lipsite de sprijinul acestei fantezii luxuriante. Ele au o tăietură mai netă și mai clasică, în linia fantasticului intelectual din A.E. Baconsky: *O rană schematică*, *Cel visat* (unde povestitorul se închipuie ca făcând parte din visul altuia și vrea să lase o urmă scrisă înainte de a dispărea o dată cu visul în care locuiește), *Gimnastica de seară* (un înger care a luat chip de om descoperă delicia somnului și visului uman) și *Rochia de înger*. De o factură oarecum deosebită sunt *Invitația de coșmar* și *Biserica fantomă*, unde aspectul fantastic se bazează direct pe motive folclorice, pe legende și eresuri populare. Ultima din acestea e o povestire, în genul ei, admirabilă, în tradiție Galaction-Voiculescu-Bănulescu, evocând istoria mutării unei biserici din Ardeal în secolul XVIII. Sigur, oricâte virtuți literare ar avea o astfel de povestire (și are), ea nu mai poate fi citită astăzi ca un lucru inedit și nu cred că reprezintă o cale de urmat în proza scurtă.

Trei povestiri ocupă un loc aparte în volum. *Zburătoare de consum* valorifică un tip de fantastic inexistent până acum la Blandiana și anume fantasticul buf. Anormalul, extraordinarul cresc în cotidian și derizoriu, pe de o parte, iar impresia rezultată nu e nici terifiantă, nici coșmarescă, ci înveselitoare și chiar reconfortantă. Subiectul poate fi divulgat fără pericolul de a risipi interesul cititorilor pentru povestire. Doamna L., profesoară universitară de filosofie și specialistă în (atenție!) ateism, se decide să pună în balconul locuinței sale de la bloc o cloșcă pe ouă. Căutarea găinii și a ouălor prin satele din jurul Capitalei constituie un prim episod umoristic. Până la urmă ouăle îi sunt aduse de un țaran-orășan cu aspect de om de carte (care-i sună periodic la ușă ca să-i vândă și

alte produse agroalimentare, cum se spunea) și așezate sub aripioarele materne ale unei cloști închiriate. După o lungă clocire, din ouă nu ies pui, ci niște făpturi rozalii și cu pufușor care stârnesc d-nei L. un soi de stupefacție oripilată: „Acum putea să-i vadă. Erau golași, nu mai mari decît lățimea unei palme, cu aripile și creștetul protejate de penele acelea incipiente, care, în loc să-i aureoleze, atrăgea asupra lor mila și chiar o vagă repulsie. Și mai ales nu făceau deloc impresia unor făpturi supranaturale”. În două-trei zile, acești pui exotici cresc și nu mai încapе îndoială că sunt unii și aceiași cu ființele ce au populat de veacuri imaginația pictorilor și poeților, și anume îngeri. Pe balconul, culmea!, unei filosoafe cu sarcini speciale la universitate. Povestirea e scrisă cu finețe ironică. Apariția îngerilor din ouăle de găină face să vibreze din nou o coardă esențială a prozei Anei Blandiana: „Cel mai straniu aspect al întâmplării, întâmplare care numai de straniu nu ducea lipsă, era că în ființele acelea necunoscute, abia ieșite, evident, din stadiul de embrion, se amestecau două calități în general nefuzionabile: străluci-

torul și promiscuul”. Dar cursul povestirii nu urmărește această linie, ci una umoristică și satirică. Tulburătoare este și *Reportaj* (cu o memorabilă scenă: a cinei la care ia parte și ofițerul venit să-l aresteze pe capul familiei), cu o notă grotescă în final, când înțelegem care e ideea „salvatoare” a unuia din membrii comandamentului de inundații. În fine, povestirea titulară, *Proiecte de trecut*, nu îndeajuns lucrată (autoarea părănd depășită pe alocuri de subiect) conține embrionul unui roman social, pornit ca o proză de Jules Verne: un grup de nuntași, pe la începutul anilor '50, sunt ridicați de Securitate și duși în Bărăgan, unde rămân 11 ani, construindu-și existența de la zero, ca într-un fel de colonie penitenciară fără paznici și sârmă ghimpată, dar din care nu pot ieși, căci nu au unde se duce... Robinsonada aceasta politică și modernă are câteva pasaje foarte bune (sfâșietoarea scuturare a boabelor de grâu din părul miresei spre a se obține micul stoc necesar recoltei viitoare), nu însă tragica poezie pe care am fi așteptat-o. Romanul *Sertarul cu aplauze* (1992) e prea literar pentru subiect și pe alocuri confuz.

## ADRIAN PĂUNESCU

(n. 20 iulie 1943)

În Adrian Păunescu care a debutat cu *Ultrasentimente* în 1965, și omul și poetul trăiesc din gestul spectaculos, ostentativ și incomod. Și unul și celălalt iubesc scena, tribuna, locul public. Sunt actori impenitenți, agitatori cu vorba, explozivi, într-un amestec greu de deslușit de sinceritate brutală și de contrafacere vizibilă cu ochiul liber. Orice portret i-am face autorului *Pământului deocamdată*, el implică laturi contradictorii. Mi-l amintesc pe acela, frumos literar, din *Istoria polemică* a lui Eugen Barbu, început cu o caracterizare abruptă („Totul mă supără la acest poet în afară de poezia lui”) și continuat cu enumerarea aproape paradoxală a contrazi-cerilor: „Poet de mari gesticulații, agitator de

vers și actor blamabil, inspirând neîncredere în arta lui tocmai prin teroarea cu care voia s-o impună, lipsit de dramă, să nu zic tragedie, facil fără să știe, suferind însă de o ușurință talentată, trece în acest moment de răscruce al existenței printr-o schimbare fundamentală la față!” Iată, poetul însuși declară: „Să fiu sărbătoresc, voios și imnic/ Să pot să te mai cânt pământ al țării/ Cu forța dragostei și-a disperării...” Voioșia exuberantă și elanurile abundente ale liricii de acest fel nu exclud evocarea țării străvechi de ciobani ce-și urcă „blândețe lor turme” pe munți, „plânsul miilor de miorițe,/ înduioșate de ursita lumii”. E ceva din Goga și Cotruș aici. Poetul are „trup drăcesc și suflet îngeresc”, o

vitalitate care-l împiedică să fie „sfânt”, pur și copilăresc, împingându-l spre dezordine afectivă, spre tonul prăpăstios al viziunilor apocaliptice: „Cine mai e pe lume sănătos?/ Cine fără de grijă-n zori se scoală?/ În acest veac de sus și până jos/ lumea se-mparte-n doctori și în boală”. De la Beniuc nici un poet n-a mai folosit atâtea cuvinte mari. Retorica entuziasmului constructiv e dublată de aceea a eshatologicului. Într-un autoportret, poetul proclamă beniucian riscul drept elementul lui firesc. E un luptător, un insurgent, un copil teribil speriat de posibila lui cumiințire ca de un cataclism: „De liniște ființa mea se teme”. Parada zgomotoasă face la el casă bună cu îndoiala, lauda și imnul, cu pamfletul. Histrionic, se bate ca Don Quijote cu morile de vânt silindu-le să dea făină: „E potolită foamea voastră plină:/ Eu, Don Quijote, azi vă dau făină”. Orgoliul nu-i lipsește, cum se vede, conducându-i poezia spre declarații enorme despre sine: se simte chemat să ia atitudine, să-și trăiască veacul, dar nu pașnic, ci enervat, furios, convins că poate schimba lumea:

„Am spus acestea toate despre lume  
Din dorul de-a o face mai curată  
Ca inima mea să aibă-n ce să bată  
Într-o ființă nu doar într-un nume

Cântecul meu s-a săturat să fie  
Doar martor, invitat ca la o nuntă  
El face revoluție când cântă  
Nu povestește cum era să fie.

Nu lăutari cu viața comandată,  
Nu apatrizi cu sângele-n schimbare,  
Ci oameni vii și demni pe care-i doare,  
Revoluționari, cu lumea toată.  
Erou e cel ce e, nu cel ce are,  
Se-nvrte-n vers Pământul Deocamdată.”

Dar tot el cade apoi în melancolie, plângându-și destinul greșit, viața stricată, singurătatea intolerabilă:

„Mă simt atât de singur, pe lume,  
că mi-e frig  
La colțurile casei e vânt și este ploaie  
Ce nici nu pot a crede îmi pare că așa e  
Pe propria mea mamă ca pe-un străin o  
strig.”



Schimbările de umoare sunt o caracteristică a poezilor temperamentali și afectivi ca Adrian Păunescu. Reversul forței lui torențiale e slăbiciunea în solitudine, revoltatul are momente de apatie, declamația, patosul, se sting în câte un sonet al iubirii frustrate. Originalitatea provine din aceste stări complexe și incontrolabile, din labilitatea sufltească a poetului. În fond, Adrian Păunescu e un egocentric, căutând mereu postura cea mai avantajoasă (uneori cu prețul sacrificării artei) în care eul să țâșnească hipertrofic; poemele lui sunt zgomotoase, retorice, orale, chiar dacă, mai ales de la o vreme încoace, le lipsește acea energie primară și tumultuoasă fără de care nu putem vorbi de poezie adevărată. A

fost mereu imitat mai ales pe această latură. Limbajul acestei poezii în echipament de campanie nu-și alege mijloacele. Adrian Păunescu ar putea spune împreună cu tânărul Beniuc: „Când voi izbi o dată eu cu barda/ Această stâncă are să se crape/ Și vor țâșni din ea șuvoi de ape,/ Băieți, aceasta este artă!” O artă, desigur, cam elementară, în care factorul de persuasiune oratorică are mai mare importanță decât reflexul liric pur al unei emoții. Programul ca atare îl găsim explicat într-o poezie și el e supărător de neglijent lingvistic, de prozaic: „Pe pământ avem de toate/ Și mai bune și mai rele,/ Bune, rele,/ Și-nchisori și libertate/ și-a putea și nu se poate/ și noroi și stele”. Simplitatea a devenit simplism, poezia proză, cu toate că înțelegem intenția critică. În primul rând, căutarea expresiei directe în poezie nu e totdeauna lăudabilă, putând transforma lirica într-o versificație greoaie, incorectă: „Voi ce mâncați cotlet de albatros” e un vers nefericit fie și într-un pamflet, ca și „Scâncind nonlibertatea viitoare” care zgârie urechea. Exemplele sunt nenumărate și intrigă faptul că ele nu se datorează unei carențe a simțului limbii, ci, mai degrabă, orgoliului de a o silui: „Încât Moldova de nădejde/ Prin ani se eminescuiește”. Cuvintele dau buzna la Adrian Păunescu, prea grăbit pentru a le pune stavilă și prea mândru pentru a le tria. Aici nu mai e vorba de bogăție și naturalețe a vocabularului, ci de un fel de barbarie care amenință expresivitatea minimă. Oral și prea familiar, Adrian Păunescu sfidează convenții absolut necesare.

În al doilea rând, se observă că multe din aceste fraze nepotrivite vin din limbajul jurnalistice curent. Tot mai des, de pe la mijlocul anilor '70, Păunescu a urcat poezia (și pe a lui, și pe a altora) pe scena Cântării României. Mici acte de curaj politic au fost compromise de mari lașități, iar pretenția de adevăr a fost copleșită de reverențe scabroase făcute dictatorului și regimului. Nici nu e de mirare pentru un poet care versifică în toată liniștea astfel de banalități

stângace: „Lupta pentru dreptate pe planetă/ nu e o bătălie pur și simplu,/ săracii plătesc taxele de timbru/ spre-a fi justiția cât mai cocheta”. Recunoaștem ușor turnura declarativă a unei poezii ocazionale mai vechi („De douăzeci de secole încoace/ Săracii tot fac tronuri și fotolii/ N-au oamenii cu ce să se îmbrace/ De-atâtea steaguri negre și de dolii”), superficială și găunoasă, alunecând uneori în fabula transparentă, esențial prozaică („Trist e vulturile cu ochii scoși,/ În bernă șade pliscul lui de piatră/ Parcă-ar cotcodăci și parcă latră/ întors în întuneric la cocoși”). Acesta nici nu e, artistic, nivelul cel mai de jos la care s-a coborât poetul. Vigoarea pamfletară se consumă în satire (foarte modeste ca mijloace) ale birocrăției, delațiunii, hoției morale, neonestității. Admițând bunele intenții, deplângem imaginația lirică săracă. Poetul reușește doar în câteva locuri unde caricatura, critica, vehemența pamfletară izvorăsc dintr-o secretă gravitate. E cazul poeziilor despre țărani din volum. Lirismul rezultă aici dintr-o atitudine generoasă mai degrabă decât dintr-o emoție sinceră: „Să fii țăran și să nu-ți fie bine,/ Ceva inexplicabil când te doare,/ Să n-ai atâția bani în buzunare,/ Cu-o boală mult mai scumpă decât tine, // Și din întreaga lume cu rușine/ Să afli că țărâna e ușoară,/ Că după o istorie amară, / Nimeni, bolnav, pe gratis nu se ține, // Să fii țăran, să vii în capitală,/ Să-ți mai alini a morții tale teamă,/ Să nu te bage nici portaru-n seamă,/ Să taci văzând cum doctorul înșală/ La licitații pentru câte-o boală/ Mai scumpă ca o clasă socială.” Ultimul vers e memorabil. Că Adrian Păunescu e poet adevărat ne-o dovedește tocmai capacitatea lui de a-și depăși impasurile. Există la el poezii admirabile care riscă să treacă neobservate din cauza ideii preconceptuate (dar cât de apăsător consolidată de autorul însuși!) că, de la *Istoria unei secunde* încoace, Adrian Păunescu a devenit un poet monocord, emfatic și fastidios, necinstit cu cititorii și cu arta sa. Versuri frumoase le compensează pe

acelea facile și chinuite: „De-atâția meri ce nu mai pot să doarmă/ Parcă se vâruiește o cazarmă”. Sau: „Noi, Doamne, te rugăm cu milă mare/ Tristețea lumii dă-ne-o nouă astăzi”. În acest ton de psalmi moderni (cu unele reminiscențe argheziene: „Un arbore cu frunze mici să fii/ Și să bată vânturile-n ele...”). Și încă: „Sever, privind pe cei care te latră,/ Tu viu să fii dar să miroși a piatră”) sunt scrise câteva din poeziile remarcabile ale culegerii. O plângere a uitării și a dezrădăcinării este *Până la vatră*, amintind de întâiul Ion Alexandru, dar în plus cu o umbră de remușcare ce o face conștientă și insuportabilă:

„Aceași masă mică ne adună  
În jurul dumatăle, maică mare,  
Pe scaune de lemn cu trei picioare  
Ne strângem, maică sfântă, maică bună.

Și dumneata ești dusă pîn-la vatră  
Parcă să iei un tuci cu mămăligă  
Și parcă o vecină te și strigă  
Și parcă și un câine te tot latră.

Și nu mai vîi și am uitat cu toții,  
Ce vrem aici și ce va fi să fie,  
O, maică bună, maică pămîntie,  
Ca pe-o-ntâmplare te-au uitat nepoții.

Plecăm prin sat s-aflăm, neplânso încă,  
Pe cineva, cu plată să te plângă.”

Aceași emoție sugrumată, în *Floare și cenușă*, de o profundă și laconică expresivitate:

„Vai, tinerețea mea mai stă la ușă,  
Unde-am intrat să îmi preschimb ursita,  
Mă-ntorc bătrîn, suflet cioplit cu sita,  
Strigându-mă pe nume cu cenușa.

Am fost comediantul fără voie,  
Am fost rușinea cea nerușinată,  
Acum strângând eroare lângă pată,  
Pe viața mea greșită trec ca Noe.

Unde sunt flori eu simt că-i și otravă,  
Mânia unui veac o simt în creieri,  
Ca lacăte, s-aud în aer greieri  
Tocând mărunț în liniștea grozavă.

Și voi pleca, iar floarea de la ușă  
Va strânge-o servitorul de cenușă.”

În sfârșit, ce acuitate, fericit-îndureratei confesii erotice este în *Oaia îndrăzneată*.

„Această oaie a înnebunit,  
Nu-i mai e frică de nimic, nimic,  
Toate cuvintele ce i le zic  
O fac să râdă fraged și cumplit.

Pân-a avea o taină și un tic,  
Se uită ca-n oglindă în cuțit,  
Această oaie s-a îndrăgostit  
Și murmură un fel de ritm peltic.

Dar n-am ce-i face, merg în urma ei,  
Și-s gata la orice să mă aștept,  
Această oaie ce o port în piept  
Această inimă fără idei

Ca un cioban, cu oaia lui cinstit,  
Urmându-mi inima pân-la sfârșit.”

După 1989, Adrian Păunescu n-a mai produs nimic valabil, în ciuda numeroaselor și groaselor tomuri tipărite. Regimul comunist i-a priit, s-ar zice, o dată mai mult poetului.

# NICOLAE PRELIPCEANU

(n. 10 august 1942)



N. Prelipceanu nu este unul dintre răsfațați criticii. Până la un punct, lucrul se explică prin neprecizarea destulă vreme a fizionomiei lui poetice. Întâile volume (*Turnul înclinat*, 1966, în colecția „Luceafărul” în care au debutat numeroși poeți ai generației '60, și celelalte) au fost prea puțin băgate în seamă. Abia cu *De neatins, de neatins* (1978), premiat de U.S.R., poetul se impune atenției, ca un ironist, în manieră soresciană, prin parabole străvezii, cenzurate uneori, începând de la titluri, care au părut suspecte, deși erau mai curând ludice: *Un civil în secolul douăzeci*, *Fericit prin corespondență* sau *Arma anatomică*. Nicolae Prelipceanu se definește el însuși în *Poetul ironic* ca un „trouble-fête” care, tocmai din această cauză, „stă deoparte” sau „nu este chemat să se bage”: „nu-l căutați pe poetul ironic în lume/ poetul ironic s-a retras din ea și vorbește singur/ își spală rufele în familia lui tristă.” Procedul este metaforizarea unor situații de viață sau a unor personaje. Metafora va rămâne până la sfârșit mijlocul de locomoție preferat al poetului, mare amator, de altfel, de asemenea mijloace, cum ar fi marfarul, nava (în derivă

firește) ori bicicleta lui Bogza și Geo Dumitrescu. Metaforei de altminteri îi consacra una dintre cele mai spirituale poezii:

„Știi că niște mai tineri prieteni întorși de la

Atena

(e bine ca tinerii să călătorească)

mi-au amintit cuvântul metafora care acolo

înseamnă tramvai sau metrou

adică mi-am spus euiei metafora

și te afli în cu totul altă parte a Greciei

deci a lumii

adică te sui în metaforă și te duci

părăsești totul și tristețe și bucurie

și alte sentimente contradictorii – contrare

care te chinuiau în locul unde

stăteai de mai multă vreme

toată lumea se duce acolo la lucru

cu metafora

toată lumea evadează (la iarbă verde)

cu metafora

toată lumea are o idee (fixă)

când se bucură ori se întristează

și ea se numește metafora

îți iei un bilet pentru metaforă

și p-aici ți-e drumul

însă ei au uitat să-mi spună

ce faci când metafora e în grevă

poate că-ți iei câmpii sau îți iei tâlpășița

(pe jos)

pur și simplu

ca pe vremuri

când metafora nu însemna transport în

comun

ci transportul tău

de unul singur

din singurătate în singurătate.”

*Ce ai făcut în Noaptea Sfântului Bartolomeu* metaforizează o anchetă ca atâtea pe vremea comunismului („De ce n-au intrat în casa ta și de ce nu te-au ucis/ în Noaptea Sfântului Bartolomeu/



cine poate să ne spună că nu minți/ că nu erai dintre ucigași/ ai vreun alibi/ n-ai vreun alibi/ nimeni dintre cei care gândesc noaptea singuri/ nu are niciun alibi dacă între timp a și fost/ Noaptea Sfântului Bartolomeu”) și e la fel de subversivă ca *Melcul și alte idei* în care nu e vorba decât de clișeu, mersul înainte al aceluiași comunism:

„Melcul înaintează în fiecare zi  
câte puțin  
spre o lume mai bună  
liniștit înaintează melcul  
el nu-și pune întrebări  
el înaintează  
spre o lume mai bună  
toată viața lui scurtă de melc”

Și ca și cum ironia n-ar fi destul de limpede, poemul se încheie așa:

„Melcul e un tanc mic  
cu două mitraliere  
tancul e un melc mare  
mult mai periculos  
și unul și altul  
înaintează  
spre o viață mai bună”

Treptat, ironia și micile absurdități în felul avangardiștilor interbelici, imitând cânteculele naive pentru copii („Ursul tău din Spania/ l-am adus cu sania”) ori parafrazând o rugăciune foarte cunoscută (aparența noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi) lasă locul dezabuzării sarcastice și presentimentului morții, mai ales în *Un teatru de altă natură* (abia a doua carte originală de după 1989, alte două fiind o antologie și respectiv o culegere de poezii scrise înainte). Dincolo de biologia deprimată, poetul dă parabolilor sale un sens civic mai direct și evident mai batjocoritor decât o putuse face înainte:

„vai ce am mai dat noi mână cu mână  
și ce am mai fost frați siamezi  
dintr-o tulpină  
încât nu e de mirare ura asta evidentă  
pe care ar trebui s-o sărbătorim  
la 24 ianuarie  
măcar odată pe an  
prin libații de sânge  
că dacă tot am fost frați cu dracul  
până am trecut puntea  
și puntea s-a prelungit  
și nu se mai termină  
și în clipa asta suntem tot pe ea  
deasupra unui abis nelămurit  
atunci am fost mai mult de doi frați  
într-o tulpină căci și dracul era cu noi  
între noi  
ca și-acum  
exact ca în viață.”

Nicolae Prelipceanu a scris și proză. *Tunelul norvegian* e un roman compus din mai multe narațiuni independente, ca *Vânătoarea regală*. Nu e singura asemănare cu proza lui D.R. Popescu. Doar prima narațiune fiind mai constituită, ea repetă evident formula acestuia din urmă. Un narator apropiat relatează întâmplări dintr-un sat comparat ironic cu „viața idilică a unei familii blânde de la țară” din *Vicarul din Wakefield*, romanul englezului Oliver Goldsmith de care unul dintre protagoniști nu se desparte decât când moare și pe care o cunoștință îl restituie fiicei sale mai târziu. Întâmplările sunt neclare iar refacerea lor e șovăielnică și ipotetică, bazată pe zvonuri și pe foarte probabile confuzii. Narațiunea debutează cu dispariția ciudată, poate moartea protagoniștilor, derulând cronologic în mod foarte capricios evenimentele, în fraze lungi, faulkeriene. Naratorul este un colportor, ca și acela de la D.R. Popescu, lipsind însă perspectiva infantilă de la acesta. Celelalte istorisiri sunt dezlânate, pretențioase, ilizibile, ca și romanul ulterior *Scara interioară*. Nicolae Prelipceanu rămâne un poet valoros și original.

## LEONID DIMOV

(11 ianuarie 1926 – 5 decembrie 1987)

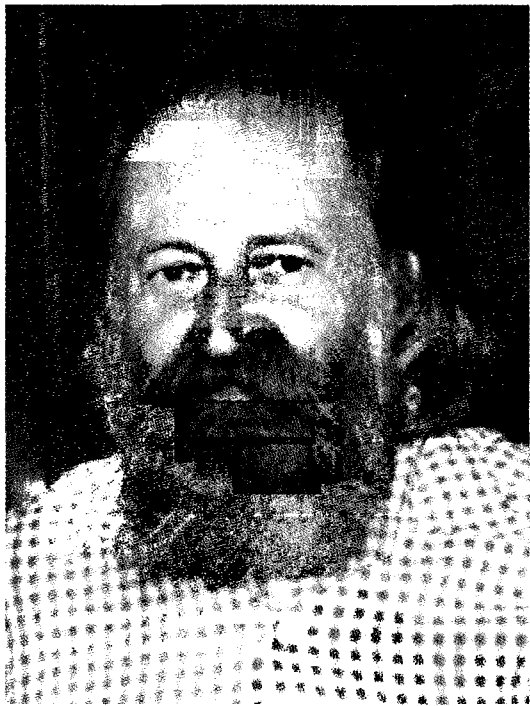


Foto: I. Cucu

S-ar putea spune despre Leonid Dimov ceea ce spunea G. Călinescu despre Philippide și anume că este un poet monocord, dar care cântă pe coarda cea mai lungă. Poetul a atras atenția de la debutul său cu *Versuri*, 1966, și a fost legat numaidecât de mișcarea onirică, lansată de el însuși și de D. Țepeneag la sfârșitul anilor '60. Dacă judecăm după textele strânse de Corin Braga în *Momentul oniric* (1997), observăm că oniricii au avut surse de inspirație dintre cele mai variate (suprerealismul, Novalis, Mateiu Caragiale și altele), încurajându-se unii pe alții, fără vreun mentor, căci niciunul dintre redactorii-șefi ai *Poveștii vorbei* (suplimentul *Ramurilor* craiovene), *Luceafărului* sau *Amfiteatrului* în care au debutat cei mai mulți nu a revendicat mișcarea. Țelurile ei au rămas confuze, în afara ideii evazioniste care făcea suspect discursul poetic. În 1991, când chestiunea era reluată, după decenii de tăcere, rareori întreruptă, pe coperta unei antologii a lui Dimov, L. Raicu socotea că onirismul a fost „tot ce se poate

închipui mai străin de un discurs al Puterii, al Autorității”. Era adevărat, cu precizarea că evazionistă fusese cam toată poezia din a doua parte a deceniului 7 și că aproape nicio altă legătură nu este între cei pe care D. Țepeneag îi va alinia ulterior mișcării: Sorin Titel, Virgil Mazilescu, Florin Pucă, Florin Gabrea, Vintilă Ivăncanu, Daniel Turcea. În ce-l privește, Dimov a reiterat tema onirică, referindu-se la Novalis, ale cărui ecouri în lirica proprie sunt mai importante decât s-a crezut, și despărțindu-se de dicteul automat suprarealist. „Eu vreau să creez – treaz fiind – un vis real”, va declara el într-un interviu din 1983. Din acest vis cu ochii deschiși vor ieși Cărtărescu și alții. Un portret sugestiv i-a schițat lui Dimov în 1972 Gheorghe Grigurcu: „Vorbește tacticos, hiperprotocolar, cu gesturi rotunde, învăluit în ample rotocoale de fum. Mustața răsucită, «barbiană», precum un melc, e și ea o simbolizare a răbdării. Dar când urmărești ochii sfredelitori, micșorați în intensitate, mai curând vioi decât contemplativi, vezi că trădează pofta de lucru. Nasul ascuțit ca o unealtă ține de aceeași predispoziție a meșteșugarului”.

Himerismul și manierismul meșteșugăresc, mai ales în rondeluri, sunt cele două laturi ale unei poezii pe cât de originală, pe atât de indiscretă în privința măștrilor ei posibili, Ion Barbu (țăietura abstractă a versului), Macedonski (rondelurile), Arghezi (plastica), Minulescu (exotismul temelor), G. Călinescu (fabulosul lucrurilor simple), Emil Botta (histrionismul), Șt. Augustin Doinaș (baladescul, medievalitățile), Al. Philippide (poemul amplu, similiepic), Anton Pann (lexicul). Poetul este în fond un artizan care lucrează cu materialul friabil și vaporos al visului. El împacă meșteșugul minuțios și exact cu jocurile imaginației celei mai sofisticate. Este deopotrivă un voluptuos al materiilor exotice, pitorești, luxoase și un fantezist al derizoriului și domesticului,

aproape mereu cu o notă de umor („meduze roze gătite cu cimbru”). Lirismul lui metronomic, prozodic stăpânit, permite largi volute ale unei imaginații bete de ea însăși. Aceste „contradicții” au ca rezultat un baroc al motivelor și formelor. Onirismul dimovian este unul bine temperat.

Formula poetică a fost deplin constituită de la început, în orice caz în *7 poeme* (1968), a doua culegere a poetului. Capodopera rămâne *Carte de vise* (1969). Ceea ce poetul va scrie după aceea va continua să se hrănească din același spirit nesățios și veșnic treaz, dar va aluneca spre un manierism minor. Marile resurse par să se fi epuizat după întâiul jet liric. Dar acesta a fost excepțional. Însușirile se văd cu ochiul liber în *7 poeme*, în viziunile hipnagogice din *Cartea de vise* și în cele *7 proze* din cea de a doua parte a acesteia din urmă. Câteva poeme antologice se găsesc aici. *Istoria lui Claus și a giganticei spălătorese* hiperbolizează atât domesticitatea (camera boltită năpădită de aburi și clăbuc în care se află trepiedul pe care stă Claus, cu barba înșurubată urmuzian în podea), cât și exoticul („afară-s viscole și eschimoși”). Claus este un mitoman ingenuu, capabil să închine uriașei lui tovarășe de viață o *Cântare a Cântărilor*, din care nu lipsesc însă blesteme argheziene mustind de ranchiună ca un burete. Năzăririle lui Claus ar merita să fie psihanalizate. Cultura limbii poetice înlătură bănuiala de simplă imitație, deși nu poți să nu te duci cu gândul la Villon și la Baudelaire:

„Spălătoreasa mea catifelată,  
Ai sfârc albastru, țâța de agată.  
În ochii tăi se oglindește-o mare  
Nu zoaiete vopsite din căldare.  
Ce purpurie buză, ce aleasă  
Formulă-ncerci în gând, spălătoreasă.  
Mă mută dar cu degetu-ți încet,  
Să nu se-ncurce barba-n trepied.  
Ce stai așa, de ce nu-mi împlinești

Odată ruga, viperă ce ești!  
Rechin cu solzi din mări adânci adus,  
Cotară pângărită de-un tungus,  
Nu vezi, ți s-a clocit de scârnăvie  
Răscoapta țâță spartă-n carne vie.  
Ai ochii știrbi, urdorile crestate  
De viermi nătângi rostogoliți pe spate  
Și-n pântecu-ți de ceară ruginie  
Jivine oarbe latră a pustie.”

*În munți și Turnul Babel* descriu ascensiuni. Dar mișcarea lirică seamănă cu o vâslire în loc. Fiecare cuvânt desface în juru-i cercuri concentrice de sugestii. Poetul nu-și poate depăși condiția sedentară (el are barba lui Claus, înșurubată în podeaua realității) decât dând ascultare visului. Odată intrat în starea de vis, totul devine cu puțință, dar numai ca amăgire, nimic neputând fi atins. Piscul rămâne inaccesibil ca o goală nevoie a sufletului de puritate nepământească și strălucește, acolo sus, în aerul tremurător al poemului. Ascensiunea din *Turnul Babel* nu mai seamănă cu o plimbare veselă prin Alpi de poveste, ci mai curând cu o călătorie dantescă prin infern, purgatoriu și paradis. Poemul e tulburat de un puternic sentiment al abisurilor ființei. Turnul este însăși existența umană, închipuită ca un muzeu imaginar, prin care poetul e călăuzit de Urgoragal, ca de un nou Vergiliu. La fiecare cat se află și o parte din viața lui. Rătăcește prin săli moarte și pustii sau pline de mumii familiare, vede tabloul straniu al unor vieți de mult consumate, dar păstrate intacte. Turnul simbolizează o existență smulsă timpului. Urcându-l, poetul repetă însă fără să știe această existență universală, aducând cu sine durată muritoare, ca fiul de împărat în țara tinereții fără bătrânețe. În partea cea mai înaltă, acolo unde „a șaptea treaptă/ știrbită, boantă, pas greșit așteaptă”, veghează hârcile, oasele, tristele sarcofage. Visul se curmă deodată, Turnul se golește de fantasmă și poetul pune un punct ironic rătăcirilor:

„Săreau nerăbdători peste zăplaze  
 Armate de licorni din anabaze,  
 Zburau nepăsătoare și nubile  
 Peste obscurități pterodactile,  
 Se furișau sub tufele de mure  
 Închise în exod ardent, saure,  
 Copleșitor se revărsau din iurte  
 Imense spre zenit, găini de curte,  
 Și toate-n cor cotcodăceau speriate  
 La negre gospodine desenate  
 Pe ziduri, pe uluce, pe panouri  
 Amețitor răsfrânte pe sub nouri,  
 Întinse peste praguri, și umbrare,  
 Copite de centauri centenare  
 Lăsate-n densitate vișinie  
 Turn Babel să păzească pe vecie.”

*Lili și densitatea* este o mostră de *voyeurisme* în care Lili, elevă corigentă în ultima clasă, primește, pe un acoperiș încins, vizita intimă a unui uliu. Motivul este acela mitologic din Leda și Lebăda. Dansul sexual al cuplului, ca într-o pânză de Braque, este de o mare frumusețe:

„Mai are un metru, e chiar deasupra-i, iată,  
 cade pe albul pântec de fată  
 frecându-și ghearele de pielea catifelată.  
 Și-atunci, în sunetele unui instrument  
 demodat,

începe un joc ciudat:  
 rotindu-și capul cizelat, ca-ntr-un deochi,  
 uliul o privește pe Lili în ochi,  
 iar Lili, cu pupilele enorme de dor,  
 cu buzele dezlipite,  
 îl cheamă ușor,  
 îl roagă, îl imploră, șerpuitoare,  
 să facă o mișcare...  
 Dar ajuns în dreptul încheieturii,  
 oriunde trupul cotește,  
 sub brațe, la coapsă, între dește,  
 zborul paserii cu ochi verzi

e atât de iute c-o pierzi.

Iar Lili saltă, se-nvârte, ca o sfârlează,  
 se arcuiește, se contorsionează,  
 își trece printre coapse brațele a disperare,  
 ca să zboare uliul deasupra a tot ce are.”

Extraordinară este *Vîrcolacul și Clotilda* din aceeași specie poetică, în care o idilică sexualitate unește mâna jucătoarei de tenis cu lăbuța făpturii supranaturale:

„Se tot lăsa o-ntunecime de vată  
 când, fără voie, dint-odată,  
 masiva jucătoare întinde palma peste masă,  
 iar firava labă veselă și sticloasă,  
 albastră, a fiarei, într-o clipită  
 se cuibărește acolo, fericită.  
 Și cum scâncește animalul de bucurie,  
 un vârful, ivind, de limbă purpurie.

Și rămân amândoi așa, ca și cum n-ar fi,  
 cu capetele-ntoarse la yolele sidefii  
 ce trec mirate-n mișcare centripetă  
 pe apa tot mai violetă.  
 Se-aud de departe – rumbă, tango, song –  
 orchestre calme, numai alămuri și gong.”

Manierismul minor se vede cel mai bine în rondelurile din *Semne cerești*. Himerismul a cotit spre caligrafie. Barochismul și-a subțiat liniile într-un rococo decorativ. Totuși Dimov rămâne unul dintre cei mai interesanți poeți contemporani. Lucidă și fantasmagorică, operă de meșteșugar opioman, bâlci al voluptăților și deșertăciunilor, inepuizabilă lexical și monotonă stilistic, exotică și domestică, cutreierată de duh balcanic, în pofida geografiei și istoriei ei fără frontiere, poezia lui este cea mai vie expresie a barocului din întreaga noastră literatură. Câteva superbe scrisori către prima soție au fost publicate de curând.

**DAN LAURENȚIU**  
(10 august 1937 – 21 decembrie 1998)

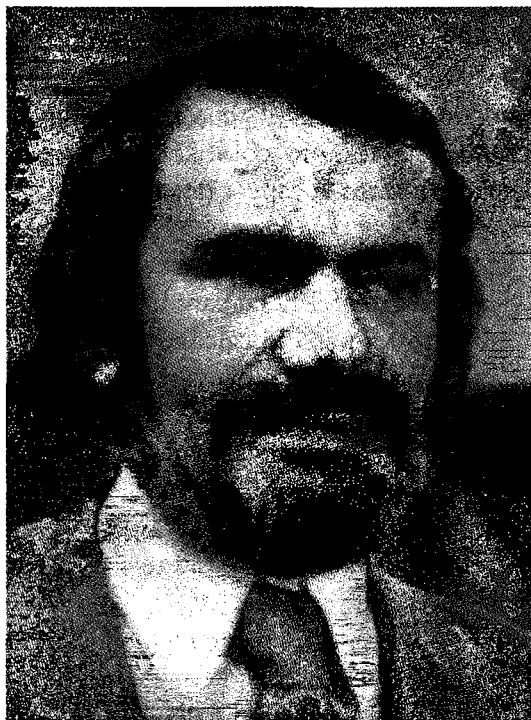


Foto: I. Cucu

Versurile lui Dan Laurențiu constituie, probabil, întâiul efect notabil în lirica românească de după al Doilea Război al aceluși Eminescu plutonic pe care I. Negoitescu l-a dezgropat din postume. Se poate vorbi, în acest sens, de eminescianism în legătură cu toate culegerile poetului, de la aceea de debut din 1967 (*Poziția astrilor*) și până la cele din urmă, dar îndeosebi în legătură cu *Imnuri către amurg* din 1970, pline de imaginile somnului și morții caracteristice Plutoniei eminesciene. Întrebându-se ce este poezia, Dan Laurențiu ar putea răspunde cu strofa lui Eminescu: „Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,/ Voluptuos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,/ Straiu de purpură și aur peste țărâna cea grea”. Ca și la Eminescu, intervalul dintre amurg și zori nu e decât tărâmul obscur al tranziției spre puritatea ființei, somn și vrajă deopotrivă, smulgere din lumesc:

„Ruga ta abia se aude  
în lumina tremurată a zorilor

pe care atât de rar i-ai întâmpinat  
cu fața surâzătoare

atât de adâncit ai fost mereu  
în crepuscul în apele somnului  
tău ireal oare ai dormit vreodată  
să te trezească lumina soarelui

o palidă noapte ți-au fost  
odihna eternă și veghea eternă  
de la hotarul morții  
aduci o mărturie pentru viața ta”

Și alți poeți traversează imaginația fastuoasă și solemnă a lui Dan Laurențiu. Dacă îngerii palizi, apele somnului, mărirele întunecate și pustii, beatitudinea provin din *Memento mori* ori din *Povestea magului călător în stele*, alte motive ne fac să ne gândim la *Chimerele* lui Nerval. Și de n-ar fi decât frumoasele versuri din *Călătoria* („Iubitule iarăși îngheață/ sfera luminii tale simbolice/ o pasăre a bătut cu aripa în geamul nostru/ bine ai venit prinț al întunericului// sorti negri îți mângâie fruntea culcată pe brațele mele/ de remușcarea unui geniu/ rătăcit lângă o ființă muritoare”) și tot am avea teme să observăm că eminescianismul și-a găsit în poetul lui *El Desdichado* un filtru subtil. Geniile tutelare ale *Imnurilor* sunt nervalienele Noaptea și Melancolia. Poetul e „prințul din stele” cu „aripă de noapte” căruia „sorti negri îi mângâie fruntea”. El tânjește după un eden al tăcerii de dinainte de cuvânt: „Să ne aducem aminte/ de floarea care am fost înaintea cuvântului”. Toate acestea sunt deja în *Poziția astrilor*, unde se aud și vocile lui Blaga („Căci vin din țara unde plâng umbre fără număr”) și Barbu în versuri monotone și monocorde, bine ritmate și rimate la început, apoi libere de orice constrângere prozodică ori de punctuație, străbătute de fior dionisiac:

„O, visul, paradisul, o bocet monoton  
Orbitele pustiuri rugându-se la nouri  
Și trece-n depărtare adâncul nopții tron  
Pe care stau amănții ca stelele-n cavouri.

Dar ridicând genunchiul nestins în alte sfere  
Stigmatetele puterii cu cearcăn dilatat  
Ne pune veșnicia pe lupte pasagere  
Și sângeră la colțuri dogmaticul pătrat

Și fluturii luminii izbindu-se de porți  
Eliberează somnul șoptit în portocale  
E vremea nunțiilor și viii dând mâna cu  
cei morți  
Dezlănțuie serbarea iubirii minerale

Dansează pentru noapte căci stelele-s  
curbate  
În jurul tău ca o recunoștință  
Luminile se-ndoaie pe cer de greutate,  
Eu de lumină și de suferință.

Și cum pe-un lanț de aur aleargă egiptenii  
Cu Isis adormind-o-n strălucitor veșmânt  
Te voi purta pe brațe din clipe de milenii  
Precum în cer așa și pre pământ.”

Nu lipsește Bacovia, al cărui simbolism e  
reluat voit într-o formă estetizată:

„Toamnă și ploaie și vânt  
eu urmărind zi și noapte  
căderea somnolentă a frunzelor  
pe degetele tale siderale  
monologuri albastre  
la umbra zidurilor  
cu picături de soare decadent  
zei adormiți pe băncile parcului  
între noi pahare înalte  
cu buze subțiri de orgoliu  
negre turnuri  
în ceața roșie a inimii”.

De la *Poeme de dragoste* (1975) încoace are loc  
o prefacere stilistică a poeziei lui Dan Laurențiu

pe care estetismul decadent de mai sus o anunța.  
În anii '60-'70, Dan Laurențiu era un neoro-  
mantic emfatic și sublim. Treptat se precizează  
manierismul și prețiozitatea, dar și contra-  
punctul la gravitate care este burlescul. Mai  
degrabă ritualică decât dramatică, erotica evocă  
paradisurile baudelairiene ale cărnii în imagini  
picturale și vibrante coloristic. Senzațiile sunt  
pastelate, iubirea ia aspect de capriciu:

„Mai păstrez aroma de astă-vară  
mai păstrez febra cu care m-au ars ochii tăi  
din creștet până în călcâie  
în inima mea mică bate soarele

abia acum mi-aduc aminte de tine  
când ați dispărut  
și tu și sfânta lumină solară  
abia acum te doresc când te-am pierdut  
și vai acesta e un cântec pentru totdeauna  
Cuvântul deznădejde e încă un eufemism  
pentru că ceea ce ar trebui să scriu  
în locul său  
e numele tău femeie sumbră”.

Amestecul de registre e îndeosebi sesizabil  
în *Psyche* (1989), unde o familiaritate glumeață  
absoarbe tot mai des vechile viziuni romantice,  
dând textului o turnură de romanță cultă, rafinată,  
ispitită să recondiționeze clișeul erotic:

„Părul tău negru  
ca iadul curgând susurând hohotind  
pe spatele și coapsele tale ca pielea  
cea albă așa cum era  
înainte de a fi rănită  
de picăturile roșii  
ale cuvintelor mele”.

Finalmente, baudelairiana fantezie carnală  
deviază irevocabil spre tonul de scherzo erotic:

„Cu ultimele vorbe suspine  
șoptite pe sânii pe coapsele  
siderale acolo unde

îmi caut originea adică mormântul  
mai sumbră decît ai crezut  
tu vreodată că este noaptea luminoasă  
de unde mă nasc  
și unde trebuie să mor  
căzut la umbra celor două  
picioare diamantine ale tale

eu dorm cu capul în lună  
ai grijă să nu mă trezești din somn”

Lirica poetului din ultimii ani se scaldă toată în acest adorabil echivoc stilistic, în care-și află, după ce a sorbit îndelung aerul altora, limanul de originalitate deplină.

## ILEANA MĂLĂNCIOIU

(n. 23 ianuarie 1940)



Ileana Mălăncioiu a debutat în 1967, când interesul pentru poezia generației '60, din care face parte, era la apogeu. Se impuseră deja Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Constanța Buzea și Cezar Baltag. Își așteptau rîndul Mircea Ivănescu, Florin Mugur, Daniel Turcea, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu, Angela Marinescu, Alexandru Miran, Dan Laurențiu, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru și Mircea Dinescu. Tabloul n-ar fi complet fără poeții generațiilor anterioare, compromiși în epoca proletcultistă, care se reabilitau treptat în ochii criticii și ai cititorilor: Maria Bănuș, E. Jebeleanu,

A.E. Baconsky sau Nina Cassian. Acestea trebuie să le adăugăm pe cei câțiva „întârziați”, care traversaseră în tăcere deșertul, și debutau acum, o dată cu mai tinerii șaizeciști: Șt. Aug. Doinaș și Leonid Dimov. Reveneau Emil Botta și Gellu Naum, afirmați înainte de război, dar aproape uitați după aceea. Primăvara poeziei românești postbelice era în toată splendoarea, când își făcea apariția Ileana Mălăncioiu cu *Pasărea tăiată*.

Debutul poetei n-a reprezentat un succes de critică. Prin raport cu entuziasmul consumat la debuturile anterioare, putem spune că Ileana Mălăncioiu a avut parte de o primire destul de rece. Acest lucru se va întâmpla și cu debuturile imediat următoare. Generația '60 părea a-și fi stabilit liderii, atât în poezie, cât și în proză. Ar fi de remarcat și că niciunul dintre poeții apăruiți la finele deceniului 7 și la începutul deceniului 8 n-a fost omologat de școală. Grăbite să-i găzduiască pe cei dintâi șaizeciști în paginile lor, manualele s-au dovedit foarte reticente cu cei din urmă. Împrejurarea aceasta n-are nicio legătură cu valoarea poezilor. O parte de vină o poartă, e drept, noua critică literară, congeneră cu poezia, care a fixat canonul mai devreme decît era normal. Printre pușinii critici care s-au bătut să lase întredeschisă ușa consacării s-a aflat Gh. Grigurcu. El a militat cu tenacitate pentru recunoașterea valorii ultimilor veniți în poezie. A făcut însă greșeala tactică de a-i opune celorlalți, „atacându-i” îndeosebi pe Nichita Stănescu și pe Marin Sorescu și polemizând cu susțină-

torii lor, cărora le-a reproșat exagerările, tonul encomiastic. Gh. Grigurcu avea dreptate, dar a pierdut bătălia. Canonul a rămas închis.

Mai este un motiv pentru care Ileana Mălăncioiu și ceilalți n-au fost din capul locului apreciați la justa valoare. Unul câte unul, clișeele realist-socialiste au fost abandonate de către noii poeți. Dar abandonul deplin s-a produs mai târziu, spre sfârșitul deceniului 7. Oficialitatea culturală a închis un ochi la revoluția poetică de după 1960, fiindcă nu toate rigorile proletcultiste au fost înlăturate deodată și, cel puțin o vreme, aerul noilor poezii i s-a părut familiar. Abia la a doua sau a treia carte, șaizeciștii și-au dat, cum se spune, arama pe față și au creat o poezie care nu mai semăna deloc cu aceea îndrăgită de cenzura comunistă. Nimic din acest aer nu se va mai regăsi în cărțile debutanților de la sfârșitul anilor '60. Cenzura ar fi trebuit să închidă amândoi ochii spre a nu vedea cât de „neortodoxă” era poezia sumbră a Ilenei Mălăncioiu ori aceea mistică a lui Daniel Turcea, ca să nu mai vorbesc de ridiculizarea voioasă a tuturor poncifelor în poezia lui Mircea Dinescu. Au venit apoi *Tezele* din vara lui 1971, care au încercat să dea ceasul istoriei înapoi. N-au izbutit acest lucru, dar cenzura și-a luat anumite măsuri de prevedere și controlul ideologic s-a dovedit mult mai eficient. Mai exact, după *Teze*, au existat două cenzuri: una, ceva mai îngăduitoare, îi avea în grijă pe poeții deja canonici, alta, foarte severă, pe cei care pierduseră primul tren. Și, dacă n-a putut fi blocată critica favorabilă acestora din urmă, a fost încetinit, practic oprit, accesul lor în programele școlare. Neomologarea de către școală a diminuat succesul Ilenei Mălăncioiu și al celorlalți. Liderii generației deveniseră intangibili. Dar numai ei. Generația '80 va suferi și ea de un handicap asemănător: debuturi întârziate sau colective, cărți masacrate de cenzură, interdicție oficială. În aceste condiții, e aproape o minune că „beneficiarii” au putut totuși să publice și să fie comentați, fără a plăti cu vreun compromis major, marginalizați însă de oficialitate cu o vigență demnă de o cauză mai bună. E de ajuns să aruncăm o

privire asupra ecourilor în critică pe care, de pildă, poezia Ilenei Mălăncioiu le-a avut, ca să ne dăm seama că, în pofida unui ton mai puțin encomiastic, meritele ei au fost semnalate și că, dacă n-ar fi existat bariera oficială, poezia s-ar fi impus neîndoielnic, poate nu de la început, dar în orice caz, atunci când au devenit evidente temeinicia și profunzimea ei. Niciun critic important n-a ascuns faptul că poeta nu îndeplinește standardele ideologice și morale ale cenzurii de după 1971. E uimitor atât faptul că o poezie atât de rebelă față de exigențele epocii a putut apărea, cât și faptul că ea a fost comentată ca atare. A vorbi de „demonism mistic” ori de „magie a morbidității” (Gh. Grigurcu) era riscant chiar și în 1967, ca să nu mai spun după 1971. În anii '80, E. Simion identifica o „scenografie macabră” în poezia Ilenei Mălăncioiu, iar E. Negrici descoperă la ea „prima mitologie a morții” din lirica românească. Astfel de constatări erau explozive în atmosfera apăsătoare a ceaușismului cultural, în care cuvântul *moarte* era înlocuit adesea cu *soarte* (rima fiind salvată!), pentru a se evita probabil demoralizarea cititorului prin subiecte sau atitudini nepotrivite cu elanurile obligatorii ale vremii. Parcurgând critica, trebuie să recunosc că, în cele din urmă, ea a fost corectă, făcându-și datoria și relevând puternica originalitate a poeziei Ilenei Mălăncioiu. Vizibilă de la *Păsărea tăiată*, într-o anumită măsură. Câteva din temele acestei poezii, dacă nu încă tăietura specifică a frazei lirice, dacă nu protocolul și densitatea autobiografică, sunt prezente în volumul de debut. E vorba aici de amintiri din copilărie scufundate în apa tulbure și misterioasă a unor credințe folclorice. Ușor impersonale, imaginile au o evidentă tensiune lăuntrică. Tonul este serios și grav. Nimic ludic în perspectiva asupra unor întâmplări fixate adânc în fantezia poetei, cum ar fi tăierea păsării ori căutatul puilor în scorbură. Chiar și îndeletnicirile uzuale în lumea satului (moara, aratul) sunt privite din acest unghi ritualic, transformate în experiențe subiective peste care apasă marile neînțelegeri ale ființei. Blaga și Ioan Alexandru (din *Infernul discutabil*) pot fi invocați ca exemple



tutelară ale acestui început de mitos popular, care se prelungește în *Către Ieronim* (1970). Jocul, dacă e, e unul metafizic („Și joc baba-oarba singură pe lume”). Dumnezeu apare sub chipul „păpușarului cel mare”, care trage sforile în univers. Nu e propriu-zis fior religios. Mai degrabă o păgânităre întunecată și violentă. Ritualurile sunt curate ucideri: jupuirea bouului, înjunghierea mielului. E peste tot o cruzime infantil-metafizică. „E cântecul unei fete care se îndrăgostește de un zmeu (...), care tânjește după puritate înfățișând cruzimea”, scrie Gh. Grigurcu despre *Pasărea tăiată*.

Deja în *Către Ieronim*, dezvoltată apoi în *Inima reginei* (1971) și în *Crini pentru domnișoara mireasă* (1973), apare tema erotică. De la început împerecheată cu tema morții. Două sunt noutățile în aceste volume prin care se schițează figura de maturitate a liricii Ilenei Mălăncioiu: autobiograficul și scenografia. Sigur că și amintirile din copilărie liricizate de până acum aparțin autobiograficului. Dar ele se păstrează, cum observăm, într-o notă de impersonalitate. E o copilărie a copilului universal, cum spune Călinescu despre Creangă, chiar dacă nu aspectele ludice, șotiile, năzdrăvăniile o rețin pe poetă, ci acel humus magic din care se construiesc reveriile ei ciudate, inexplicabile și morbide. În cu totul alt sens este lizibil elementul autobiografic mai departe. El se individualizează. Devine sesizabilă o experiență proprie, înspăimântătoare, din care iubirea și moartea își trag părți egale. Nu cred că, așa cum afirmă un critic, eșecul erotic ar fi substratul tenebros al interesului pentru descompunere. Nici măcar despre eros în sens propriu nu e vorba aici. Ileana Mălăncioiu nu scrie (nu va scrie nici mai târziu) o poezie erotică în înțelesul comun. Nici măcar una a frustrării erotice. Experiența poetică din *Către Ieronim* și din cărțile care urmează exploatează erosul și moartea într-o manieră, așa zice, bacoviană, făcându-le încă și mai inexplicabile. Un aport însemnat îl are scenografia particulară de care am amintit. Autobiograficul nu se revelează, cum poate ne-am așteptat, prin intermediul subiectivității directe. N-avem de a face cu confesiuni.

Poeta nu se mărturisește. Ea pune la cale un scenariu al vieții și al morții, distribuie roluri, inventează personaje hieratice (unele din tradiția folclorică, altele din aceea biblică). Poeziile n-au structura epică (și E. Simion, și E. Negrici au insistat pe asta), ci dramatică. În poftida stilizării, a artificialității (foarte pronunțată, ca și la Bacovia), noi vedem scena, populată de himere strani, care fac gesturi în același timp profane și sacre. O astfel de himeră este Ieronim cel cu oasele frânte, un mort-viu, care doarme și visează, vegheat de fata care s-a scăldat într-o apă prin care „nu trecuse nici un bărbat”. Sugestia de imaculare e importantă în descifrarea acestui eros feciorelnic. Fata îl vede pe Ieronim gol, plângând, dormind, suferind, înviind. Îi stă la cap ca o soră de caritate, nu ca o iubită. Viziunile ei sunt doar pe jumătate erotice. Există în ele ceva din vegherea misticilor vechi:

„Era o noapte aproape albă (Doamne, ce  
noapte eral)  
Stam în fața lui Ieronim și trupul lui era  
luminat  
Până la oase – Domnule Ieronim, am  
strigat,  
(Căci pe vremea aceea îl strigam domnule  
Ieronim)  
Iertați-mă, vă rog, că vă spun, dar mi-e  
frică,  
Trupul dumneavoastră nu mai este decât  
Un contur de lumină aproape difuz  
Și prin el vi se văd toate oasele frânte”

Aici nu mai e Bacovia, e Blake. Și Eminescu. A fost remarcat eminescianismul, la confluență cu simbolismul, care curge ca un râu subteran pe sub aceste peșteri întunecate. Ieronim e „dulcele meu domn”. Iată intertextualitatea voită, ca și în alte cazuri. El are „ochi de lumină” care fulgeră în noapte. Fata, care se cheamă de la un punct înainte Ierodesa, este regina moartă a romanticilor. Sonurile eminesciene se aud limpede:

„Ținut din lumea morții, cu sfinți-n ascultare,  
Aici regina-și cântă cântările regine,

Tot tânără, iubite, și tot cu fruntea pală  
Încremenită-n palme gândindu-se la tine.”

Scenografia e tot mai complicată. Ieronim cel cu oasele frânte poate fi Osiris. El e o dată confundat cu soarele. Suflarea iubirii îi adună oasele la un loc. Regina moartă se închipuie ea însăși cu trupul îmbucătățit. Apare și un fiu al lui Ieronim, Natanael, care e cale spre Tatăl. Inima reginei moarte, ascunsă în stâncă, „ține” vie cetatea. Fata care veghează și regina se întâlnesc și se identifică:

„Cu blânda regină în față mă văd,  
Vorbim între noi ca-n tre moarte,  
Prin dragostea pierdută murind  
Supuse aceleiași soarte.

Aveam un iubit pe pământ, îi șoptesc,  
Aveam și eu unul, îmi spune,  
Al meu era soarele ce răsărea,  
Al meu era cel care-apune.”

Tot acest fluid misterios trece și în *Crini pentru domnișoara mireasă*, deși tema lui Ieronim se estompează, revenindu-se, cu mai multă magie, la ritualurile copilăriei din *Pasărea tăiată*, dovadă chiar superba poezie titulară:

„Crini pentru domnișoara mireasă,  
Crini albi și cărnoși, cum n-am mai văzut,  
Ca și cum nunta veșnică acum a fost  
descoperită  
De un mire tânăr și neprefăcut.

Ce purtați, domnule mire, în buchetul cu  
trei fire,  
În buchetul cu trei fețe dumnezeiești  
Ca trei flori de crin aduse de foarte departe  
Pentru nunta din povești.

Domnul mire nu poate să răspundă,  
Domnul mire zboară peste nori,  
În tăcere, domnișoara mireasă  
Sărută cele trei flori.

Ca și cum n-ar fi flori de crin,  
Ci fețe sfinte cu adevărat.  
Ce purtați, domnule mire, în buchetul cu  
trei fire  
Care trupul miresei l-a înviat.”

Simbolismul este în aceste versuri evident. Farmecul poetic rezidă în neclarități, repetiții și invocații, ca la Maeterlink, dar tematica morți-nunță e aceeași, cea mai profundă din toate, urmărind imaginația poetei, cum vom vedea, până la cele mai recente poezii.

În mare măsură, cele trei cărți la care m-am referit i-au fixat Ilenei Mălăncioiu profilul liric. De câte ori au încercat criticii să găsească o „metaforă” unificatoare, pe acestea le-au avut în vedere. Dar poeta n-a rămas la ciclul Ieronim. În *Ardere de tot* (1976), întâlnim o poezie purificată de obsesiile dinainte, deși nu și de moarte sau de violență, cu deosebirea că universul e mai puțin tenebros. Apar câteodată spații edenice, blânde, tărâmurii mirifice scăldate în soare, o natură aproape firească, în care jertfele și crimele nu mai sunt scufundate în cețuri nordice, infernale. E o poezie de stare. Sufletul care se desprinde de trup ia locul trupului sfârțecat. Ca la Blake, misticismul e asociat de înălțări, zboruri și treceri de hotare, cu imponderabile delicateteți naturiste:

„s-a-implinit chemarea, este soare  
peste câmpul verde s-a-nălțat  
sufletul desfășurat ca melcul  
din cochilia în care-a stat

trece-ncet prin golul nesfârșit  
pare că se-neacă în lumină  
și-nvârtește peste valul alb  
două coarne moi de gelatină

nicio greutate nu mai simte  
a ieșit cu totul ca în vis  
umblă să se-ntoarcă mi se pare  
dar cochilia s-a-nchis”.

Peste zona interzisă este cel mai livresc volum al poetei. Poeziile sunt, în majoritate, parabole, uneori destul de explicite (*Bufonul, Mâncătorul de flutur*). Eul liric se identifică livresc cu Daniel, cel aruncat în groapa cu lei, cu Socrate, cu Yorick, cu Ahab și chiar cu Iisus din grădina Ghetsimani. Destule lucruri sunt citabile, deși o oarecare rarefiere a substanței lirice e de remarcat.

*Sora mea de dincolo* readuce sentimentul tragic al vieții. Volumul trebuie comparat cu *Elegie pentru floarea secerată* a lui E. Jebeleanu și cu *Vineri* a lui Emil Botta, toate trei fiind inspirate nemijlocit din experiența pierderii unei ființe apropiate. Desigur, biograficul se exprimă foarte diferit în fiecare dintre ele. Ileana Mălăncioiu își regăsește brusc obsesiile și metaforele din ciclul Ieronim: veghea, ritualurile funerare, amestecul de iubire și moarte, suferința trupului și iluminările sufletului. În multe privințe, poezia aceasta e un jurnal al bolii și morții, de la întâile semne de agonie finală, apoi slujbele, pomenile, parastasele. Remarcabilă e transfigurarea lirică a materialului, cu note argheziene, cu acel substrat infantil și ludic, cu toată acea naivitate căutată care se simte până și în fractura frazei lirice din *De-a v-ați ascuns* și care nu poate fi sesizat în niciuna din creațiile dinainte.

„Sora mea, împărăteasa,  
s-a supărat pe noi  
și-a luat coroanele și-a plecat  
dar mama și tata cred  
că va veni înapoi.

O să vină sigur, zice tata,  
cum să te duci  
dintr-o împărăție în alta  
încălțată-n papuci.

Dar mama e suflet de femeie,  
ea simte că fata ei nu poate veni  
cu coroana pe cap și-n papuci  
în plină zi.

Va veni la noapte, zice mama,  
va veni mâine, zice tata,

numai eu știu că sora mea s-a dus  
și gata.

Eu am văzut locul pe unde-a trecut  
acoperit cu cele șapte coroane  
astfel încât părinții să nu-l mai știe  
și-am dat de urma papucilor ei  
în cealaltă împărăție.

În *Linia vieții* și *Urcarea muntelui* se produce, la fel ca și la Șt. Aug. Doinaș și la alți poeți, în deceniul 9, o radicalizare socială și politică a poeziei. Desigur, poezia se naște în egală măsură din poezie și din realitate, așa că nu e de mirare să redescoperim aici „socialele” bacoviene, întoarse însă de la presimțirea unui viitor mai bun (clișeul socialistilor români de la 1900) la parodia speranței:

„A venit primăvara, speranțele din iarnă  
s-au dus,

Acum se duc speranțele de primăvară,  
Dar o să fie bine la toamnă,  
Dar o să fie bine la sfârșit.

Dar o să fie bine după aceea,  
Când nu vom mai ști nimic,  
Dacă nu vom mai ști nimic,  
Dar cine știe.

Oricum o să fie bine,  
Vine o vreme când totul e bine,  
Dar eu mă încăpățânez să cred  
Că încă nu e vremea.

A venit primăvara, speranțele din iarnă  
s-au dus,  
Acum se duc speranțele de primăvară,  
Am plecat la munte să mai uit o vreme  
Și-am început din nou să urc muntele.”

Cenzura se confrunta în acest caz cu o situație neobișnuită. În locul parabolelor, pe care învățase să le tolereze (fiindcă, în definitiv, era preferabil ca poezii să-și sugereze nemulțumirile, lipsa de orizont, angoasele și disprețul, decât să

le rostească de-a dreptul), cenzura se pomenea acum cu un limbaj direct, simplu în aparență și naiv în exprimare, care părea a nu mai lăsa nimic să se subînțeleagă. Și totuși! Cenzorii nu erau atât de neinstruiți, încât să nu perceapă mesajul real dintr-un astfel de text. Doar că nu puteau (sau nu le convenea) să recunoască faptul că l-au înțeles. Așa se explică de ce au putut fi publicate, în anii '80, în plină degringoladă a ceaușismului, poezii atât de clar anticomuniste. Ileana Mălăncioiu făcea apel și la parabole, unele de inspirație biblică, la fel cu alți poeți. De pildă, în *Cearta cetății*, Dumnezeu îi cere Fiului Omului să-i zică cetății târfă. Cu tot limbajul religios, o astfel de parabolă „trecea” mai lesne (se crease o anume obișnuință!) decât spunerea lucrurilor pe nume. La cine, dacă nu la Ceaușescu, să ne fi gândit, când poeta vorbea despre „inventatorul/spaimei noastre cea de toate zilele”? Sau cum să nu intuiești din prima clipă la ce „vreme rea” se referă *Pastel II*, la ce „așteptare”?

„Vreme închisă, grea, bănuitoare,  
Cineva vine încet prin burnița rece  
Numai ca să vadă ce se mai întâmplă pe-aici  
Dar nimeni nu poate să afle ce se petrece.

Visăm intens o moarte salvatoare,  
Vine o altă moarte tristă și grea  
Pentru noi, și nimeni nu știe  
Cum ne mai salvează ea.

Acum chiar vremea parcă se deschide,  
Acum nu ne mai temem, acum așteptăm,  
Acum nu mai visăm ce nu mai vine  
Dar o să vină totul fără să mai visăm.

Premoniția este evidentă abia astăzi, dar starea de la care pleacă o ghiceam de pe atunci. Uneori titlul însuși e subversiv: *Începutul sfârșitului*. Și chiar dacă totul pare livresc (Oedip, Antigona, Lear, Cordelia), nu e nicio dificultate să sesizezi caracterul „rugi” poetei, cu toată ironia aproape cinică pe care o conține:

„O, Doamne, nu orbi tot neamul meu  
deodată,

Ia-ne din doi în doi și mai amână  
Sfârșitul tragediei, lasă-i la fiecare  
Pe cineva să-l ducă-ncet de mână.”

„Îngerul meu de Pază/ Îmbrăcat în haine  
de polițist”, scrie străveziu poeta în altă parte. Ca în romanul lui Arghezi, lumea noastră se umple de înviați din morți. Atmosfera e la fel de halucinantă ca în poeziile mai vechi ale poetei obsedate de suferință, boală și agonie, dar tonul diferă. Avem de-a face acum cu o poezie net polemică, protestatară, socială, și care nu face niciun secret din natura sentimentelor poetei. Premoniția din *Liniște* este teribilă:

„Liniște, o singură explozie la un subsol  
Un singur glas revoltat într-o piață,  
Un singur măcelar găsit tăiat  
În hală într-o dimineată.

Un singur incendiu strălucitor,  
O singură tristețe înăbușită,  
O singură umbră fără sfârșit  
Pe ființe și pe lucruri răsărită.

Un singur fel de cădere,  
Un singur fel de salvare  
Care așteptăm să ne pice din cer  
La o zi mare.”

Nu e de mirare că *Urcarea muntelui* a fost drastic cenzurat, iar apoi critica a fost împiedicată să-l comenteze.

Mi-e greu să apreciez poeziile publicate după 1989, unele, probabil, scrise înainte. În primul rând, nu știu unde să le situez. În al doilea rând, multe fac impresia curioasă a unei defulări. Tot ce poeta și-a interzis înainte (chiar dacă, așa cum am văzut, și-a exprimat nu o dată în mod nevoalat sentimentele și a publicat, în plină cenzură, versuri cu desăvârșire neconvenabile moralei și ideologiei comuniste, sau pur și simplu anticomuniste, ea a fost totuși obligată la o anumită cenzură, ca noi toți) este dat pe față acum.

Aspectele funerare sunt frapante, deși cunoaștem de mult înclinația poetei. Vocabularul e doldora de morți, gropi, sicrie, cimitire, lespezi. Sufletul „părăsit de vise” are viziuni argheziene: rufele morților atârnă pe sârmă, moartea își spală părul și îl piaptână în oglindă. Poate fi și o nouă formă de deznădejde care se traduce astfel. Poeta însăși recunoaște: „Azi nu mai scriu versuri, nu mai vi-

sez,/ Nu mai tremur, nu mai plâng, nu mai sunt”. Această sinceritate mă determină să fiu circumspect și să nu încerc să spun cum arată cu adevărat poezia Ileanei Mălăncioiu de după 1989.

Ileana Mălăncioiu este o poetă inconfundabilă, nesupusă modelor sau variațiilor de umoare a cenzurii, una din cele mai puternice personalități din întreaga literatură română.

## CEZAR IVĂNESCU

( 6 august 1941 – 24 aprilie 2008)



Tema poeziei monocorde a lui Cezar Ivănescu este, la început, „rodul”. Poetul a debutat în 1968 cu un volum intitulat *Rod*, urmat de alte două cu același titlu. Rodul are înțeles de lume creată, care s-a născut și va muri: este lumea fapturilor de care Blaga se refugia în somnul nenașterii, iar Barbu în puritatea increa-tului. Cezar Ivănescu nu mai caută, el, niciun refugiu: privește în față rodul și citește în misterioasa lui alcătuire semnele vieții și ale morții: „Suferințele mari se făcură,/ De cum am ieșit din tine, ca un ochi din orbită/ Toată căldura soarelui/ Menită fu să mă usuce”. Bacoviană

este confuzia între viață și moarte, amestec inextricabil al putreziciunii, al descompunerii în ființa vieții. Ochiul poetului citește pe chipul fapturilor moartea. El nu se mai îngrozește de ea, intonînd acest straniu elogiu rodului pieritor:

„Fă-l, Doamne, să creadă și va iubi.  
Fă-l, Doamne, să cânte și va muri.  
Dă-i, Doamne, fete și le va iubi.  
Dă-i, Doamne, viermi și la fel va iubi.  
Căci am stat pentru el de-astă-noapte.  
Cu picioarele, ca vămile cerului, despicate.  
Fă-l, Doamne, să crească și va muri.  
Trimite-l cu viermii și va veni.  
Numai pântecul meu are dreptul: și-l va primi!”

Moartea, infiltrată în lucruri, e nu o dată carnală, violentă, ca o floare de apă. E „o femeie roșie” ca eminesciana „cu părul blond și des”, nu o himeră, nu o imagine a spaimei, ci o prezență reală, teribilă și totodată familiară. Ea nu inspiră teroare: poetul îi înalță adevărate imnuri. Viața văzută sub acest aspect încetează să mai îngrozească: viermii pământului sunt tot așa de inocenți în poezia lui Cezar Ivănescu precum îngerii lui V. Voiculescu. După poezia orgiastice și senzualității (ce părea a fi, uneori, versificare nudă a unui jurnal intim) din *Rod* și *La Baaad*, Cezar Ivănescu revine în *Muzeon* la lirica trubadurescă și baladescă existentă și ea în volumele

de început. Cu unele deosebiri, totuși, ce nu țin numai de caracterul eteroclit al culegerii, deschisă de două poeme ocazionale închinată Nadiei Comănesci și Teodorei Ungureanu, și încheiată de traducerea *Ismenei* lui Yannis Ritsos. Originalitatea poetului nu e contrariată de alunecarea în teme și mijloacele unei poezii „populare”, menită a prelucra un material divers și destinat unui public cu gusturi foarte amestecate. Ca și *Baladele lui Kitinam*, o parte din aceste poezii sunt un fel de texte pentru muzică folk, putând fi rostite cu acompaniament de chitară, pe scenă, în fața ascultătorilor. Regăsim în *Muzeon* preocuparea dintotdeauna a lui Cezar Ivănescu pentru eros și thanatos, care străbate de la un capăt la altul lirismul lui de senzualități spiritualizate, cu o notă constantă de „morbideză”. Limba înfrăgește totul, amestec de expresii culte, cărturărești sau populare, de un farmec inimitabil:

„pe vaea Bîrgaielor  
ceriuri și cerime,  
soră a îngerilor,  
miroseau, ca tine,  
din albeața trupului  
și din feciorime,  
îndumnezeitului  
doar ce ne-amintim e:  
al sfințelii cuvios  
miros ne mai vine,  
carnea noastră cu prinos  
de lumină-n sine –  
același miros de brad  
vecinic îți rămâie  
amnios de in curat  
de mosc și tămâie!  
sfânt *odor di femina*  
ambră preavară,  
cred azi că miroasă-așa  
sufletul Fecioară!  
sufletul ce se-nvoi  
singur să pogoară  
sufletul ce-i nevoi –  
voitor să moară!  
carnea ta ca Soarele

trup făr' de păcate  
ca perla din ranele-i  
în lumie scoate  
suflet cu miroasele  
de eternitate,  
ca în Tronuri, sfintele  
de trup dezbrăcate.”

Aceleași *aubades, jeux d'amour* și alte specii medievale sunt acum integrate în poeme ample, cu neascunsă pretenție metafizică, în felul „cvartetului” intitulat (pe o sugestie din Francesco d'Assisi) *Fratele Nostru Soarele* și subintitulat o dată *Procesiunea Rodului* și a doua oară *Dramă Simbolică*. Însă devăratul conținut e de natură invocatoare, nerezumabil în fond, bazat pe ceremonia formulilor. Petrarchismul în versiunea autohtonizată de Conachi reapare și el în *Ochilor, multă prihană*:

„! ochilor, multă prihană  
ochilor, multă prihană,  
frumusețea ei vi-i rană,  
frumusețea ei vi-i rană,  
ochilor, multă prihană!  
!că de când o ați văzut-o,  
că de când o ați văzut-o  
pleoapa n-ați mai coborât-o,  
pleoapa n-ați mai coborât-o,  
ochilor, multă prihană.”

Cea care prihănește ochii este Femeia sau Lumea, simboluri ale vieții care ucide puritatea ca și moartea. În tradiție trubadurescă mai directă, e cântată Maria, *la princesse lointaine*, fecioară, sfântă și inaccesibilă, dar și o Augustă Doamnă Albă care simbolizează carnea și erosul elementar. Invocațiile lui Cezar Ivănescu au un aer foarte lumesc, sfințenia („! tu pentru mine sfântă ești/ tu sfântă ești doar pentru mine”), fiind un atribut ambiguu pentru o ființă care e urmată (ca în *Mireasa* lui Arghezi) în câmpul de romaniță și invitată la jocul cel mai păgân:

„Iacă te-aş urma, Domniţă,  
într-un câmp de romaniţă,  
deschizându-ţi lin centura  
de lumina şi căldura ...  
dacă te-aş urma, Domniţă!”

Fata moartă e plânsă, într-un *Jeu d'Amour*  
care şi-a ales ca motto un vers dintr-un cântec  
francez medieval: (*Que Dieus rerda la terra als sicus*  
*fizels amans*), ca o amantă pierdută:

„Iunde zaci acuma moartă  
soră a suspinelor  
unde zaci acuma moartă  
soră a suspinelor  
unde zaci acuma moartă  
soră a suspinelor  
în acel pământ m-aş duce  
să-ţi văd trupul mai uşor!”

Poeziile din *Doina* sunt din cel mai „pur”  
Cezar Ivănescu. Temele dintotdeauna ale poe-  
tului (dragostea, moartea) s-au distilat până la a  
nu rămâne decît o licoare vrăjită, în care au fiert  
toate sucurile limbii. Bacovianismul original a  
devenit cântec propriu, intens şi tânguitor, ca o  
recădere în copilărie a unui suflet tragic:

„Imerg şi scriu – şi scriu! –  
şi că te caut nu-ţi promit,  
iar compun mintal  
de când hârtia s-a scumpit,  
scriu pe creier  
cu negreala de pe suflet  
negru negru negru negru –  
şi negreala asta negreşit  
apele-or s-o spele –  
când îmi va ploua direct pe creier –  
asta după ce-mi voi fi vândut calota  
fiindcă osu-i bun pentru hârtie –  
asta după ce mă vor fi otrăvit;  
zilnic iau şi beau otravă,  
zilnic beau otrava lor,  
mă omoară ştiu, dar cu zăbavă,  
doamnelor şi domnilor!”

*Doinele* sunt un fel de elegii, făcute parcă  
spre a fi cântate, bogate în repetiţii şi refrene  
muzicale, *romances sans paroles*, ale unui Verlaine,  
impregnat de lirica noastră populară, de limbajul  
naiv al poezilor erotici din secolul XIX şi de  
forme orale, vechi şi argotice. Moartea e invo-  
cată în tonuri senzuale, frapante. Motivul biblic  
şi medieval al zădărniceii e reîmprospătat într-o  
lirică arzătoare şi profundă, care păstrează voca-  
bulele şi sintaxa din *Viaţa lumii* a lui Miron  
Costin, adăugându-i nota de individualitate a  
modernului. Cea mai complexă doină din volum  
(subintitulată *Variantă*) cuprinde, în acelaşi stil  
inimitabil, cincizeci şi una de poeme (alcătuiind  
o „tramă” lirică neîntreruptă) consacrate rapor-  
tului dintre suflet şi trup. De aspect iniţiativ şi  
esoteric, doina aceasta rezumă mitologia lirică a  
lui Cezar Ivănescu. E vorba de intrarea sufle-  
tului în cel de al şaptelea său trup (cifra 7 se  
repetă), aşadar de o suită de metamorfoze, care  
le amintesc pe cele plotiniene (nu ştiu dacă con-  
ştient), dar nu însoţite de sentimentul eliberării,  
ci de acela al suferinţei şi luptei.

Eteroclite, sub raportul motivelor şi al for-  
mulelor, unitare, prin manierism fundamental,  
*Alte fragmente din Muzeon*-ul lui Cezar Ivănescu  
ne revelă acelaşi poet extraordinar de înzestrat  
pe care-l ştim din aproape toate cărţile ante-  
rioare, capabil uneori a da marelui său talent cea  
mai proastă întrebuintare. Care sunt aceste com-  
ponente noi? Mai întâi, o puternică sugestie  
indiană, prin M. Eliade, probabil, cu toată filo-  
sofia de rigoare (Nirvana, Dharma etc.). Motto-ul  
ciclului este scos din Ananda K. Coomaraswamy,  
şi se referă la „căsătoria sfântă”, misterul cel  
mai mare din toate, care semnifică moartea şi  
totodată învierea, beatitudinea absolută a spiri-  
tului. Alt element este acela folcloric maramureşan.  
E vorba de cântece religioase în care femeia  
iubită e „confundată” cu Sfânta Fecioară, cu  
Mândra Mărie, erosul cu *agapé*, declaraţia de  
dragoste cu rugăciunea şi elegia separării cu  
bocetul. Un pas mai departe şi avem, prin Lorca  
şi Arghezi, cântecul pur lumesc, aproape obscen

(„când azi îți preasfințesc făptura/ în febra cărnii fermecate,/ îți sunt cu inima și gura/ centura ta de castitate...”). În sfârșit, iese la iveală cel mai curios dintre aceste straturi, acela al mahalalei morale, comică, burlescă, înrudit cu cel mai imediat anterior, dar mai puțin stilizat („ne-a murit iubirea/ din ce-o fi murit? poate din aceea/ că prea ne-am iubit,// prin hoteluri scumpe,/ scumpe cât un bou,/ n-o lăsam să moară/ o-ncingeam din nou,// dădeam bani și toate/ cele de pe noi/să plătim o noapte/ Raiului tot goi// dam bacșiș țiganu-/ lui cel îngălat,/ plin numai de aur,/ aur și căcat”), coborând în cele din urmă în textele lui Cristian Vasile, atât de plăcute și lui Cărtărescu, pe care le prelucrează în felul lui M.R. Paraschivescu din țigăneștile lui („mi-amintea de Dora/ după cum luceai,/ scumpă *bailadora*/ și precum lipeai,// după tine ochiul,/ care te privea// nestemându-ți pielea/ aurie za// de aceea pielea/ îți era de zeu/ bazi-liscă-n toate/ părțile mereu;// țineam mîna-n buzu-/ nar și pe cuțit,/ neam de baroneasă/ mult te-am mai iubit”). Rezultatul este eterogenitatea, dar și un incontestabil aspect de kitsch stilistic, nemaîntâlnit în poezia noastră contemporană de la *Zoosophia* lui Ion Gheorghe, un fel de liric cimitir vesel de la Săpânța.

Mult mai unitare stilistic sunt ciclurile *Doina* și *Rosarium*, în care descoperim câteva poezii splendide. O capodoperă a liricii românești va trebui considerată *Doina (Moartea peste tot)*, prea lungă spre a o putea cita în întregime, deși ar merita-o cu prisosință. Tema este aceea argheziană din *De-a v-ați ascuns*, dar în locul jocului cu care părinții își deprind copiii, aici este jocul bărbatului cu moartea-curvă, versiune „degradată” a motivului eros-thanatos. Ritmul alert este acela al groțeștilor dansuri macabre medievale din *occisio Gregorii*, cu leit-motive și repetiții, muzicalizând sentimentul de încântare și de teroare care domină doina:

„!hai, mă fugăre, curvană /  
că sunt tot un plâns și-o rană,  
hai, mă fugăre, curvană,

Moartea peste tot, Moartea peste tot!  
hai, mă fugăre, curviță,  
să-mi pupi dulcea mea guriță,  
hai, mă fugăre, curviță,  
Moartea peste tot,  
Moartea peste tot!

este o cărare-anume  
unde-i capătul de lume,  
este o cărare-anume  
Moartea peste tot  
Moartea peste tot!  
hai acolo, mândruleană  
Moartea morții curvuleană,  
hai acolo, mândruleană  
Moartea peste tot  
Moartea peste tot!”

Religioase sunt poeziile din *Rosarium*, rugăciuni, colinde, psalmi, cântece de slavă, pline de toate figurile encomiului pe care le găsim la Ivireanu și la autorii bisericești. Evlavia se traduce stilistic prin ciocniri de consoane, muzică de pahare de cristal lovite ori prin interogații eminesciene (eminesciene ritmurii sunt și aiurea la Cezar Ivănescu, poet care se consideră profetul lui Eminescu, dedicându-i *Fragmentele*). În paranoia lui lirică, poetul se identifică la un moment dat cu Iisus (ca și Arghezi în *Dubovnicească*) și închină mamei, Mariei, unul din cele mai frumoase imne de slavă (în *Către discipoli* vom avea de-a dreptul texte pedagogice ale poetului-profet către emulii săi), straniu amestec de carnalitate și de spirit, de senzualitate și de asceză, compus parcă într-un canon gregorian *sui-generis*:

„! eu de niciundelea venit,  
în trupul tău tu m-ai primit,  
Ave Maria, Ave Maria,  
cu trupul tău m-ai încălzit,  
cu trupul tău tu m-ai hrănit,  
Ave Maria!  
în trupul tău m-am primenit  
și ți-am rupt trupul și-am ieșit,  
Ave Maria, Ave Maria,



de dragul meu te-ai pribegit,  
la toată lumea te-ai robit,  
Ave Maria!

cine-i Acel așa sfințit,  
să-ți măsoare cât ai iubit?  
Ave Maria, Ave Maria,

îndurătoareo, mi-ai privit,  
pe cruce trupul meu sfârșit,  
Ave Maria!

lințoliu moale-ai pregătit  
și-n trupul tău iar m-ai primit,  
Ave Maria, Ave Maria..."

## ALEXANDRU MIRAN

(n. 1 octombrie 1926)



Stilistic, poezia lui Alexandru Miran care a debutat în 1969 cu *Adevărata întoarcere*, dar s-a bucurat de atenția criticii abia la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80 de o vârstă cu Baconsky și Dimov, aparține unui tip nu foarte răspândit după al Doilea Război, deși reprezentat de poeți absolut remarcabili precum Șt. Augustin Doinaș, Radu Stanca, Mircea Ciobanu, Leonid Dimov sau Cezar Baltag. E vorba de o poezie esențial livrescă, ceremonială

și chiar solemnă (în solemnitatea ei plutește și câte un grăunte de ironie), instalată în cultură și în tradiție, iubitoare de normă (și de normalitate), hrănită de o fantezie lucidă și grațioasă (mai înrudită cu reveria decât cu visul abisal romantic), nedisprețuind în limbă artizanatul subtil. Minus cultura solidă, această poezie este caracteristică întregii generații '60. Într-o *Fabulă* din ciclul *Pastil*, Alexandru Miran ne oferă singur cheia (una din cheile) poeziei proprii, în care mișcarea dominantă este una regresivă, de identificare cu un model cultural anterior. Pastil este poetul însuși și gestul lui este semnificativ:

„Bucolic mângâia Pastil rotundul pur  
al amforei necântărite de azur;  
deci se mută spre soare în tărâm deschis,  
păstor din alte veri cu numele Daphnis.”

Pastil devine, așadar, Daphnis, păstorul legendar din Sicilia, îndrăgostit de nimfă și considerat creator al poeziei bucolice. Metamorfoza lui Pastil ne interesează aici de două ori: ca mod de recuperare lirică a unei tradiții și ca poartă deschisă spre un tărâm vechi, în care fantezia poetului modern își construiește casa proprie. Unele elemente în acest prim ciclu ne evocă *Pajerele* lui Mateiu Caragiale, dar și baladele tânărului Doinaș:

„La Châteauneuf pe Loara se oprise,  
din nou, ca Lordul Byron, simpatetic,

purtându-și frunzele de-amurg înscrise  
pe vechiul suflet, petic lângă petic.

Restrâns în haine de velur perene,  
săpa o depărtare-n sine, rece  
și caldă totuși, locuind alene  
donjonul cutezat în veacul zece.”

Și spre a indica, nu lipsa originalității, căci Alexandru Miran este un poet foarte original, ci sfera culturală, iată câteva afinități valabile mai cu seamă pentru aceste dintâi poezii: cu Șt. Augustin Doinaș într-o anumită disciplină clasicistă, dar și în baladesc, unde se întâlnește și cu Radu Stanca; cu Ion Barbu, în tăietura versului, în amestecul de arhaism și neologism, în plastica limbii vechi și folclorice, prelucrate însă în ateliere moderne („Suit-am lunii doar să joc/ soitar zurliu și năpârstoc./ Aici, copii slăviți, aici/ sălțați la groapa cu furnici”) și chiar cu Dan Botta („Menire limpede! Făgăduitul sipet/ fluid îl răsfața cu cercuri eleate”); în fine, cu solemnitatea liturgică din versurile lui Mircea Ciobanu. O poezie din *Cronica I* indică și alte „datorii” ale poetului, acelea față de poeți și filosofi: dascălii de logică, Marele Will, Euripide Rimbaud. I-am putea adăuga pe poeții și gânditorii presocratici, pe Lao Tzi, Eminescu, Pascal, Spinoza, Descartes și pe mulți alții. Aceste nume, care alcătuiesc panteonul personal al poetului, se disting în cărțile lui asemeni unor înalte catarguri de corăbii deasupra valurilor

oceanului. Traducerile sau adaptările (începând cu *Iuminările* și sfârșind cu splendida gnomologie latină) nu pot fi separate de poeziile originale, într-atât de profund au fost asimilate. Modelul oriental existent în douăzeci de poezii din *Cronica II* a trecut, în plămada fanteziei proprii ca atâtea imagini, sentințe sau definiții. Prin lirismul discret circulă libere sevele unei gândiri făcute dintr-o continuă și subtilă mirare în fața miracolelor lumii. Aici găsim și înrudirea cea mai profundă cu poeții filosofi ai Greciei vechi sau cu înțelepții chinezi: în liricizarea cugetării, care se topește în vers ca zahărul în ceai. Nimic abstract, rebarbativ, nicio filosofare stearpă: cu gândiri și cu imagini, poetul a înnegrit multe pagini. De oriunde se pot decupa versuri lapidare, limpezi, cristaline, memorabile:

„De sus lumina cade lănoasă prin vitralii”

\*

„Topită, mierea zilei, curge la răspântii”

\*

„Singur, ca numărul unu, păstorul pierdut”

\*

„Numere tainice pâlpâie-n aer”

\*

„Acestea sunt ființă toate, ofrandă și sunt eu.”

Răsfațat de muze, nu și de critici, Alexandru Miran este un poet extraordinar. Dar și un traducător din greaca veche (Eschil, Euripide), inegalabil.

## MIRCEA IVĂNESCU

(n. 26 martie 1931)

Mircea Ivănescu debutează în 1968 cu o plachetă de *Versuri* puternic marcate de poezia americană din secolul XX, din care a și publicat în 1968 o versiune românească într-o culegere cuprinzătoare. Ivănescu este unul din primii poeți români care își caută modelele în poezia de peste ocean, anticipându-i pe optzeciști, dar

neinteresat ca aceștia de generația *beat*, ci de autori mai vechi precum Frost, Lowell sau Penn Warren. Face figură singulară și între șaizeciști, al căror *remake* neomodernist nu e doar fără surse străine, dar e apropiat de poezia pură interbelică, în vreme ce poezia lui Ivănescu este antilirică, prozaică și chiar „vorbită”. Poetul

afectează o mare nepăsare față de „poetic”, de literatură în general, relatând întâmplări cotidiene cât se poate de anodine sau reprezentând scene obișnuite de viață, gesturi, fizionomii, amintiri, mici spectacole umane care nu par să ascundă niciun alt înțeles decât acela oferit de existența noastră cea de toate zilele. Volumele care urmează celor de debut au titluri la fel de necăutate: *Poeme* (1970), *Poezii* (1970), *Alte versuri* (1972), *Alte poezii* (1976), *Poesii nouă* (1982), *Poeme nouă* (1983), *Alte poeme nouă* (1986) și așa mai departe. Doar pluralul arhaic din titlul celor din urmă indică o oarecare prețiozitate. Poetul se exprimă peste tot simplu și clar, deși cultura temeinică se observă imediat. Iarăși înainte de optzeciști, Ivănescu recurge la citate, la intertext sau la referința explicită. Unele poezii reproduc scene din romane cunoscute. Acest similiepic va fi la modă abia din a doua parte a anilor '70, ca și biografismul direct. Critica a părut de acord că nu există mari diferențe între poeziile lui Ivănescu din jurul lui 1970 și cele din jurul lui 1990. Cu toate acestea se poate constata că dacă biograficul ori amintirea sunt la început așa-zicând neutre sentimental, mai mult un pretext pentru a crea atmosferă, cu timpul în poezia lui Ivănescu se accentuează intimismul, nota personală, „psihologicul” și chiar un anume dramatism interior. *Poeme nouă* stau, din acest punct de vedere, la o răscruce. Aspectul versurilor este același (plăcerea vorbirii, scene, similiepic, personaje, detalii, absența majusculilor, tăietură voit prozaică a frazei, rupturi, paranteze, ingambamente), dar conținutul emoțional este tot mai limpede. *Versurile* erau încă polemice („nu trebuie să povestești în poezie – am citit/ un sfat către un tânăr poet – deci să nu povestesc/ cum, foarte devreme, ea se scula dimineața, și așezându-se pe pat/ aștepta să i se liniștească respirația, cu fața în mâini” etc.). *Poemele nouă* sunt mai puțin metaliterare. Poetul descrie pur și simplu o scenă domestică matinală:

„dimineața, ea se scula foarte devreme,  
să vadă cum răsare soarele. eu dormeam –  
și prin somn

o auzeam ridicându-se în pat, fumând, sau  
citind,  
și întorcea atât de repede paginile încât  
eram sigur  
că dormeam între fiecare din ele.  
la început, îmi cerea să merg cu ea. pe  
urmă a renunțat.  
se ducea singură, undeva în pădure –  
cu vreo carte,  
sau doar așa, singură, cu ochii închiși, stând  
în soarele timpuriu. eu dormeam, mă  
duceam mai târziu  
să o caut. câteodată îmi surâdea văzându-mă.  
alteori rămânea serioasă.”

Alteori, scena, tot așa de amplă, sta pe o cutie de rezonanță. Rătăcirea prin *selva oscura* (dar nu *nel mezzo del camin*, ci la sfârșitul vieții) denotă o prelucrare foarte subtilă a temei din Dante:



Foto: I. Cucu

„către sfârșitul drumului vieții noastre  
m-am regăsit într-o pădure luminoasă,  
căci drumul înspre-acea râvnită primăvară  
albastră  
mi-l recitisem – și era o joadă



după o oră inventez acel cuvânt verde  
ca ochiul tău verde în trei mări deodată.”

Foto: I. Cucu



Dar nu e destul ca s-o caracterizăm. Despre Virgil Mazilescu (publicat prima oară de M.R. Paraschivescu în *Ramuri* în 1966 și debutând cu *Versuri* în 1968) s-a spus cu o oarecare ușurință că este un „suprarealist”. Suprarealismul tânărului poet nu se reduce la inocente inversiuni sau repetiții („copilul vânzându-și jucăriile și în depărtare un cor/ în ceață în ceață corul/ nu este corul este mitraliera sunt: absintul/ și păsările născătoare de dumnezei”), ba, mai rar, la asociația insolită de cuvinte. Volumul lui de debut ni-l arată încercând să se smulgă farmecului muzical al poeziei, s-o fragmenteze, din oroarea de discurs, să joace incoerența din dorința de a părea natural. Câteva însușiri mi se par izbitoare. De exemplu, poetul folosește și în același timp respinge un anume mijloc. Nu putem nicio clipă să fim siguri că l-a ales fiindcă avea nevoie de el sau fiindcă n-avea. Dacă o poezie începe într-un ton de discurs, e aproape neîndoielnic că va sfârși prin a destrăma țesătura colocvială a frazei, suspendând discursul. Ceea ce poetul dă cu o mână ia înapoi cu cealaltă. Versurile au adesea o mișcare gravă,

ritualică, și ne așteptăm să ni se releve lucruri tulburătoare. Nu suntem de fapt dezamăgiți (căci poezia are mereu un conținut), dar ceremonia rămâne în mod inexplicabil exterioară. Ce este în definitiv simulație și ce nu? Poezia parcă ni se sustrage. Înțelesurile ei mai adânci pier ca firele de apă în nisip. Poetul se pune în scenă, se ascunde, caută o poză. Dar între cele două planuri, între realitate și mistificație, între obraz și mască, nu e un raport imediat. Poetul se complace în confuzie, preluând intenționat lumea închipuirii în lumea reală:

„tocmai organizasem un atac subtil  
când a bătut la ușa mea iubită  
eu i-am deschis cu întunecata  
mea mână dreaptă  
după aceea  
eu am continuat jocul de șah  
tocmai zâmbeam tocmai suceam  
în extaz gâtul reginei  
o tânăra mea sârmană regină  
tocmai murmurase rugăciunea pieselor  
de șah  
pe care o spun câteodată și soldații de  
plumb  
și sucește-ne nouă viață gâturile noastre  
lemn carne ispită du-ne amin.”

Nimic mai fals decât a crede că poetul glumește. Emfaza, proza, sunt menite să deruteze. Jocul (de șah) nu înlocuiește emoția, dar o eliberează. Cu alte cuvinte, poetul nu poate dispune de viața lui decât transformând-o într-un joc. Ambiția, nostalgia, îndrăzneala și suferința sunt reprezentate ca și cum nu i-ar mai aparține, ca și cum ar fi vorba de ambiția, nostalgia, îndrăzneala și suferința altcuiva. Poetul a inventat un mijloc de a le privi din afară, de a fi liber de ele. Sentimentul se găsește astfel înstrăinat și poate fi arătat ca un pur spectacol, de bâlci sau de cinematograf mut.

Între poeții contemporani, Virgil Mazilescu înfățișează cazul destul de rar de autor cu o operă infimă și pe care n-a ținut parcă deloc s-o spo-

rească. A publicat mai puțin de o sută de poezii, în patru plachete subțiri, dintre care una antologică, doar parțial inedită. Această slabă emisie lirică nu trebuie numaidecât legată de severitatea conștiinței poetice, dar cu siguranță de o structură a poeziei înseși, care, de altfel, a rămas în linii mari aceeași tot timpul. Cel mai bine a definit-o Eugen Negrici, vorbind de o „stilistică a eschivei”. Eschiva stilistică este indiciul formal al unei reticențe afective și, deopotrivă, un joc estetic, bazat pe simulare. Lirismul nu provine pur și simplu din ceea ce rămâne ascuns, de nespus, dintr-o prezumtivă traumă sufletească, dar din însăși arta ascunderii: cu alte cuvinte, din simulare mai mult decât din disimulare. Un lucru interesant este că scriitura poemelor o amintește pe aceea a avangardiștilor antebelici și pe a lui Gellu Naum: sărăcia, dacă nu chiar lipsa punctuației, aparenta incoerență sintactică, bizarul și ilogicul. Paradoxul constă în aceea că respectiva tehnică nu mai este menită, ca la futuriști sau ca la dadaști, să șocheze, ci, din contra, să distragă atenția de la personalitatea care se exprimă liric. Egocentrismul e înlocuit de depersonalizare. În definitiv, Virgil Mazilescu caută să pună la punct, în acest scop, o formă goală, un mecanism al absenței. Dicteul automatic este la el pur exterior, o mimare a tehnicii suprarealiste.

Volumul intitulat bizar *Guillaume poetul și administratorul* (1984) este un roman liric cu trei personaje și fără un subiect propriu-zis. Similicpicul era cunoscut dadaștilor: citim în versuri un fel de povestiri sui-generis, în care efectul se naște din aparențe și din reflex. *Guillaume a întâlnit-o pe Margareta* începe, de exemplu, ca o poveste de dragoste: „dintr-un om cu adevărat singuratec – așa cum îl desemnau/ aproape toate împrejurările existenței sale de până mai ieri/ guillaume a început ușurel să înflorească: a întâlnit-o pe margareta” și continuă ca una de cunoaștere: „sărutând pierdut labele margaretei/ când o dezbracă pe margareta parcă juipoaie lumea/ păi bălălia lui cu îngerul elie/ peștera și vâgăuna/ și mașina de călcat cu care calcă el

fusta albastră a margaretei”. Ultimele două versuri, așezate de poetul însuși între ghilimele, conțin morală: „învață acum de la mine să privești/ dincolo de gardul înalt pădurea veștedă – întotdeauna”. Finalul este, așa-zicând, deceptiv: poetul ne înșeală așteptările suspendând povestirea. Abia încheată, aceasta se întrerupe la fel de brusc cum a demarat. Un rost asemănător îl are construcția telegrafică, în care mărturisirea e doar sugerată, ca și cum ar fi intenționat uitată în interstițiile poemului, revenind cititorului sarcina s-o descopere: „boabe de mei risipite ici și colo: vulpea roșcată furișându-se prin bălării./ iată după unii imaginea simplității./ tu ce crezi? încurcăturile plânsul la trompetă fruntea sprijinită în palme/ toate astea vor veni mult mai târziu. Și atunci când/ vor începe să vină/ nu se vor mai sfârși niciodată, nuuuuu, niciodată./ ca soarele negru al melancoliei? ca soarele negru al melancoliei” (*poziția incomodă din care ne rugăm*). Itinerarul liric trebuie refăcut cu ajutorul unor semne (imagini-tip sau metafore ca aceea nervaliană de la urmă), presărate ca firimiturile de pâine din *Degețel* al lui Perrault, după care copiii abandonați în pădure nimeresc drumul întoarcerii acasă. Juxtapunerea, aparent aleatorie, de gesturi, imagini, afirmații lirice, își află alteori sensul într-un subtext oximoronic: „pe ritmuri străine jucării în amurg, spunea că e minunat să destrami/ un imperiu, să deschizi o prăvălie de mărunțișuri la marginea orașului,/ să te trezești mai degrabă lac de sudoare/ înțeleptule!” (*din aventurile administratorului*). Alternarea dintre important și derizoriu, schimbarea neanunțată a registrului de semnificație e tot un procedeu din categoria celor de mai sus. Ca și în *sfârșitul lecției de istorie*, unde trecerea de la o constatare a cruzimii la una a blândeții paradiziace nu implică niciun avertisment: „și cum se mai rostogoleau capetele: spre seară/ în zumzet dulce în zumzet voios de albine”. Chiar și când, în laconismul lor, unele poeme rămân obscure, Virgil Mazilescu nu e mai puțin poet. Există neconținut la el o artă de a părea plauzibil, chiar dacă nu înțelegem (sau numai bănuim) ce vrea să spună, o

pâlpăire de emoție inefabilă. Guillaume fiind o ipostază a copilului (inocent și crud) și administratorul una a adultului (limitat, agresiv, stupid), scenariul liric închipuit de poet (a treia ipostază) este unul al unei melancolice inadap-tări. Aspectul naiv, infantil din majoritatea poeziilor trebuie interpretat în legătură cu acest scenariu. Oricâtă tristețe sau chiar deznădejde am simți, poezia lui Virgil Mazilescu este una de fragede viziuni matinale, aproape feerice. Ferocitatea lumii adulte, a administratorului, nu poate face cu totul uitată splendoarea lumii infantile, a lui Guillaume. Poetul a rămas un copil în lumea adulților, inadap-tat perpetuu și ostil fără vehe-mență. Stă parcă indecis, cu piciorul în scara șei unui cal de basm, gata să-l poarte într-o țară a iubirii și a minunilor (*al doilea vis al poetului*):

„nu mai sunt trist arcul se leagănă-n tindă  
șaua e pusă

unul după altul cetățenii strigă trăiască, (și  
perifraza și războiul și artele)  
cât luna se înalță încă pe cer – al amintirii  
înfricoșător astru  
nu mai sunt trist carnea ei albă are  
aproape toate virtuțile,  
cu cal și cu panaș în adâncul mării – ce  
cauți aici să întrebe  
împăratul peștilor – îmi caut iubita prea-  
bunule  
carnea ei albă are zău aproape toate  
virtuțile  
apoi ridicându-se și pierzând în văzduh ca  
un fum de jertfă  
sufletul meu ar poposi pentru totdeauna  
la celălalt țărm la grecii  
gălăgioși.”

Întreaga poezie a lui Virgil Mazilescu este expresia unui complex pe care l-aș numi al Alicei în țara minunilor.

## ANGELA MARINESCU

(n. 8 iulie 1941)



Foto: I. Cucu

Nimeni nu se așteaptă să existe o concordanță strictă între lirica unui poet și punctele de vedere teoretice pe care el le-a exprimat: cu toate acestea, ar fi cel puțin la fel de ciudat să nu existe absolut nicio legătură între unele și altele. Angela Marinescu a publicat în reviste, în decursul anilor, trei eseuri, care-i definesc destul de bine poezia. Ele se inspiră din modernismul interbelic în două privințe esențiale: în felul radical și intolerant în care susțin o anumită înțelegere a poeticului și, apoi, în natura însăși a ideii despre poezie, care-și înfige rădăcinile în spiritul absolut, dincolo de contingente, conjuncturi și tranzacții cu efemerul. Lirica acestui absolutism tranșant vine de la postromanticul Poe, trece prin Mallarmé și Ion Barbu și se înfundă, dacă ne referim la poezia românească, în epigonismul barbian reprezentat de Dan Botta sau de Simion Stolnicu la sfârșitul anilor

'30. Oricât de nouă actualitate ar fi dobândit modernismul imediat după 1960, el n-a mai avut nici caracterul net, nici aroganța dinainte. A fost nevoie să vină Angela Marinescu pentru a combate, fără să-i dea același nume ca Ion Barbu, întreaga „poezie leneșă”, care pactizează cu accidentalul, biograficul și relativul, și să reafirme puritatea spirituală a actului poetic în termeni pe care nu-i mai auzisem de jumătate de secol, și n-avem șanse a-i auzi nici în continuare în contextul lax al postmodernismului.

Poezia îi apare autoarei eseurilor ca o creație umană esențială: „nu descripție”, „naturalism”, copie a vieții, ci „un lucru ce aparține (înseși) esenței vieții”. Experiența poetică are două laturi: este o *trăire* care tinde către o *formă*. Nu voi insista pe însușirile, relevate de autoare, ale trăirii, mai ales că termenul poate induce în eroare: trăire nu înseamnă pentru poetă nici numai senzație, nici numai afect și în niciun caz biografie, ci un raport complex și plin de intensitate între om și lume, deopotrivă concret și abstract, visceral și rațional. Mai interesant este că această experiență umană nu devine poetică decât dacă își află forma: rece, înghețată, definitivă. Aici întrevădem un ecou din Poe-Mallarmé-Barbu și în general din tot acel postromantism care a negat informul vieții în numele unui principiu superior de ordine, al unui spirit absolut, care, hrănindu-se din existent, este altceva decât existentul. Angela Marinescu definește poezia pe care o visează *poezie metafizică*. „Poezia metafizică este poezia ale cărei cuvinte profund dialectice s-au intersectat în Ether cu viața”. Deci nu cuvinte, ci Cuvântul, depozit al unei obsesii fundamentale și care îl constituie pe poet în autenticitatea lui. Gravă și chiar patetică, poezia aceasta condamnă implicit ironia, ludicul, „realismul”, anecdota, deci toată acea *le petite monnaie* pe care a mânuit-o cu nonșalanță sau chiar cu farmec o bună parte din poezia de ieri sau de azi și din care bunăoară poeții tineri din ultimul deceniu își fac materia predilectă.

Recitind cronologic poeziile, constatăm fără dificultate că Angela Marinescu a știut de la început ce fel de lirică vrea să scrie. Aproape că nu există la ea „evolucție” (dacă nu botezăm așa

maturizarea ca atare a poeziei și, încă, o maturizare internă, de substanță, ca a plantelor sau ca ființelor, mai curând decât una externă, de mijloace de expresie, acestea fiind din capul locului foarte sigure). Temele, motivele, vocabularul sunt aceleași vreme de aproape patruzeci de ani. *Sânge albastru* (1969), placheta cu care poeta a debutat, ne oferă deja lirica așa cum o știm în versiune definitivă: epurată de biografism până la a nu restitui decât, cum ar fi spus Ion Barbu, figura spiritului pur. Realul este descârnat, deposedat de culoare sau de formă; pieptul e ros de carne, ochii n-au pleoape, materia vie se macerează iar obiectele sunt scheletice. Totul se afundă în „planuri negre”. Această bacoviană negativitate își asociază o dimensiune etică în volumul *Ceară* (1970), dar solitudinea invocată este tot de esență metafizică sau abstractă: ființa însăși „e numai o stare” și nu întâlnește în preajma ei decât „obiecte pure”, virtualități în loc de realități; negativitatea e aici moartea. Este ca și cum lumea ar fi privită din *cealaltă parte*, de pe alt mal decât acela pe care ne ducem viața. Într-o exprimare laconică și austeră, fără nimic de prios, aceste poezii amintesc uneori de viziunile lui W. Blake (dar mistica nu are nicio religiozitate), în care imaterialitatea este densă și palpândă, spiritul sângerează iar ascetismul are nuanțe erotice (iubitul e inger sau invers). Este evident că poezia își refuză grațiosul ca să poată fixa Grația și evită frumusețile de toată mâna ca să aibă acces la Frumosul unic și etern. Remarcabil de unitară, de la început, poezia Angelei Marinescu nu e străină totuși de unele modificări de atitudine sau de tonalitate. În *Poezii* (1974) aflăm o frenezie necunoscută înainte, chiar dacă poeta însăși proclamă *înflăcărea* ca o amăgire (e drept, una de neevitat, sfântă și probabil de sorginte spirituală). Iată frumoasa poezie:

„Înflăcărare, amăgire a vieții mele,  
Un suflet, ca o câmpie plină de maci tineri.  
Doar vântul, tremurând, îi apleacă florile  
Le culeg cu o sfințenie, cu adorare plină de  
taină.



Înflăcărare, de câte ori nu  
mi-am aruncat trupul  
În albia ta sfântă. În arenă, taurul e un înger.  
Focul tău mă amenință, puterea ta ură  
Înlănțuie. Ca taurul, ard de puritate, veșnic.”

Se vede că arcul liric e ceva mai destins și viziunile mai luminoase. Aceste schimbări l-au determinat pe Gheorghe Grigurcu (în *Poezii români de azi*) să pună eticheta de „ardentă senzorială”. Din contra, Mircea Iorgulescu (în *Scriitori tineri contemporani*) e de părere că „poeziile Angelei Marinescu pornesc de la un fond abstract”. Amândouă observațiile sunt exagerate. Senzorialitatea existând, ea se află toată într-un regim ferm și pur al ideii. Singura concesie pe care poeta e dispusă s-o facă, singura abatere de la regula spiritualității absolute pe care o va teoretiza în eseuri, este, în *Poezii* mai ales, aceea de a mânui cu mai multă libertate instrumentul liric. În primele ei cărți, radicalitatea era mai mare. Câteodată, i se întâmplă poetei să se lase în voia unui lirism ceremonios, chiar dacă ceremonia nu este totuna cu jocul sau să traducă ideea în termeni plastici, agreabili, în loc s-o uite arzând, consumându-se de la sine, pe cerul abstract al versului. În general, tăietura versurilor este netă ca a definițiilor concise (unele de medievală sugestie costinescă: „Rostul iubirii ca fumul trece”). Poemele evocă o „imaculată dorință”, o puritate care arde rece precum culoarea trandafirului. Poezia este „fruct al întregii mele ființe”, ceea ce nu numai ne duce cu gândul la ipotezele din eseuri, dar infirmă polarizările sugerate de critici. Vitalitatea erotică, senzualismul, beția cărnii („cutremur sfânt al vieții”) melancolia fanării trupului sunt exprimate liric în frumoase ritualuri, fără lascivitate, de o subtilă răceală cerebrală. O notă mai dramatică re apare în schimb în *Poemele albe* (1978). Schimbarea de mijloace, perceptibilă aici, este de orchestrație. Versul are anvergură mai mare, amplitudine, căzând pe alocuri în discursivitate. Faza elocventă a poeziei Angelei Marinescu se întinde și asupra poemului titular din *Structura nopții*, volumul care urmează în 1979, după care

încetează aproape la fel de brusc cum s-a produs. Așadar, *Poemele albe* se deosebesc de *Poezii* pe de o parte printr-o mai pronunțată încordare (în ele revenind și teme negative de la început), prin părăsirea atitudinii ceva mai senine din acelea (și care, în perspectiva evoluției întregii lirici, trebuie considerată o excepție), iar pe de alta, printr-un retorism cu care lapidaritatea anterioară (și posterioară) nu au nimic de-a face. De regulă, Angela Marinescu este poeta unui singur instrument: acum ea cântă la mai multe, închipuind chiar o mică orchestră, de cameră eventual, ceea ce permite diferențieri de registru stilistic. Versul are acum amploare muzicală, plinătate a ideii etice și o sinceritate severă, aproape pătimașă:

„Revolta mea nu e revoltă a sclavului,  
noblețe a umilinței pătimașe,  
În rarele clipe de liniște, revolta mea este  
doar sete de  
Frumusețe.”

Cu *Poemele de fier* se întoarce bacovianismul. Metaforele recurente sunt gheața, oțelul, frigul, zăpada, metalul, fierul, dar și creierul, extazul, ochiul de carne, visceralele, într-un specific amestec de organic, de complexiune animală, și de mecanic, metalic și robotic. Viziunile sunt din nou fulgurante (s-au retras apele retoricii), expresivitatea apropiindu-se de zona minus, negativă, de la început. În monotonia lor sumbră, poeziile cheamă în minte peisaje bolnave de toamnă târzie, putredă, o senzualitate depersonalizată, extaze reci, dar și îngeri bucălați și grași ce nu aduc mântuire. Ele par sfărâmături din poemul anterior, într-un stil sacadat, ca niște comunicări telegrafice de pe tărâmurii infernale, presărate însă cu superbe imagini: „Pustiu fără oază. În depărtare, caravana/ Strălucește ca o stea prăbușită-n nisip”. De aici înainte, poezia Angelei Marinescu nu se va mai schimba esențial. În *Blindajul final* (1981) și în celelalte ne vom întâlni cu aceeași sintaxă minimă, cu aceeași factură eliptică, sacadată și, aș zice, nominală a liricii (redușă adică la nume, la substantive, după ce verbele și adjectivele au fost epurate), în care se

exprimă viziuni terifiante, – incandescențe înghețate, lave împietrite, gheizeri ca niște sloiuri, adică obișnuitul amalgam de ardență și de răceală, de senzație și de cerebralitate, de trup și de creier. Superioară în poezia mai nouă mi se pare doar precizia expresiei, ca și cum poeta ar găsi exact cuvântul trebuitor și care n-ar mai putea fi urnit de la locul unde a fost pus. Dacă adăugăm tonul sentențios, apoftegmatic, căderea imaginii ca o ghilotină pe gâtul ideii, avem descrierea destul de corectă a acestor din urmă poezii, între care nu sunt mari diferențe și care pot fi considerate fragmente dintr-un singur mare meteorit care s-a sfârșit în cădere. Natura antisentimentală a liricii este vădită nu doar în răceala în care pare gravat în metal, dar și refuzul confesiunii, al „sufletului impur în calorii” (ca să mai citez una din expresiile barbiene potrivite în context). Simbolul cel mai frecvent este acela al creierului („Creierul meu/ în creierul tău/ îmbrățișat”). Deși poeta face o dată elogiul concretului („Concret,/ furie a concretului”), tot ce e larvar, inform, inconsistent este alungat din poezie. Idealul rămâne transparența glacială

a lucrurilor. Aș numi această poezie, de n-ar fi neobișnuită expresia, poezie de „analiză”: căci autoscopia lirică, veritabilă disecție a sufletului, seamănă cu un examen de sine minuțios și plin de cruzime. Egocentrică și obsesivă, poezia aceasta își întoarce fața de la o natură descărnată, carbonizată, spre ființa proprie, explorând-o cu o cruzime fără seamăn, scormonindu-i măruntaiele, în același timp cu voluptate și cu oroare. Ciudată, totuși, această jupuire! Poeta se retrage în „infernul” propriilor cuvinte (nu fac decât s-o parafrzez) ca într-o „ultimă aventură posibilă”: „fără să destram, fără să rup, fără să urlu”. Chiar dacă, așa cum spune undeva, țipătul este al poetului în mai mare măsură decât al oricui altcuiva, el nu răsună în afară, e inaudibil pentru urechile străine, căzând în abisul sinelui ca un topor în apă. Poemele cele mai caracteristice au structura găurilor negre din univers. Am citit rareori o poezie mai patetică în sentimente și mai reținută în expresie decât aceea a Angelei Marinescu, original amestec de sinceritate și decență. Țipătul încremenește pe o gură pecetluită. Ca în gravura lui Munch.

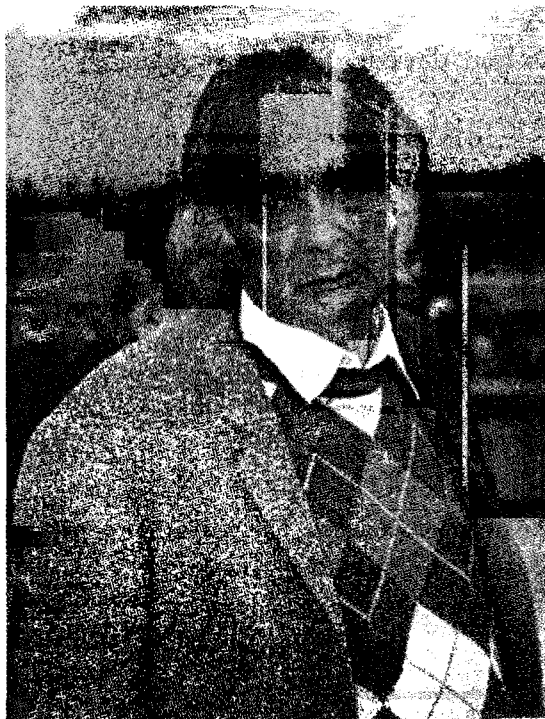
## EMIL BRUMARU

(n. 1 ianuarie 1939)

De la *Versuri* (1970) la *Dintr-o scorbură de morcov* (1998), poezia lui Emil Brumaru nu se schimbă aproape deloc, nici tematic ori ca atmosferă morală, nici chiar ca ingeniozitate. Poetul e stăpân pe mijloacele sale de la debut. Abia în *Infernala comedie* (2005), în poeme scrise, probabil 1989, evocatorul domesticității, al fructelor și legumelor, își întoarce privirea (și nu și-o mai dezlipește) către splendoarea corpului femeii și către delicia sexului. În sonetele din ultima (până azi) plachetă, niciunul dintre aceste delicii, oricât de inavuabile, mai ales în poezie, nu e ținut secret, ci, din contra, destăinuit cu o candoare lirică mult mai înrudită cu virginitatea decât cu pornografia:

„De vrei să-ți fie fața lie  
Precum e pielița de crin,  
Oh, sugemă și cu-alifie  
De-amor pe-obraji unge-te lin.  
Dar de vrei fese bulbucate  
Mai albe decât lebdă,  
Scula-mi de-o mie de carate  
Primește-o între ele, grea,  
Și sârguiește-te să-ți intre  
Cât mai adânc, pe burtă stând,  
La margine de pat, cuminte  
Și-mbujorată, până când  
Vei clipoci-n celeste sperme  
Asemeni unei mlaștine eterne...”

Punctul de plecare al poeziei de început a lui Emil Brumaru a fost lirica de atmosferă provincială și domestică a unor Fundoianu, Pillat, D. Botez, aceea a fructelor, legumelor și a pieței de zarzavaturi de la Voronca ori, mai departe, din *La cuisine* a lui Albert Samain („Dans la cuisine où flotte une senteur du thym,/ Au retour du marché, comme un soir de boutin./ S'entassent pêle-mêle avec les lourdes viandes/ Les poireaux, le radis, les oignons en guirlandes,/ Les grands choux, violets, le rouge potiron,/ La tomate vernie et le pâle citron”). Dincolo de astfel de motive, Emil Brumaru a fost mereu un poet original, cu simțurile treze, în stare să miroasă ori să guste universul înconjurător:



„Subțire și isteric piperul mă înțeapă,  
Un miros greu de pâine mă mângâie pe  
mână,  
Parfumuri moi și albe din maldăre de lână  
Și-n toate, unsuroasă, aroma grea de ceapă.

Miroase a rugină și-a apă clocotită.  
E ceaiul. Ascuțime stridentă de lămâie.  
Apoi dulceața caldă, sărată și lălâie

A turtei ce se coace în untdelemn pe plită...”

Iată și poezia simțurilor aromite, somnolente, amorțite, dar senzuale:

„Fecioarele se încurcau în gene,  
Motanii se frecau de damigene  
Și ne era la toți atât de lene...

Torceau femei de angora în pat!  
Și-ncet sufletul nostru-a căpătat  
Ape adânci de lustru-ntunecat.”

Treptat se accentuează fantezia ironică, tendința spre joc și gratuitate. Lucrând cu altă materie decât Dimov ori Ursachi, Emil Brumaru aparține aceluiași ordin de cavaleri ai reveriei și, mai rar, ai visului, care se dedau cu tandrețe și umor unor ceremonialuri agreabil-inutile sau evocării unor fapte supranaturale:

„Jeri a venit un cerb frumos la gară  
Să-și ieie un bilet de rouă moale.  
Vroia să plece. Pentru prima oară  
Pe la ghișee vechi dădea târcoale.

Creșteau încet pe coarnele lui triste  
Mari portocale clătînând lichide  
De după-amiază, fragede batiste,  
Bucăți de zahăr candel, translucide.”

Manierismul dimovian se întâlnește cu baladescul doinașian:

„Trăia într-un oraș din miazăzi  
Un crin înzăpezit în datorii

Care primea, scrise pe pluș cu lapte,  
Scrisori de la alt crin, din miazănoapte.

Oh, pentru cruda lor corespondență  
Aveau cea mai naivă diligență!

Ei își tăiau cu zimții de la timbre  
Miresmele-ntre dâșii să le schimbe,

Poștași înflăcărați puneau ștampile,  
Cântând din corn, pe sacii cu pistile,

Plicuri adânci pudra, sculat din zori,  
Însuși directorul caleștilor!!

Dar crinul ce trăia în miazăzi,  
Fiind înzăpezit în datorii,

Îi răspundea din ce în ce mai rar  
Celuilalt crin ce bea pe-ascuns mărar.

Apoi tăcu de tot. O rouă grea  
Strivi parfumul amândurora.

Și astfel cei doi crini nu și-au mai scris,  
Poștașii au murit, poșta s-a-nchis,

Dar uneori mai trece monoton  
Prin bulion un vechi poștalion...”

Lauda lucrurilor, ca și reveria glumeață reprezintă la Emil Brumarul o deturnare a senzualității. El nu așteaptă *Infernal comedie* spre a se revela ca un poet esențialmente erotic. Evocarea bucătăriei se aprinde de patimă fizică:

„Bucătării, bucătării de vară,  
Creme de zahăr ars strălucitoare,  
Mari șervete de-azur, dulapuri-sfinxe,  
Dulci utopii de linguri vechi, prelinse;  
Sânii aici sunt plini, coapsele grele,  
Miresmele iau foc de la perdele,  
Luminile se-așază lin pe scaun,  
Din cratițe bea lapte prins un faun,  
Nasturii cad subțiri de la cămașă,  
Bucătării încinse, pătimașe...”

Sunt și poezii mai vădit sentimentale, admirabile prin candoare, prin stângăcia voită:

„Să luăm surâzători străvechea birjă  
Spre-a vizita gentili cișmele dulci  
Și dimineața, fără nicio grijă  
Cu sufletele-mpăturite-n fulgi

Să ne spălăm pe față lin cu umbră  
Prelinsă de pe-un gri mărgăritar,  
Oh, admirând naivi cum roua umblă,  
Am duce-o viață moale de mărar,

Vecini cu melcul și cu leușteanul,  
Topiți pe veci în flecăreli de-azur  
Și zile-ntregi am mângâia motanul  
Pufos al detectivului Arthur.”

Sau, din contra, prin prețiozitate:

„În edificii vechi de cărămidă,  
Pe canapele moi, ca pe ciuperci  
De aur matlasat, mă lăfăi dulcele.  
Oh, pe plafoane sunt serafi cu vergi

Ce bat la tălpi bezmetice fecioare  
Și uneori pe sâni, căci au greșit  
Cu ei, dezvirginându-i, iar pe urmă  
Duioshi le umplu rănile cu chit

Și-nlăcrimați le iau din nou la pieptul  
Lor plin de pene și-n aripi le strâng,  
În timp ce ele cu delicatețe  
Le trag pe frunte nimburi-adânc.”

Emil Brumarul e un poet minor, un manierist care stăpânește un registru, dacă nu foarte variat, destul de întins, sugestiv muzical și plastic, decorativ, totodată somptuos și discret (un desen pe o foaie de ceapă), și o limbă de o rară savoare în care leușteanul, mărarul și alte buruieni miraculoase și-au amestecat tăria subtilă.

## DANIEL TURCEA

(22 iulie 1945 – 28 martie 1979)



Foto: I. Cucu

Mort foarte tânăr, Daniel Turcea este un poet extraordinar, care n-a pierdut, cu trecerea deceniilor, nimic din puritatea lirică remarcată deja la debutul său. În *Entropia* (1970), Turcea își inventează un spațiu propriu de forme deloc, contrar titlului, dezordonate:

„E-atâta credeți, vă conjur, rigoare  
în jocul geometric dar nociv  
de simplu și de suplu și tradus  
prin nacele plutind peste nacele  
plutind în sine către sine în

Există doar ceea ce nu există  
Dar nu se poate, credeți, afirma  
Un Euclid e-n aer peste Yemen  
și-n geometrii cu muchii de mătase  
Inexistente, tot, se va-ntâmpla  
Cum se întâmplă-n intersecții fructa...”

Factura și limbajul vin de la Ion Barbu, acum și mai departe, dar nostalgiile unui Orient mirific și nelocuit par să coboare din chinezăriile

lui Alecsandri sau din Arabia macedonskienilor identificați de Gh. Grigurcu într-unul din primele comentarii la carte. Este o lume de geometrii catifelate, de pietre scumpe, de arome și de culori:

„Și așa cum deasupra Țării Yemen  
aerul visează geometrii  
cu moi, în cub havuz de catifea,  
sfere de întâmplări măceluri unse cu mirt  
și aloec

lespezi  
din catifea

cu nuci de sânge eunuci  
bălai, copii emiri sub iazuri colorate  
derviși șopârle-n caravansera  
în seri mai feminin demult aflate  
cu  
portocale-oranj – ceremonii palate  
da  
mitul  
e legenda alesului iman  
și tot nisipul serii sub pleoapa lui Oman  
e molima plecării arabilor neferii  
e-n rodie desfiu-n semințe odaliscă  
e-n șal de odaliscă paloarea fructei vai  
sub diamante zodii de animal alături  
sunt opiu-n maci cum stau dispuși străinii  
mai Verdei Chine-n caravansera.”

Nu trebuie căutate sensuri mai adânci în aceste efluvii lirice, poezia fiind toată în plăcerea caleidoscopului de imagini, asemenea unui Voronca exotic. În toate poemele din *Entropia* prețiozitatea și umorul se amestecă în doze personale, oniricul e mai curând un delir calculat ca la Dali sau Chagall („când lumea doarme visând din Chagall”), iar materiile își schimbă proprietățile într-o foială moleculară. Peste acest strat organic, poetul așterne unul livresc, bogat în referințe și simboluri, cultivate, multe, mai degrabă pentru eufonia lor. O caracteristică este

aceea de a nu sfârși propozițiile poetice. Tonul oracular e înșelător. E vorba de o facondă minulesciană care face intangibil un simbolism adevărat. Elementul serios e indiscernabil de cel ludic în pasta prețioasă și excesiv stilizată („și mandarina sorbindu-și alb iaz de timp din cești”), dar și plină de umorul ideii („dulăul cult ce rodea geometria de carnea unei drepte”). Barbismul e mereu șocant: „la veacul matematic flamand sfârșit elin”. Secretul acestor prime poezii constă tocmai în combinația de artificiu și de natură, de reverie liberă în fața lucrurilor și de viziune a unor universuri abstracte.

*Epifania* (1978) renunță aproape cu totul la ingeniozitatea de până atunci, în favoarea unui lirism grav și extatic, cu o puternică notă mistică. Daniel Turcea este unul din foarte rarii noștri poeți mistici. Religiozitatea lui e profundă și naivă. Versurile pierd din farmecul exotic, din frivolitatea sonoră, și câștigă în dramatism. Ceea ce Turcea sugerează, plotinian, în subtitlul cărții lui de a doua, „o cântare a treptelor”, este o formă a poeziei de cunoaștere, în manieră concettistă, bazată pe viziunea fulguranță, pe iluminare, dar rostită sentențios. Lirismul e pe alocuri superior didactic, recurgând la genul de axiomă indemonstrabilă altfel decât poetic de la Nichita Stănescu: „punctul este poarta prin care universul poate ieși/ în afara lui” sau: „geometria – lege a lumilor închise”. În poemele de anvergură (mai puține decât în *Entropia*) poetul e norocos tot pe spații mici. Dacă unele dintre ele sunt reușite, acest lucru se datorează capacității lor de a rămâne laconice în cantitate. Sintaxa sfârâmată creează impresia de suspendare a vorbirii: lirismul nu stă propriu-zis în cuvinte, ci în cosmicele spații albe dintre ele. Aspectul de haiku e izbitor:

„stingându-se  
rămân  
numai miresme

strune  
neatinse

ca sufletul  
aproape”

Treptat, se încheagă un lirism de mari transparente și purități în care locuiește sufletul misticului poet. Poeziile seamănă cu niște iceberguri. Muzica este extatică. Un motiv recurent este acela al cântării fără atingerea strunelor (de origine mallarméeană, prin Ștefan Petică). Sufletul se cufundă în contemplare, contopindu-se cu lucrurile. Această contopire e aceea din Plotin, despre care poetul spune splendid: „ultimul orgolios al învinsei/ pentru totdeauna Elade”. Rugăciunile misticului sunt simplissime:

„viața-mi  
puțină  
trupul îngândurat

îngroapă-le  
vii  
în lumină

de-ar muri  
tot ce nu e  
în mine  
curat

țărâna  
și gândul  
preaiubind  
le sfințești

să nu mai știu  
să nu mai știu  
dacă mai sunt  
sau doar Tu ești

viața-mi puțină  
trupul  
îngândurat

ușor  
mi le-ngroapă

de vii  
în lumină”

Postumele *Poeme de dragoste*, adăugate antologiei din 1988, nu vorbesc de vreo iubită, ci de iubire. Când nu sunt prea străveziu-dogmatice, aceste ultime poeme sunt superbe:

„Cuvânt  
de bună mireasmă  
gura mea  
umple”

Carnea este desfăcută de pe osul inimii,  
iubirea nu e trupească, e taină:

„a privi  
a vedea

cu sufletul  
fără veșminte  
a atinge  
a intra  
în taină”

Spiritualismul acesta își creează treptat stereotipiile și retorica. Lumina, focul, cerul, semințele, lacrima, soarele, logosul alcătuiesc fondul principal de cuvinte. Convențiile împung tot mai des, ca niște coaste, pielea poeziei: Adevărul, Viața, Lumina încep să fie scrise cu majusculă. O monotonie liturgică pune stăpânire pe poezia lui Daniel Turcea, care e greu de știut cum ar fi continuat (între purismul tot mai excesiv și dogmă), dacă poetul n-ar fi dispărut la simbolică vîrstă de treizeci și trei de ani.

## ADRIAN POPESCU

(n. 24 mai 1947)



„...Sunt un/ poet cuviincios, naturist, tradiționalist, îmi plac băuturile/ tari din fructele pădurii și mesele sărbătorești, nu mă prea/ îndoiesc de cuvinte”, afirmă despre sine Adrian Popescu, omițând doar o singură notă dintre cele definitorii (al cărei nume nu-l putea încă rosti) și anume religiozitatea. Nu numai fiindcă și-a intitulat culegerea de debut *Umbria* (1971), provincia miraculoasă a Sfântului Francisc (dar și a străbunului său, Propertiu), dar și fiindcă a scris de la început o poezie panteistă, în spirit naturist-franciscan, populată de ființele mărunte, cumiști și serafice ale unui Dumnezeu blând și îngăduitor. *Umbria* e inițial doar năzuința către un spațiu de sublimități. („*Umbria/ provincie a imperiului/ unde n-am fost niciodată/ depărta-rea mea*”) descris ceva mai târziu în culori vii („*calcarul roz de Assisi, griul granit de Subasio/ ard în frontoanele tale în arcuri severe, purpura se despătură augustă în blândul/ fluviu Tevere*”),

pentru a se identifica la urmă cu sudul religios al continentului, de la Lourdes la Florența, din Grecia până în Spania, străbătut de poetul-pelerin. Poezia exanguă a lui Adrian Popescu se mișcă între misticismul lui Trakl și acela al lui Daniel Turcea, cu urme din religiozitatea geografic-arheologică a lui Ion Pillat. De altfel, Adrian Popescu l-a evocat, într-un mic eseu, pe *Tânărul Francisc*, (1992), iar, în altul, *Poezia lui Radu Gyr* (1995). Polii inspirației lui religioase se văd limpede. Remarcabil poet, într-o limbă de o extremă finețe, artist delicat, suav și ardent, Adrian Popescu este îndeosebi în poemele înalt spiritualiste, deloc descărnate, în pofida focului mistuitor al imaginației religioase:

„Carnea ta, carnea lui e incompatibilă,  
osul amar al capului îndepărtează-l,  
înoată în apele  
din dimineața Facerii.

Într-o firidă a corpului – sufletul  
îmbrățișat strâns de materie.

Pneuma, Primula, Scintilla, Scînteioara

Îți amintești un ochi de apă-n pădure,  
o topliță, lentilă bombată, frunze și  
mușchi și vietăți amfibii,

Acolo întrezărești ceva fără nume  
O peliculă, o tresărire, o adiere,

O pielită străvezie ca sufletul  
care se desprinde din brațele înfocate  
ale Materiei, dar continuă să pulseze.”

Sau:

„Carnea mea este o lumânare  
Dar eu sunt flacăra într-un cer străveziu  
Ca păsările mort  
Voi cântări mai mult decât viu

Ochiul arzând se hrănește din ceară  
Și face un strop de rouă fierbinte  
Odată am știut să zbor, odată,  
Dovadă n-am, dar îmi aduc aminte.

Trupul meu întreg este o lumânare  
După ce se va fi scurs toată în țărână  
Și flacăra se va topi în albastru  
Veți mai simți o arsură pe mână.”

Franciscan e *Poemul trandafirului*, halucinantă  
și delicată incursiune în regatul adânc al florii:

„Scoica de trandafir dormind în rouă  
Vântul a lovit-o cu un bob de nisip  
Și umedă o perlă așteaptă să se nască  
Bolnavă înăuntru.

Trandafirul aude, trandafirul aude,  
Genunchii degetelor mele s-au rugat  
Atât de mult, așa de sfânt aseară  
Lovind în discul său înflăcărat.  
Mâinile mele l-au trezit din somn  
Și-a venit să-mi deschidă  
Cel care locuiește înlăuntru  
Și peste miezul lui ascuns e domn.”

O lume înfrățită muzical, prin nume, Toscana  
lui Fra Angelico, Liguria lui Montale și Bucovina,  
„carissima carissima, beata”, scaldată în lumină  
și vibrând de miracole precum coardele viorii,  
aceasta este Țara Poetului de la prima la ultima  
carte.



## MIRCEA DINESCU

(n. 11 noiembrie 1950)



Poezia pe care Mircea Dinescu o scria la nici douăzeci de ani îi arăta deîndată vârsta, ca un obraz de adolescent. (Poetul a fost descoperit de Ana Blandiana și a publicat întâia oară în *Contemporanul*, „consacrat” apoi prin atenția statornică pe care i-a arătat-o revista *Lucefărul* a lui Șt. Bănuțescu). El avea vocația tinereții, așa cum puțini poeți tineri o au. Trebuie să ne amintim de Labiș, de Nichita Stănescu, de Ion Alexandru, de Adrian Păunescu, la începuturile lor, spre a înțelege cu cine se aseamănă sufletește talentatul autor al *Invocației nimănu* (1971). Câte o poezie pare să trimită direct la Adrian Păunescu: „Sunt tânăr, Doamnă, încă aripile mă țin/ chiar de ating pământul pe-aproape cu genunchii,/ această putrezire mă-mbată ca un vin/ Căci simt curgând printr-însa bunicile și unchii” sau la Nichita Stănescu: „Zăpada de somn înspre ochiul ei drept/ sau zăpada de neistorie;/ ochiul ce râde și mult înțelept/ plânsul din

pleoapa subțire”. Vinul, absintul, abureala simțurilor, fagurii de miere amintesc de Labiș, laptele țâșnind din țâțe, ierburile cosmice de Ion Alexandru. Și așa mai departe. Ceea ce nu înseamnă deloc că Mircea Dinescu ar fi lipsit de originalitate. Originalitatea constă, înainte de orice, în accentul foarte pronunțat erotic al cântecelor lui de vârstă:

„Femei de lemn zdravăn în uși de biserici,  
Schimbarea la față e plină de piedici,  
Bătăile noastre deschid doar tăcerea  
Căci vocea se-ascunde în carne ca mierea.  
Femei-lumânare cu simțuri aprinse  
Sărutul pe glezne le lasă mai stinse  
Și sângele spart se ridică în vină  
Spre duhul de abur – femeie străină  
Ținută aidoma cărnii sub șea  
De altul mai vrednic dar care n-o vrea  
Și porii mei șuieră-n naiul de șoapte  
Ca șarpele-aprins lângă duhul de lapte...”

Se transcriu așteptarea, tânjirea, lingoarea virilă a adolescentului, în foarte frumoase versuri:

„Este-n noi o spaimă care ne doboară  
bate vânt din lucruri poate dinadins,  
sufletu-i o luntre spre odinioară  
carnea – dulce vâslă, ochiul necuprins.

Rupți din soare-s mânăji, îi așteaptă hățul,  
gloria căruței – glorie pe roți,  
ochelari de piele mărginind ospățul  
fără ca privirea să-nflorească-n părți  
Noi vom umple caii gata de plecare  
adunați în plasa ierburilor vechi,  
steaua cea aleasă poate fi oricare –  
în singurătate alergăm perechi”.

Alte poezii de dragoste de mai târziu atrag atenția prin senzualitatea francă, ironic-pătimășă. Este în ele ceva din cântecul de lume

munteneste deșucheat, o văicăreală prefăcută, de îndrăgostit fără speranță, un amestec de vitalitate a simțurilor și de predispoziție elegiacă. Altă dată însă evocarea sentimentală cade în facilitatea de la Topârceanu. În *Scriitori români de azi*, Eugen Simion vede în Mircea Dinescu de la vremea debutului lui un teribilist melancolic, „înger rural rătăcit în romantica orășenească”, pus pe stricat „jocurile gata făcute ale poeziei”, prin sinceritate și impertinență rimbaldiană. Un pasaj din respectivul capitol, pe de-a-ntregul admirabil, atrage îndeosebi atenția: „Poezii din generația lui Mircea Dinescu, veniți după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare și abstractizare a limbajului. Autorul *Invocației nimăunii* merge în sens contrar: reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia în poezie, deschide imaginația lirică spre social și comentează, în stil când grav, când aluziv și sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferință și provocare, sunt elegiace, străbătute de o neliniște de origine necunoscută și, în același timp, sunt cum nu se poate mai dezinvolve în imagismul lor turbulent”. Dacă aceste note ale poeziei lui Mircea Dinescu sunt exacte (și sunt!), mi se pare a găsi în ele un solid argument în plus pentru o idee, care a mai circulat în critică, fără să se impună totuși cu fermitate, și anume că poetul *Invocației nimăunii* și al *Elegiilor de când eram mai tânăr* scria la începutul anilor '70 în spiritul generației '80. Și ca vârstă, el aparține acestei generații mai curând decât aceleia a poezilor din jurul lui 1970, de care îl leagă Eugen Simion. O extraordinară precocitate a făcut ca el să-și anticipeze congenerii cu aproape un deceniu. Este ciudat că generația '80 nu s-a referit la el ca la un precursor. Dacă privim de sus peisajul poetic de la începutul deceniului 8, nu ne vine deloc greu să observăm că, printre poeții „delicați”, „abstracți”, ermetici și de un încântător rafinament ai acelor ani, Mircea Dinescu face o figură cu totul aparte, ca o oaie rătăcită de turma ei adevărată și, dacă pot spune așa, nenăscută încă.

În primele două volume ne izbește un aer mai degrabă trist decât vital și exploziv, în pofida senzualității juvenile. Când poetul scrie „Sunt tânăr, Doamne, tânăr”, el pare a voi mai curând să se convingă pe sine de acest lucru decât să se laude cu el. Sigur, dorește să se hrănească cu lapte de cometă și alte năstrușnicii ca acestea, dar vede bine cum „timpul își ascute gheara” și „arcașii ceții spre mine își reped săgețile vestirii”. Sub o aparență de energie clocotitoare, aceste poezii sunt de fapt persecutate de temeri și de neliniști: „Este-n noi o spaimă care ne doboară”. Cu *Proprietarul de poduri*, *La dispoziția dumneavoastră* și celelalte își face apariția (desigur, anunțată de la început) o poezie mai direct socială, irascibilă și chiar agresiv-politică. Ea va culmina în *Moartea citește ziarul*, volum care n-a putut fi tipărit decât în Olanda în 1989 și cu *O beție cu Marx* (1996), după revoluție. Acest al doilea Mircea Dinescu este mai aproape de Rimbaud decât de Esenin, prin negativism, revoltă și, în general, prin orientarea întregă a poeziei spre realitățile lumii moderne, cu tehnologia ei apăsătoare, cu o natură aproape distrusă de proliferarea civilizației materiale. Poetul își păstrează cu greu umorul: „Mie revolta nu mi-a adus mari întinderi de pământ/ neproductivă și isterică” scrie el într-un *Discurs împotriva revoltei* ca să dovedească, dacă mai era nevoie, nu numai că știe prea bine cât de quijotescă este reacția lui, dar și că e în stare, la urma urmei, să se revolte contra spiritului însuși de revoltă. Sunt și poezii care ne amintesc de stilul avangardei. Niciodată înainte n-a părut Mircea Dinescu atât de atras de jocurile de cuvinte și de absurditățile dadaiste, de urmuzismele de vocabular și, în general, de o poezie pe cât de „bășcăliosă” aparent, pe atât de crudă în fond. Între *Invocație nimăunii* din 1971 și *Rimbaud negustorul* din 1985 e distanța de la un eseninism filtrat prin Labiș la, trecând prin anarhismul lui Rimbaud, un „avangardism” vesel-sarcastic și exasperat. Unele poezii par ieșite de-a dreptul din mantaua lui Tzara: „Post Scriptum: Cu multă întristare/ Primirăm Doamne zvonul/ C-ai acceptat ca

sughițul Papei/ Să clatine clopotele în Vatican” (Poetul are ce are cu Sfântul Scaun: „Slavă vouă pisici ale Vaticanului”, scrie el în altă parte). Sau: „Vino tu plină de promisiuni ca o farmacie”. Sau: „Grăbiți-vă acum când umblă regii/ împleticiți prin muzica de chei/ să-nfulecați și voi din tabla legii/ să pieptănați și voi sfioșii lei,/ să vă-ntrebați și voi sub ursa bleagă/ ca un contabil vizitat de-o stea/ ce-i trebuie norvegului norvegă/ și lupului ce-i trebuie cățea?”. Ca Urmuz, Dinescu scrie „storcând lucrul în sine” sau ia în derâdere miturile („Că miturile toate bolesc ca după nuntă/ ce-a fost se mai repetă, dar veșted și scâlâmb”), coborîndu-l încă o dată pe Iisus de pe cruce, sub înfățișarea unui profet care și-a pierdut iluziile și încrederea în om („Credeam pe-atunci/ sau bănuiam

că zace/ în om un mecanism de ceas uzat/ pe care-l răsucești cumva și cântă”). În același stil sunt câteva poezii pe motive folclorice, cântece de inimă albastră, mironparaschivești sau goliardice. Mircea Dinescu a scris și altă dată asemenea versuri. Ceea ce pare schimbat acum este locul acordat absurdității voite, și nu numai de limbaj, în poezii, care, din șugubețe și hazlii, devin încet-încet neliniștitoare și contrariante. Expresia s-a radicalizat până la a sugera că poetul însuși nu se mai poate lua pe sine în serios. El pune de pildă un titlu aparent absurd (*Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie*) unei poezii în care e de fapt vorba despre însuși rolul pe care el îl atribuie poetului în lume.

## DORIN TUDORAN

(n. 30 iunie 1945)



Deși unele lucruri se repetă, rareori un volum al lui Dorin Tudoran seamănă cu precedentul. În fond abstracte, cerebrale, poeziile de debut din *Mic tratat de glorie* (1973) încercau să încarneze ideea într-o definiție, să o proiecteze plastic într-o notație plină de fragedă expresi-

vitate: „se face dintr-o dată ziuă/ de parcă nervii unei harfe/ sunt mîngîiați velin de coada/ păunului cel mătășos”. Ce poate fi în această barbiană sugestie decît o impresie matinală? Poezia se intitulează *Dimineață*. Alteori asocierile sunt și mai ciudate, fără ca poezia să devină vreodată cu adevărat ermetică: „uneori cai împărătești ies noaptea din apă/ să-și usuce pletele la vocea lui nat king cole”. Se observă în definitiv că sub aspectul manierist, șocant analogic, chiar extravagant, se ascunde o simțire melancolică, anxioasă, deși gata oricând să braveze, serioasă, fără a disprețui farsa, avînd parcă permanent ceva sfidător în candoare. Privirea pe care poetul ne-o întoarce peste umăr de pe coperta acestui prim volum e a unui adolescent puțin îmbufnat și pus pe rele. Viitorul o va confirma. Imediat după aceea, în *Cîntec de trecut Akeberonul*, probabil ca să nu mai pară juvenilă (deși acesta îi era farmecul), poezia lui Dorin Tudoran își îngroașă vocea. Se sistematizează pe două-trei mari teme (sau, oricum, are aerul a o face), capătă amploare

retorică, încercând să imite ritmurile poeziei clasice. Unele poeme sunt remarcabile („dar văd că a sosit încă o dată vremea plecării / și eu nesocotind faptele zac de boala poezilor melancolici”). *Uneori plutirea* e, din nou, altceva: o culegere de poezii de dragoste, unele eminesciene ca expresie, altele în stilul somptuos artificial al „romanțelor” lui A. E. Baconsky. *Poezii de dragoste* își întitula autorul și ciclul final din *Mic tratat*, dar numai cu greu, sub egotismul foarte tineresc, puteam descoperi acolo erosul. În *Uneori plutirea*, chiar dacă fără „sinceritate” (liric vorbind), motivele și figurile poeziei erotice se pot însă recunoaște. Și în volumul următor, *O zi în natură*, al doilea ciclu cuprinde astfel de poezii, unele frumoase, fără a putea totuși identifica nici aici o originalitate deplină. Iată *Cântec* (reluat în *Pasaj de pietoni* sub titlul *Cântecul vânătorului tânăr*):

„Câte cântece mai sunt  
Până la tine, mireasă,  
Cât mai trebuie să cânt  
Să-ți topesc geamul la casă?”

Câte nopți să mai aprind  
Borangicul de pe mine  
Ochiul cât să mi-l mai mint  
cu minciuni fără de rușine?

Câte ape să mai trec  
Pân’ la apa prefăcută  
Când în sânge de berbec  
Când în lacrimă de ciută?

Brațul cât să mi-l mai scald  
În scăzutele izvoare  
Pân’ să sune cornul, cald,  
Pentru Marea Vânătoare?

Trupul cât să mi-l mai ung  
Cu cel sânge fără prihană  
Că de-atâtea răni, n-ajung  
Să-mi mai fac pe trup o rană.”

Acesta e stilul suav mahalagesc al lui Lorca. Dar în *Păsărea Emanuelle* tonul, atmosfera, ritmul sunt ale lui Poe și pe alocuri ale lui Botta:

„În fiecare din nopțile solstițiului de iarnă,  
alunecă peste mine cântecul Păsării  
Emanuelle. Și,  
dimineața, brațele mele albe strălucesc  
orbitor, ca  
două părții de schi. Dar niciodată n-am  
putut afla,  
după dantela urmelor, direcția spre care se  
îndreap-tă,  
de fiecare dată, invizibila Pasăre  
Emanuelle.”

Reminiscente de lectură, transcrieri voite și uneori cu substrat polemic, sunt *Fruitele amintirii* din volumul al patrulea, *Respirație artificială*, nu numai destul de nichitastănesciene în expresie, dar dedicate lui Nichita Stănescu:

„dumneavoastră ați citit încântați  
*Fruitele mâniei*,  
Dumneavoastră consumați  
numai fructe proaspete,  
Dumneavoastră iubiți  
salata de fructe,  
Dumneavoastră sunteți fructele  
unei anume realități,  
Dumneavoastră și numai Dumneavoastră  
sunteți pândiți și admirați  
de omul care-și risipește  
încă un rând de dinți  
mușcând în neștire,  
din fructele de fier  
ale amintirii.

Priviți-l:  
pe bărbia lui  
alunecă, pare că alunecă  
un suc strălucitor ca un lac ultrarapid  
uscat de-acum câteva milenii.”

În *Pasaj de pietoni* poetul renunță la dedicație, ceea ce poate induce în eroare pe cititorul care simte ironizarea unui anumit protocol al liricii lui Nichita Stănescu.

*Respirație artificială* și *Pasaj de pietoni* (admirabil ilustrat grafic de Vasile Olac) conțin, într-o parte a lor, și un cu totul alt tip de poezie, pe care o cred cea mai autentică și modernă a lui Dorin Tudoran. De altfel, prima din aceste cărți e reluată aproape toată în ciclurile *Banchetul leproșilor* și *Tenebrele speranței* din cea de a doua. Astfel de întrepătrunderi arată ele însele, până la un punct, foarte lentul proces de decantare a poeziei lui Dorin Tudoran. Straturile se amestecă: definiții plastice în maniera debutului, versuri clasiciste, ca acelea din *Cântec de trecut Akheronul*, lirică erotică ceremonioasă și artificială precum aceea din următoarele două cărți. Noutatea, în timpul din urmă, o constituie poeziile cu aspect de parabolă și cu temă morală sau socială, ce ating un punct major de interes în ciclul (și în poemul cu acest nume) *La vie en rose*. Motto-ul din Borges spune totul despre felul de experiență pe care aceste poeme îl au în vedere. Dar nu e numai tematica, ci și formula întrebuițată. Poezia lui Dorin Tudoran s-a asprit considerabil și a adoptat un ton aproape dur. Au dispărut efectele căutate de stil, luciul de oglindă al poeziei de dragoste și în general înfățișarea minoră din poeziile anterioare. Poezia este acum curat politică și se apropie de formele discursului și ale prozei zilnice, e neglijentă, batjocoritoare, declarativă, dialogată, directă, nervoasă și enervată. Sarcasmul vizează în special două categorii de fenomene: manipularea individului, distrugerea personalității, domesticirea, îndobitocirea; și rolul poetului, cu lupta lui, adesea desperată, contra celor care-l disprețuiesc sauucid. Din cauza cenzurii, aceste fenomene sunt tratate în termeni nereferențiali, totuși limpezi, uneori prin intermediul alegoriei. Spre a o exemplifica pe a doua, iată o îngrozitoare parabolă cu Ante Pavelici, cel care, cu „mâini de pianist”, scoate ochii poezilor și în care teroarea brună (dar care putea fi la fel de bine roșie) a haidamacilor, a

brutelor încâtărămate, lovind în intelectuali, e încă o dată și magistral evocată:

„Stau haidamacii  
la umbra unui stejar:  
mănâncă  
plosca trece de la unul  
la altul  
ca o târfă de lux  
mult râvnită

câte unul râgâie  
câte unul sună  
de-ai zice că-și dă sufletul  
prin turul pantalonilor:  
«Sănătate, camarade!»  
mai deoparte  
abătut și cu mâncarea neatinsă  
dinaintea lui  
el îi privește:  
nu-și poate ascunde disprețul  
mâinile lor nu-i plac  
sunt murdare crăpate  
diforme –  
rădăcini dezlănțuite

se-ncruntă  
mai bagă o dată  
mâna  
în panerul de răchită  
acoperit cu șervet alb  
caută  
pipăie  
mângâie agitat  
nemulțumit se ridică  
își șterge mâinile  
cu-o batistă albă de mătase  
mâinile lui albe  
cu degete lungi  
și bine desenate  
— mâini de pianist –  
apoi urlă:  
«Idioților,  
dar ochii lui,  
ochii blestematului ăluia  
de poet,

unde sunt?  
Neisprăviților,  
nu sunteți buni de nimic!»

și-n același timp  
cu-o năprasnică lovitură de picior  
răstoarnă panerul de răchită:  
iarba pare o imensă masă de biliard  
răvășită – bile,  
multe bile albe  
însângerate  
numai bila roșie lipsește;  
Ante Pavelici a avut  
încă o zi proastă –  
măine, cine știe?”

După ce a fost silit să se expatrieze, la mijlocul anilor '80, Dorin Tudoran a renunțat la poezie. A tipărit totuși un număr considerabil de articole politice, unele, extraordinare pamflete, în revistele *Meridian* și *Agora*, editate de el însuși în românește în SUA și expediate gratuit în țară pe adrese scoase de mine la întâmplare din cărți de telefon și care îi parveneau prin Mihai Botez, oaspete constant și greu de oprit al Ambasadelor Franței și SUA de la București. După 1989, seria de articole a continuat în *România literară* și în alte reviste, aducându-i autorului noi inimiciții.

## ȘERBAN FOARȚĂ

(n. 8 iulie 1942)

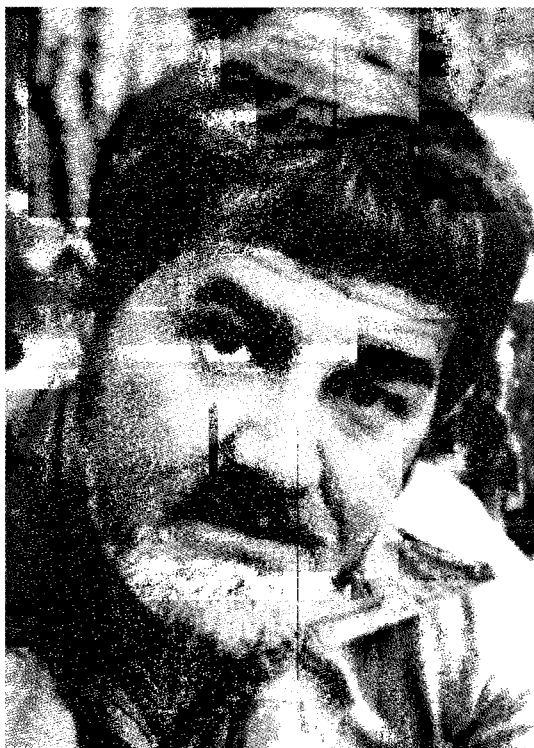


Foto: I. Cucu

„A venit la mine, într-o zi, spunându-mi că e zor-nevoie să scriem un text pentru băieții de la *Phoenix*. Melodia exista, dar, fără vorbe, ea

putea fi, cel mult, fredonată. Cine s-o fredoneze? În nici un caz Andrei... care a scos din buzunarul de la piept un petic de hârtie albă cu carioaje albastrii (dintr-un caiet de aritmetică, pesemne), pe care apăreau marcate silabele cu accent și fără, adică schema metrică pe care urma s-o umplem cu niște cuvinte...” Așa povestește Șerban Foarță, treizeci de ani mai târziu, întâlnirea cu Andrei Ujică și muzica folk a phoenicșilor care a stat la originea primei lui culegeri de versuri din 1976. Exercițiu superior, *Textele pentru Phoenix* revelă un poet plin de inventivitate, cultivat, admirabil prelucrător de motive (din poezia medievală franceză și românească, din Anton Pann, Ion Barbu, M.R. Paraschivescu, din folclor, de peste tot), scriind într-o limbă originală și neverosimilă. Invocația la „fiarele heralde alde Pardosu, alde Inorogu” reface stilul din *Viața lumii* a lui Miron Costin cu mari desfătări de limbaj nichitastănesciene. Dacă filonul popular din *Istoria ieroglifică* este actualizat tot prin poetul *Dulcei stil clasic*, metrica în scară e aceea din *Ritmuri pentru nunțile necesare*. Cuvintele sunt răsucite cu vârful degetelor în jurul

unui lujer plăpând de sens. *Zoomahia* are bogăția frustă din *Povestea vorbii* a lui Pann. Arătarea de la urmă a păsării care învie din propria cenușă e îmbrăcată într-o macedonskiană horbotă de imagini. Poezia lui Șerban Foarță se va rafina, fără să se schimbe radical. Poetul e, cum va spune Al. Cistelecan, „un erudit al ingeniozității și un mistic al savanteriei filologice”, în fond un manierist și un ludic, uzând și abuzând de jocuri de limbaj, căzând în patima unor „pastiches et mélanges” pline de un umor inimitabil. Își dau întâlnire în poezia lui François Villon (din care va și traduce *Clepsidra de zăpadă*), Mallarmé, Max Jacob, Jules Laforgue, Topârceanu, Eminescu, Appolinaire, Barbu, Dimov și Brumaru. Pastişele după Caragiale (*Caragialeta*) sunt excepționale, de un haz nebun, imitând vorbirea personajelor din piese ori din *Momente* în stilul „vulgar” al romanței eminesciene:

„Da! Sunt nebun, firește că-s  
din vina dumitale;  
treci peste mine fără păs,  
eu nu-ți mai stau în cale.

Vrui adineauri să mă-mpușc  
(decât să-ți facă curte  
un ăla, că-mi venea să mușc  
și pietrele din curte)

cu pușca (d-aia, tot mereu,  
o curăț cu vergeaua),  
dar umbra ți-am văzut-o eu,  
trecând peste perdeaua

de la fereastră, și am vrut  
să te mai văz o dată  
și, poate, să te și sărut  
cum te pupam odată;

cu ochii-n ochi să mi te uiți,  
văzându-mă ca-n ceață,  
ca după aia, să mă uiți,  
că eu: adio, viață!”

Eminescianismul e uneori acela din idile și egloge:

„Dintr-o trestie (de zahăr) aş putea  
să-mi tai un flaut  
cu mult prea tandru sunet, cu un mult  
prea dulce gust;  
și, cu flautul sau trestia (cea de zahăr),  
să te caut  
printr-un peisagiu-ngust.”

Nu e doar știința de a muzicaliza emoția, dar și aceea de a o plasticiza. În *Simpleroze* există câteva nostime cromolitografii, venind din Mateiu I. Caragiale prin Gh. Tomozei și Leonid Dimov. Atmosfera e pillatiană:

„Așază-te sub micul ca-is  
și, ninsă, lasă-mi-te, până  
pe ochi, pe gură și pe mână,  
va stăpâni culoarea weiss,  
precum și-n părul tău de lână.

căci nu uita: mai am o caisă-n  
cămara cu-albituri de in,  
cu lungi lulele, și cu scrin,  
cu șase farfurii de Meissen  
și-o cadră-a mielului cu crin.”

Câtă seriozitate e, totuși, în acest lirism grațios și frivol, ne spune o poezie precum *Cosmojonglerie*, un fel de punere în gardă a cititorului: „Aceste bile nu sunt de biliard,/ aceste farfurii, de demâncare...” Bilele și farfuriile poetului sunt, ca și oul lui Barbu, dogmatice, adică simbolice. Fiindcă nu simbolistica îl reține pe Șerban Foarță, ci filologia lirică. Limba română nu se pretează la omofonie, precum, de exemplu, franceza. Șerban Foarță pare decis să ne convingă de contrariul. În *Holorime*, el inventează tot soiul de omofonii, unele forțate, altele, încântătoare. Textul și textilele fac casă bună când nu se exagerează. Dacă în *Simpleroze* poeziile aveau și un sens dincolo de cuvinte, în

*Holorime* ele se mulțumesc să țeasă o pânză densă, inextricabilă, ca o materie primă pentru un superb șarpe *boa* care se strânge în jurul gâtului poeziei. Atenție, totuși la cum a murit Isadora! *Șalul, eșarpele Isadorei* e aproape în întregime un exercițiu de virtuozitate holoritmică și omofonică, fără umbră de înțeles:

„O perlă-așez în lacră-mi, plânsă  
de ochiu-i vag, în cercu-i clar.  
Deochiu-i vag. Încercui clar  
(o, Père-Lachaise în lacrămil), plânsă,

una din urne (e a ei?)  
cu tuberoze,-n aurora  
Cu tube roz. E-n aur ora.  
Una din urne e a ei.”

Poeziile din cele două volume intitulate *Caragialeț* sunt salvate de la o sterilă prețiozitate de umor. Ș. Foarță știe constatarea lui Mallarmé: „Tout écrivain complet abouti à un humoriste”. Intertextul, filologicele, ludicul ori grațiosul rămân până la urmă apanajul poeziei manieriste a lui Foarță, ca și compunerile pe temă ori pe tipar. Poeziile din revista *Dilema* respectă formatul îngust al rubricii, așa cum cele pentru *Phoenix* respectau metrica cerută de muzică! Traducerile și adaptările din Villon și din alți poeți francezi conțin, toate, motivul *ubi sunt*. *Cartea psalmilor* e, după spusele autorului însuși, „un fel de compilație a 6-7 tălmăciri, în românește sau în alte graiuri.” Extraordinare (și totodată foarte instructive) sunt versurile pentru copii (mici și mari) din *Un castel în Spania, pentru Annia*, din *Istoriile unui matroz întors de pe planeta Roș* sau chiar din *Micul Prinț*. În prima culegere, versurile ilustrează, așa-zicând, tablouri celebre. Iată-le pe cele la *Scaunul și pipa* lui Van Gogh:

„A fost cândva un pictor  
Vincent, adică Victor.

N-avea decât un scaun,  
un scaun și o pipă:  
un scaun galben ca un  
mic soare; și o pipă  
pe scaun,  
lângă ușa  
albastră ca un cer.

Era fierbinte,-n pipă,  
în pipa grea, cenușa,  
când a trecut, în pripă,  
pe ușa  
drept în cer...

Nu v-așezați, vă rog,  
pe locul lui Van Gogh!”

Interzis copiilor sub 12 ani este comentariul la rembrandtiana *Artistul și Saskia în tavernă*, de o măiestrie greu egalabilă a sugestiilor delicat-obscene și răsunând de ecoul rimelor interioare:

„Așchia nu sare departe  
de trunchi; – nici Saskia  
de Rembrandt van Rijn,  
care,-n tavernă, o leagă-  
nă fain pe genunchi.

Acesta din urmă,-n lu-  
mina de-amurg a locan-  
tei cu clinchete vesele,  
simte, prin lenj, des-  
picându-se fesele Sas-  
kiei van Uylenburgh  
ca fructul Reginei Clau-  
dia: *reine-claude*, din cu-  
prinsul grădinilor frânce,  
sub care creanga se frânge,  
iar carnea femeii ușor  
prinde plod...



Cu spadă la șold, el e-n  
cel mai scump strai, și-i ca  
muschetarii de mândru;  
paharul-i zis flaut ridică-se  
întru noroc și bun trai.”

Șerban Foarță a pictat, a scris și teatru, proză (poetică), ba chiar și un mic tratat despre presa noastră cea de toate zilele (la origine, poate, un curs universitar), eseuri (*Afinități efective*, 1990, *Afinități selective*, 1980), remarcabile prin spiritul erudit și prin farmecul asociațiilor. Vidma, moartea adică, din basmul lui Creangă, ar fi o victimă ușoară pentru Ivan Turbincă fiindcă nu știe să-i „deconoteze” mesajele. În poezia lui Nerval s-ar vedea că poetul juca Tarot. Dintre evangheliștii evocați la începutul *Florilor de mucigai* (observă Foarță) lipsește Matei. „Bacovia este Robinsonul nostru”. Mateiu I. Caragiale „transcrie

în chirilice întâmplări de la 1910”. Uneori eseistul face pe „lingvistul de duminică” (aprecierea îi aparține), jucându-se cu etimologia și semantica precum profesorul lui de la Timișoara, I. Tohăneanu: *Craii* mateini ar avea același etimon latinesc cu *scarlatina* junei Ilinca de la Arnoteni. Din *Observațiile* lui Ienăchiță sunt scoase niște versuri care sună à la Foarță. Îi sare în ochi, la Eminescu, rima rară „șoatic”– „Garrick”, bineînțeles fiindcă, frecventându-l el însuși nu doar pe Shakespeare, ci și pe Topârceanu, a învățat să rimeze substantive comune cu nume proprii sau cu cuvinte străine („Dacă sâmbătă e/ și albastru pe sus,/ pune-ți bluza vert-mousse,/ jupa frais ecrasée”).

Unicul mare manierist din literatura română, Șerban Foarță este un poet extraordinar și inventiv.

## Proza. Romanul

Două lucruri sunt izbitoare în reforma prozei, a romanului îndeosebi, odată cu liberalizarea care, în anii '60, a permis apariția unei literaturi noi și adevărate. În amândouă contribuția decisivă revine nu doar generației '60, dar și aceleia dinainte. Într-un anume sens, romanul românesc se convertește de la realismul socialist la o modernitate așa-zicând normală. Scriitori ca Preda sau Barbu, tributari formulei retardate de literatură din deceniul precedent, devin pionierii noului roman, mai ales sub raport tematic. Acesta este chiar cel dintâi aspect al reformei. Noul roman al satului colectivizat este inaugurat de *Moromeții II* în 1967. *Intrusul* este, măcar până la un punct, replica la proza cu tineri muncitori care construiesc socialismul din *Facerea lumii*. *Princepele* conferă romanului istoric un statut diferit de acela impregnat de prejudecăți al epocii

încheiate. În unele cazuri se observă limpede cum scriitorii acestei generații se rescriu pe ei înșiși, corectându-și erorile dogmatice. Ei sunt urmași de scriitorii generației '60. Șovăitori la început, ei vor începe să publice spre sfârșitul deceniului romane extrem de critice la adresa, mai întâi, a epocii Dej spre a extinde destul de repede critica și la adresa epocii Ceaușescu. Exemplele sunt prea bine cunoscute ca să mai trebuiască reamintite. Al doilea aspect frapant decurge din primul: liberalizarea romanului (cu toate compromisurile inevitabile) a depășit sfera literaturii, devenind un fenomen cultural și social. Niciodată în trecut și, probabil, nici în viitor romanul românesc nu s-a mai bucurat de o popularitate atât de mare. Tirajele cărților lui Preda, D.R. Popescu, Buzura și ceilalți vor fi greu de egalat vreodată. Explicația constă în

faptul că romanul anilor '60-'70 a fost simțit ca principalul, dacă nu singurul, martor obiectiv pentru dezastrul material și moral al societății comuniste. În absența studiilor istorice, politice ori economice, în condițiile unei obstrucționări cronice și eficiente a informațiilor de tot felul și ale penuriei din presa scrisă și din mass-media, ca și ale unui sistem educațional aproape complet ideologizat, romanul apărea ca o sursă obligatorie pentru milioanele de oameni ținuți în ignoranță și manipulați de regim. Succesul multora dintre aceste romane n-a fost neapărat literar. Lumea citea *Delirul* fiindcă se vorbea în el despre mareșalul Antonescu tot așa cum citea *Orgolii* pentru paginile care descriau cât se poate de realist mediul medical ori *Galeria cu viță sălbatică* pentru acelea în care era vorba de închisorile comuniste. Valoarea lor trecea într-un plan secund. Critica vremii a avut o problemă cu aceste romane: ea le-a supraapreciat nu o dată datorită mizei lor majore și a caracterului documentar, împingând la o parte obiectiile precum gunoii sub covor. După 1989, destui critici au revenit cu prejudecăți mai severe, ceea ce i-a încurajat pe criticii din noile generații să încerce să discrediteze literar întreaga proză din anii '60-'70, umplând-o de reproșuri care vizau concesiile, mai mari sau mai mici, făcute Cenzurii. E adevărat că cele mai multe dintre aceste romane nu se mai pot citi astăzi cum se citeau ieri. Refacerea contextului devine obligatorie, mai ales într-o istorie literară. Tot după 1989 s-a schițat și o primă revizuire a canonului. Au fost voci critice care au pledat pentru o ierarhie diferită de aceea a criticilor din generația '60, principalii suporterii ai romanelor lui Preda, Buzura sau Ivăsiuc. Modificarea ierarhiei ar fi trebuit să aducă în prim-plan romane, unele valoroase, dar care în deceniile de comunism păruseră marginale, în lipsa mizei politice. E vorba în special de romanele „târgoviștenilor”: Radu Petrescu,

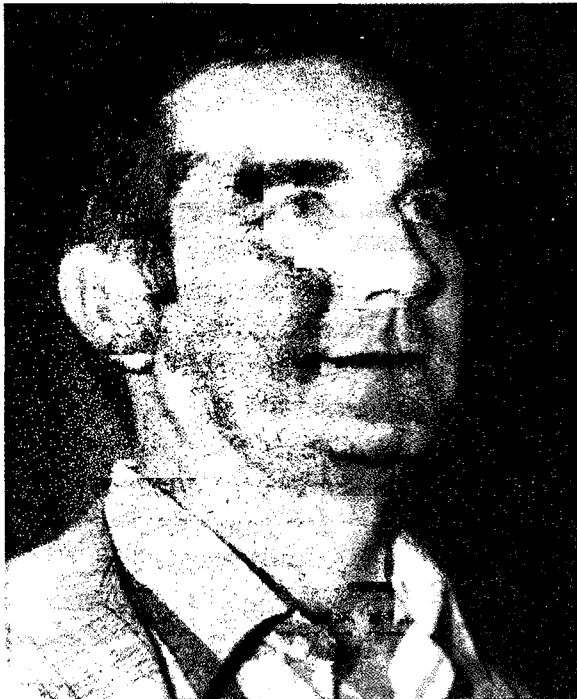
M.H. Simionescu, C. Olăreanu și alții. Încercarea n-a reușit, dar ea ne poate avertiza în privința unei schimbări a gustului actual care va conduce la o nouă ierarhie, scoțându-i din actualitate și din interesul public pe acei autori de romane de care s-a legat fenomenul atât de extraordinar al reînvierii unui gen după mijlocul anilor '60.

Noul roman n-a fost neapărat și unul nou. Rolul lui istoric fusese altul. Un anume aspect tradițional era de rigoare în condițiile prevalării documentului de viață și al revelațiilor sociale și morale asupra artei propriu-zise. Reforma lui Camil Petrescu din anii '30, urmată de generația lui Holban și brutal întreruptă de realismul socialist, a întârziat să rețină atenția romancierilor generației '60. Rebreanu din *Ion*, *Răscoala* și *Pădurea spânzuraților* le era mai aproape decât Camil Petrescu din *Patul lui Procust* ori Holban din *Ioana*. Partea de social era covârșitoare, psihologia căzând în planul al doilea. Recuperarea romanului de analiză s-a făcut târziu, iar a acelaia ionic, deloc. E curios totuși că, după excluderea psihologismului din romanul realist socialist (din motive de pierdere a controlului asupra personajelor), n-a existat o revanșă, cum s-a întâmplat în poezie, unde lirismul cel mai evazionist a măturat după 1960 militantismele epico-didactice din poezia realist-socialistă. Conservatorismul acesta al romanului postrealist socialist nu înseamnă că el îl repetă pe acela precamilpetrescian. Diferențele sunt mari între Rebreanu și Țoiu sau între Cezar Petrescu și D.R. Popescu. Ele n-au fost decât rareori relevate din motivul foarte simplu că, până azi, interesul criticii pentru noile romane a fost absorbit de fenomenul cultural și social căruia îi dăduseră naștere, latura artistică fiind neglijată.

Cu puține excepții (Radu Cosașu e cea mai de seamă), proza scurtă nu e reprezentată în anii '60-'80.

## D.R. POPESCU

(n. 19 august 1935)



Nu e greu de spus ce rămâne din imensa operă (nuvele, romane, teatru, publicistică, versuri) a lui D.R. Popescu. Scriitorul s-a bucurat la un moment dat de un mare succes, inclusiv de critică, beneficiind de monografii ca niciunul dintre colegii de generație, dar pare ieșit cu totul din cărți după 1989, deși a continuat să tipărească numeroase volume. Ilizibile sunt de exemplu piesele de teatru. Un critic a numărat mai demult vreo patruzeci, astăzi sunt aproape cincizeci. Marian Popescu le-a tratat separat într-o monografie. Autorul se arată generos cu eventualii regizori, recomandându-le să pună în scenă doar ce le place dintr-o piesă ori chiar să orânduiască actele după gustul lor. Acest liberalism auctorial nu e fără teme: piesele n-au structură riguroasă, nici ritm, unele fiind de-a binelea haotice; formula dramatică e imposibil de precizat. Au fost invocate mai multe nume de dramaturgi ori chiar de regizori de film, de la O'Neill la Hitchcock, și ar putea fi adăugate oricând altele, Ionesco îndeosebi, fără nicio

relevanță însă, fiindcă teatrul lui D.R. Popescu este un bric-à-brac dramaturgic, frizând pe alocuri expresivitatea involuntară, nerealist, alegoric, mitic, absurd, oniric, psihanalitic, utopic sau toate laolaltă. Pieseile comice sunt lipsite de haz iar cele tragice, de seriozitate. Titlurile înseși, de la o vreme multiple (*Trei într-un pat sau Orașul închipuirilor* sau *Trei într-un pat în orașul închipuirilor* sau *Trei într-un pat sau doi într-un nor*), sunt bizare, parodiind probabil comercialul, sau pur și simplu caraghioase. Publicistica abundă în generalități, citate, referințe, fără cheagul vreunei idei personale. Multe articole sunt despre teatru.

D.R. Popescu a debutat, ca mai toată generația '60, cu nuvele. Întâiul lui volum este *Fuga*, din 1958. Ecoul a fost destul de mare în epocă. Fără a abandona cu totul tematica realist-socialistă, nuvelele lui D.R. Popescu de la început veneau, ca și ale lui N. Velea sau Fănuș Neagu, cu o anume originalitate a viziunii și a stilului. Nu întâmplător toți scriau îngrijit, poetic, metaforic. Sigur, maestrul rămâne în această privință Fănuș Neagu, dar metaforele nu lipsesc, cel puțin în primele narațiuni, nici de la D.R. Popescu. O nuvelă începe așa : „Soarele era rotund și fierbinte ca o turtă coaptă sub țăst”. Alta: „Noaptea era delicată ca o imensă petală neagră”. Personajele nu mai intrau în tipic. Era cultivată excepția cu orice preț. Critica vremii le-a considerat, apreciativ ori din contra, niște „suciți”. Suceala aceasta va fi și mai târziu cu subînțeles: Dimie își petrece viața în vârful unui plop, de unde supraveghează satul iar Nicanor merge numai pe catalige. Când a apărut în 1965 în revista *Luceafărul*, nuvela *Leul albastru* a stârnit o adevărată furtună. Istoria vieții literare postbelice nu va putea ocoli discuțiile purtate în jurul *Leului albastru* ori al povestirii lui N. Velea *În treacăt*, ele fiind caracteristice pentru standardele ideologice și artistice ale unei epoci ce se deștepta din somnul dogmatic. Criticii din generația

vârstnică (nu toți, Paul Georgescu, M. Petroveanu ori Ov.S. Crohmălniceanu, ba chiar Ion Vitner în *Prozatori contemporani* au luat spontan partea noii proze) au citit de exemplu foarte diferit de criticii tineri pasajul care încheie *Leul albastru*, în care e vorba de un leu scăpat întâmplător din cușca circului: „Leul ajunsese în Strada Mare. Mergea pe ea încet, liber, mirosind cu nările aerul, ca un rege. Avea blana roșcată. Coadă era uriașă. În tot orașul era liniște. Dar leul nu urla. De frica lui unii își înfundaseră urechile cu ceară. Unii îl înjurau în gând. Leul se opri la o cișmea din centrul orașului și bău apă. Apoi privi în jur și își continuă drumul, pășind egal”. Și așa mai departe, până când, la marginea pădurii, leul se va culca pe etichetele dinaintea și va muri de bătrânețe. Mulți dintre noi au înțeles de ce a trebuit să moară leul abia când, după vreo zece ani, au văzut un film de desene animate, cehesc sau bulgăresc, cu un leu care, după o plimbare în libertate ca și cea din nuvelă, se întorcea de bunăvoie în cușcă. D.R. Popescu s-a numărat printre primii care au intuit potențialul alegoriei ori al simbolismului poetic în proza postrealist-socialistă. Aproape toate nuvelele lui, și bune, și rele, amestecă în apa stătută a realismului motive mitice, esoterice, alegorii ori simboluri livrești. Volumul *Fuga* se deschide cu o povestire, *Păpușa spânzurată*, în care douăzeci și șase de babe se duc la o înmormântare unde este evocată o nuntă și unde o văduvă își plânge nefericirile miresei care a fost. Un priveghi și o nuntă vor forma nucleul părții mediane din romanul *Fuga*. Alte povestiri se referă la universul copilăriei. Scriitorul va păstra și mai târziu în romane perspectiva copilului asupra realității. Un pui de căprioară trece împreună cu copiii satului prin evenimentele războiului. Doi băieți însoțesc căruța unui circar prin satele bântuite de război și apoi de împărțirea pământurilor. Poeticul se opune trivialului și în *Gâstele*, în care un soldat revenit de pe front privește cu încântare din căruța nașului său stoluri de păsări sălbatice, ca niște semne ale libertății, în vreme ce nașul e obsedat de avere

și de putere, anunțându-i pe Cămui din *Ploaia albă*, pe Ică, pe Celce ori pe Moise din romane. În *Somnul pământului* peste trupurile a trei soldați răpuși de oboseală trece un mânz alb. *Drumul* e o povestire fantastică. În *Mireasa din iulie* dintr-un avion cade o păpușă cu păr blond și ochi albaștri. În *Cocoșul* trei tineri terorizează o bătrână care se duce la târg să vândă un cocoș, singura ei avere. Motivul cruzimii inocente va reveni în *Cei doi din dreptul Țebeșii*, unde niște tineri iau în stăpânire un oraș. Câteva nuvele mai ample sunt remarcabile prin atmosferă și dramatism, de exemplu, *Ploaia albă*, asemănătoare cu *La Răzeși* a lui V. Em. Galan, una dintre foarte puținele reușite din anii '50. Dincolo de aspectul fantastic și de structura de basm (observată de Mirela Roznoveanu în monografia ei), nuvela are drept protagonist un personaj care nu mai este obișnuitul bogătan respectat și temut de un sat întreg din literatura țărănească mai veche. Averele este pentru Cămui un mijloc, nu un scop. Problema se mută din plan economic în plan politic: Cămui cumpără pe nimic pământurile, vitele și uneltele oamenilor înfomețați nu de dragul de a se înavuți, ci pentru a-și impune puterea. El le cumpără în definitiv sufletele. Acest duh nefast al satului, care va reveni sub diferite nume în romane, o are ca tovarășă de viață pe Zorina, o Ileana Cosânzeana negativă, amestec de Anca din *Năpasta* și de *Vidra* din drama istorică a lui Hasdeu, în stare să-și împingă bărbatul la nesăbuițe ca să fie urât și omorât de sătenii pe care-i deposează, și la urmă să-l omoare cu mâna ei. *Duios Anastasia trecea*, nu atât de puternică sub aspect epic, în care Vladimir Streinu a remarcat cel dintâi motivul Antigonei, e povestea unei învățătoare dintr-un sat care nu vrea să lase un partizan sârb ucis de nemți să moară fără lumânare și neîngropat. E ucisă la rândul ei de un sătean pus de nemți. *Leul albastru* e o nuvelă, în fond, pedagogică, având ca protagonist un elev nonconformist și rebel. În fine, *Dor* e o nuvelă polițistă și psihologică, în care eroina descoperă, odată cu autorul real al asasinării

tatălui ei, o lume degradată, ticăloasă, aceea, în fond, din *Fuga* și apoi din întreg ciclul romanesc. Păstrând de la început până la sfârșit perspectiva Lenei, nuvela înaintează în hățișul de gesturi și de mărturii anodine, în mijlocul cărora, ascuns, se află adevărul. Scenariul detectivistic e, probabil, cel mai izbutit din toată proza, obsedată de crime și de anchete a lui D.R. Popescu. Totodată nicăieri mai târziu nu-i va reuși scriitorului în egală măsură observația psihologică ca atunci când sugerează experiența intimă a unei fete îndrăgostite care descoperă adevăratul chip al iubitului ei. Structura de basm există și aici, complicată cu motivul mitologic al Atrizilor. Milu, iubitul, e un personaj greu de citat, un sadic amoral, care împușcă cu sânge rece caii deveniți nefolositori. Episodul acesta a fost cenzurat la prima publicare a nuvelei în 1966.

Din tot așa de numeroasele romane (primele sunt din anii '60, ultimele, de după 2000), rezistă în parte ciclul, întins pe câțiva ani, între 1969 și 1976, care cuprinde *F*, *Cei doi din dreptul Tebei*, *Vânătoare regală*, *O bere pentru calul meu*, *Împăratul norilor* și *Ploile de dincolo de vreme*. Romanele se compun din narațiuni mai mult sau mai puțin independente, între care se stabilește mai degrabă o relație de atmosferă (sună și apă-sătoare, în toate) și de loc (autorul își are geografia predilectă, situată în Ardealul de Nord, cu nume recurente de așezări) decât una de subiect, care este dezlânat și haotic. S-a observat și că, temporal, acțiunea din cele șase romane este cuprinsă între episodul secund din *F*, intitulat *Boul și vaca*, și episodul final, *Cele șapte ferestre ale labirintului*, din același roman. Amintirile personajelor ne duc adesea într-o epocă mai veche (războiul, primii ani de după aceea), dar considerând că ancheta lui Tică Dunărințu, ajuns procuror, este aceea care oferă prilejul celor mai multe retrospectivități, subiectul poate fi delimitat la un capăt de adolescența și la altul de moartea lui. Nu este indispensabil a face ordine în succesiunea episoadelor și nici nu cred că este posibil. În *Vânătoare regală* sunt episoade

complet rupte din context. De la un punct încoace, această structură deschisă, opusă celei din *Ion* sau *Moromeții*, încetează să mai reflecte o lume omogenă și plină de sens. Lumea lui D.R. Popescu este incertă, lipsită de lege internă, pradă anomiei (observația aparține Mioarei Apolzan, în *Casa ficțiunii*), și denotă o tot mai pronunțată incapacitate a scriitorului de a-și organiza ficțiunea. *Viata și opera lui Tiron B* este un roman de necitit, prolix, confuz, dezlânat, ca și aproape toate cele care i-au urmat, împănate de paranteze inutile, de comentarii din care nu lipsește parada de informație (episodul intitulat *Frumoasele broaște țestoase* din *Vânătoare regală* e aproape în întregime un eseu despre cucerirea vestului american), de anecdote, de bancuri triviale, niciunul nu mai prezintă vreun interes literar, nici măcar stilistic. Decisivă în complicarea până la absurd a romanelor a fost influența lui Faulkner. Autorul a avut un model în romancierul american nu numai în schițarea unei Yokpanatawha proprii, dar stilistic, în atribuirea perspectivei și a narațiunii unor inocenți, nebuni sau bețivi. Simularea naivității, ca poartă întredeschisă spre lumi infantile ori infernale, e un procedeu frecvent la amândoi autorii, o metodă totodată de a investiga visceralul, elementarul și primitivitatea ființei umane. Critica a văzut aproape de la început în romane „inconsistența” realității, absența psihologismului, parodia, absurdul, dar a crezut că-l poate atășa mai departe tradiției romanului realist. Mirela Roznoveanu conchide în legătură cu problema în discuție: „Există în ciclul *F* un ton epopeic, de mare roman țărănesc. Simultan, procedeele moderne ale romanului își spun cuvântul. Așa cum, spiritual, această epică reflectă o epocă de tranziție, tot așa o găsim pe aceasta în arta românească, cu toate caracterele ei”. Romanele ar reflecta o trecere de la perioada „eufemizantă” din deceniul 7 la aceea „criticistă” din deceniul 8, având însușiri comune amândurora. Stilul „baroc”, simbolismul, oniricul ar fi moștenite de la cea dintâi. Autoarea ezită să recunoască tocmai acele procedee prin care

romanul lui D.R. Popescu inovează cel mai puternic; căci toată acea logică simbolică, supra-pusă peste minuțioasa descriere realistă, nu este un procedeu eufemistic. Faptul că, în *Vocile nopții* al lui Aug. Buzura sau în *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda, obiectivul social al criticii este fixat așa-zicând în pozitivitatea lui realistă, și că, din contra, în *Vânătoarea regală*, același obiectiv apare „răsturnat”, într-o negativitate de utopie satirică, nu înseamnă deloc că viziunea devine, în ultimul caz, mai puțin eficientă. Doricul și ionicul ne apar azi limitate de principiul cam sumar al verosimilității. Și ele au un acces mai dificil tocmai la absurdul pe care anomia perioadelor de tranziție îl instaurează de obicei, fiindcă vor să descrie suspendarea legii sociale și morale cu ajutorul respectului față de legea veche a narațiunii și a eroului psihologic. Eroul „anonim” sau care-și poartă numele ca pe o mască, instrument orb în mâna unei istorii oarbe, din romanele lui D.R. Popescu, este mult mai specific pentru o lume pe dos ca aceea din *F*. Setului de criterii tehnice întrebuițate de romancierii realiști îi corespundea un alt set de criterii de valorificare a realului. O problemă este dacă se poate vorbi de moralism la un autor la care există atâtea crime și atâtea anchete (dar, curios, nicio judecată). Ideea poate fi valabilă pentru *Dor* și în general pentru povestiri. Găsirea culpabililor este încă posibilă. O crimă dovedită ne menține în domeniul unei justiții potențiale. Actul Anastasiei e, la rândul lui, unul înalt moral, dublat de un sacrificiu. În romane însă niciun criminal nu mai e descoperit, nicio pedeapsă nu se mai aplică (așa-zicând pe cale oficială, criminalii fiind uneori pedepsiți ori chiar uciși de o judecată spontană, populară), iar căutarea adevărului se dispensează în chip evident, dacă nu și explicit, de principiile binelui și răului. Crimă fără pedeapsă: acesta e universul din *F* și celelalte. Căutarea vinovaților seamănă cu o descindere în infern, nu cu o justiție. Mirela Roznoveanu, care a examinat acest aspect al operelor, scoate din cartea celebră a lui Huizinga despre ludic o concluzie foarte expresivă: „Cău-

tarea adevărului se face în sfera jocului și sărbătorii: tot ceea ce săvârșesc Tică și Moise, personajele principale ale «misterului», se înscrie în datele unei imense «sărbători» baroce la care participă zeci și sute de personaje”. Devine cât se poate de semnificativă „evoluția” de la povestiri la romane: în primele, ancheta nu avea doar obiect, ci și obiectiv moral; în ultimele, rămâne doar obiectul. E deosebirea dintre ancheta Lenei din *Dor* și aceea a lui Tică din *Vânătoare regală*. Ancheta ca scop în sine este, ea, expresia unui univers funciar amoral. Pedepsa implică stabilirea imoralității, așadar o normă a crimei. Amoralitatea exclude pedeapsa, situându-se în afara criteriilor justiției. Lumea lui Moise, Ică sau Celce este amorală. Când în *Cele șapte ferestre ale labirintului* Nicolae vrea să ia asupra lui crimele celorlalți – oarecum spre a reintroduce lucrurile în limitele eticii, forțând pedeapsa – procurorul îi refuză vinovăția (existentă, de altfel, doar în capul eroului) și atunci Nicolae îl asasinează. În aceste condiții, noțiunile fundamentale de drept se confundă. Justiția intră într-un cerc vicios. Romancierul descrie labirintul ideilor de bine, justiție, crimă și pedeapsă, fără a mai putea lua vreo atitudine. Ce „moralism” este acesta? Nu e nicio urmă de dostoevskianism în *F*, dacă îl exceptăm pe Nicolae, singurul personaj ce poate fi gândit ca descinzând, până la un punct, din Karamazovi sau din Mișkin. Amoralitatea seamănă în romanele ciclului *F* cu un spectacol, cu o „sărbătoare” infernală, într-o lume care are ea însăși toate datele unui uriaș bâlci. Lucrurile nu sunt mult diferite nici la George Bălăiță, la care burlescul e însă mai puternic marcat decât grotescul. Pictorul sabatului nu moralizează, ci înfățișează pur și simplu sara-banda groteștilor fiițe, țopăind într-un danț buf, cu reverențe și mecanice cadențe. Există neîndoielnic și un risc major și el a fost semnalat autorului: pierderea treptată a mizei, transformarea romanului în expresia unui simplu joc aberant și gratuit. Ultimele romane din ciclul *F* suferă de stereotipia situațiilor și personajelor, căzând fie în pură atrocitate, nu numai fără

substrat etic, dar și fără substrat estetic, fie într-o curată sofistică a căutării adevărului, în delirul interpretativ abstract și relativist, fără vreun contact cu viața. Acolo unde acest lucru nu se întâmplă (în *F*, în *Vânătoare regală* și în *Cei doi din dreptul Tebei*, D.R. Popescu este creatorul uneia din cele mai stranii și violente viziuni epice din întreaga noastră literatură. Până la urmă romanele dau senzația de spectacol burlesc, de *grand guignol*. Această latură n-a fost îndeajuns exploatată de critică. Doar Mioara Apolzan i-a aplicat o constatare a cuiva: „din absența tragediei într-o lume tragică se naște comicul”. Putem apela și la Jan Kott: „În lumea shakespeariană există o contradicție între ordinea faptelor și ordinea morală”. Sacerdoții lasă locul mășcărilor. În viziunea lor, viața, crima, moartea, nedreptatea, lașitatea își pierd orice sens „nobil”, „înalt”, căzând prin diviziunea amorală în burlesc și în grotesc.

*Boul și vaca*, partea mediană din *F*, cel mai bun roman al lui D.R. Popescu, este un nesfârșit priveghi, început înainte de moartea mătușii Maria și sfârșit cu înmormântarea ei. Asistă aproape tot satul. Oamenii stau în drum, în poartă, în bătătură, în camera unde bătrâna țarancă își dă sufletul. Motivul e de tragedie țărănească, la fel cu moartea lui Ilie Moromete, dar tonul e mai curând de farsă. Cu Maria piere un simbol al satului tradițional. Femeia aceasta e un soi de animal mitic al satului (un personaj o numește, fără ironie, Marea Vacă), îndurând toate umilințele unei istorii necruțătoare și ieșind moralmente triumfătoare din ele. Dar e cu neputință să trăiești în grotesc și să fii liber de el. Viziunea lui D.R. Popescu e mai crudă decât a lui Marin Preda, și în orice caz mai puțin nostalgică. Chiar și la Preda exista în germene elementul de deriziune: bătrânul țaran voind să mai fie scos o dată la plimbare în satul lui, e purtat într-o roabă, din care privește semeț în jur, ca un împărat. La D.R. Popescu deriziunea e totală. Oamenii vin la priveghiul sfintei țărânci ca la teatru. Unii se urcă pe scăunele ca să vadă mai bine, alții se cocoază pe gard și pe cana-

turile ferestrelor. Lume ca la „panaramă”, cum ar fi spus personajul caragialian. În marele spectacol al morții e loc, apoi, și pentru spectacole mai mici, pe scene învecinate. O muiere beată bocește pe cine nu trebuie, neștiind la cine s-a strâns lumea. O fată a Mariei o târnuie prin bătătură pe o femeie din sat. Când bătrâna moare, după lunga așteptare, două femei, rămase la căpătâiul ei, se pun pe mâncare și pe băutură. Ca într-o nuvelă boccacciană, ele se îmbată și nu mai nimeresc camera moartei, jelind într-una alăturată pe o fată care dormea. Fata se trezește în bocete și țipă crezând că își visează moartea. Bocitoarele își închipuie, ele, că a înviat moarta și o iau la goană, împiedicându-se și căzând grămadă. Într-o scenă ulterioară, convoiul funerar al Mariei se întâlnește cu acela de nuntă al unei tinere din sat. Carul mortuar e tras de un bou și de o vacă. Pe drum și la cimitir, lăutarii cântă, câțiva țărani ascultă la tranzistoare un meci de fotbal, un profesor cam trăsнит salută vitele ce se întorc de la pășune iar directorul școlii se prăvălește în noroi. Peste toată această viermuială grotescă, începe să plouă: un țaran, pe nume Noe, țopăie de fericire că a venit potopul. Nimic sfânt nu scapă nebatjocorit. Lumea din *F* n-are acces la noblețea suferinței și a morții, ci numai la caricatura lor. Nu există nici călăi nici martiri: doar bufoni. Și iubirea se află uneori în miezul unor astfel de spectacole grotești. Ileana s-a măritat, silită, cu Celce și-l înșală cu cine poate. Se culcă cu toți bărbații din sat în afară de el. Satul vorbește că grădina lui Celce e fermecată și că nu degeaba stăpânul a botezat-o grădina raiului. Noaptea se aude cum râd florile și poamele. Răsetele sunt ciudate, neomenești. Splendidul pasaj pare la început desprins dintr-un basm popular: „Se auzeau și când grădina părea pustie, de parcă erau oameni cei care râdeau, ci chiar grădina râdea, florile și frunzele ei erau cuprinse din când în când de un murmur, poate când bătea vântul, sau când nu bătea deloc, de un murmur omenesc. Și cei care îndrăzniră să afle cine râdea, nevenindu-le să creadă în minunea grădinii care râde, se convin-

seseră de o minune și mai mare și spuseră la toți, jurând că auziseră cu urechile lor cum râd florile de cireș și de gutui, de măr, și cum râd și cireșele coapte și nucile, și frunzele și crengile”. În centrul minunii se află Ileana, care îi schimbă, ca o vrăjitoare, pe toți cei care îi calcă grădina. Bătrânii trecând prin grădina Împărătesei Ileana devin tineri, iar tinerii necopți devin maturi. Asta era minunea și unii se temeau să întinerească sau să se lepede mai repede de tinerețea lor plină de coșuri și de vise nesfârșite în timpul nopții și nu treceau gardul grădinii lui Celce. Dar cei mai mulți îl treceau. Mirificul spectacol al tinereții fără bătrânețe își arată însă deodată reversul grotesc.

„Și într-o zi Ileana, după ce bărbatu-său veni la prânz acasă și după ce măncă și o întrebă: ce mai faci, împărăteaso și vru să se culce, îi dădu, din față, nu pe la spate, cu mesteacăul în cap și-l doborî sub masă. Și cât timp el stătu leșinat ca un butuc ea îl legă zdravăn de mâini și de picioare cu o frânghie și-l cără în spinare până în fața fântânii, de unde începea grădina și unde se afla sub un dud, la umbră, o butie scoasă cu o zi înainte ca să fie spălată, și-l împinse cu picioarele înainte, prin gura butiei, în butie, și după aceea puse în gura butiei bucata de doagă care o astupa și trase cepul ca să aibă Celce aer destul și plecă printre pruni și fluieră din degete de trei ori. Apoi se întoarse lângă butie și când simți că el se trezise din leșin, îi spuse doar să stea liniștit acolo, că tot nu poate ieși până nu vrea ea, și să asculte. Și el o vreme ascultă, neștiind unde se află, apoi dându-și seama, ascultă, neavând ce face, și la un moment dat se întări pielea pe el: se auzea un râset ciudat, pe care nu-l auzise și nu voise să creadă că există. Ea îl închisese, drept pedeapsă pentru necredința sa în puterea grădinii, își zise o clipă, apoi își dădu seama ce fel de minune se petrecea dincolo de doagele de stejar în care se afla”.

Personajul cel mai uimitor și actorul cel mai desăvârșit al marelui circ este Moise. Îl întâlnim în aproape toate romanele ciclului *F*. E un fel de geniu malefic al locului, cum era Cămni în nuvela *Ploaia albă*, autor de farse sinistre și vinovat moral sau fizic de dispariția ori de moartea câtorva oameni din sat. Nu poate fi niciodată prins. Nicio dovadă nu-l arată pe el. E un manipulator de conștiințe, în stare să convingă pe oricine de orice. Rareori un duh al răului s-a întrupat într-un actor atât de insesizabil ca Moise, măscărici și *raisonneur*, comediant și tragedian, ucigaș și anchetator. Cum toate drumurile romanelor se intersectează în Moise (și în Tică, dar acesta n-are nici pe departe consistența literară a celui alt), a-l descrie pe Moise e totuna cu a descrie romanele. Am vorbit deja despre caracterul de farsă sinistru al prozei din ciclul *F*, ca revers al tragediei ce și-a pierdut demnitatea tragică. Putem exemplifica prin Moise o astfel de răsturnare a lucrurilor, într-una din marile înscenări la care se dedă personajul. În *Cele șapte ferestre ale labirintului*, Nicolae, cel care va pretinde că l-a omorât pe Moise, povestește cum se afla el odată ascuns sub pat în casa lui Moise, pe vremea când era omul acestuia, fidelul și instrumentul lui, ceea ce nu-l împiedica să-l urască în taină și să-l bănuiască a-i fi luat nevasta. La Moise se află însă Adolfița, nevasta unui morar, pe care ticălosul l-a convins să i-o cedeze amenințându-l că-i va rechiziționa moara. Bătând cineva la ușă, Adolfița crede ca e bărbatul ei, de care încă se teme, și sare pe geam, dar rămâne atârnată în prunul de dedesubt, cu capul în jos și cu poalele rochiei acoperindu-i capul în loc să-i acopere ce trebuie. De venit însă vin Brădescu și Leopoldina, un cuplu din sat, cu care directorul bea și se distrează. Găsesc în camera alăturată niște coroane, bărbi, cai de lemn și săbii de vicleim și toți trei se costumează și se joacă o vreme. Profitând apoi de lipsa scurtă a lui Brădescu, Moise se culcă cu Leopoldina, care e cam arierată, chiar pe patul sub care pândea Nicolae. Reîntors, bărbatul bănuiește ceva, iese încăierare și Leopoldina moare lovindu-se cu



capul de colțul patului. Comedia ia o întorsătură tragică. Toate farsele sfârșesc macabru în proza lui D.R. Popescu, așa cum toate tragediile sfârșesc în comic. Vinovat de ucidere involuntară este Moise, dar el îl convinge pe Brădescu să ia asupra-i crima, răsucindu-l după poftă pe prostănac, la fel cum a mai făcut-o și cu alții. Nu e vorba doar de bufonadă sinistă, ci de ceva mai mult. Această nuvelă de Renaștere, pe care am rezumat-o, implică o filosofie a istoriei exprimată clar de Moise însuși, și din care ne dăm seama, din nou, ca și în cazul episodului vânătorii, că nu putem citi într-o singură gamă întâmplările din *F.* „Ce înseamnă istoria? Asta a fost prima întrebare pe care profesorul de istorie

mi-a pus-o în prima clasă de liceu [...] Am căutat de-a lungul anilor să dau singur un răspuns. Și l-am găsit într-o noapte la un bal. Istoria, simplu ca bună ziua, e un joc, un tangou, sau un vals, o direcție a pașilor, un ritm – care poate fi unul sau altul. Stăteam pe podiumul țiganilor, cum ne porecleam noi singuri, în glumă, și toată lumea dansa [...] Și-am început să le ucid picioarele dansatorilor, să le cânt tangouri interminabile, legate, unele de altele, până le sleiam puterea pulpelor. Până le tremurau genunchii. Ei cădeau pe scaune sleiți de plăcerea că dansaseră, și habar n-aveau că erau victima bății mele de joc”.

## FĂNUȘ NEAGU

(n. 5 aprilie 1932)



Până pe la mijlocul anilor '60, când mai toți prozatorii generației lui debutau, Fănuș Neagu publicase deja cinci culegeri de povestiri (prima, *Ningea în Bărăgan* în 1959), și depășise stadiul de mare promisiune. Un stil, scriitorul va impune mai târziu, când vor apărea și semnele de întrebare ale criticii, extrem de binevoitoare la început. Astăzi multă lume leagă numele lui Fănuș Neagu de acest stil poetic, înflorit, metaforic, ca al lui Ionel Teodoreanu înainte de război. Însă cele dintâi povestiri, scrise într-o limbă foarte îngrijită, ca și acelea ale lui Sorin Titel ori Nicolae Velea, sunt valabile epic și psihologic, și au mai mereu un miez dramatic, mascat de pitoresc și de melancolie. Un comentator a descoperit că stilul devine mai important decât subiectul în publicistica (în majoritatea cazurilor, de sport) a lui Fănuș Neagu și trece abia apoi în povestirile târzii și în romane. În volumele din anii '60, poezia e mai puțin a limbii și mai mult a locurilor, a peisajelor, a climatului natural. Scriitorul a copilărit în satul natal din Bărăgan, la jumătatea distanței dintre Buzău și Brăila, unde se iscă iarna cel dintâi crivăț și vara

aduce arșiță, un vânt cu nume de sărăcie. Câmpia lui Bănulescu se află la sud, iar Siretul lui Sadoveanu, la nord. În bălți, la răsărit, și printre ciulinii Bărăganului, și-au făcut veacul geambașii, hoții de cai și Kiralinele lui Panait Istrati. Lipovean, dacă judecăm după numele mamei (Miroslav), Fănuș Neagu avea în tinerețe, când l-am întâlnit la Facultatea de Filologie din București (eu, student în anul întâi, el în anul trei) figura de rusnac blond, cu un ciuf de păr căzut pe frunte și ochi decolorați de soare pe care o vedem într-o fotografie din *Dicționarul academic*. Direct în relații, nu însă agresiv, a preferat întotdeauna violența verbului celei fizice, spurcând colorat, cu limba împiedicată (care-și dădea drumul doar în scris), neranchiunos, uituc de rele, ca toți slavii, băutor de vin, nu de tărie, ca personajele lui și ale lui Sadoveanu, generos și risipitor cu darurile proprii. Cele mai izbutite povestiri au un marcat fond etnografic: raporturi umane specifice, cutume, superstiții, limbaj. Flăcăii strigă în ajunul Bobotezei numele fetelor care au păcătuit. În Delavrancea e semnalat un obicei asemănător. Câinii sunt dați cu mare cruzime în jujău. Oamenii sunt primitivi, vitali, candizi și amorali. E o societate falocrată, în care femeile joacă un singur rol. Tații își cotonogesc în toată regula odraslele. Viața e dură, dar și idilică, într-o proporție al cărei secret îl deține scriitorul. Violența verbală nu exclude umorul, ca și la Marin Preda, cu proza căruia povestirile dintâi ale lui Fănuș Neagu mai au și alte înrudiri, mai cu seamă în observarea atentă a comportamentului. „Eu, în locul ei, dădeam cu o piatră”, comentează ironic un personaj gestul fie-sii de a arunca un pumn de țărână în fratele ei care o tachina. Iubirile sunt pătimașe. Ca și răzbunările. Argatul împușcat cu alice de stăpân fiindcă se iubea cu fie-sa dă foc casei. Sunt și teme mai vechi. Un fiu lacom de avere, care nu primește moștenirea așteptată, înnebunește la propriu. Nu sunt copiii și nici viziunea lor asupra lumii de la Titel și Velea, ci tineri cu simțuri aprinse, adulți și bătrâni. Aspectul întâmplărilor e mai realist decât la Bănulescu. Magia

câmpiei fără sfârșit dă totuși naștere la legende, iluzii ori credințe vrăjitorești. Bănulesciană avant-la-lettre e povestirea *Dincolo de nisipuri*, în care niște săteni sărăciți de secetă pornesc spre munte în căutarea apei într-un fel de expediție pedepsitoare contra unor morari pe care-i presupun vinovați de oprirea râului. În *Vară buimacă* se vorbește prima oară în dodii, ca la Bănulescu. Descrierile ori sugestiile psihologice vor împrumuta de aici încolo tot mai des acest mod înflorit și prețios de exprimare de care originalitatea lui Fănuș Neagu se va lega definitiv. Deja, în *Povestirile din drumul Brăilei*, la sfârșitul anilor '80, prozatorul scrie așa: „Părul Tulpinei mirosea a vulpe furișată spre smintelile friii” Sau: „Sultana era o minune supusă, o toleranță devastatoare, o imensă așteptare, nemaștiind nimic din ce-a fost”. Povestirile sunt tot mai discutate. Nu e cu totul adevărat că Fănuș Neagu n-a excelat niciodată în nuvela propriuzisă, cu intrigă, cap și coadă. Primele lui culegeri nu duceau lipsă de povestiri bine închegate, ca ale lui Vasile Voiculescu, iar *Îngerul a strigat*, romanul care le urmează imediat, are o construcție destul de sigură. Realiste, deși pitorești și abundând în ciudățenii, povestirile din anii '60 conținu în mai mare măsură pe epic și pe psihologic. Cu timpul, țesătura narativă s-a destrămat. Cam toate povestirile din *Pierdut în Balcania* și din culegerile următoare sunt similitice și fanteziste, cu intruziuni senzaționale, onirice, cu pagini de atmosferă, tablouri dinamice de natură (sadovenian superbe, acelea din *Pe ceair*, de exemplu) și mai ales cu un exces de „poezie”, de artă, care le face greu digerabile la lectură.

*Îngerul a strigat* (1968) e un roman captivant, puternic și tragic. Acțiunea se întinde, cu sincope, pe două decenii (de prin anii '30 ai secolului trecut până la mijlocul anilor '50), urmărind mai puțin biografia unui personaj, Ion Mohreanu, fiul unui țaran ucis de jandarmi pentru un furt comis de altul, cât destinul unei colectivități rurale peste care trece tăvălugul istoriei. În romanul „obsedantului deceniu”, *Îngerul a strigat* ocupă un loc mai important decât i s-a recunoscut de

obicei. După Preda și cam odată cu D.R. Popescu, dar înainte de Buzura, Ivasiuc sau Țoiu, Fănuș Neagu înfățișează nu atât metamorfoza satului colectivizat (doar sugerată), cât procesele politice înscenate și coloniile de muncă forțată. E drept că și punctul de greutate cade pe o epoca anterioară, războiul și anii '40. Treisprezece familii se strămută în Dobrogea, unde li se oferă pământ. Nu toți strămutații înșelați de administratorul moșiei boierești ajung la destinație. Între cei care pier pe drum e Mohreanu, tatăl, a cărui moarte, fiul va dori mai apoi s-o răzbune. Însă ideea răzbunării e repede abandonată. Peregrinările fiului sunt mai mult un pretext de a zugrăvi o lume închisă, lipsită de speranță, gata totuși să se iluzioneze. Mohreanu, fiul, se învârtește în acest cerc infernal până când, confundat, ca și tatăl, cu altul, e ucis. Romanul are, pe alocuri, o turnură romantică, mai ales în poveștile de iubire, toate pătimase și tragice. E și unul de aventuri, cu hoți de cai, pungăși, criminali, afaceriști. În fine, nu lipsește investiția în fantastic ori straniu. Oamenii au firi sucite, nu sunt neapărat iremediabil ticăloși ori buni la suflet, ci mai curând victimele sufocate de greutatea de tot felul și obligate să-și câștige din greu existența. O lume, ca și aceea din povestiri, foarte autentică, în pofida bizareriilor de tot felul, care trăiește cu adevărat, pulsează de energii, unele negative, explodează de vitalitate. Puține romane dau într-o asemenea măsură impresia de viață tumultuoasă, nemărginită, de violență a naturii și de sălbăticie. Pe pământ, în bălți, în smârcurile Dunării, în stufărișurile Deltei, în pădurile plutitoare, descoperim aceeași neîngrădire a instinctelor. Oamenii mănâncă, beau, se bat, seucid, iubesc sau urăsc, cunosc toate patimile și toate renunțările, toate josniciile și toate sublimitățile, afară de una singură: placiditatea. Lumea lui Fănuș Neagu e în continuă fierbere și proliferație. Suferința, înfrângerea sunt expresia aceleiași impuls originar de a fi, ca și bucuria sau izbânda. Dar curând, primitivitatea, violența, instinctul ni se revelă nu ca forme veritabile ale libertății, dar ca o curată exacerbare,

specifică unei lumi închise în propria existență morală și fără ieșire. Totul pare în această lume sortit eșecului: proiectele oamenilor, ambițiile lor. Libertatea pe care o au – de a se naște, de a trăi, de a muri – nu este decât o amăgire: nimeni nu e liber cu adevărat, nimeni nu-și alege soarta, nimeni nu scapă de un destin orb și ilogic. Cineva a remarcat că, în pitorescul ei negru, lumea din *Îngerul* e la antipodul celei sadoveniene. Tot ce e la Sadoveanu ceremonie, statornicie și vechime, e la Fănuș Neagu delir, incostanță și primitivism; eroii sadoveniieni sunt înțelepți și contemplativi măsurati în fapte și în vorbe; ai lui Fănuș Neagu, firi elementare, agitate, excesive în toate. În definitiv, lumea din *Îngerul* este o lume pe dos, negativă, care-și are regulile și rituurile ei. Ca eroina din *Duios Anastasia trecea*, dar fără implicația politică de acolo, o țigancă fură cadavrul unui hoț, spălându-l și pregătindu-l așa cum se cuvine pentru cele veșnice. Altul, într-o stare de beatitudine, după un chef monstru, taie unghile unor bătrâni pripășiți la curtea boierească cu umilință de bun creștin. Magaie, bătrân, bolnav, și-a vândut sufletul diavolului, ca și alții, neavând, în claustrarea în care trăiesc, alt stăpân. Nu la fel de sumbru moral ca aceea din romanele lui D.R. Popescu, universul uman din *Îngerul* este unul irevocabil tragic. Niciun roman post-realist-socialist din anii '60 n-a produs în egală măsură această impresie.

În mod absolut neașteptat, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* e un roman aproape comic. Mediul e complet altul. Ca și Rebreanu, Preda ori Stancu, Fănuș Neagu lasă rurarul pentru urban și oamenii așa-zicând simpli pentru intelectuali și artiști. Schimbarea ține mai degrabă de un snobism decât de o vocație. Niciunul din romanele care urmează (tot mai direct politice, pe alocuri cu cheie, mai ales *Amantul Marii Doamne Dracula*, satirice și în fond gazetărești) nu mai prezintă interes literar. În *Istoria* lui, Alex Ștefănescu le ignoră pe toate. Nu e drept pentru întâile două. *Îngerul* a remarcabil. Pe o treaptă mai jos, *Frumoșii nebuni*, care imită deliberat *Craii de Curtea-Veche*. Sunt trei protagoniști în ambele (aici: un cântă-

reț de muzică ușoară, un fotbalist și un scriitor), călăuziți în escapadele lor de un al patrulea (Tudor Fluture joacă oarecum rolul lui Gore Pirgu). Petrecăreții cutreieră, nopțile, un București plin de himere, frumos ca o fantezie invernală, merg la vânătoare de câini într-un Bărăgan la fel de ireal, peste care cade potopul, sau își vindecă melancoliile de toamnă într-un oraș cu nume de femeie, aprig și plin de poezie („Toamna, Brăila e tristă și cu părul fluturând, dar nu te gânde la o tristețe mare și adâncă, în septembrie, și mai ales în octombrie. Brăila e tristă ca soru-mea Cechina care iubește deznădăjduit sau ca o țară care și-a pierdut merele pe când se întorcea din altă țară unde fusese ca să cânte cu fetele de-acolo: Se lasă noaptea la Cerapin/ Mii de pumnale se-nfig în mare...”). Ca și romanul lui Mateiu Caragiale, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* începe printr-o „întâmpinare a crailor” și se încheie cu „asfințitul crailor”, momente despărțite de o lungă retrospectivă, asemănătoare cu aceea din capitolul *Spovedanii* din *Craii*. *Cele trei hagiâlăcuri* nu au echivalent în romanul lui Fănuș Neagu, fiindcă, în genere, simbolistica de la Mateiu Caragiale e absentă aici, unde nu se face elogiul altui secol și nu există nimic din fastul crepuscular care însoțește în *Craii* declinul lumii imaginare a lui Pașadia și a celorlalți. A împinge

mai departe comparația în această direcție (cum s-a făcut) este excesiv. Înrudirea celor două cărți trebuie căutată în cu totul altă parte, și anume în ceea ce aș numi caracterul lor sărbătorec, de transfigurare poetică a realului: tragică și somptuoasă la Mateiu Caragiale, comică și carnavalescă la Fănuș Neagu. *Frumoșii nebuni* e un roman în tradiția carnavalescă ale cărei rădăcini M. Bahtin le descoperă în menipeea antică, în satira burlescă ce a dat atât scrierile lui Petroniu și Apuleius, cât și pe acelea de mai târziu ale lui Rabelais. Înțelegerea romanului nu e posibilă în afara acestei filiații, fiindcă e vorba în el de o viziune esențialmente parodică, în care regăsim numeroase elemente de „folclor al râsului”. *Îngerul a strigat* aparține aceluiași univers. Însă el avea în centru un destin nefericit. În *Frumoșii nebuni* triumfă jocul și spectacolul burlesc. Efectele stilistice sunt însă excesive. Manierismul se va răzbuca în romanele de după, ca și în piesele de teatru, fără nicio valoare. *Frumoșii nebuni* păstrează ceva din grația și dulceața limbii fănușiene și n-are rost să-l privim cu încruntare pedantă. E o recreație a unui artist dotat cu har. Care, din nefericire, pare să fi uitat să se întoarcă la școala meseriei lui.

## ȘTEFAN BĂNULESCU

(8 septembrie 1926 – 25 mai 1998)

Ștefan Bănulescu a debutat cu *Drum în câmpie* (1960), volum de reportaje în spiritul epocii, dar bine scrise și părănd uneori a juca la două capete. Reportajul intitulat *Septembrie*, de exemplu, este o curată parodie a compunerilor de gen și se referă la umflarea cifrelor de plan de către întreprinderile socialiste. Pus în fața producției a sute de tancuri, avioane sau rachete, reporterul își exprimă obișnuitul entuziasm factice în astfel de situații, omițând intenționat să ne spună până spre final că e vorba de jucării pentru

copii. O altă carte este una de versuri: *Cântece de câmpie* (1968). Scrise cam odată cu reportajele și cu nuvelele din *Iarna bărbaților* (1965), poeziile nu sunt deloc rele, chiar dacă nu dovedesc vocație. Folclor prelucrat savant, naivitate artistic sofisticată („salcâm înalt, salcâm subțire,/ Umbra ta, câteva fire,/ Stă pe lung, nu stă pe latul,/ Atârnă ca spânzuratul/ Și oricât o bate vântul,/ N-atinge umbra pământul”), descântece și „vrăji” misterios eufonice, respirând pe alocuri un aer suprarealist, poeziile par a veni din paremio-

logia versificată a lui Anton Pann, bine știut autorului: „Haina mea, minune mare,/ Pleacă singură să are/ Îndoită de spinare./ Ară haina fără mine,/ Printre boi abia se ține/ O bate vântu-ntre boi/ Și-o întoarce înapoi”. *Iarna bărbaților* a impus dintr-odată un povestitor inegalabil și un artist al cuvântului. Rareori după al Doilea Război un scriitor a făcut de la început unanimitate critică precum Ștefan Bănulescu. Speța prozei a fost însă greșit identificată în tradiția exotismului dunărean a unui Panait Istrati ori Fănuș Neagu. Doar spațiul este aproximativ același, adică malurile din stânga și din dreapta Dunării de jos, cu alte cuvinte câmpia ialomițeană și dobrogeană, exoticul fiind însă secundar, mai degrabă etnografic și lingvistic. Tradiția adevărată este alta și vine, pe latura artei, de la Negruzzi, Odobescu, Caragiale (din nuvele), Sadoveanu. Singurul cititor timpuriu al prozelor bănulescien care a intuit-o a fost Perpessicius în articolul său din 1966. Critica generației '60 a mizat greșit și pe fantasticul din sursă Mircea Eliade sau Vasile Voiculescu al unora dintre povestiri. Bănulescu nu-l citise încă pe Eliade (abia în câteva proze de la sfârșitul deceniului următor, ca *Un viscol de altădată* sau *Un alt colonel Chabert* se face simțită maniera autorului *Străzii Mîntuleasa*) și nici de nuvelele lui Voiculescu nu putuse avea cunoștință, ele văzând lumina tiparului un an după *Iarna bărbaților*. Cât privește fantasticul, povestirile lui Bănulescu nu aparțin propriu-vorbind genului. Câteva sunt cât se poate de realiste (*Satul de lut*, *Masa cu oglinzi*, *Vară și viscol*, ca să nu mai vorbim de *Gaudeamus*) și au plăcut mai puțin noii critici a vremii (E. Simion, G. Dimisianu, Valeriu Cristea, L. Raicu, I. Negoïtescu), dar au fost preferate de ultimii mohicani ai sociologismului vulgar (E. Luca, Al. Oprea, Virgil Ardeleanu sau S. Damian), tocmai pentru realismul lor. Ceea ce a indus în eroare a fost, ca și în cazul unora din primele povestiri ale lui Marin Preda, maniera comportistă de narare. În fond, nimic neobișnuit nu se întâmplă în aceste nuvele. În *Satul de lut*, naratorul caută urma unui soldat, socotit de unii

mort pe front. Epoca este aceea a ultimului an de război, ca în toate celelalte nuvele. Astfel de căutări sunt frecvente în toate. Vremurile sunt tulburi și viața oamenilor, precară. În drumul lui spre satul unde voia să afle ceva despre soldatul dat dispărut, naratorul se întâlnește cu oameni și cu situații numai aparent ciudate: un tren plin de bagaje este oprit într-un pâlț de salcâmi, deșertat de pasagerii lui, ascunși prin râpi apropiate, în așteptarea trecerii avioanelor americane de bombardament spre rafinăriile Ploieștiului. În *Vară și viscol*, sătenii pun la cale un priveghi, cu măști și altele de acest fel, sub ochii subloco-tenantului sosit cu o patrulă ca să aresteze un dezertor, un localnic adică, dat și el dispărut. Tocmai când satul benchetuiește în memoria lui, dezertorul se întoarce acasă și se apucă tacticos să repare un gard prăbușit. În *Masa cu oglinzi* niște moldoveni ruși de foame năvălesc în orașul de la Dunăre în căutare de grâu. Un afacerist local cumpărase grâu ieftin de la oameni și-l revânduse scump armatei. Un student, un sculptor și un decorator se nimeresc și ei în orașul vestit pentru oglinzile montate în centrul lui și care reflectă până departe lumina. Ce a părut fantastic în aceste nuvele ține mai degrabă de o anumită tehnică a autorului de a nu spune lucrurilor pe nume. La propriu, ca și la figurat: onomastica și toponimia se bazează pe porecle, orașul spre care merg de obicei personajele nu are nici măcar poreclă, nu se vede și nu se aude decât în anumite momente ale zilei ori dintr-o anumită perspectivă. Peste tot lipsește motivarea acțiunilor personajelor. În mai toate nuvelele, debutul este același. Mai multe personaje deambulează (în *Dropia* călăresc, în *Mistreții erau blânzii* vâslesc) spre un oraș nenumit ori spre o țință pe care naratorul n-o divulgă decât spre sfârșit. O singură dată acțiunea se încheie cu întoarcerea personajelor pe același drum, în *Vară și viscol*, într-un episod cenzurat în primele două ediții ale volumului și așezat la locul lui abia în ediția a treia din 1971. De obicei însă, nu există un deznodământ al acțiunii din nuvele, care rămâne deschisă. Și încă și mai curios, nu

există propriu-vorbind intrigă. Această particularitate a primit o explicație mult mai târziu. Bănulescu s-a dovedit de la început un extraordinar prestidigitator, un magician al povestirii. Toate personajele lui povestesc. *Scrisorile provinciale*, ultima lui carte constituită, sunt subintitulate *O bătaie cu povestiri*. Capacitatea de a scorni povești este lucrul cel mai uimitor la personajele lui Bănulescu. Diaconul din *Mistreții erau blânzi* spune povești și în somn, trezindu-și nevasta care își ia andrelele și tricotează, ascultându-l. Femeia din aceeași nuvelă delirează pe tema potopului, amestecând întâmplări reale și teribile cu superstiții și închipuiri. În *Mistreții* e vorba de o lume ieșită din matcă, apocaliptică, terifiantă (față de grozăviile naturii până și mistreții care înoată în turmă în căutarea unui petec de pământ par ființe blânde și puse pe râs), dar fără nimic fantastic. Condrat vâslește neobosit sub viforniță ca să găsească, dincolo de pădurea și de satul înghițite de apă, un loc uscat unde să-și îngroape copilul.



Nu altfel arată *Dropia*, incontestabil capodopera lui Bănulescu și una din marile nuvele din literatura română. Nu se întâmplă nimic extraordinar, chiar dacă amânarea motivațiilor poate crea impresia contrară: niște țărani pornesc călare noaptea spre locul numit *la dropie*, unde totuși puțini mai avuseseră norocul să vadă odobesciana pasăre, ca să culegă porumbul dat lor în dijmă. În definitiv moldovenii din *Masa cu oglinzi* făceau drumul spre orașul dunărean într-un scop asemănător. Restul ține de atmosferă și de acea încrucișare de povestiri din care realitatea iese deturnată în fabulos și mitologic. Chiar de la început, unul dintre călăreți zugrăvește astfel vremea ciudată: o secetă mare, apoi ploile nefârșite, care-i siliseră să-și caute hrana pământului prin locuri străine:

„Eu atâta știu, a fost o secetă care a ținut din săptămâna Florilor până acum, spre toamnă. Și pe urmă a venit o ploaie de cincisprezece zile și a crescut iarba asta mare prin care călcăm acuma cu caii. Sunt acuma, adică, lunile aprilie, mai, iunie, iulie și august – toate în septembrie. S-a luat timpul de la început să-și petreacă zilele netrăite. E cald ca-n iulie, înfloresc salcâmi ca-n aprilie și se coc strugurii ca-n toamnă. O gloabă de moș începuse zilele trecute să se țină după fete tinere și le făcea în dar basmale galbene. Au roit albinele în septembrie și și-au făcut stupi în crăpăturile despicate de secetă de la stâlpii porților. Ferice de ăi tineri. Se-mbie noaptea cu faguri pe la porți, iar dimineața le e lehamite de miere”.

Despre unul dintre călăreți se spune că „mîntea îi umblă cu basme, și când să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cântec”. Dialogul decurge ca în *Povestea vorbii* a lui Pann:

„— Nu mai ai somn, Corbule?

— Nu văd prea departe – răspunde Corbu. Și alerg cu calul să prind ce nu apuc cu vederea, Miroane.

— Ferește-ți înțelepciunea de potriveli – îi strigă Miron, adică cel ce vorbise mai înainte despre secetă.

— M-ai chemat din răsărit, și-ți răspund din asfințit. Am plecat de acasă, cu soarele asfințit în cămașă.

— Lung mai ești și câmpul nu-ți ajunge – îi strigă iar Miron, râzând, mai mult pentru că, vorbind cu Corbu, simțea că și vorbele lui sună a cântec.

— Câmpul e mic – îi răspunde Corbu. Îmi întind mâna-napoi și dau de noapte în toi. Întind mâna înainte și lovesc în soare un dinte, care tocmai răsărea”.

Printre localnici merge vorba că neamurile din sat au poveștile lor interesante. Simțindu-l pe Miron, care e un străin, că „măsoară lucrurile cu basmul”, unul dintre călăreți face catagrafia de rigoare:

„Este în sat neamul lui Dănilă. Să zic așa, în sat sunt de toate patru-cinci neamuri. Cel mai vechi, neamul lui Pepene. Neam ostenit, cu meri bătrâni în curte și cu femei iubește. Se spune că neamul ăsta ar fi dat și câțiva cărturari. Nu știu, n-am aflat de soarta lor. Or fi fost și ei osteniți dacă nu li s-a auzit glasul în lume. Apoi vine neamul lui Poienaru-Păcuraru, cel mai rămuros. Pe urmă, neamul scurt și cu talpă lată al lui Dordoacă – și neamul bătut de vânt al lui Sălcău. De aici se încurcă lucrurile și încep furturile de fată mare. Vine, adică, un neam cam neștiut și nou, amestecat din toate astea, care nu prea se ține de amintirea a ce-a fost. Cam asta ar fi. Într-o parte de tot, stă neamul lui Dănilă, care-și ia neveste neștiute de nimeni, din sate străine. Neamul ăsta se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată. Să te uiți când s-o face ziuă, toate neamurile or să se amestece, numai neamul lui Dănilă o să se țină într-o latură...”

Miron istorisește o poveste de dragoste, cu o fată pe care i-o luase altul și cum, căutând-o, petrece o noapte în patul unei femei măritate,

vrăjit ca tânărul din *La hanul lui Mînjoală* de coana Marghiolița și de curățenia înmiresmată din odaia ei, dar care, și odaia și femeia, a doua zi dimineața arată cu totul altfel. Bărbatul femeii ținea socoteala fânului oamenilor pe un răboj. „Zodiile lumii le mutase pe un băț din ogradă”, dar Victoria, femeia, nu era trecută în creștătura anilor. Probabil de aceea o văzuse Miron după noaptea fermecată ca pe o babă. Dincolo de astfel de ingrediente, *Dropia* nu conține fantastic propriu-zis și toată frumusețea îi vine din răsăfățul scornitorilor de întâmplări și de destine.

După un deceniu de tăcere, Ștefan Bănulescu se întoarce în actualitatea literară cu *Scrisori provinciale* (1976), amestec de memorialistică, ficțiune și eseu, totul la persoana a treia, indirect autobiografic, viață rostită de o străină gură. O anumită pudoare îl oprește pe autor de la confesiunea nemijlocită. „Nū vreau să te dezamăgesc – adaugă amicul meu observându-mi privirea cercetătoare –, dar ceea ce ți-am spus până acum nu-mi aparține, nici măcar fraza de la început. Ți-am reprodus aproape exact reflecțiile unui coleg cu care am sosit cam în același timp în această localitate...”. Ca și Miron din *Dropia*, povestitorul e de obicei un străin de locuri care nici măcar nu-și spune cu gura lui povestea, apelând la un terț. Ficțiunea impersonală calcă pe amintirile personale. Când a scris de-a dreptul memorii, în *Elegiile de la sfârșit de secol*, volum apărut postum, în 1999, Bănulescu n-a nimerit nici tonul just, nici materia potrivită. E semnificativ și că aceste memorii se referă, cu o excepție, la împrejurări târzii din viața autorului, și deloc la epoca copilăriei și tinereții sale care este aceea exclusivă a nuvelelor. I-a reușit așadar mult mai bine trecerea povestirilor din gură în gură, coincidențele, contradicțiile și confuziile decât relatarea neambiguă a trecutului trăit. În acest punct ne lovim de o altă particularitate importantă a originalei proze bănulescienă, pe care am enunțat-o în trecut și mai devreme. Nuvelele cele mai bune par uneori neterminate prin lipsa intrigii și a deznodământului; creează la lectură o stare de așteptare, ca și cum ar fi fragmente,

părți dintr-un ansamblu pe care scriitorul nu l-a desăvârșit. Astăzi știm că Bănulescu a vrut să scrie o frescă a câmpiei lui dunărene, un roman adică, începându-l de câteva ori, ca să renunțe apoi și să publice fragmente din el sub forma unor narațiuni independente. Chiar și după ce a tipărit primul volum din *Cartea Milionarului*, în timp ce lucra la al doilea, Bănulescu a lăsat totul baltă și a publicat în ediția a doua a *Scrisorilor provinciale*, aceea din 1994, intitulată mai puțin norocos *Scrisori din provincia de sud-est*, capitole nefinisate din romanul, niciodată dus până la capăt, *Cartea Dicomesei*. Un orgoliu secret de romancier este lesne de observat la acest excepțional povestitor, care admiră la Negruzzi „patima de nuvelist, aprinsă și strunită magistral, până la flacăra albă, pe care mi-o visam eu în adolescență”, intrat în concurență cu Balzac, Rebreanu sau Faulkner (spre a rămâne doar la cei pe care-i comentează) pentru marile lor titluri de proprietate imaginată. Și-a dorit și el unul. *Scrisorile provinciale* îl anunță, mai mult teoretic, desigur, ele rămânând valabile mai ales pe latura estetic-morală în linia ironică de la Negruzzi, dar și în aceea satirică de la Swift și Voltaire. Provincialul bănulescian e definit în *Scrisori* ca un Gulliver pe insula Laputa, ca un Huron la Paris. Visul de a strânge laolaltă toate peisajele, întâmplările și oamenii din provincia lui dunăreană, ca o nouă Yokpanatawpha, cu Jefferson-Metopolis în centru, arată noilor sosiți prin rotirea bastonului de către Milionar, Bănulescu îl va realiza în *Cartea Milionarului*, primul volum dintr-o tetralogie, nici ea sfârșită.

Acest unic volum se deschide cu sosirea la Metopolis a lui Glad, individ ciudat și pus pe căpătuială, care-și face apariția în oraș dând de-a dura o roată, și se încheie cu așteptarea zadarnică a întoarcerii de la Viena a lui Filip Umilitul, teolog de faimă mondială, pe care rudele lui din Dicomesia îl capturează și-l fac pierdut. Între aceste evenimente, protagonistul romanului este însuși orașul Metopolis, cu prezentul și cu trecutul lui. Așezat pe coline sub care se află cariere de marmoră roșie, bântuit

decenii la rând de reprezentanții societăților de exploatare, Metopolis moare acum lent, pe măsura epuizării resurselor sale. Odată cu orașul, îmbătrânesc generalul Marosin, un fel de Faulknerian Sartoris, omul cel mai celebru al locului, femeia-paracliser și copiii ei din flori, numiți de metopoliseni *Păcatele lumii*, parohul poreclit *Viață amărâtă*, Bazacopol și Havaet, ultimii mohicani ai societăților de odinioară, Glad, un fel de Snopes, și Iapa-Roșie, întoarsă la vatră, precum și alții care au trăit mai de mult, într-o cronologie marqueziană, ca de exemplu Fibula, aurăreasa, și teribila Gora Serafis, mama ei, sau doctorul Belizarie Belizarie, în fine Milionarul însuși, cel care și-a consacrat viața scrierii unei cărți despre Metopolis și împrejurimile lui. Romanul n-are alt subiect decât nesfârșita și intenționat confuza colportare despre trecutul și prezentul orașului Metopolis. E o lume pe jumătate mitică, în sensul oarecum special că în Metopolis miturile se nasc spontan și zilnic. E mai puțin însă o lume de poveste decât una de povești. Imaginația și darul de a povesti al metopolisenilor este tot ce le-a rămas după secătuirea marmorei roșii. Pe de altă parte, Hinterlandul romanului lui Bănulescu nu ne arată o lume primitivă, proaspăt ieșită din legendă, așa cum este deseori aceea din romanele sadoveniene, ci, din contra, o lume modernă (suntem în plin secol XX) pe cale să fie absorbită de propriile povești, scufundându-se în miturile pe care le scorește din belșug, ca unică activitate economică, fantezia locuitorilor. Sarcina Milionarului, când își scrie cartea, este de a cerni realitatea și versiunile ei mitice. Autorul folosește trei mijloace pentru a produce *acea ceață foarte necesară* unui adevărat roman, de care vorbește Milionarul: prin toponimie și onomastică, prin sugestia spațiului circular și prin viziunea lumii ca labirint. Primul strat al realității metopolisene este dat de nume: de locuri, de oameni, de societăți, de firme, nume de tot felul. Ca și în nuvele, în roman începutul locurilor și al oamenilor pare a sta în chiar numele lor, ca într-o „vreme a cuvintelor”. În acest univers sosește într-o zi un om cu o roată. Iar roata nu e doar primul utilaj pentru viitoarea



fabrică de lumânări a lui Glad, ci un simbol pentru Metopolis. Destinele metopolisenilor se mișcă în cerc. Lumea lor e circulară. Acest spațiu rotund este și unul labirintic. Metopolisul închide în măruntaiele lui complicate o lume, toată lumea. Nu există ieșire din acest labirint. Mai devreme sau mai târziu, toți se întorc în Metopolis. Filip Umilitul e ascuns de rude și niciodată regăsit. Andrei Mortu își construiește o ascunzătoare invulnerabilă. Gora Serafis îl încurcă definitiv pe negustorul căruia și-a vândut anii într-o tocmeală care e tot un labirint. Ca să nu vorbim de Glad care se va rătăci prin galeriile de sub oraș tot căutând un ultim filon de marmoră roșie.

Întâlnim în *Cartea Milionarului* o cu totul altă atitudine decât aceea a autorilor de fresce realiste. Realismul bănulescian e apropiat de acela „miraculos” definit de latino-americanul Alejo Carpentier și folosit de Marquez cu un succes mondial în *Un veac de singurătate*. Amintindu-le europenilor că în America totul e fantasmagoric, cu Eldorado și Potosi, orașe-fantomă, cu bureți care vorbesc și Amazoane fără o țată, e posibil ca Alejo Carpentier să-i fi sugerat lui Bănulescu fantasmagoricul lui țărâm, cu biserici pe roate, animale fabuloase, cu bătrâne care-și vând anii, cu un croitor ca Polidor scos intact parcă din *Halima*. Această lume e ciudată, neverosimilă, dar romanul nu e unul fantastic, cum nu erau nici nuvelele lui Bănulescu. Granițele realismului sunt mult extinse, iar atitudinea naratorului este, de la *Mistreții erau blânzi* prin *Un alt colonel Chabert* și până la *Cartea Milionarului*, tot mai pronunțat ironică. Nu s-a remarcat de la început mixajul de expresivități din roman, care a fost citit ca unul sadovenian. Abia a doua lectură a descifrat în el o adevărată „apologie ironică”, după cum i-a spus Cornel Regman, remarcând un nivel „parodic și comic” în textura poetică a cărții. Sub acest raport, *Cartea Milionarului* sintetizează cele două experiențe anterioare, existente separat, în nuvele sau în *Scrisori provinciale*: ceremonia povestirii și transformarea ei într-un act de ironică virtuozitate. Stilistic, romanul constă într-o ironizare perfidă a capacității fabulatorii de care

personajele dau dovadă, începând cu Miron și Corbul și sfârșind cu Milionarul și cu generalul Marosin. Nu întâmplător această capacitate începe de la atribuirea unor porecle: formă malițioasă de invenție. Performanța autorului este de a încerca în același timp ambele tășuri ale cuțitului: *Cartea Milionarului* face deopotrivă dovada necesității invenției românești și dovada sterilității ei; nu numai se slujește de „ceața” care întoarce o lume modernă în indeterminarea vremurilor mitice, dar se slujește *conștient*, ca un tehnician de platou cinematografic de reflectoarele lui, ceea ce echivalează cu o risipire a miracolului. *Cartea Milionarului* este o utopie burlescă, un basm parodic și, în definitiv, un roman comic. E destul să-l punem față în față cu sadoveniana *Creangă de aur* un roman în multe privințe asemănător, spre a înțelege evoluția unui gen. Și în *Creanga de aur*, basmul este denaturat. E vorba, între altele, de basmul Cenușăresei din episodul cu încercarea de către Kesarion Breb a condurului pe piciorul Mariei, viitoarea împărătiță a Bizanțului. În *Cartea Milionarului* denaturarea seamănă cu o *subversiune*. O tânără primește de la stăpâni ca răsplată a muncii ei o pereche de ghete roșii și, îmbrăcată ca o împărăteasă, trece Dunărea ca să-și afle bărbat. Mirosuri plăcute o atrag la cafeneaua lui Aram, care joacă rolul prințului din aceeași poveste: un prinț gros, burtos, pocit la chip și deloc tânăr. De vorbit, vorbește însă ca un prinț adevărat, în fraze ceremonioase și pline de făgăduințe. Aram inspiră încredere Iepeii-Roșii, chiar dacă este prinț doar în cuvinte, adică pe jumătate. Însă nici Iapa-Roșie nu e decât pe jumătate, adică în veșminte, împărăteasă. După ce-și bea cafeaua, Cenușăreasa – Iapa-Roșie se apucă de spălat vase. Aram se tânguie de această coborâre sub demnitatea ei de împărăteasă. Fata nu mai pleacă de la armean, care o învață carte și și-o face nevastă. Iată cum povestea veche și serioasă poate fi spusă în registru comic fără a-și pierde nici savoarea, nici noblețea. *Cartea Milionarului* este un roman extraordinar, unul dintre cele mai originale din întreaga noastră literatură.

**RADU COSAȘU**  
(n. 29 octombrie 1930)



Foto: I. Cucu

De la cele dintâi *Supraviețuiri* (1973) la *Autodenunțuri și precizări* (2001), aproape toate cărțile lui Radu Cosașu se constituie într-o autobiografie neromanțată care este totodată și o biografie a epocii dintre 1947 și 1962. Cosașu scrie o proză nonficțională și reportericească, omologată așa-zicând perifrastic de o critică având cultul genurilor literare. „Sunt de meserie nuvelist”, declară însuși autorul, spre liniștea comentatorilor nescosi dintr-ale lor. „Viața ca biografie, viața ca bibliografie?”, se întrebă Dan C. Mihăilescu, mai aproape decât alții de natura prozei lui Cosașu, pe care n-o include totuși în cartea lui despre memorialistică. Dacă latura biografică nu mai trebuie documentată, aceea bibliografică pretinde o explicație. În câteva rânduri, în volumele intitulate *Supraviețuiri*, *Ficționarii* ori altcumva (multe putând fi citite ca niște narațiuni de sine stătătoare și, încă, absolut remarcabile: *Sapho și Schubert*, *Tandrețea ca refuz al*

*morții*, *Bête*, *Sanseverina și Ecaterina*, *Vol-au-vent cu ciupercă*), autorul își relatează debutul analizându-și cu sânge rece prima culegere de reportaje, sau dezvăluie motivele care l-au determinat să publice alte trei sau patru în același gen la modă în realismul-socialist. Peripețiile junelui reporter, îndrăgostit de șantierele patriei, sunt la fel de savuroase ca și acelea erotico-politice ale junelui revoluționar doritor să-și extirpe rămășițele mic-burgheze. Momentele itinerarului bibliografic, trei la număr, sunt evocate cu tandrețe caustică. Cel dintâi e legat de o scrisoare trimisă din armată în care, sub numele de Radu Costin, recrutul critica un grupaj de poezii ale Mariei Banuș din *Viața românească*. Episodul, dovedind vigilență, este comentat la persoana a treia: „Versurile din '51 nu mai semănau deloc ca vitalitate, ca spirit revoluționar, cu cele din '48; i se păreau obosite, preocupate de sentimente mărunte mic-burgheze [...]; soldatul fruntaș își exprimase, cu dreptul oricărui om al muncii, nemulțumirea față de imaginația lăncedă a poetei, îndemnând-o să se întoarcă la sursele adevăratei poezii mobilizatoare”. Scrisoarea e publicată în *Scânteia* și dă naștere, ca în teoria matematică a catastrofelor, unei avalanșe de ședințe de (în jargonul anilor '50) prelucrare în care scriitorii consacrați ai vremii își fac o autocritică temeinică pentru tarele intimismului mic-burghez din poezia lor. Prima care se confesează este însăși Maria Banuș, care îi trimite celui care provocase fără să vrea toată tevatura o epistolă de mulțumiri, după ce își pusese cenușă în cap și într-un articol (cu titlul grațios *Asasinii sunt gentili*) îndreptat contra unui post de radio occidental, scandalizat de umilința la care erau supuși literații români de către partidul comunist. Debutul editorial al lui Cosașu survine ca urmare a acestor tragi-comice spovedanii intrate în istoria literaturii sub numele de „noptile din iunie”. E vorba de volumul de reportaje intitulat, nu numai după standardele exclamative ale epocii, dar și cu o

bine cunoscută formulă cazonă, *Servim Republica Populară Română*. Al doilea moment e prilejuit de Conferința Scriitorilor (seniori și juniori) din 1956. În numele sincerității utecisto-utemiste, Cosașu cere literaturii realist-socialiste să exprime „adevărul integral”. Rezultatul: altă serie de ședințe de prelucrare și de articole în gazete, în care Cosașu nu mai este un erou, ca în „noaptele din iunie”, ci personaj negativ, propovăduitor al „teoriei burgheze despre libertatea absolută” și alte asemenea care-l conduc la excluderea din redacția *Scântei*. Nu i se interzice să publice. Tot volume de reportaje. Și al treilea moment: în 1962, un astfel de volum (*Noaptele tovarășilor mei*) este la originea unei polemici în jurul noțiunii de „viziune reportericească” folosită de mine în cronica la carte din *Contemporanul*, cu sens negativ, despre o proză pe care o socoteam vinovată nu doar de festivism și falsitate, dar și de a se pretinde literară, când nu era de fapt decât gazetărească. Cosașu relatează de două ori disputa, admitând, cavalereste, că ea i-a făcut „una peste alta, bine”, obligându-l să închidă un prim capitol al propriei „bibliografii”. Trebuie să admit și eu, la rândul meu, cavalereste că n-aveam cum ști în 1962 că originalitatea prozei lui Cosașu va consta tocmai în combinația de gazetărie și ficțiune, dacă nu chiar într-o „viziune retorică”.

Noul ciclu nu va debuta nici cu *A înțelege sau nu*, roman factice romantic, nici cu *Mămuțele personale*, roman satiric fără sare și piper, ambele din anii '60, ci cu seria *Supraviețuirilor* ce va urma sub titluri diferite din 1973 și până astăzi. Problema este, la început, a tânărului cu imaginație revoluționară în conflict cu mediul familial în care se găsesc înfipte rădăcinile lui de clasă. Scriitorul reia, de câteva ori, examenul aspirațiilor și iluziilor acestui tânăr, care vrea să devină revoluționar și rămâne mic-burghez; și, de fiecare dată, dintr-un unghi ironic. Tânărul, tentat de „hotărâri fundamentale”, cum ar fi ruptura de propria familie, se leapădă cu rușine de nașterea și de educația sa; și este cu atât mai vehement, cu cât se simte mai neputincios. Căci

adevărata lui vocație este de mic-burghez, iar procesul pe care-l face acestui spirit și eforturile de a și-l extirpa nu sunt decât tot o formă de alienare, mai profundă, prin dezalienare, vorba doamnei Pipe a lui Ionesco. De aici provine timbrul special al prozelor din *Supraviețuiri*: aliaj subtil de sinceritate, chiar ușor patetică, și de ironie. Rememorarea atinge, pe rând, coarda exaltării juvenile, a convingerilor neclintite, a entuziasmului pur, și coarda scepticismului matur și a îndoielii. *Sapho și Schubert* constituie cel mai bun exemplu. Narațiunea, densă, captivantă, plină de vervă caustică, dar și de o delicată poezie, debutează într-un fel caracteristic:

„Aveam de luat două hotărâri fundamentale [...]. Erau – ceea ce numeam cu toții grăbiți și disprețuitori – rădăcinile mic-burgheze ale fiecăruia. Trebuiau, firește, smulse. Știam din experiența multora din jur că operația nu va fi dure-roasă. Alții spuneau că – dureroasă sau nu – durează toată viața... Eram clarificat, oarecum, asupra a ceea ce trebuie extras, ce urmează a fi extirpat. O conștiință clară atenuează durerea și simultan hrănește mândria de om nou, dar mai ales de om care se dorește nou. Nu aveam însă metodă. Lipsa unei metode întuneca mândria vârstei revoluționare. Nu puteam face – cu atât mai puțin să desăvârșesc – revoluția interioară fără metodă [...]. Fără metodă, fără plan, fără o organizare precisă a procesului, eram confuz și cu cât se dezvolta confuzia cu atât simțeam că sunt irevocabil un mic-burghez care va fi debarcat la prima stație și lăsat într-o gară pustie. Metafora feroviară a «tovarășilor de drum», a revoluției ca locomotivă a luptei «care nu e o călătorie într-un tren de vilegiaturist!», stătea și la baza tuturor poeziilor care se înălțau matinal și zilnic în gândirea mea tot mai matură politicește, dar nu și sufletește...”

Ca și Zeno, în cunoscutul roman al lui Italo Svevo, când își propune să renunțe la fumat (cu metodă, ca la o boală), personajul lui Radu Cosașu vrea să extirpe rădăcinile mic-burgheze

ale comportamentului său și care-l împiedică de la o conduită revoluționară; rădăcini, concretizate o dată în dragostea pentru o fată, Sapho, de familie burgheză și a doua oară în lecțiile de pian, clasică reminiscentă, în capul unui tânăr și combativ activist de acum un sfert de veac, a lumii burgheze. Numai că lucrul se dovedește dificil. Imaginea iubitei îl persecută mai tare ca niciodată, iar vinderea pianului declanșează un explicabil vid interior. Povestirea decurge în același fel și mai departe, alternând voința cu regretul, decizia nestrămutată cu nostalgia, fără să cadă însă în satiră facilă, fiindcă sinceritatea procesului de clarificare lăuntrică este desăvârșită. Ironia corectează sentimentalismele politice, dar nu alterează un anumit fond de candoare și motivația subiectivă a gesturilor celor mai exagerate, aparent absurde, rămânând intactă. Originalitatea stilului constă tocmai în acest amestec de registre opuse, de sarcasm și de gravitate inocentă, în trecerea pe nesimțite de la răceala medicală („eram clarificat, oarecum, asupra a ceea ce trebuie extras”) la sentimentalismul pătimăș („mi se făcu deodată dor de Sapho, de diminețile noastre în pădure, de invențiile noastre, acolo am început să cânt fantezia în re mozartiană – bucata ei preferată”) și înapoi, cu conștiința clară a compensației stilistice („îmi va fi greu să uit cât de puternic am strâns-o în brațe acolo, pe camion, ținând-o lângă mine, cu o disperare de romanță proastă – care, mult mai târziu, avea să fie defectul și coșmarul vieții mele de romancier”).

De altă factură sunt narațiunile care urmează: *Tandrețea ca un refuz al morții și Bête*, în care biografia tânărului se estompează, ca să se lumineze alte personaje ale familiei, bunica sau verișoara Bette. Înclinația spre grotesc și forța deformatoare a stilului se constată bine de exemplu în portretul (pregnant, teribil, de pasăre-animal mitologică) al verișoarei: „Avea 76 de ani. Amușise și surzise. Puterea ei de spioană venea tocmai din paralizia acestor centri nervoși. Un unchi – mare calamburgiu – o numise verișoara Bette, Cousine Bette – fiindcă, dacă nu iubise

chiar un polonez, se întorsese totuși de la Auschwitz. Iar Bette de la «bête» – totodată. Era ceva în ea de animal, desigur: o privire de veveriță, gheare de vultur austro-habsburgic, o coamă de păr aparținând indubitabil leului britanic, o minte de om la echidistanța de marile imperii (ceea ce e de asemenea inuman) și un cifru pe brațul stâng sugerând foarte clar numerele cailor pentru transporturi în regimente de artilerie”. Bette (sau Bête) e o biată maniacă, rămasă probabil din lagăr cu obiceiul de a colecționa totul, și mai ales fâșii de jurnale; spionajul ei inocent, dar tenace, luat în serios în urma unui denunț (din fericire după ce spioana murise) e descris de Radu Cosașu cu umor sumbru, dar și cu tandrețe. În cealaltă povestire, bunica (personaj frecvent, unul din miturile adolescenței autorului) se hotărăște să se mărite, la mai bine de 60 de ani, cu domnul State Levescu, „bărbat de 70 de ani, încă falnic, drept ca bradul, cu maxilare lungi de cal”, caricaturist notoriu înainte de război. Situația, cam riscantă, e rezolvată magistral de autor și nuvela este extraordinară tocmai prin delicatețe și poezie. Bunica (în așteptarea deciziei nepotului, care era capul familiei) e surprinsă într-o zi îngenunchată în fața dulapului cu lenjerie: „Tria cearceafuri, poate le și număra, pipăia monogramele mari, bine apretate, amintind cumva de vechile sigilii feudale întipărite pe veci în colțul actelor de cetate. Părea o castelană aplecată umil – o secundă – asupra trusoului și dovezilor indubitabile de noblețe coborâte din strămoși până în acest an, 1948”... Scena se continuă cu contemplarea feciorelnică în oglindă a sexagenarei: „Întinse mâna dreaptă în adâncul raftului, scoase de acolo o geantă veche, o deschise și se ridică în picioare, călcând peste cele două grămezi de garnituri de pat. În fața oglinzii dulapului, își prinse la gât un colier de perle albe – foarte «jeune», cum se zice în lumea bine – perlele străluciră peste reverele capotului negru de bucătărie și, în cele din urmă, bunica își zâmbi în oglindă”. Și este întreruptă de un amănunt grotesc, care spulberă impresia de poezie duioasă: „Rămase

însă cu zâmbetul în suspensie; se apropie de oglindă și am înțeles că în clipa aceea nu mai zâmbea, ci își controla dantura falsă”. Fiind vorba de măritiş, controlul acesta se impunea, desigur.

„Auzi, Cosaşule? Dacă vrei să te salvezi, descrie-ți mătuşile!” i-ar fi strigat Teodor Mazilu, într-o seară de iarnă din 1957, lui Radu Cosaşu, aflat, cum se zice, într-un moment de cumpănă – adică fără slujbă și fără drept de semnătură, oploşit la una din numeroasele lui mătuşi – și căruia, pătruns până în oase de gerul lui decembrie, îi mai fusese dat să audă cu câteva clipe înainte, din gura directorului celei mai mari edituri, o altă întrebare fatidică: „Ce mai fac conştiințele sfâşiate ale cetății?” Radu Cosaşu l-a ascultat pe Mazilu și a închinat mătuşilor cu pricina o bună parte din *Supraviețuiri*. Dar aceasta s-a întâmplat mai târziu. Până una-alta, în 1957, deprindea „cu greu meseria omului care – vorba bunicii mele – stă acasă și nu face nimic”. În realitate, scrie niște povestiri, mai mult sau mai puțin autobiografice, pe care se gândește să le numească *Vivisecții*. Știe că nu va găsi cu una-cu două un editor, dar le așterne cu disperare pe hârtie, transformându-le în ecoul conştiinței lui sfâşiate, după cum o caracterizase, cu vioieșie cinică, personajul întâlnit în noaptea de decembrie la care m-am referit. În 1957, trăiește din bunăvoința singurei mătuşi pe care deocamdată o acceptă (căci ea se află, ideologic, cel mai la stânga cu putință, într-o familie cu vederi mic-burgeze, adică de dreapta, de care adolescentul se rupsese categoric) și se ocupă cu *Vivisecțiile*. Dar, în locul lor, prin 1960, publică o altă carte, de reportaje în ton festiv, intitulată de editură *Energii*, deși autorul propusese titlul *Macarale*. Exemplarele cărții, împachetate și depozitate în holul locuinței, joacă un anumit rol cu ocazia unei percheziții: ofițerul însărcinat, în urma unei sesizări, să descopere valuta inexistentă a mătuşii, devine cel dintâi cititor al volumașului și se convinge de noblețea sentimentelor civice ale nepotului, care se plătește astfel, fără să vrea, de datoria contractată, tot fără

să vrea, față de aripa democrată a propriei familii. Nu-i mai rămâne decât să scrie o dedicație pentru omul ordinii publice.

Aceasta este, dacă o pot numi așa, epica *Logicii*, unul din volumele de *Supraviețuiri*. *Logica* este *Viața ca o pradă* a lui Cosaşu: cartea unor cărți. Combinând jurnalul intim, memoriile, documentele, articolele de ziar, eseu, corespondența și proza, ea este de fapt o scriere nefectivă, care evocă o scurtă și încărcată perioadă din existența autorului. În centru se găsesc câteva zile din preajma și de după Crăciunul anului 1957. Nu intră în vederile autorului niciun fel de complezență față de sine. Cu un sarcasm împins până la cruzime, cu o volubilitate pe alocuri disperată, ceea ce imprimă multor pagini un ton patetic, Radu Cosaşu relatează întâmplări și-și sondează conştiința încercată de iluzii și de idealisme, de certitudini și îndoieli. Nu cruță nimic, niciun amănunt, oricât de dezavantajos sieși, nicio eroare, nicio lașitate. Am citit rareori o carte mai sinceră; nu străină chiar de un soi de autoflagelare, fără totuși ca ea să apară, o singură clipă, drept una a cuiva care se consideră „victimă” ori nedreptățit. Ceea ce, în povestirile din *Supraviețuirile* anterioare, era învăluit sau mascat de ficțiune apare aici transfigurat doar de dorința de a spune cât mai mult și cât mai adevărat: *Logica* stă bine alături de toate acele cărți în care ficțiunea face loc realității. Și ce realitate! *Logica* este o carte de proză profundă și dramatică, într-un stil inteligent, cultivat și rapid (nu-ți dă răgaz să te plictisești, nici măcar să-ți tragi suflitul), o carte plină de învățăminte, autoironică și „agresivă”. Elementul caracteristic constă în arta străngerii și dozării efectelor. Senzaționalul nu este numai de ordin faptic, ci și stilistic. Aici se observă, mai ales, mâna reporterului, a gazetarului; în reunirea disparatului, ca în metafora poeziei avangardiste. Nu numai întreaga carte, și la nivelul materialului de viață alcătuitor, dar fiecare frază procedează prin punerea la un loc a unor lucruri complet diferite, prin structurarea diversului. E și un mod de a concepe

realitatea, nu prin lanțuri de evenimente, ci prin receptarea lor concomitentă, ca a imaginilor de pe ecran. Să adaugăm și folosirea intenționată a unor clișee sau prefabricate din limbajul gazetăresc. Evocând bunăoară (un exemplu printre atâtea altele) scuturatul casei de către mătușa, cu nume stendhalian, Sanseverina, într-o scenă de epopee domestică și bufă, prozatorul impregnează frazele de formule stereotipe fără legătură cu subiectul și cu atmosfera burgheză, voind probabil să sugereze că nu există cotlon al realității de zi cu zi în care limbajul politic standard să nu-și vâre coada: „Avea ceva de tăvălug, atât verbal, cât și gestual – scrie Radu Cosașu despre gospodină, aflată în plin proces de scuturare a casei de vestigiile trecutului (ne)istoric. Orice mișcare lentă, orice plăcere a lenei, orice încercare de a tempera – «că nu dau turcii...» – erau sancționate cu strigăte scurte și dure, nu enervate, ci pline de o autoritate conștientă de forța și invincibilitatea ei, în genul instalării Gestapoului în satele daneze sau ucrainene. Umorel, mai cu seamă, era inutil. Preferam să mă adăpostesc în baie, cu *La révolte des anges* în mână, unde cuceream un răgaz de o oră, pe puțin, cât se instaurau în casă legile și mecanismele unei stări de urgență. Ecaterina se întorcea din curtică și căra, fără vorbe, covoarele și covorașele învălătucite de Sanseverina, care – comparativ cu acela greu și mare din bucătărie – reproduceau raporturile dintre industria ușoară și cea metalurgică. Lucrările acestei etape – strângerea covoarelor – odată înfăptuite, se trecea, timp de o oră, la bombardamentul năucitor, dar necesar al bătutului lor”. Contrastele (factice și stilistice) se întâlnesc în aproape toate narațiunile din *Logica*. Uneori, ele sunt explicite: autorul adaugă, în „bibliografia” unor capitole, texte scrise și publicate (sau nepublicate) în epoca respectivă. Alteori, ele sunt implicite (după metoda scrisului „mascat”, teoretizat în *În ajun*, pe marginea unei nuvele proprii). În *Cornul matinal* apare un anticar care strigă titluri de cărți de succes în tribunele unui patinoar pe care se desfășura un meci de hochei. Nu mai e nevoie să spun ce

efect au *Pe aripile vântului* și *La Medeleni* printre strigătele microbiștilor jocului cu crosa. Extraordinar de interesante sunt și conversațiile cu prietenii sau colegii (îndeosebi acelea din *Pauză de gândire* și din *Vol-au-vent cu ciuperca*). Dar gama mijloacelor e foarte întinsă. Partida de belotă din *Cartea* e magistrală. Umorel constă, între altele, și în faptul că intransigentul apărător al adevărului integral și al rațiunii revoluționare este un superstițios, care-și pune în gând tot felul de lucruri, a căror realizare o leagă de hazardul jocului de noroc.

Două povestiri din *Logica* sunt, sub acest raport, inegalabile. Aceea despre redebitul din 1958, când Radu Cosașu scrie recenzii și referate editoriale, pe care le semnează un prieten binevoitor, ajuns acesta notoriu datorită lor, și de decizia căruia însăși culegerea de reportaje din 1960 atârnă la un moment dat (căci editura i-o dăduse tocmai lui la referat, iar el ezită să-l roage pe autor, ca de obicei, să-l întocmească singur!); și aceea petrecută în studioul de filme, relatare halucinantă, grotescă și puținel înspăimântătoare, a unei scene văzute ca la cinematograf, prin dreptunghiul de geam al unei ferestre închise. Firește, n-am făcut decât să aleg stafidele din cozonac. Există în *Logica* multe alte memorabile portrete și povestiri, cum ar fi acelea legate de familia abandonată (raporturile, kafkiene, cu tatăl, figura mamei, episodul cu fetița bolnavă din *Aria și recitativul* inițial etc.). *Logica* este o operă de proză excepțională, prin tragismul ascuns în toate cutele umorului, prin orchestrarea savantă a temelor și motivelor biografice. Puțini scriitori români și-au povestit cu mai multă sinceritate și într-un mod mai captivant viața dintre două cărți.

După 1989, Radu Cosașu a reluat publicistica. Articolele din *Dilema* și din altele nu se deosebesc radical de narațiunile din *Supraviețuiri*. Nici comentariile sportive nu sunt din alt aluat. În fond, Cosașu își are formula proprie, amestec de ficțiune și de biografie, de nuvelă și de reportaj, oarecum în felul prozelor lui Bogza de dinainte de război, dar punând accentul pe senzaționalul

sufletesc și moral mai degrabă decât pe acela al faptelor. E peste tot la el un joc subtil între dramatic și comic, între cruzime și tandrețe, între ironie și patetism. Cosașu e probabil singurul

scriitor care a transformat răfuiala cu propriul trecut realist-socialist nu numai într-un document de o tulburătoare autenticitate, dar într-o literatură de foarte bună calitate.

## SORIN TITEL

(7 decembrie 1935 – 17 ianuarie 1985)

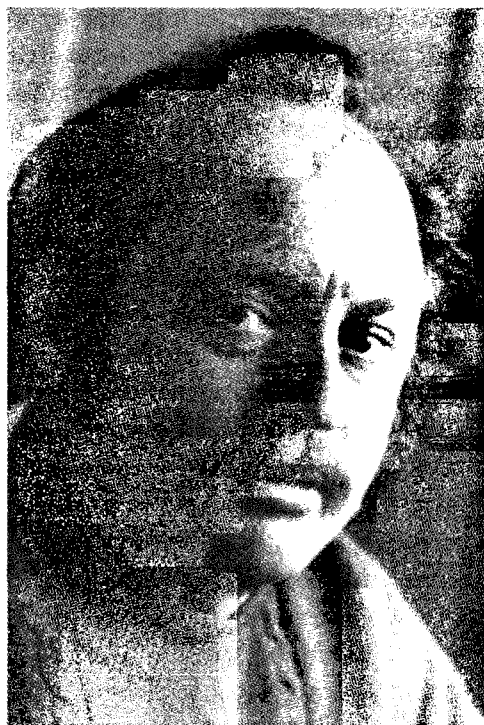


Foto: I. Cucu

Ca mai toți prozatorii generației '60, Sorin Titel debutează cu proză scurtă (*Copacul*, 1963, *Visuri nobile și sentimentale* 1967), trecând apoi la roman. Spre deosebire însă de alții, care fie n-au reușit în roman (N. Velea), fie și-au descoperit vocație de romancieri (N. Breban, G. Bălăiță, Aug. Buzura), Sorin Titel a rămas structural un povestitor. De altfel, întâiile lui povestiri sunt remarcabile, printre cele mai bune din deceniul postdogmatic. *Vară cu ochii închiși* ori *Somnul Dorcăi* își află locul în orice antologie a genului. Mediul este, cu puține excepții, acela al satului bănățean, cum va fi și în romanele autobiografice. Perspectiva este de obicei una plină de candoare a copilului asaltat de impresii puternice

și proaspete. Oamenii sunt cuviincioși și cumsecade. Viața în comunitate este aproape idilică, oarecum în felul de la Slavici, scriitorul a cărui înrâurire asupra lui Sorin Titel a rămas până la sfârșit hotărâtoare, și e curios cât de rar a fost luată în considerare. Cititor avid și eseist atent, Sorin Titel i-a cunoscut bine pe scriitorii cel mai des invocați în legătură cu propria literatură (Cehov, Sadoveanu, Rebreanu, Melville și alții), fără ca totuși să le putem descoperi mai mult decât întâlniri întâmplătoare. Dacă vorbim de asemănări ori de modele e destul să-l menționăm pe Ștefan Bănuțescu, probabil singurul romancier din toată generația care, ca și Titel, nu l-a trădat pe povestitorul din el. După un debut atât de promițător, cu Sorin Titel s-a petrecut un lucru surprinzător: povestitorul atât de firesc, natural înzestrat, a succumbat în fața scriiturii sofisticate a *Noului roman* francez, care a făcut și alte victime în proza noastră din deceniile 7 și 8 ale secolului trecut, apărând, s-ar spune, ca o nesperată șansă de modernizare a unui gen până nu de mult încremenit în realismul cel mai vulgar. Dintre toți autorii de *noi romane*, cel mai puțin predispus pentru artificioasa lui manieră narativă era tocmai Sorin Titel. Autorul povestirilor fremătătoare de viață, naturale și naive, trăgându-și seva din obiceiurile și tradițiile unei comunități specifice, compune în *Lunga călătorie a prizonierului* o parabolă absurdă de tip kafkian, filtrată prin inextricabila proză a lui Alain Robbe-Grillet, obligându-și cititorii să rătăcească, precum prizonierul din roman, prin țări ale nimănui, nedeterminate geografic sau istoric, fără atmosferă și fără culoare locală. Teh-

nica narativă a devenit scop în sine. Niciodată înainte, nici în romanele pline de imaginație ale romanticilor, nici în acelea onirice ale suprarealiștilor, nu s-a scris o proză atât de radical *non-referențială* precum aceea din *le nouveau roman*. Traducerea rapidă în Franța a *Lungii călătorii* ori succesul de critică (E. Ionesco îi recomandă lui Maurice Nadeau traducerea pe care o făcuse Marie-France Ionesco și romanul ajunge la editura Denoël) nu sunt decât fenomene de modă. Astăzi nu mai citește nimeni *Lunga călătorie* și prea puțin *Dejunul pe iarbă*, rod totuși al unei influențe diferite, și anume aceea a lui Joyce din *Ulyses*. În aceeași epocă, oniriștii (D. Țepeneag, în primul rând) făcuseră o pasiune, mai ușor de pus în practică, pentru povestirile dublineze ale lui Joyce. Lui Sorin Titel i s-a părut mai rodnic exemplul lui *Ulyses*. Fără a rămâne, ca Ion Biberi înainte de război, la pastiașă, autorul *Dejunului* experimentează scriitura multiplă a irlandezului pe o materie personală. Un capitol valabil este chiar primul, o cronică de familie, populată de personaje pitorești, care ne sunt trecute repede pe sub ochi. O privire de foarte sus și *en racontoi* readuce destinele satului slavician din primele povestiri. Cu totul altfel e capitolul următor, stilistic proustian, migălos și lent, în care copilăria eroului e așezată sub lupă. Dintre prozatorii generației '80, va folosi acest fel de a scrie Daniel Vighi, bănașean și el, cu un accent mai viu pe oralitatea așa-zicând brută. La Titel, limba e aceea vorbită, dar transcrisă foarte literar. Alt capitol recurge la tehnica fotografică, devenită scumpă, dintre optzeciști, lui Mircea Nedelciu, dar și dintre șaiszeciști, lui Livius Ciocârlie în *Un Burgtheater provincial* și în alte cărți, în care un fotograf „citește” poze scoase din revelator ale căror personaje prind viață și albumul de familie devine brusc roman. *Dejunul pe iarbă* păstrează un oarecare parfum de epocă și interesează istoria literară ca un exemplu de încercare novatoare în materie de tehnică narativă, deconstruind romanul tradițional.

Din fericire, Sorin Titel a renunțat, în romanele care au urmat, la aproape toate procedeele

*noului roman*, regăsindu-și darul de povestitor. Toate cele patru romane considerate îndeobște, și pe drept cuvânt, autobiografice (nu însă în mod explicit), sunt niște divanuri persane în care toată lumea spune și ascultă povești. Din experiența anterioară îi rămâne autorului doar deconstrucția: niciunul n-are, în sens, propriu, intrigă. Ov.S. Crohmălniceanu le-a comparat cu un ghem încurcat pe care o mână dibace îl deznoadă, trăgând neconținut alte fire. Uneori nu e nicio legătură formală între aceste povestiri, nici chiar câtă este în *Decameron* sau în *Halima*: este totuși una de mediu și de atmosferă. Sorin Titel explorează la nesfârșit aceeași lume bănașeană din povestirile debutului și din prima parte a *Dejunului pe iarbă*, coborând uneori în timp până dincolo de 1900 și extinzând aria către Europa Centrală a aceluiași Slavici sau a prozatorilor austrieci ai imperiului chesaro-crăiesc. Nu s-a remarcat cât de bine seamănă aceste patru romane cu tetralogia neterminată a lui Șt. Bănulescu intitulată *Cartea de la Metopolis*. Nu e vorba doar de încercarea de constituire a unei lumi proprii, cu toate ale ei, zugerăvită aproape monografic (o arhivă și o monografie sentimentală, la amândoi scriitorii), după modelul din faulkneriana *Yoknapatanpha*, ci și de rolul acordat imaginației, adică poveștilor în care această lume ia ființă. Întreg realismul minuțios, exact, fermecător e rodul divanului de povești. Când, în *Femeie, iată fiul tău* (1983), cel din urmă roman din serie, autorul recurge la o manieră obiectivă, interesul la lectură scade simțitor. La Sorin Titel nu forța în sine, de a crea o lume vie, autentică, e impresionantă, ci arta povestirii. Miracolul acestei lumi ține de poveștile pe care și le spune ea însăși, în tot timpul și în tot locul. Sunt personaje și scene deopotrivă de extraordinare. În *Țara îndepărtată* (1974), primul și probabil cel mai plin de farmec dintre toate, sunt două astfel de personaje greu de uitat, Eva Nada, bătrâna și fidela servitoare, neștiutoare de carte, care se miră că învățătorul nu se pricepe să-i scrie fiului ei în cuvinte colosalul oftat care-i sparge pieptul, urmat doar de exclamația „Săraca Lina!” (Lina



fiind chiar ea), sau Frau Grette, care-și pierde mințile când îi sunt uciși într-un bombardament doi copii și se îneacă în Dunăre la Budapesta, unde fugise de acasă. Sunt și scene colective deopotrivă de puternice. Romanul începe cu o călătorie cu trenul a elevilor, însoțiți de mamele lor, și care se reîntorc din vacanță la școală. Din masa amorfă, în primele pagini, nediferențiată, se desprind treptat figuri, siluete, se fac remarcate gesturi, se aud voci, se spun istorii, se fac și se desfac prietenii. Măiestria scriitorului nu are egal în zugrăvirea acestei realități care se desfășoară de la sine, sub ochii noștri fascinați de jocul de lumini și de umbre al poveștii. Încă și mai bănulescian este *Pasărea și umbra* (1977), lucru trecut neobservat, deși critica a vânat simboluri într-un roman mult mai realist decât *Cartea de la Metopolis* și acordând mai puțină importanță mitizării decât romanele lui Bănuțescu. Ceea ce apropie vertiginos unul de altul aceste romane scrise în același timp (deși în nuvela *Dropia*, cu zece-cincisprezece ani anterioară, metoda era deja prezentă) este viguroasa lor artă de a spune povești, pe care au stăpânit-o puținii, Sadoveanu, Creangă – moldovenii, nu însă ardelenii, mult mai obiectivi, dar nu povești despre orice, ci numai despre lumea de poveste a fiecăruia. E interesantă depeizarea scriitorului român ori de câte ori iese din perimetrul care

i-a fost dat: mediocrului *Bildungsroman* vienez al doctorului Tim din *Țara îndepărtată* îi răspunde încă și mai palida prezență pariziană a pictorului Marcu în *Femeie, iată fiul tău*. Cu un prolog neegalat, ca frumusețe, *Clipa cea repede* (1979) este romanul melancolic al destrămării lumii lui Sorin Titel. Deși nicăieri naratorul nu este și protagonist (foarte puțin în *Țara*), aspectul memorialistic prevalează asupra celui românesc și romanele încep să fie tot mai des citite în cheie autobiografică. Paradisul copilăriei se surpă treptat. Oamenii de treabă, parcă uitați de timp, supraviețuitori din *la belle époque*, dispar unul după altul din scenă. Trecutul moare ireversibil și pentru că, fapt nebăgat în seamă, Sorin Titel evită să împingă acțiunea vreunui până în prezent, obiectul memorialistici nefiind niciodată actual. Cu excepția câtorva pagini, de altfel fără interes, totul se oprește în primii ani după Războiul al Doilea, începutul trebuind căutat (dacă ne gândim la peripețiile unuia dintre eroii celui din urmă roman din serie) înainte de războiul dintâi, cu vădită predilecție pentru anii '30 ai secolului XX. Aceasta e, în timp și spațiu, lumea poveștilor lui Sorin Titel. Câteva scenarii de film și un roman neterminat nu ne mai rețin atenția. Sorin Titel rămâne un prozator original și interesant.

## NICOLAE BREBAN

(n. 1 februarie 1934)

Cel mai original și puternic romancier postbelic ar fi putut fi și un mare scriitor, dacă nu i-ar fi lipsit un anumit discernământ. S-a spus despre Nicolae Breban că scrie rău. Și Hortensia Papadat-Bengescu a avut parte de un reproș asemănător. În cazul autoarei *Hallăpilor*, e vorba de perimarea unor neologisme de origine franceză, curente în anii '20 ai secolului trecut, dar care nu s-au impus în limba literară. Explicația stilului plin de greșeli al lui Breban

este alta: autorul își însușește limba personajelor. Se exprimă prin ele și uneori se lasă exprimat de ele. Gasset a observat cum Don Quijote se îmbibă de Sancho Panza iar acesta din urmă se quijotizează. Un lucru asemănător se petrece între autor și narator (care e, de la un punct înainte, un personaj) în romanele lui Breban. Scriitorul e departe de a fi, cum l-au considerat contestatarii lui (tot mai mulți de la o vreme), incult ori, de către cei mai malițioși,

semidoct. A citit enorm literatură, filosofie. A publicat un eseu despre Nietzsche, pe care l-a citit în germană. *Spiritul românesc în fața unei dictaturi* e o culegere interesantă de articole de istoria și filosofia culturii române. Este însă evident și faptul că Breban a asimilat într-un mod absolut personal variatele sale lecturi, pe care, când le „restituie”, le face de nerecunoscut, după ce le trece prin câmpul magnetic al obsesiilor sale, aceleași, de la prima la ultima carte. Obsesiile însă contravin spiritului critic. Romanele sunt, mai ales după 1989, tot mai dezlânate, mai greoaie, mai sclerotice. Ideile paranoice ale autorului se depun peste tot, obturând ori fisurând vasele de sânge ale romanelor, amenințate deopotrivă de hemoragie verbală și de tromboză.



*Francisca* (1965), romanul de debut, azi neglijabil, reprezintă totuși o jumătate de pas peste standardele prozei realist-socialiste din prima parte a anilor '60. Este un roman al „vieții industriale”, cu activiști de partid tenaci și rămășițe burgheze, în care lucrul cel mai interesant constă în felul în care un bărbat încearcă să educe în sensul convingerilor lui de clasă și s-o dezbrace de prejudecățile clasei ei, o femeie tânără cu origine proastă. (Un deceniu mai târziu, tema va reapărea, în *Viața este în altă*

*parte*, romanul publicat de Milan Kundera în Franța). Câteva momente (între care acela în care eroina își pierde pentru câteva clipe cunoștința surprinzând o scenă impregnată de o senzualitate obscură, ca atâtea la Breban mai târziu, dintre mama ei și un bărbat străin) dau de pe acum măsura unui talent excepțional. În *absența stăpânilor* (1966) este întâiul roman brebanian în totalitate. Tiparul moral al prozei scriitorului nu va mai fi niciodată schimbat de atunci încolo. Ceea ce atrage imediat atenția este densitatea fizică a prozei, fără spații vide, așa-zicând corporalitatea ei. Totodată, natura conflictuală și violentă a caracterelor și a relațiilor. Personajele lui Breban se pândesc, se urmăresc, se vânează, ca animalele de pradă. Bărbații își cuceresc femeile violându-le. Și uneori femeile procedează cu bărbații lor la fel. Niciunul nu încearcă să obțină prin seducție ceea ce dorește, preferând brutalitatea. Raporturile dintre ele sunt încărcate de sexualitate ca de un curent electric. Stilistic proza lui Breban este oximoronică, de unde o tensiune aproape permanentă. Romanul nostru postpsihologic are în a doua carte a lui Breban un exemplu edificator. Critica anilor '60 i-a intuit cu oarecare dificultate formula, care nu era aceea analitică și introspectivă din romanul doric sau ionic de dinainte de război. Psihologiile nu sunt nici coerente, nici verosimile. Par manipulate de un narator interesat mai degrabă de un nivel biologic ori pur sexual al relațiilor interumane decât de acela social ori moral obișnuit. „Masculin” și „feminin” devin entități ontologice care transcend comportarea socială ori conduita etică a personajelor. Titlul (*În absența stăpânilor*) indică limpede și faptul că relațiile sunt unele de forță dintre ființe tari (bărbați, adulți) și slabe (bătrâni, femei, copii). Romanul se compune din trei narațiuni distincte, legate exclusiv prin ideea din titlu. (Ca și nuvela lui Faulkner *Wild Palms*, pe care nu e probabil ca Breban s-o fi citit). Cea dintâi, *Bătrâni*, înfățișează cazuri de energie epuizată. Ochiul romancierului e discriminatoriu: bătrânii sunt urâți, dezgustători, morbizi și, mai presus

de orice, efeminați. Un misoginism latent e de remarcat în aceste pagini. În romanele ulterioare, autorul nu se mai străduiește să-l ascundă. Colonelul Pleșoianu, de exemplu, a împrumutat definitiv aerul cucoanelor de vârstă a treia în mijlocul cărora își petrece viața. Femeile, la rândul lor, par fie bărbați cu fustă, ca falsa nepoată, fie fete bătrâne, ca doamna Iamandi. Eroina din *Femei* se sinucide după două tentative eșuate de a-și aservi bărbații: și nu din capriciu ori din cochetărie, cât din cauza felului ei dominator de a fi. În *Copii*, instinctul sexual urâțește o vârstă considerată îndeobște frumoasă, imaginația adolescentului Herbert fiind cutreierată de monștri. În romanele care urmează, aceste raporturi naturale de forță se vor politiza: lumea prozatorului se va scinda, nietzschean, între puternici și slabi, stăpâni și sclavi, individualități accentuate și „turme”, devenind teatrul exclusiv al unei decimante lupte pentru putere. Când scria *În absența stăpânilor*, încă neconsacratului romancier i se îngăduia cel mult inventarierea discretă a tipurilor biologice cu pricina, nu și dezvăluirea naturii politice a raporturilor. A considera această natură mai mult decât o sugestie, cum fac unii critici astăzi, este a interveni în trecutul literaturii printr-o actualizare abuzivă. A trecut în schimb nerelevat modul provocator al romancierului de a înfățișa cazuri sau destine, forțând psihologia, disprețuind convențiile de tot felul și obligându-și cititorul să-i accepte propriile reguli ale jocului, inclusiv cele legate de limbaj. Niciun personaj din *În absența stăpânilor* nu e de la un capăt la altul consecvent. Unele sunt neverosimile. Naratorul procedează ca eroina din *Femei* care-și confecționează scenarii în funcție de care încearcă să câștige războiul personal cu bărbații. Fără a se sinchisi de acuratețea gramaticală a expresiei, romancierul inventează un nou chip de a face curte cititorului: nu trezindu-i simpatia, interesul, seducându-l adică, ci șocându-l, oripilându-l, ca acel Don Juan *à l'envers* care va fi Rogulski. Metoda de a se face dezagreabil, moral și stilistic, ca să-și cucerească și stăpânească cititorul

a fost brevetată în romanul românesc de Nicolae Breban.

În *Animale bolnave* însă autorul va uza doar parțial de ea, și doar în măsura în care, odată alese stereotipurile morale, le repetă ca un obsedat. La apariția romanului, toată critica a părut convinsă că autorul își continuă atât problematica din primele cărți, cât și politica: iraționalul, nietzscheanismul, fixațiile, ambiguitățile. Nu s-a văzut că *Animale bolnave* nu mai era artistic la fel de provocator ca și cum autorul ar fi făcut cu sine un pariu și anume că este capabil să scrie un roman pe gustul cititorului mijlociu, care să aibă un puternic aspect comercial. Ar fi de remarcat și că la fel au procedat, la sfârșitul anilor '60 și la începutul anilor '70, și alți romancieri – Alexandru Ivasiuc, Aug. Buzura, Sorin Titel – care au preferat evazionismului estetic sofisticat o formulă de proză tradițională și atractivă. *Animale bolnave* e un polar psihologic, construit după rețeta obișnuită, cu suspansul și explicația finală de rigoare. E una din foarte puținele reușite în materie de roman polițist la noi, alături de exemplu de *Duminica mironosițelor* al Danei Dumitriu. Factura polițistă a slujit adesea o mare idee, de la Dostoievski la Dürrenmatt. Semnificativă în *Animale bolnave* e, spre deosebire de *În absența stăpânilor*, grija pentru o psihologie plauzibilă. Protagonistii nu sunt neapărat oameni obișnuiți, dar, chiar și în excepție, ei se dovedesc verosimili. Fragilul Paul e un mitoman, uriașul Krinitzki, bărbat puternic, capabil de cel mai perfect *self control*, Miloia ascunde sub figura lui de țârcovnic impulsuri criminale, Irina se crede *porte-malheur*. Toți trăiesc într-un mediu descris cu exactitate, așa-zicând recognoscibil sociologic și politic. Transpus în filmul făcut după roman, mediul a iritat-o pe Elena Ceaușescu din cauza aspectului mizerabilist al locurilor și al oamenilor. Trama epică e pe cât de bogată în întâmplări, pe atât de riguroasă. Orice istorie începută își are încheierea. Niciun capăt de fir nu rămâne liber. Lucrurile stau așa: într-un orașel de munte pe jumătate industrializat au loc trei crime, fără aparentă legătură una cu alta, la

dezlegarea cărora participă polițiști și procurori locali ori veniți de la regiune (fostele județe) și chiar din Capitală. Securitatea, nenumită, conduce de fapt ancheta. Problema puterii din cărțile precedente este aici absentă, fie și într-o formă voalat metafizică. Anchetatorii și chiar ofițerul de Securitate, prea puțin ortodox în metode, sunt mai degrabă simpatici. Procurorul e un cvadragenar de modă veche, un Porfiri Petrovici din *Crimă și pedeapsă* nu tot așa de obsecvios-insistent, însușire pe care o are în schimb plutonierul de miliție Mateiaș, cel care dă de capăt crimelor. O anume estompăre a conflictelor din epocă e sesizabilă în roman, cu tot aspectul lui realist. Predicile sectantului Krinitzki sunt tolerate de autorități, deși omul trece drept un lider de opinie reductibil. Singura presiune vine de la secretarul PCR din uzină și ea se află, în definitiv, la originea seriei de crime. Motivația acestor crime e pusă, tot ca o estompă, pe seama patologiei: Miloia, ucigașul, ar fi un paranoic, client al azilului psihiatric. Cenzura ori autocenzura vor fi avut un cuvânt de spus în această soluție finală a lucrurilor. Romanul e admirabil, cel mai bine structurat și cel mai lizibil al autorului, dar compararea cu Dostoievski și Dürrenmatt este exagerată: nici fondul biblic religios pe care se sprijină lecturile lui Krinitzki n-are anvergura metafizică a crimei și pedepsei de la scriitorul rus (reprezentând totuși o inițiativă curajoasă în romanul românesc al anilor '60), nici jocul oribil de hazard și necesitate nu-l egalează pe acela al crimei fără pedeapsă din romanele elvețianului.

*Îngerul de gips* apare după câțiva ani în care existența scriitorului a fost așa-zicând dată peste cap. Când pleca în Franța, în primăvara lui 1971, ca să-și prezinte la Festivalul de la Cannes filmul după *Animale bolnave*, Breban era membru supleant al CC al PCR, redactor-șef al *României literare* și membru în Biroul Uniunii Scriitorilor. Pe scurt, un puternic al zilei iar dintre scriitori, fără îndoială cel mai agreat de Ceaușești. În urma Tezelor din iulie din același an și a declarațiilor de protest acordate presei franceze, Breban e demis

din toate funcțiile, și interzis de la publicare. Toată lumea crede că a ales exilul. În 1972 revine pe neașteptate în țară. Deși marginalizat până la căderea regimului, poate tipări totuși cărți. *Îngerul de gips* e cea dintâi de după ruptură. Critica, la apariție, în 1973, e în general negativă. Romanul e fie atacat pe față (de către Valeriu Rîpeanu, Aurel Martin, Ion Ianoși), fie lăudat cu o anumită perversitate (Ov.S. Crohmălniceanu). Până la un punct, *Îngerul de gips* e povestea autorului însuși, a prăbușirii unui om puternic, deși ideea e mai veche, de pe când scria *Animale bolnave*, după cum va mărturisi Breban însuși, în 1997, în prefața la ediția a doua. Decăderea unor puternici ai zilei cunoaște oarecare circulație în romanele anilor '70-'80, de obicei fiind vorba de dizgrația politic (la Al. Ivasiuc, sau la Dumitru Popescu). Doctorul Minda din *Îngerul de gips* decade, el, din pricina patimei pentru o femeie. Nici măcar a uncea fatale. Mă Fabian e o „femeiușcă”, inteligentă, vicleană și trivială, mai degrabă dotată cu tupeu decât cu farmec, o Rogulski cu fustă, nesuferită, agresivă și eficace. E unul dintre cele mai izbutite personaje ale scriitorului. Mai puțin interesant e Minda, medic faimos, om subțire, instruit și snob. Meritul principal al romanului constă în înfățișarea metamorfozei acestui bărbat sigur pe sine, adulat de femei superbe, în cățelușul de companie al „femeiuștii”. Dezagregarea voinței lui Minda e zugrăvită cu o aplicație de care puțini prozatori ar fi fost în stare. Metamorfoze sunt și în alte romane ale lui Breban, dar, de regulă, abrupte. Singura, epic și psihologic desfășurată, este aceasta din *Îngerul de gips*, roman, ca și *Animale bolnave*, psihologic banal și naturalist. Trebuia să așteptăm *Bunavestire* ca să constatăm „antinaturalismul” pe care autorul, în prefața din 1997, îl socotește nota caracteristică a *Îngerului de gips*, roman digest, deși lungit peste măsură, digresiv, cu zeci de pagini inutile în economia acțiunii și a psihologiei. *Animale bolnave* era, prin comparație, o mașinărie desăvârșită.

Protagonistul din *Bunavestire* este un tânăr merceolog, silit de meserie să colinde Provincia

ardeleană ca un comis-voiajor (profesie ca și inexistentă totuși la noi înainte de 1989, într-un comerț complet etatizat) al cooperativei lui meșteșugărești. Meseria i-a interesat și pe alții: pe Kafka în *Metamorfoza* cu al lui Gregor Samsa sau pe Dürrenmatt în *Pana de automobil* cu Alfredo Traps. În capitolul inițial al romanului, un tinerel spilcuit și anost, pe nume Traian-Liviu Grobei, își consumă concediul legal pe străzile unei stațiuni de odihnă. Nu se desparte nicio clipă de tranzistorul (la modă în anii '60) care-i spânzură de umăr. Are un program cotidian perfect pus la punct: muzee, case memoriale, masa de prânz, filme, lecturi, masa de seară, audiții radiofonice cu Bach și *Ora agronomului*. E un individ cu pretenții intelectuale, serios, calculat și cam meschin („făcu repede socoteala cât putea să-l coste cafeaua, biletul de tren, eventual îi va lua și ei unul? nici pomeneală, atât timp cât n-o invitase el”). Caută în totul „partea instructivă a lucrurilor” și îi disprețuiește pe „hândrălăii ce mișună prin stațiuni” fără treabă. Are conștiința superiorității sale de om ordonat și grav, „cu timpul bine împărțit, cu un acut simț al demnității”. Se teme, mai presus de orice, să nu se irosească. Niciun minut, niciun gest, nicio picătură de spermă nu trebuie risipite fără folos. Îi urăște pe „cei ajunși”, pe „inșii ăștia mereu relaxați” cu bani și relații. Cariera acestui individ șters începe de la întâlnirea cu frumoasa Lelia Crăiniceanu – mesagerul „celeilalte lumi”, al cărei acces lui îi este deocamdată închis –, felina, visătoarea Lelia, întinsă leneș pe canapea ca o prințesă de provincie somnoroasă și fermecătoare. Grobei o va seduce pe Lelia, dar după ce, mai întâi, se va sustrage grațiilor ei. E primul indiciu al unei „metode” de care se va sluji, conștient, Rogulski în romanul următor, *Don Juan*. Ca și cum stăpânirea de sine l-ar fi săltat în ochii celorlalți cu câțiva centimetri, Grobei devine sigur de el, grosolan cât trebuie, placid dominator cât e nevoie. În „slugă” se deșteaptă „stăpânul”. Prin tenacitate, își desăvârșește opera: lărgește cercul cuceririi, cuprinzând în el familia

fetei, care, iată, capitulează, cu mic - cu mare, cu tată, mamă, soră, cumnat, motocicletă, columbar, cozonac și dulceață, cu albumele și cu amintirile ei scumpe de... familie, în fața plinului de tact (ce e tactul dacă nu inteligența locului comun?) Grobei. Care nu se oprește până când nu află la picioarele lui, seduse, orașul întreg, Provincia însăși, marea familie în care trăiesc cu toții. Cucerirea este acum completă: Lelia a devenit logodnica oficială a solidului (moralmente, solidului) comis-voiajor, eșantionul lui cel mai de preț. Zburdălniciile tinereții s-au sfârșit. Spășită, umilită, ea s-a întors la Grobei, pe care a început chiar să-l iubească, la început puțin, apoi de-a binelea. Cine ar fi crezut? Poate doar Grobei însuși. Dar, lovitură de teatru: vânătorul își abandonează prada, pe Lelia, pe iminenții socri, noile relații, pe toată lumea. Dispare pur și simplu, absorbit de o preocupare care a crescut în el, în tot acest răstimp, ca un cancer. Autorul însuși intră în scenă spre a celebra neașteptatul eveniment: „Totul pare finit, epuizat, din punctul nostru de vedere și al simpaticului lector, evident! Materia epică pare și este epuizată, dar... Doamne, viața, istoria, istoriografia, sunt pline de surprize, realmente totul e de cel mai prost gust: atunci când totul pare (și este!) finit, tocmai atunci apare... nu-i așa... apar tot felul de complicații...” La pagina 400 a romanului, destinul lui Grobei ia o turnură ciudată. Merceologul a văzut într-un album al familiei Crăiniceanu o fotografie, de care a fost tulburat, fascinat, copleșit. Viața lui își schimbă brusc cursul, în micul Grobei mijeste o mare personalitate. Aceasta e *metamorfoza*. Nimic, la prima vedere, nu indică în Grobei statura eroului excepțional. Din contra, el este unul din acele personaje neînsemnate, ca și Samsa sau Traps, răspândite în literatura modernă, în care Northrop Frie a identificat (*Anatomia criticii*) un ultim, până azi, avatar a Eroului. Particularitatea unui astfel de personaj se datorează faptului că el este simțit „inferior” de cititorul mediu care participă la actele lui. Participarea nu mai este din această cauză inocentă: în

atitudinea cititorului, tentat să compătimească sau să se bucure împreună cu personajul, se strecoară o inevitabilă undă de dispreț, ca acela pe care-l arătam uneori, fără răutate, ființelor pe care le simțim mai prejos decât noi. Ambiguitatea tonului în *Bunavestire* constă în specularea de către narator a acestei poziții contradictorii. Zeii, care hotărăsc soarta lui Grobei, nu sunt nici ei cruțați. Comparați cu niște spectatori grosolani din cinematograful lumii, ei sunt la fel de ridicoli și de proști ca și muritorii de rând. Muritorii și nemuritorii apar în egală măsură „degradați”, scoborâți. Întâlnirea cu supranaturalul, dacă pot spune așa, este banalizată. Să ne amintim de aceea, încă foarte clasică și dostoevskiană în spirit deși puternic impregnată de ironie, din *Doktor Faustus*, unde, la apariția diavolului („un bărbat pirpiriu..., cu o șapcă sport pusă pe-o ureche”), lui Leverkühn i se face foarte frig și camera până atunci ocrotitoare, plăcută, din casa Manardi, unde eroul locuia, începe să semene cu o ghețarie. Niciun astfel de indiciu nu mai apare în *Bunavestire*. Misterul e, în aceste condiții, complet secularizat, ca și destinul, care nu mai are nimic din vechiul *fatum*: este el însuși „micșorat”, transformat într-un accident. Dürrenmatt explică, în primul capitol din *Pana de automobil*, felul cum acționează în lumea modernă fatalitățile: „Nu mai știm ce-i teama de Dumnezeu, nu ne mai pasă de dreptate, de atotprezentul Destin din *Simfonia a cincea*. Locul lor l-au luat accidente de circulație, digurile care se prăbușesc din cauza greșelilor de construcție, exploziile uzinelor unde se fabrică bomba atomică, cauzate de neglijența vreunui tehnician, de vreun generator prost reglat”. Cine relatează în definitiv banala și totodată nemaipomenita întâmplare prin care lui Grobei i se revelă destinul? Un narator care seamănă foarte bine cu acela al psihologiștilor, deși nu apare ca personaj în acțiune: tatonant, nesigur, căutându-și parcă vorbele, ca un martor indiscret și puțin confuz, incapabil să sfârșească frazele. Pare implicat, se bâlbâie, e luat el însuși prin surprindere de ce se petrece sub ochii lui.

În același timp, comentează scena cu ironia cuiva care se uită foarte de sus. E complice la ignoranța personajului, dar își și bate joc de el. Perspectiva e dublă: situată, pe de o parte, la nivelul de înțelegere al lui Grobei și al Leliei, al căror limbaj semicult îl împrumută; situată, pe de altă parte, în provincia „hipercelestă” a zeilor care dispun cu grosolănie de soarta bieților muritori. Dublă este și atitudinea naratorului: complice și sarcastică. Oameni și zei sunt deopotrivă luați în serios și batjocoriți. Deosebirea de tonul romanului tradițional (doric sau ionic) n-a fost niciodată mai evidentă decât în aceste pagini din *Bunavestire*, în care o ambiguitate fundamentală provine dintr-o identificare ironică. Să notăm și alt lucru despre tonul naratorului și anume familiaritatea. Cel care povestește o face cu un aer destins, amical, deloc scorțos. Are, în orice caz, o teribilă facondă. Slujindu-se de un mod de exprimare care poate fi acela al personajelor, nu reproduce însă vorbirea acestora în scopuri realiste: o dilată, o hipertrofiază, o potențează. Expressivitatea involuntară a limbajului subcultural al personajelor este ridicată la puterea a doua. Un Grobei imens vorbește de fapt despre micul Grobei. Acest fenomen stilistic îl putem numi grobeizarea naratorului. Nu este o simplă imitare și nici una accidentală. Și nu este o treptată asimilare a naratorului de către personajul lui, o contaminare după zeci ori sute de pagini de conviețuire: de la prima frază a romanului naratorul este deja intrat în pielea lui Grobei, în sensul că prima frază a romanului (identificată ca atare de romancierul însuși în *Postfață*) provine din zona kitschului, care definește lumea și gusturile comis-voiajorului: „Zăpada se topea, scurgându-se în rigole. Soarele ardea vesel, aerul era nemișcat și centrul stațiunii forfotea de lume”. *Bunavestire* nu este pur și simplu un roman despre Grobei: este romanul lui Grobei. De adevărata încărcătură stilistică a frazei inițiale nu ne dăm seama imediat: îl suspectăm la început pe autor de a face concesii gustului mic-burghez, introducându-și protagonistul în acțiune printr-una din acele formule devenite

clișeu pe care azi le întâlnești doar la muzeul formelor literare sau sub pana romancierilor mediocri. Abia apoi observăm că autorul procedează peste tot așa și descoperim caracterul conștient al procedeeului. Obiecția că romanul e „prost scris”, „agramat”, într-o limbă pe cât de urâtă pe atât de incorectă a fost făcută, nu o dată, lui Nicolae Breban și de către critici, și de către prozatori. Obiecția denotă o lectură greșită. E destul să citim *Postfața* sau orice text critic al romancierului, de exemplu unul din interviurile sale, ca să ne dăm seama de un lucru ce nu mai trebuia de fapt demonstrat și anume că Nicolae Breban are o deplină proprietate asupra cuvintelor și că stilul eseurilor sale e, când trebuie, ideologic și abstract. Cel care însă povestește în *Bunavestire* (și în celelalte romane, poate nu încă în *Francisca*, dar cu siguranță în *Îngerul de gips*) nu este Nicolae Breban, ci un narator care are cu protagonistul său un raport cu totul special: un raport, așa spune, de atracție-respingere, de simpatie sau presiune. Este ca și cum un impuls irepresibil l-ar determina pe narator, pe de o parte, să se apropie de eroul său, cu o patimă neascunsă, să-i exproprieze vocabularul, să-i poarte în văzul lumii expresiile, stereotipiile, semidoctismul vorbirii, iar pe de alta, să-și ia distanțele, să-l ironizeze, să-l terfelească, să-l calce în picioare.

Deși nu există nicio îndoială că autorul *Bunavestiri* și-a „fracturat” deliberat protagonistul, dintr-o rațiune polemică, reproșul cel mai stăruitor care i s-a adus a fost că, încălcând verosimilitatea (psihologică, socială), creează în Grobei un personaj neplauzibil. Primele patru sute de pagini ale romanului au fost acceptate ca un bun roman de moravuri; ultimele două sute au fost considerate o eroare. Un răspuns există însă chiar în roman. Romancierul spune, insidios: „Și apoi, cine știe, Grobei, purtându-se ilogic, este logic în esență, iar eu însumi fidel structurii sale adânci, celei care i se revelă lui însuși, în același timp ca și mie ...?” Și continuă în chipul cel mai net: „Și-apoi, eu nu am de ales! Eu trebuie să-l urmez, ucenicul vrăjitor,

odată ce a dezlănțuit furia apelor, va muri înecat, niciun magistrul omnipotent nu-l va salva, ca în legendă. Eu trebuie să-l urmez, într-adevăr nu am încotro [...] Eu îmi urmez destinul, ca și Grobei...” Ca și în *absența stăpânilor*, dar deosebit de *Animale bolnave* și de *Îngerul de gips*, *Bunavestire* e un roman postrealist și postpsihologic. Privit mai îndeaproape, protagonistul romanului ne dezvăluie, pe lângă „fractura” pe care am analizat-o, o serie de alte, mărunte, aproape insesizabile fisuri. Cine este Grobei? Știm deja că e un tânăr funcționar prea serios și prea grav pentru vârsta lui, doritor să se instruiască, cam lipsit de discernământ în alegerea mijloacelor, provincial stângaci, dar capabil de „autosupraveghere rațională”. „Un sentiment distins, un semidoct necesar, cu o voință remarcabilă”, spune naratorul. Chiar din această caracterizare putem observa două lucruri interesante. Întâi, aspectul ei voit contradictoriu, relevat de natura oximoronică a expresiilor. Ea exista deja în *În absența stăpânilor*. O analiză sub acest raport a romanului ar descoperi prezența unui mare număr de oximoroane, prin urmare a unei clare intenționalități artistice: „Un început de milă față de ea însăși o cuprinse, ceva *foarte greșos, foarte plăcut*”; „...Mai bine zis, mă disprețuia *sincer, afectuos*”; „Voi care mă iubiți cu ură”; „Era un cer negru, plin de speranță”; „Cocles, judecătorul, era un om șters, plin de personalitate” etc. Acest mod voit contradictoriu de a defini actele sau firile personajelor ar fi greu de interpretat într-un roman realist unde coerența psihologică (ca să mă refer doar la ea) implică și o coerență a tratării stilistice a personajului. Complexitatea personajului realist nu e niciodată contradictorie: ea ține totdeauna de o continuitate latentă a tipului. Grobei ne apare însă, din capul locului, ca un personaj discontinuu. Este al doilea lucru pe care-l putem remarca în caracterizarea citată. Semidoctul este dotat cu o mare voință, dar nu una care să se irosească, ci una necesară, capabilă a-și propune un scop și a-l atinge. Acest scop pare la început să fie căsătoria lui cu Lelia. Grobei se va dovedi însă

superior bănuielilor noastre. Romancierul sugerase în câteva rânduri acest lucru, trecut la prima lectură neobservat. O cunoștință întâmplătoare de la Sinaia, colega de cameră a Leliei, intuiește în tânărul vizitator o neconștientă forță secretă. Grobei însuși va scrie, ceva mai târziu, Leliei: „Numai că eu nu eram un simplu funcționar”. Ca și Antipa din *Lumea în două zile* (dar nu pe rând, în cele două părți ale romanului, ca la Bălăiță, ci concomitent, uneori în aceeași scenă), Grobei este deopotrivă tinerelul stângaci, penibil, care o acostează pe Lelia și un bărbat dotat cu o perfectă știință a vieții. „Nu am făcut și nici nu am vrut să fac «frescă»”, adaugă autorul în *Postfață*. *Bunavestire* este romanul nașterii unui „mit contrafăcut de ridicol”. Totul e în același timp măreț și ridicol în ascensiunea lui Grobei: niște zei penibili care încurcă cărțile, un destin caraghios, o întâmplare de prost gust dintr-o după-amiază în sânul familiei lui viitoare îl smulg pe neînsemnatul comis-voiajor din drumurile lui obișnuite și-l aruncă în brațele Marii Aventuri. Realitatea cea mai banală este captușită de mit. Începând cu cea mai obișnuită scenă domestică: „În curtea găinilor, lângă «ștahul» porcilor care se auzeau grohăind și râmând, cântând peste cărămizile lor bolnave pe care le dislocau cu botul, din pur umor, porcii nevăzuți. Doar duhoarea lor era vizibilă, o duhoare patriarhală care coboară din înalt, din Odyssea. Astfel se simțea și bătrânul Crăiniceanu, plutind în nimbul acelei duhori, cu porumbeii alergându-i pe brațe, pe umeri, divini șobolani: ca porcarul Eumeus, prietenul lui Telemac. Acolo îl și găsi Grobei, în spațiul acela, printre fiare vechi, cu găinile fugindu-i printre picioare, uriaș și gros, surâzător, etern, el cel tolerat de familie, cel izgonit de familie acolo, în curtea «a doua», mitică. Eumeus care creștea, se lasă iubit de golumbi, în duhoarea înmiresmată a porcilor, ortacii lui Odiseu. [...] O lume de mit, mitul el însuși, acolo în curtea economică...” Merceologul cooperativei meșteșugărești își consacră de la un moment dat înainte viața cultului pentru Farca, marele dispărut. Devine funcționarul

arhivei rămase după moartea lui, apostolul unui Christos cinic și pervers, conservatorul fanatic al spiritului lui. Adulat ca lider și șef al misterioasei organizații pe care o organizează emulii lui Farca, Grobei ar fi avut toate șansele să devină un fel de Biessel, acel creator de sectă pe care îl evocă Th. Mann într-un roman al său, și care, fugind de oameni ca să trăiască solitar și ascetic, s-a văzut înconjurat de oameni cărora le-a devenit, împotriva voinței lui, conducător spiritual. Doctrina pe care o slujește Grobei este un amestec de nietzscheanism și de „trăirism” românesc din anii '20-'30, un elitism reacționar care îi împarte pe oameni în stăpâni și slugi și visează construirea unei utopice lumi dictatoriale. Oamenii reprezintă pentru Farca doar instrumentele docile ale unei religii a puterii absolute. Manipulându-le conștiințele, el întemeiază o lume de sclavi, ascultători, de roboți spirituali. Provincia constituie simbolul acestui univers feudal sui-generis, avanpostul unei religii totalitare, care urmărește să lichideze egalitatea, democrația și celelalte „vestigii” ale ideologiei burgheze renascentiste. Mica-burghezie este instrumentul și forța conducătoare a acestei noi ordini spirituale care erodează toate valorile umaniste și care-și găsește echivalentul social-istoric concret în nazism și în comunism. Un om nou, un pur *homo politicus*, se naște din această eroziune catastrofală. Utopie negativă, ca acelea ale lui Butler sau Orwell, înrudită cu viziunea argheziană din *Cimitirul Buna-Vestire*, romanul lui Nicolae Breban nu rămâne la ilustrarea simplă a unei teze. Nu e nici o satiră, nici, cu atât mai puțin, o apologie. În întreaga literatură modernă există puține imagini atât de complexe ale apocalipsului mic-burghez. Unele elemente dostoievskiene, din *Demonii*, de exemplu, au atras atenția comentatorilor. Dostoievskianismul a fost de la primele romane ale lui Nicolae Breban subiect de discuție și de contestare. Valeriu Cristea l-a negat cel mai activ, fiind de părere că, din imensele proprietăți imaginare deținute de romancierul rus, în care binele și răul coexistă inseparabile, Nicolae Breban ar fi



tăiat doar o îngustă fâșie, în care nu e loc decât pentru trei zone: cea biologic-sexuală, cea teratologică și cea politică. Consecvent tradiției literare autohtone, în care eroii întunecați, violenți și rapaci sunt mai numeroși decât opușii lor, Nicolae Breban nu ar acorda nicio atenție laturii pozitive și luminoase a omului. După Golgota nu urmează la el Învierea: orice sens al mântuirii este absent. Nici la Arghezi lucrurile nu stăteau altfel. *Cimitirul Buna-Vestire* nu era inspirat în fond de o viziune parodică a mântuirii? „Totul îmbracă aspectul unei încleștări zoologice”, conchide Valeriu Cristea, după al doilea roman al autorului. Afirmarea se dovedește valabilă și pentru *Bunavestire* care nu transcende nu doar psihologicul, ci și moralul. De aici decurge o puternică originalitate.

Și ea constă în capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în corporalitatea lui. Metafizica e totdeauna încorporată la Nicolae Breban. Cea dintâi și cea mai greu de șters impresie pe care toate romanele lui ne-o lasă este de forfotă de trupuri, greoaie, masive, de densitate fizică, de elementaritate a raporturilor umane. Străzile și casele sunt saturate de ființe care mișună, se ciocnesc și se devoră. Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpânește în casele cu mulți chiriași (dostoievskienele case de raport), în camere și bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă și debordează. Clasele sociale, familiile, grupurile, indivizii alcătuiesc colectivități gregare, în care normele de conduită sunt transgresate. Romancierul de dinainte de război descria de obicei un singur mediu social. El era expert fie în universul rural, țărănesc, ca Rebreanu și Sadoveanu, fie în acela burghez, orașenesc, ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu și G. Călinescu. Și era atent la granițele dintre medii, ceea ce denota o lume (și o viziune) stratificată în mod ordonat. Cariera cea mai obișnuită a eroilor era trecerea, treaptă cu treaptă, dintr-o clasă inferioară într-una superioară. Doar *Scrinul negru*, roman scris după al Doilea Război, observa fenomenul invers al

declasării. La Nicolae Breban nu există doar o lume fără granițe, un oraș pătruns de sat, o burghezie invadată de lumpeni, dar și un erou al cărui drum îl duce de sus în jos, spre bolgiile confuze unde colcăie monștrii. Grobei e singurul parvenit din toată opera: și încă unul paradoxal, ratat, dacă-l privim din prisma reușitei sociale. Toate celelalte personaje parcurg drumul invers: burgheza doamnă Iamandi spre casa promiscuă a anticarului, unde face experiența sexualității sordide; Minda spre lumea de o trivialitate expansivă a Miei Fabian; Lelia spre violul pus la cale de Cârstea. Don Juanul care e Rogulski este el însuși un inițiator în declasare. Seducând-o pe distinsa și onorabila Tonia Vasiliu, el o dezvăță în fond de prejudecățile (cât de sănătoase uneori!) ale mentalității ei burgheze: de fidelitatea conjugală, de respectul convențiilor și al instituțiilor care-i protejau normalitatea.

„Astfel... lipit, mai ales vara ... simți cum transpiri ușor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii”: ideea și forma ei concretă, vizuală, plastică, se lipesc totdeauna în acest mod la Nicolae Breban, ca într-o simbioză fiziologică, transpiră și nu se mai pot separa. Discursul abstract al autorului se cufundă în simțirea personajelor, se psihologizează, împrumută din vorbirea lor vie, de monolog interior sau de flux al conștiinței; discursul trăit al personajelor se arată, la rândul lui, capabil să transporte teze, teorii, în modul cel mai intelectual. Când una ori alta din aceste laturi se estompează, impresia e nefavorabilă. Așa se întâmplă în finalul romanului *Don Juan*. Și nu deoarece naratorul se referă deschis și ironic la autor („Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban?! Pare cam... zăpăcit, deși... nu e lipsit de... nu e, ha, ha, total lipsit de... cum să zic...”): procedeul, practicat pe scară largă în *Bunavestire*, este îndreptățit de formula prozei; dar deoarece se anulează ambiguitatea care îl lega pe narator de personaje, se distruge plurilingvismul: intențiile uneia din părți, ale naratorului, nu mai sunt *refractate* de vorbirea personajelor (sau măcar de tipul lor de expresivitate), ci declarate direct și clar. Din familiar-

ironic, tonul devine în astfel de cazuri serios. Ironia ambiguității reprezintă însă în toate romanele lui Nicolae Breban cel mai autentic mod de a nara.

*Don Juan* continuă, până la un punct, problematica și maniera din *Bunavestire*, artisticeste cu o treaptă mai jos. Ideea centrală poate fi, aici ca și acolo, interferența dintre erotic și politic sau modul în care strategiile cuceririi și ale puterii au, în ambele domenii, o natură comună. Michel Foucault și alții au analizat teoretic și istoric mecanismul. Nicolae Breban îl face să funcționeze într-un roman, observându-l adică pe viu, la nivelul concret și ambiguu al relațiilor umane. Câteva lucruri ne erau deja cunoscute din romanele lui anterioare și în primul rând acea dinamică a relațiilor bazate pe cupluri de forță, pe principii coexistente și în același timp contradictorii. Natura întreagă ar fi alcătuită astfel, susține romancierul, care identifică pretutindeni în ea cuplul, etern indisolubil și etern sfâșiat, și așază viața sub semnul vânătorii, metaforă pentru acest conflict nestins și necesar care ar mișca universul. În al doilea rând, dar în directă legătură cu această idee, *Don Juan* tinde să transforme observația socială, psihologia, descrierea moravurilor în materie primă pentru o viziune mitică asupra existenței. Puternicul realism al prozei lui Nicolae Breban își subordonează tot mai mult apetitul enorm pentru concret unei idei generale. În ciuda tezismului și a „ideologicului”, romanul lui N. Breban nu-și pierde, cel puțin în primele două treimi, extraordinara carnație psihologică, socială, fizică, adică acel realism aproape halucinant al detaliului care a atras atenția încă din *Francisca*. Există o atmosferă specifică a acestei proze (ușor de recunoscut și de imitat), prin care ea ne antrenează de la început, într-un univers moral compact, dens și câteodată sufocant, față de care autorul, printr-un întreg sistem de semne, ia totuși distanță, radiografiind dezechilibre și vizând precaritatea unui mediu periferic. Talentul lui N. Breban constă, chiar într-un roman ca acesta care urmărește să dezvolte pe față o teză, într-o

percepție completă a realității imediate. Metafizica romancierului izbutește să mențină intact simțul pentru lucruri în latură pur fizică în corporalitatea lor tangibilă, aspră, materială. Pagina e mereu deasă de senzații – auditive, tactile, vizuale etc. –, de forme, de mișcare; este peste tot o foială indescriptibilă, viscerală, a vieții celei mai comune, a străzii, a caselor, a inșilor singuratici sau a mulțimii. Poate cel mai puternic capitol este tocmai al cincilea, înfățișând o simplă plimbare a lui Rogulski-Don Juan prin după-amiaza unei duminici bucureștene. Astfel de plimbări sunt nelipsite în toate romanele autorului și sunt la fel de memorabile: să le amintesc doar pe acelea din *Îngerul de gips*, în care Minda și Ludmila merg dimineața la piață și, apoi, în care Minda se îndreaptă, într-o călătorie parcă infinită prin burta orașului tentacular, spre casa Miei Fabian. Obiectele, corpurile, lucrurile și ființele stabilesc stranii contacte, emană efluvii misterioase, comunică într-un plan secret: nimic nu e descris rece, indiferent, în romanele lui N. Breban, totul pare simțit din interior, gata a te sorbi, a te înghiți, a te anihila. Această impresie de vitalitate copleșitoare se relevă a fi (deja în *Bunavestire*, mult mai pronunțat în *Don Juan*) și urmarea unui mod particular de a nara. N. Breban nu e, ca George Bălăiță sau Constantin Țoiu, un povestitor. Naratorul de la N. Breban are însă cel puțin un factor comun cu acela al romancierilor-povestitori: plăcerea vorbirii. Sigur, în sens strict, el povestește rareori; cu alte cuvinte, nu raportează „anecdote”, nu construiește structuri epice, ca acelea din *Însoțitorul* sau din *Cartea Milionarului*. Dar, în sens mai larg, el are o poftă de a vorbi la fel de mare. Deosebirea e totuși importantă și ține de structurile ce rezultă din această bogată narare. La N. Breban, naratorul (și, adesea, și personajele) se lasă în voia vorbirii ca o ambarcațiune ajunsă în derivă. Vorbirea aceasta e mai curând de tip „ideologic” decât „epic”. Prevalează monologul interior, fluxul gândurilor (ca la Céline mai degrabă decât ca la Virginia Woolf sau Joyce), expresia intens psihologizată, pătrunsă până în fibrele ei cele

mai intime de afectivitatea vorbitorului. Din păcate, la un moment dat, naratorul se plictisește să respecte regula (artisticeste obligatorie!) a acestui joc de apropieri și distanțe, iese în avanscenă, și nu doar ia cuvântul în nume propriu, dar își atribuie convingerile personajelor (ale lui Rogulski în speță), cu aerul că aruncă deliberat în aer o convenție, ca și cum ar spune: ce să ne mai ascundem după deget, eu sunt și autorul și naratorul și Rogulski etc. Această divulgare denotă o părere cam simplistă despre mecanismul narativ. Niciodată autorul, naratorul și personajul nu se identifică absolut. Ficțiunea artistică de aici începe: înainte de a fi o formă a imaginației, a invenției de fapte, este una a invenției de roluri, o distribuție specifică a persoanelor care vorbesc în roman. Dar nu e numai atât: capitolul VII și epilogul (adică ultima sută de pagini a romanului) devin, prin suprimarea distanței, nesemnificative artistic, dându-ne impresia că autorul și-a abandonat ideea și personajele și ține interminabile discursuri. Pot fi lucruri interesante (chiar dacă discutabile sau eronate) în acest discurs final (pus în *Epilog* pe seama lui Rogulski, dar printr-un artificiu bătător la ochi), dar romanul refuză să se mai constituie. Vorbirea naratorului seamănă pe alocuri cu un pur delir verbal. Mi se pare că *Don Juan* își ratează în felul acesta finalul. Și anunță un defect aproape general în romanele următoare.

În locul unei continuări propriu-zise, pe care autorul o promitea, la *Bunavestire*, *Drumul la zid* este o scriere înrudită ca problematică și ca atmosferă. Până la un punct, e vorba de o variantă, mai pronunțat „metafizică” și într-un stil mai abstract-intelectual. Subiectul este, foarte pe scurt, următorul: un tânăr funcționar, individ șters și cumsecade, își părăsește pe neașteptate familia, în urma unei boli misterioase (un fel de pierdere treptată a energiei vitale), se retrage din lume, pregătindu-și trupul și sufletul pentru moarte, dar, vindecăt la fel de inexplicabil cum se îmbolnăvise, revine la viață, complet schimbat, înzestrat cu puteri charismatice, radiind încredere și speranță, fiind adulat de fideli, care-i

statornicesc un adevărat cult. Metamorfoza lui Castor Ionescu nu e ușor de sesizat, deși roman-cierul o descrie pe sute de pagini. Aici apare și principala deosebire de romanul anterior, unde schimbarea la față a lui Grobei nu era desfășurată epic. În rest însă, lucrurile seamănă destul de bine. Un personaj, la început insignifiant, primește un „mesaj”, trăiește o „revelație”, prefăcându-se într-o personalitate captivantă (la propriu). Semnele destinului sunt mai numeroase la întâiul Castor Ionescu decât erau la Grobei. În bunul, blândul, banalul funcționar, nu puțini îl întrevăd pe „sfântul” de mai târziu. Aceste profeții nu sunt lipsite de ironie. Nicolae Breban e un maestru al ambiguității. Miracolul este și nu este recunoscut. Atitudinea celorlalți față de Castor Ionescu e dublă, de fapt amestecată, cuprinzând deopotrivă un vag dispreț, care ia forme batjocoritoare, și o perplexitate iubitoare, pătimășă. În ipostaza lui finală, personajul lui Nicolae Breban are ceva din Mișkin: „sfânt” și „idiot”, personalitate remarcabilă și palidă, la fel de deconcertant (prin stângăcia, stinghereala și copilăreasca lui naivitate) ca și eroul dostoevskian. E înrudit și cu Chirică, din piesa lui G. Ciprian, dar mult mai complex decât acesta.

Complexitatea aceasta trebuie analizată la, cel puțin, două nivele diferite. Unul ține de ambiguitatea de care am vorbit. Ca și în *Don Juan* sau în *Bunavestire*, există în *Drumul la zid* o combinație inelucidabilă de banal și de neobișnuit. Misterul răzbate cu dificultate la suprafață, ciuruind o crustă foarte groasă de locuri comune ale vieții zilnice. Seriosul se aliază cu deriziunea. Un stil „înalt” și unul „jos” sunt în permanență observabile, deși niciodată în stare pură. Autorul se comportă față de personajul său cu un soi de sadism: ca și cum plata pentru destinul lui excepțional ar trebui să constea în umilire și batjocură. Lecția lui Dostoevski e mai vizibilă aici decât oricând înainte. Patetismul implică farsa, sfințenia are o latură stupidă, măreția morală se bazează pe fisuri sesizabile cu ochiul liber, acțiunea modelatoare a protagonistului se exercită uneori prin intermediul unei prestidi-

gitații, magia comportă o scamatorie de bâlci. O parte din modernitatea prozei lui Nicolae Breban se datorează acestei continue și deliberate înșelări a așteptărilor cititorilor. Celălalt nivel de complexitate se referă la tipul de realism detectabil în romanele autorului. Într-o primă instanță, Nicolae Breban rămâne la fel de atașat ca și în cărțile dinainte de o anumită reprezentare a vieții, prin acumulare de împrejurări banale și de oameni comuni. Puțini prozatori români contemporani știu să prindă mai bine suprafața aceasta a faptelor umane, să dea o idee mai vie de densitatea sufocantă a detaliului realist. Deși concretul existenței s-a rarefiat, prin comparație cu *Bunavestire*, senzația de corporalitate a realului e pe alocuri la fel de puternică. Sub scoarță, însă, mustește ideologia. *Drumul la zid* e un roman ideologic în măsura în care realitatea nu e pur și simplu observată, descrisă, simțită, ci folosită ca argument sau chiar manipulată.

Castor Ionescu are, de la început, o dublă și stranie existență. Dimineța, el merge la slujbă ca un funcționar oarecare ce este, face aprovizionarea, se ocupă de cele două fetițe, e un soț și un tată model (și cam anodin); seara el se retrage într-o cameră de mansardă și studiază istoria și Noul Testament. Nu bănuim decât mai târziu ce rol vor juca „studiile” protagonistului și înțelegerea comportamentului lui și anume atunci când vom descoperi că mărunțul funcționar e sortit unei experiențe unice. Numele ales de autor e suficient de clar: Ionescu și Castor. Cel dintâi ne trimite la uriașa familie a anoniților, cel de al doilea conține o aluzie mitologică. Se știe că Leda a avut doi fii și două fiice gemene rezultați din împerecherea ei, în aceeași noapte, cu Zeus și cu soțul ei, regele Tyndareus. Spre mulțumirea tuturor părților, ca să zic așa, Castor și Clytemnestra au fost socotiți muritori, iar Pollux și Helena, nemuritori. De fapt, Castor și Pollux semnifică pe individul în ipostază dublă, fiu de om și fiu de zeu. Eroul lui Nicolae Breban se află în această condiție: în ființa lui de muritor oarecare se ascunde zeul. Ca un

veritabil Castor, e de nedespărțit de Pollux. Acest al doilea plan obligă lectura romanului lui Nicolae Breban la o descifrare de un fel anume și explică falsul (din unghi îngust realist), manipularea realului etc. Ceea ce este caracteristic prozei autorului este faptul că această manipulare e voită și ostentativă, în numele, de obicei, al unor teze foarte transparente. *Don Juan* se încheia discursiv eseistic. *Drumul la zid*, ca și *Bunavestire*, nu mai atribuie tezele în mod direct naratorului, dar chiar și așa, lăsându-le pe seama personajelor, ele rămân la fel de nete. Dostoievskianismul mi se pare evident, de exemplu, atât în alegerea purtătorilor de cuvânt, cât și a locurilor. Marile discuții „de idei” se petrec unde te-ai aștepta mai puțin (într-o cârciumă mărginașă, plină de fum și de zumzăială), iar protagoniștii sunt aceiași oameni aparent obișnuiți, șterși (adică nemarcați cu semnele intelectualității). Această demistificare a intelectualului (sau, poate, această promovare a insului anodin în categoria celor capabili să susțină conversații intelectuale) e o particularitate importantă a *Bunavestiri* și a *Drumului la zid*.

*Zina și noaptea* (deocamdată în două volume din patru anunțate) reia tematica din *Bunavestire* la un nivel sensibil mai scăzut. Romanul rămâne totuși interesant. Nietzscheanismului i se adaugă thomasmannismul. Confruntarea (indirectă) dintre Martinetti și Jiquididi și, apoi, aceea directă, dintre Mariuțan și Dumitrașcu o repetă pe aceea clasică dintre Settembrini și Naphta din *Muntele vrăjtit*. Umanistul, „femininul”, optimistul Martinetti e „maestrul” adulat de un grup de ciraci în fața cărora perorează seducător, chiar dacă perorația lui are un conținut îndeajuns de neclar. Mult mai consistent este discursul, lipsit de farmec retoric, al „brutalului”, pesimistului și nihilistului Jiquididi, un Nae Ionescu fără sclipire, care pune în locul raportului dintre maestru și ucenic pe acela dintre călău și victimă, făcând apologia lui Stalin, un „pisc al umanității” pe care „prostul ucenic” Hrușciiov l-ar fi dărâmat din invidie și din frustrare. Adevărata libertate n-ar fi, după Jiquididi, aceea „socială”, simplă

„ipocrizie a secolului XX”, ci supunerea oarbă a slugii care dă cu mătura în casa stăpânului și nu pune întrebări. În volumul al doilea al romanului, confruntarea e așa-zicând adusă la zi: Mariuțan e democratul de centru-dreapta, Dumitrașcu, naționalistul *à outrance* din România anilor 2000. Romanul, început ca o anchetă abandonată pe parcurs (ca și alte episoade), e discursiv, trenant, repetând situații, personaje și idei din *Bunavestire* și din altele. Obsesia puterii, și implicit a umilinței, a bărbatului-violator și a femeii-oaie rămâne aceeași, însă mult mai transparentă decât înainte, aproape caricaturizată prin simplificare. Epic inconsistent și ideologic precar, *Zina și noaptea* se citește încă, pe alocuri, cu interes. Trilogia *Amfitrion*, în schimb, e francamente ilizibilă, victimă a unei vorbării incontinentă și confuze, copie ștearsă a aceleiași *Bunavestire*, capodopera, până astăzi, unică a scriitorului.

În anii din urmă, Nicolae Breban a tipărit câteva cărți de memorii, interviuri și publicistică, o plachetă de versuri onorabile și două piese de teatru fără valoare. Memorialistica (inclusiv romanul străveziu biografic *Pândă și seducție*) e abundentă, tendențioasă și, mai cu seamă când se referă la epoca de după 1989, plină de frustrări și de inexactități factuale, ceea ce îi scade drastic valoarea de document. S-ar zice că e o modă printre romancieri convertiți și la memorialistică: și Buzura, și Țoiu, și Nedelcovici procedează la fel. În plan literar, nu excelează nici prin evocări, nici prin portrete, redactarea fiind mai peste tot neglijentă. Este evident că lui N. Breban nu-i prisosește vocația pentru astfel de scrieri „minore”, în care nu vede decât prilejul de a polemiza, nu totdeauna cordial, cu confrății și de a lăsa despre sine însuși o imagine avantajoasă.

## DUMITRU ȚEPENEAG

(n. 14 februarie 1937)

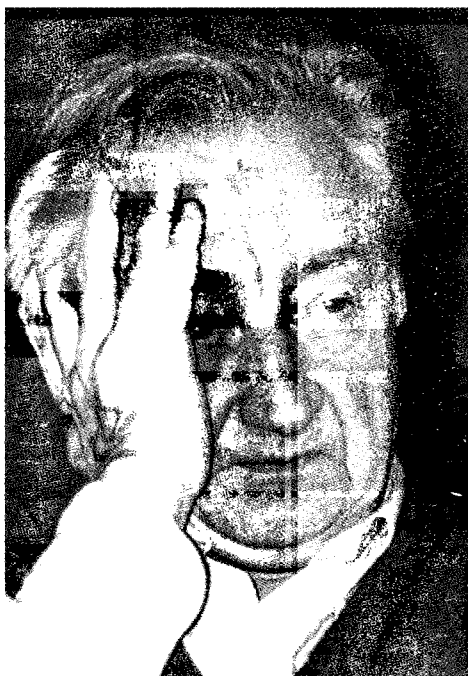


Foto: I. Cucu

Dumitru Țepeneag a început cu proze scurte, fanteziste, absurde și onirice (*Exerciții*, 1966 etc.). Mai exact, câte puțin din fiecare. El însuși a teoretizat onirismul, care nu e totuși mai important decât celelalte și, în orice caz, nu de la prima culegere. Primite în general favorabil de criticii tineri ai epocii, prozele au stârnit reacția dogmaticilor. Dacă realismul-socialist ieșise, pe furiș, din scenă, realismul, ca mimesis, continuă să fie considerat indispensabil. O relatare corectă a polemicii din jurul prozelor lui Țepeneag va face Cornel Regman în 1970 într-un articol din *Cică niște cronicari*, trecând în revistă recenziile la o carte sau alta. Câțiva ani mai târziu, scriitorul emigra și era interzis. După 1989, critica îi va fi din nou favorabilă, dar scriitorul, foarte inteligent, își va da seama că laudele nu reflectă atât o apreciere a calităților prozei sale,

cât nevoia criticii înseși de a-i recupera pe exilați, la care nu se putuse referi înainte. Corespondența lui recentă se face eco-ul unei enorme frustrări. S-a întâmplat cu romanele lui Țepeneag, mai ales cu cele publicate mai întâi în Franța, ceea ce s-a întâmplat și cu cele ale lui Nedelcovici. Intrate pe mâna unor critici tineri și fără experiență, ele au avut parte de comentarii nu neapărat exorbitante (au existat și dintre acestea), cât pretențioase și semidocte. Ceea ce nu l-a împiedicat pe scriitor să le utilizeze ca prefețe. În *La Belle Roumaine*, de exemplu, cineva vedea în aventurile sexuale ale unei sulfuroase românce refugiate în Occident „punerea în abis a clișeu-lui imagologic privind frumusețea patriei-mamă și ospitalitatea ei, traduse prin reversul lor parodic, acela al deplinei disponibilități erotice față de străini”. La sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 lucrurile fuseseră mai simple. O parte din dificultățile receptării se datora, firește, facturii prozelor. Învinuit de antirealism, Țepeneag plătea și din pricina faptului că îi tradusesese pe Robbe-Grillet și pe Pinget, deși între prozele lui și „noul roman” francez erau puține elemente comune, cu adevărat importante, ca de pildă atenția acordată obiectelor, detaliului, așezat sub lupă și privite de atât de aproape încât pare străniu, ca lumea în tablourile lui Magritte și Chirico, ceea ce o determina pe Dana Dumitriu, unul din primii recenzenți, să vorbească de „realism optic”. Mai mult a deranjat, s-ar zice, încercarea scriitorului (și a grupului său de prieteni literari, Leonid Dimov, Vintilă Ivănceanu, Iulian Neacșu ș.a.) de a face școală, publicând texte-manifest și definindu-și tranșant pretenția de onirism. Recitate după decenii, textele ca atare sunt benigne și naive. Dar, în epocă, ele au fost interpretate de oficialitate ca ideologic deviate și emanând de la o grupare posibil disidentă. Se adăuga agitația lui Țepeneag și a celor din jurul lui din cursul anului 1968, la Conferința Scriitorilor, și apoi cu ocazia evenimentelor din Cehoslovacia. Plecat cu o bursă la Paris, scriito-

rul revine după un an în țară, unde publică un nou volum (retras imediat din librării), dar (rezultă chiar din jurnalul lui) oficialitățile îi cunoșteau contactele cu emigrația românească, lucru inacceptabil în regimul comunist Țepeneag a devenit un caz care l-a anticipat până la un punct pe acela al lui Goma. Amândoi au contat mai mult pe disidența politică decât pe cea literară. Narațiunile niciunui nu sunt artistic revoluționare, și în absența laturii politice, n-ar fi fost băgate în seamă de oficialitate. Prozele scurte din *Exerciții* și restul sunt valabile mai ales prin viziunea copilărească și proaspătă asupra lumii. Imaginația copilului face să pară extraordinare niște întâmplări banale. Nu atât fantastice, onirice, cât ciudate: un enorm pește mort zace pe trotuar; din burta unui elev rușinos, consultat de medic, răsare un trandafir alb; o femeie minusculă cu cap de capră behăie aținându-i calea povestitorului; un tramvai fără vatman gonește neoprit; unor băieți de prăvălie le cresc aripi din umerii halatelor etc. Alegoricul propriu-zis apare mai târziu (în *Așteptare*, 1972), uneori în forme satirice sau grotești, ca și intruziunile onirice, dar nu spre folosul unei proze care este excelentă atâta timp cât se menține într-un registru minor, delicat, de fantezie infantile, anticipând cu două decenii povestirile lui Mircea Cărtărescu. Sunt în primele trei cărți ale lui Țepeneag câteva bijuterii de precizie și de stil.

Romanele decepționează fără excepție. *Arta fugii*, *Nunțile necesare* sau *Roman de citit în tren* (acesta tradus de autorul însuși din franceză) sunt doar niște exerciții în marginea „noului roman”, unul fără punctuație, mizând pe debit verbal și psihologism obscen, altul *choses*-ist, toate concepute ca metaromane. *Hotel Europa* și cele care urmează rețin formula de metaroman, dar sunt mai limpede epice și mai lizibile. E discutabil dacă pot fi considerate o tetralogie, cum a propus un critic. Doar *Pont des Arts* se așează mai net, în continuarea la *Hotel Europa*, romanul indiscutabil cel mai bun al lui Țepeneag. Prima

sută de pagini e remarcabilă prin umorul confuziei voite dintre planul realității și acela al ficțiunii: narațiunea amestecă lucrurile până la a nu mai ști dacă ele se petrec în viața naratorului-romancier sau în romanul pe care-l scrie. Naratorul-romancier și soția lui discută politică (în preajma evenimentelor din decembrie 1989 și imediat după ele) și literatură, dimineața în pat, la cafea, în timpul toaletei matinale (motiv recurent la Țepeneag), el, un Leonida, scriitor de romane, însă deloc sigur de competențele sale politice, ea, o Efimița, cititoare de romane, însă deloc respectuoasă față de persoana și de știința soțului. Acest debut de tot hazul nu are o continuare pe măsură. Romanul e tot mai gratuit senzațional, pe alocuri neverosimil și psihologic inconsistent, ca și *Pont des Arts*, ca și *La Belle Roumaine*, și tot mai abundent în scene de erotism, foarte în spiritul prozei generației 2000, deși, evident, modelele lui Țepeneag puteau fi găsite la fel de bine în noul roman francez al deceniilor din urmă.

Mai simpatice, deși cam otrăvite, sunt jurnalele intime, „șotroanele” și corespondența, în care Țepeneag nu-și ascunde frustrările și pomiurile împotriva tuturor și a toate, a scriitorilor din țară ori a celor din exil. Tonul e acesta:

„M-am întors la Paris, după ce am stat și în Frankfurt, la Dieter Schlesak, trei zile, «Băiat bun» Schlesak acesta! (Fuhrmann susținea pe vremuri că e de fapt o canalie; de altfel însuși Schlesak recunoaște senin că a fost la un moment dat stalinist; probabil că atunci a făcut porcăriile de care îl acuză ceilalți). E drept că oricine se poate arăta «băiat bun», mai greu e să fii cinstit. Ca și cu Ivănceanu, nu mi-am dat seama în ce măsură m-a tras pe sfoară (ca *Antologia* adică).

Astea trei zile s-a purtat foarte amabil și datorită lui am reușit să fac o emisiune la radio: un dialog cu el, o prezentare a grupului și texte. În orice caz nu are egoismul fără scrupule al lui Ivănceanu.”

Același Ivănceanu, care și-a asumat paternitatea unei reviste a lui M.R. Paraschivescu, ar fi un „glandular cu ceva abilități în exprimare”, Breban și Ivasiuc, niște „ariviști”, Ștefan Baciu un „cretin înrăit”, Toma Pavel denotând o „viclenie tipică” (pentru ce?). Mai ales paginile de după 1989 sunt împănate de maliții și de sarcasme, nu atât de paranoic revanșarde ca ale lui Goma, dar nici foarte expresive literar. Se observă la mai toți scriitorii care au trăit în exil (și la Norman Manea, și la Nedelcovici) încercarea de a-și justifica „marginalizarea” de după 1989 ca pe o urmare a disidenței de dinainte. Țepeneag, ca și Goma, a fost, desigur, un disident (nu și Manea ori Nedelcovici), dar nu un martir (căci regimul comunist, aflat într-o fază apropiată de sfârșit, nu mai avea mijloacele de persecuție și oprinare din anii '50) și nici inamicul public numărul unu. În fine, nici Goma, nici Țepeneag, nici ceilalți n-au fost marginalizați de critică, după 1989. Din contra, bunăvoința criticii e uneori suspectă de oportunism. Doar că echipa de critici pe care exilații ar fi dorit-o la revenirea lor în țară nu mai era decât în mică parte activă, iar criticii tineri au fost depășiți de importanța momentului. Țepeneag a avut chiar șansa a două monografii critice (e drept, mediocre în plusuri, ca și în minusuri). Recuperarea tuturor a debutat cu stângul. În fond, nu meritau *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité*.

## ALEXANDRU IVASIUC

(12 iulie 1933 – 4 martie 1977)



Foto: I. Cucu

Deosebirea de formulă narativă dintre primele romane ale lui Alexandru Ivăsiuc și acelea care au urmat nu mai pare astăzi la fel de mare ca la publicare. Reduse ca număr de pagini și limitând acțiunea la unul sau la doi protagoniști, care sunt, dar nu în toate cazurile, și naratori, romanele din anii '60 sunt analitice, dar nu neapărat mai puțin epice decât cele din anii '70. Și aproape toate sunt romane politice. Alexandru Ivăsiuc a reinventat un gen care, creat la noi de M. Eliade în *Huliganii*, n-a cunoscut succesul romanului social sau istoric, cu care a fost adesea confundat. Romanul politic din timpul comunismului a îmbrăcat uneori, silit de Cenzură, haina parabolii, cum s-a întâmplat chiar cu ultimul al lui Ivăsiuc, *Racul*. Celelalte romane ale scriitorului sunt cât se poate de realiste, atât cele la persoana întâi, cât și cele cu narator omniscient. Impresia falsă s-a datorat inteligenței speculative a lui Ivăsiuc, ispitit, mai ales la debut, dar nu exclusiv, să teoretizeze. În

termenii lui Noica, boala romancierului a fost mereu atodetia, carența individualului. Nu, bineînțeles, o carență absolută, căci n-ar fi putut scrie literatură, ci mai degrabă o înclinație către ideile generale, foarte puternică în *Vestibul*, unde realitatea e mai degrabă interpretată decât zugrăvită obiectiv. De aici s-a născut și părerea multora că aceste prime romane ar fi mai subiective. În fond, nu e cine știe ce subiectivitate în ele, dincolo de sugestia pe care persoana întâi o creează inevitabil. Tendința naratorului e însă de a vedea peste tot în lucruri semne (care vine tot de la Eliade) minus esoterismul, confirmată fiindu-i spre sfârșit de romanele lui E. Canetti și R. Musil și atenuată (ori părăsită) ulterior în favoarea unei abordări directe a realității, aceea din tot romanul nostru tradițional.

*Vestibul* (1967) nu e mai puțin unul dintre cele mai originale romane românești. Primul capitol, împreună cu acela similar din *Apa* și cu povestirea *Corn de vânătoare*, rămâne probabil tot ce a scris mai valabil literar Alexandru Ivăsiuc. Un profesor de neuromorfologie, cinquantenar devotat studiului celulei nervoase, se îndrăgostește de o studentă cu treizeci de ani mai tânără, căreia îi adresează, fără intenția de a o expedia, o lungă scrisoare. Nu e propriu vorbind o scrisoare de dragoste. Nici o confesiune. Îndrăgostitul își vede sfârșimata rutina unei existențe în care sentimentele, oricare ar fi fost ele, n-au jucat niciodată vreun rol. Își face în scrisoare un examen de conștiință aproape medical. „Am început să gândesc despre mine cu meticulozitatea cu care aș fi examinat un pacient”, îi scrie profesorul studentei sale fără nume. Tocmai implicarea emoțională stă la originea neliniștii protagonistului, care descoperă speriat că s-a specializat în morfologia creierului ca să se protejeze de o realitate în continuă schimbare, incontrollabilă și angajantă. Și-a dorit mereu, chiar fără s-o știe, să fie „în contact cu lucrurile care nu solicită nicio atitudine și nicio transfor-



mare a mea în funcție de ele”. Acest aspect al analizei a părut esențial primilor comentatori ai romanului, izbiți de vocația rară a lui Alexandru Ivasiuc de a trage spuza ideilor pe turta realității. La relectură, și cunoscând întreaga operă a scriitorului, remarcăm că procesul de conștiință pe care naratorul îl întreprinde e departe de a fi pricinuit exclusiv de periclitatea unor reguli care-i călăuziseră viața. El este și unul moral. Indiciul este conținut în antologica scenă a uciderii veche: singura împrejurare în care, copil încă, protagonistul, confruntat cu violența colectivă, a ieșit din expectativă și a fost în pericol de a fi linșat. De câte ori, mai apoi, s-a aflat în situații similare, s-a purtat ca un laș: n-a intervenit sau a fugit de la locul faptei. Semnificativ este că resortul examenului de conștiință nu e doar acela sentimental, ci și unul de natură politică: batjocorirea studenților evrei de către colegii lor antisemiți ori anchetarea unui deținut la Siguranță. Acest resort, pe care naratorul însuși îl descoperă scriindu-i iubitei lui, a rămas ascuns înainte ca *Vestibul* să aibă o urmare. Fluent, atractiv, romanul a fost greșit considerat dificil, abstract, ilizibil, viciat de o analiză „câlțoasă”, cum a numit-o M. Ungheanu, și care este, împreună cu V. Ardeleanu și Alex. Ștefănescu, unul dintre cei mai acerbii contestatari ai talentului lui Ivasiuc.

Tema politică e centrală în *Interval* (1968). Doi tineri, o studentă întârziată și asistentul ei, cu care fusese logodită, repetă, pas cu pas, metodic, ca o obligație, o excursie pe munte pe care o făcuseră cu ani în urmă. Se despărțiseră în clipa în care fata fusese exmatriculată, pentru motive curente la începutul deceniului 6, într-o ședință de UTM la care logodnicul ei participase și tăcuse. Ca și protagonistul *Vestibulului*, nu se implicase de frică. Personajele romanelor ulterioare vor cunoaște și ele această experiență a lașității, și unele nu numai că nu vor mai rămâne în expectativă, dar vor lua partea acuzatorilor. În mod mai limpede decât în *Vestibul*, în *Interval* sentimentele sunt prinse în plasa cu ochiuri mici a politicului. Și aici, ca peste tot la Ivasiuc, motivațiile comportării formulate de însuși

personajul-narator sunt de ordin intelectual. Doar că ele nu mai lasă niciun dubiu asupra motivațiilor etice și politice. Dacă profesorul din *Vestibul* se credea disputat existențial între ordine și entropie, în *Interval*, polii conflictului lăuntric sunt legea generală și individul. Tânărul „avea obiceiul să caute doar legile, să dizolve orice act individual într-un principiu”, în vreme ce partenera lui „folosea argumente sentimentale și puerile”. „Nu există decât ce trebuie să existe”, susține el, veritabil darwinist al necesității și a legii junglei sociale. Autorul e cât se poate de clar ca opțiune: el ține partea fetei. Despărțirea definitivă a celor doi are loc în ultima pagină a romanului, când tânărul crede a-i fi descoperit fostei lui iubite „definiția”, legea, și când fata își strigă, cu disperare, dreptul la individualitatea ei neînscrisă în vreo formulă. *Interval* nu e propriu-zis deficitar epic. Nucleul e oferit de conflictul dintre cei doi și pleacă de la felul cum își explică băiatul tăcerea din ședința de demascare: voise să meargă în sensul legii care constituie noul regim, refuzând să așeze mai presus de ea un caz particular, fie și dacă se dovedea că e vorba de o nedreptate. Acest conflict e rezolvat în câteva zeci de pagini. Restul romanului constă în istorisirile tânărului (despre familia lui maramureșeană, pe care o vom regăsi și în alte romane ale lui Ivasiuc) și în amintirile care se perindă prin capul fetei (căsătorită între timp cu un *homo aedificator* al socialismului). Primul monografist al lui Ivasiuc, Ion Vitner, a remarcat caracterul ilustrativ al secvențelor epice din *Interval*, ca de altfel și din *Vestibul*, menite a juca rolul unor pilde istorice. Acest caracter colateral al evenimentelor celor mai intense a dat naștere opiniei cvasi-generale că Ivasiuc este incapabil să scrie o proză epică, susținută de caractere bine marcate. Ce e drept, și mai târziu, paginile curat epice vor fi, cu excepția *Apei* și a *Racului*, situate în retrospectivă, în amintire, istorisite în diferite împrejurări de către protagoniștii înșiși.

Caracterul de dialog din *Interval*, de dispută deschisă, nu se mai regăsește în *Cunoaștere de noapte* (1969), care revine la un singur personaj

principal, pe numele lui Ion Marina, „înalt funcționar într-un minister cheie”, intrat brusc într-o criză de conștiință care-l va pierde. Este o temă recurentă de aici înainte în romanele lui Ivasiuc. Și, ca și în *Vestibul*, declanșatorul aparent al crizei, anunțata moarte a soției lui, ascunde unul de altă natură, politică, și anume pasivitatea cu care, un deceniu mai devreme, înaltul funcționar de astăzi a primit excluderea din partid a unui demnitar din vechea gardă și fost ilegalist onest. În miezul problematic al romanului este de fapt o discuție dintre Ion Marina și unul din „bătrânii” partidului, referitoare la excludere. Explicațiile acestuia din urmă, Ion Marina le-a găsit cândva acceptabile, problema lui morală părând rezolvată: „Dta nu m-ai întrebat (și spuse „bătrânul”, prieten de altfel cu demascatul) care este adevărul, ci adevărul adevărat. Și adevărul adevărat e cu totul altul. Tot ce s-a întâmplat a fost bine și necesar”. Distincția nu e deloc oșioasă. O întreagă concepție politică se sprijină pe ea: „Adevărul adevărat, mă întrebi și mă faci să râd. Mă faci să râd cu hohote, cum n-am mai râs demult. Acest adevăr e deasupra, mult deasupra, e legea și necesitatea și nu bietele noastre păreri și îndoieli”. Se poate remarca cum a evoluat tema: în *Cunoaștere de noapte* ea a devenit net politică. Necesitatea înțeleasă (de fapt acceptată fără crâcnire) este singura interpretare dată de comuniști libertății. Generalul strivește individualul. Toate ororile comunismului își trag rădăcina din această variantă leninistă a vechii idei hegeliene. A o pune în centrul unui roman era o dovadă de curaj în anii '60. Autorul procedează însă fără radicalitatea de el însuși solicitată în articole. Nici personajul nu trage singur toate consecințele, ca să ajungă până la rădăcina răului, cauză a crizei sale, nici romanțierul. Cel puțin, nu atunci când își scria romanul. O jumătate de pas peste proza cu activiști a epocii, Ivasiuc a făcut totuși. Lucrurile sunt mai complicate decât par și trebuie interpretate cu grijă. Ivasiuc și-a înnobilit într-un fel personajele din detestabilă și detestată categorie, înzestrându-le cu convingeri și cu limbajul necesar

exprimării lor. În realitate, specia a fost cât se poate de primitivă intelectual. Personaje ca Ion Marina ori Trotușeanu, „bătrânul”, nu sunt în roman niște simpli oportuniști ideologic, ci inși cu trecut politic solid, care și-au legat conștient viața de idealul comunist. Confrunțați cu abuzurile conducerii partidului din anii de după luarea puterii, ei încearcă să se convingă că abuzurile intră în regula jocului politic. Dezvăluindu-le gândirea (ori, de la un punct înainte, inventând-o), Ivasiuc adoptă față de justificările lor ideologice o atitudine ambiguă. Este evident că el însuși gândește din perspectivă marxistă. Nu admite nedreptățile ori crimele, dar așază mai presus de orice necesitatea evoluției istorice: sacrificiile individuale nu trebuie să compromită ideea. În schema marxistă, realizarea utopiei finale comuniste era obligatorie. Roata istoriei n-avea cum fi întoarsă. Tot ce puteau spera Trotușeanu et comp. era viitorul comunism cu față umană al lui Gorbaciov. Puțini gândeau mai optimist în epocă. Nici romanțierii nu-și puteau permite (nu le trecea prin cap) o perspectivă mai radicală: niciunul n-a identificat rădăcina răului în esența însăși a sistemului. Oricât de critice, oricât de departe împinse dezvăluirile („obsedantul deceniu”, dosarele de cadre, asasinatelor politice), romanele se loveau de acest plafon, care era înțelegerea necesității. Se va vedea și în romanele următoare că, deși denunță în mod neechivoc erorile și explicațiilor lor, autorul nu pune niciodată în discuție utopia însăși a comunismului ca fază finală în dezvoltarea societății. Critica, de altfel foarte acută și tot mai directă din romane, își tocea ascuțișul în această ambiguitate, care, dacă îi refuza radicalitatea, o salva de Cenzură, oferindu-i un alibi ideologic. Nu era însă vorba de o tactică. Era limita de gândire dincolo de care n-a trecut nimeni, cel puțin în romanele care s-au publicat în țară în deceniile 7 - 9 ale secolului.

Superior prin anvergură, *Păsările* (1970) a declanșat o veritabilă bătălie în jurul prozei lui Ivasiuc. Tonul discuțiilor va scădea însă repede, iar după 1989 cota însăși a scriitorului se va apropia de zero, paradoxal, exact din cauza care

il impusese înainte, și anume abordarea politică. Inesizabil la apariția romanelor, compromisul ideologic (de pildă, tratarea activiștilor ca niște inși cinstiți și inteligenți) va părea cu atât mai greu de acceptat cu cât romanele erau mai direct politice. La apariția *Păsărilor* însă critica n-a fost scindată de acest tip de considerente, ci de modificarea formulei literare. Mai lizibil, mai obiectiv, noul roman atrage simpatia aripii conservatoare (Al. Piru, C. Regman) și decepția, mai mult sau mai puțin voalată, a unei părți din critica tânără (Al. Protopopescu o exprimă cel mai bine). Am arătat mai sus inconsistența ruperii în două a operei lui Ivasiuc. După 1989, au existat puține comentarii (I.B. Lefter, Cristian Moraru). Astăzi autorul *Păsărilor* pare uitat de tot. Dacă nu-l ignoră, *Istoriile* literare recente îl desconsideră. Marian Popa acordă *Vestibulului* și restului câteva rânduri scandaloase prin opacitate. Alex Ștefănescu nu-i descoperă romancierului nicio umbră de talent literar. Aspectele politice merita însă a fi discutate, în condițiile în care nicio reținere nu se mai impunea. Pudoarea criticii față de această latură, fără de care romanele lui Ivasiuc nu pot fi înțelese, n-are altă explicație decât dezinteresul tot mai mare pentru o operă greu de ignorat. În câteva privințe, *Păsările* reprezintă un pionierat în romanul din deceniile 7 și 8. În *Păsările* se vorbește prima oară deschis despre o anchetă de Securitate care a condus la arestarea întregii conduceri a unui șantier și la condamnarea unor nevinovați pentru omisiune de denunț. Ceea ce în *Vestibul* era doar sugerat, aici este dat pe față. Autorul nu se mai simte obligat să pună ancheta și tortura pe seama fostei Siguranțe, ca în romanul său de debut. Și nici violența nu mai e relegată în perioada legionară. Dacă în alte romane, în *Ultimii* ori în *Zile de nisip* ale lui Nedelcovici, era vorba de Miliție, în *Păsările*, Securitatea e așa zicând pusă în drepturi. Ca și existența penitenciară. Liviu Dunca, șantajat să-și denunțe colegii, apelează la un fost șef al său, devenit colonel de Securitate,

să-l ajute și e refuzat. Acesta invocă exact argumentele lui Trotușeanu: necesitatea istorică nu poate fi pusă în cumpănă de accidente de parcurs. În plus, îndoielile unora pot fi primejdioase. Mai bine să piară niște nevinovați, decât să fie aruncat dubiul asupra ideii care ne călăuzește. Atitudinea naratorului nu mai este echivocă: Liviu Dunca refuză să colaboreze și e arestat. Ivasiuc cunoștea, când își scria romanul, cazurile reale ale lui N. Steinhardt și I.D. Sârbu, condamnați exact pentru același motiv. Sigur, în roman, ca și în realitate, lucrurile se petreceau în timpul lui Dej, ceea ce explică paciența Cenzurii. După criticile aduse regimului Dej de către Ceaușescu în 1965, Cenzura îngăduia, mai mult de nevoie decât de voie, astfel de dezvăluiri. Ivasiuc se numără printre cei dintâi care le introduce în romanele sale, împreună cu Preda, Buzura, Țoiu, Lăncrănjan și alții de toată mâna. Dar nu e numai închisoarea politică, e mecanismul politic însuși. Ce e drept, nu acela din partid, care era tabu. Ivasiuc recurge de data asta la un alibi: uzina condusă de atotputernicul Dumitru Vinea reprezintă o *mise-en-abîme* a sistemului. Sub aparența economicului (plan, producție etc.), se ascunde o luptă, când surdă, când zgomotoasă, pentru putere. Dumitru Vinea are înfățișarea fizică, originea socială și mentalitatea tuturor ștabilor din romanele lui Ivasiuc. Autorul n-are multă imaginație, clonându-i unul după altul. Un accident de muncă duce la prăbușirea lui Vinea. Dar nu fiindcă i-ar fi fost dezvăluită incompetența managerială, ci pentru că adversarii lui au profitat de un moment de slăbiciune și l-au dărâmat politic. Vinea își are, ca și Marina, criza, mai puțin limpede decât mai apoi Paul Achim din *Iluminări*. Ca și N. Breban, Ivasiuc era obsedat de problematica puterii. A trata conflictele dintr-o mare întreprindere socialistă în acești termeni reprezenta o noutate față de romanele realist-socialiste ale uzinei ori chiar față de *Risipitorii* lui Preda. Raporturile tipice pentru sistem, în oricare dintre compar-

timentele sale, nu fuseseră înfățișate atât de transparent niciodată. Altminteri, *Păsările* rămâne un roman onorabil (romanul familial din primul capitol, inaugurat în *Interval*, ar fi putut da un *Buddenbrocks* românesc, dacă Ivasiuc n-ar fi preferat să-l risipească prin toate cărțile sale), cu toate clișeele, unele create chiar de el (activistul cu idei, inteligent), altele provenind din arsenalul realist-socialist (e adevărat și că lumea nu se mai împarte în buni și răi, dar cei buni continuă a triumfa, mersul înainte părând garantat, fie și prin posibilitatea de a supune totul unui examen critic).

*Apa* (1973) este adevăratul pariu al lui Ivasiuc cu critica: un roman de acțiune, lizibil, captivant, popular. Aceasta e și partea cea mai izbutită: povestea bandei de speculanți dintr-un oraș ardelenesc, imediat după război, care întreține o atmosferă de teroare, corupând poliția, autoritățile, jefuind și ucigând la nevoie. Lumei, zis Piticu, și ai lui se dau în spectacol într-un mod grotesc și terifiant. Dacă ar fi trăit, Ivasiuc i-ar fi regăsit în interlopii de astăzi. Unele scene cum ar fi petrecerile din castelul Gödl pe care l-au cumpărat, sunt remarcabile. Altele par inspirate din filmele americane cu gangsteri. Doi speculanți care l-au înșelat pe Piticu sunt siliți să se împuște singuri. Paleta de culori a lui Ivasiuc e mai bogată ca oriunde. Problema de conștiință (este și aici una) a lui Paul Dunca, ispitit de banii lui Piticu, dar speriat de uciderea cu sânge rece a unui nevinovat, e cu totul secundară și de n-ar fi cele câteva pagini de la început, cu povestirile mamei lui, absolut extraordinare, nici n-ar fi trebuit menționat. Acest roman senzațional pentru adolescenți alunecă de la un punct încolo într-un detestabil roman istoric al anilor '45-'46. Două decenii după *Străinul* lui Titus Popovici și unul după *Șoseaua Nordului*, rețeta este aceeași: comuniștii din oraș organizează rezistența împotriva bandiților care uciseseră un paznic ceferist, partidele istorice, aflate în guvernul de coaliție, mai ales acela

liberal, fiind compuse din niște bătrâni solemnii și ridicoli. Autorul se înjosește până la șarja cea mai ieftină care o amintește pe aceea din proza lui Z. Stancu: în vreme ce la județeană PCR, după crima din gară, comuniștii fac noapte albă, pătrunși de simț moral și istoric, prefectul liberal face, el, *la grasse matinée*, ignorând firește, nenorocirea și tachinându-și grațios consoarta: „Te-ai trezit, iepuraș? Ia spune-mi, ce-ai visat?” Reeditând romanul în 1983, I.B. Letter a rezumat în prefață opiniile succesive, mirat oarecum de șovăiala și de deteriorarea aprecierilor în deceniul scurs de la publicarea primei ediții. Faptul are o explicație simplă. Prin prisma ideilor la modă încă în anii '70 despre noul roman, chiar dacă ar fi meritat să rețină atenția prin franchețea narațiunii ori prin senzaționalul acțiunii, *Apa* a fost relegat într-o fază precamiltonesciană a romanului național și tratat fără respectul de rigoare. Citit fără prejudecăți, poate fi socotit, măcar în parte, un agreabil roman pentru tineret.

Cu adevărat slab este *Iluminări* (1975), care revine la maniera analitică și retrospectivă din primele romane. Până la un punct, protagonistul și situația sunt aceiași: directorul general al unui Institut de Cercetări, om de știință și ștab totodată, trece printr-o criză de conștiință (se îndrăgostește, și tot fără urmare practică), își rememorează trecutul încărcat de compromisiuri și se decide, cu tot riscul de a fi el însuși măturat, să declanșeze o operație de reformă a Institutului. Paul Achim nu sfârșește totuși ca Ion Marina sau Dumitru Vinea, dar nici reforma n-are rezultate. Problematika romanului pare astăzi una încă și mai desuetă decât a celorlalte romane ale lui Ivasiuc, deși romancierul ia distanță față de propriile clișee recurente, cum ar fi chiar acela al reducerii realității din lumea comunistă la o luptă pentru putere. Lipsesc acestui roman, într-un fel, mai onest decât celelalte, scenele și personajele memorabile.

În *Racul* (1976) maniera se schimbă încă o dată. Ivasiuc pare decis, în sfârșit, să pună problema politicului la locul ei firesc: în politică. Lucrul nu era posibil în anii '70. Politica partidului și statului comunist era un tabu, dacă nu era abordată prin prisma documentelor oficiale, adică, de fapt, a cuvântărilor lui Ceaușescu. Ea putuse fi deplasată în sfera vieții dintr-o uzină ca în *Păsările* ori în trecutul istoric, ca în *Apa*. *Racul* nu este însă nici un roman social, nici unul istoric, ci unul curat politic. Îi rămânea autorului soluția, care va fi folosită și de Bujor Nedelcovici în *Al doilea mesager* și de Baconsky în *Biserica neagră*, de a recurge la parabolă. Acțiunea *Racului* e situată într-o fictivă țară sud-americană unde militarii dau o lovitură de stat și instaurează teroarea. Cenzura nu era atât de naivă încât să nu înțeleagă, după Zamiatin, Orwell și alții, că astfel de utopii negative se puteau referi la orice formă de dictatură, nu doar la aceea de extremă-dreaptă ori fascistă. *Al doilea mesager* n-a putut fi publicat în anii '80. E drept și că Cenzura era alta în deceniul precedent. Dar, dacă *Racul* a apărut, a fost și pentru că el descria o lovitură de stat militară și nu o revoluție cu substrat ideologic. Don Athanasios, generalul care se dorește *il lider maximo*, proclamă lovitura în termeni fără echivoc, apelând, firește, la armată: „Teroarea trebuie să înceapă la noapte, la ora 3 fix”. Așa debutează romanul. Limbajul fără cod al lui Don Athanasios e complet străin comuniștilor și a fost lesne acceptat de Cenzură. Nu era suficient să se vorbească despre teroare pentru ca cititorii să se gândească la regimul comunist. Un comunist, revoluționar de profesie, s-ar fi referit la eliberare, nu la lovitură de stat, și ar fi apelat la clasa muncitoare, nu la armată promițând să instaureze democrația, nu autocrația. Nu e deloc limpede de ce a ales Ivasiuc subiectul *Racului*. Toată pledoaria generalului pentru o tehnică, o știință a terorii,

aplicată cu metodele cele mai perfecționate, reglată ca un ceasornic, e fără sens. Rațiune politică pură nu există. Comportarea și discursul lui Don Athanasios sunt de altfel contradictorii, explicit, cinice, pe de o parte, demagogice, pe de alta. Pragmatismul ingineresc al viitorului dictator nu e scutit de inflexiuni greu de explicat. Don Athanasios seamănă mai degrabă cu Piticu din *Apa* decât cu *Big Brother*. În total, *Racul* e o mediocră *political fiction*.

Au rămas de la Alexandru Ivasiuc și două povestiri istorice. Agreabilă este aceea intitulată *Corn de vânătoare*, scrisă cu un firesc pe care romanele nu-l au totdeauna, și evocând o medie-valitate transilvană pe cât de fermecătoare în ceremoniile ei, pe atât de crudă în fond.

Nelipsite de interes sunt articolele din *Radicalitate și valoare* (1972) și *Pro-domo* (1974), sclipind de o inteligență vie și aplicată, mereu în tensiune, compromise parțial nu atât de un caduc spirit marxist (de altfel, Ivasiuc îl prefera, și nu exclusiv din rațiuni tactice, pe tânărul Marx, acela al *Manuscriselor economico-filosofice*), cât de referințele oportuniste la Lenin și la revoluția comunistă (excepționala analiză a conceptului de radicalitate fiind raportată în final la revoluția roșie, care ar fi o radicalitate îndreptată spre eficiență, deși, cel puțin în sensul de la Ivasiuc, leninismul și marxismul nu sunt radicale deloc). Articolele pe teme literare sunt mult mai simpatice, unele meritând toată lauda, cum ar fi *Împăcarea în pitoresc*, cu foarte originale caracterizări ale literaturii române. În *Pro-domo* trece în prim plan problematica apropierii de Europa. În plină derivă spre național-comunism a culturii, după Tezele din iulie 1971, Ivasiuc exprimă un crez deschis occidental și antiprotocronist. Ultimele articole, găzduite inițial ca și celelalte, de *România literară*, pot fi recitite, în contextul complet opus, de astăzi, fie ca premonitoare, fie, vai, ca enunțarea unor simple locuri comune.

## AUGUSTIN BUZURA

(m. 22 septembrie 1938)



Foto: I. Cucu

Trei lucruri sunt izbitoare în proza justițiară și pesimistă a lui Augustin Buzura, socotit înainte de 1989, de către Cenzură inclusiv, cel mai critic dintre romancierii generației '60. Primul lucru este dificultatea, agravată cu trecerea timpului, la lectură a romanelor, reflectând-o vădit pe aceea cu care au fost scrise. Romancierul scrie și rescrie de câteva ori, chinuit și chinuitor, nu-și găsește totdeauna cuvintele, nici tonul, se exprimă greoi, gâfâit, dând impresia că se lovește de piedici insurmontabile, care-i solicită mai mult transpirația decât inspirația, se pierde în considerații colaterale, răsucind problemele pe toate fețele, lungește, amână, transformă dialogurile în veritabile discursuri, uitând a face nod la ață. Își proiectează, într-un rând, această dificultate de elaborare asupra unuia dintre personajele sale, un ziarist, care nu izbuteste să-și încheie o carte, luând-o mereu de la început, într-un efort sisific pe care îl întinde pe zeci de pagini fără legătură cu subiectul romanului. Al

doilea lucru este, ca la majoritatea ardelenilor, prevalența eticului asupra artisticului. Romanele sunt în fond niște pătimișe rechizitorii, uneori satirice, mai mereu polemice, dar lipsite de culoare și de varietate, plumburii, monotone, copleșind o imaginație care arde la foc mic de un material de viață apăsător ca o lespede și deseori senzațional. Buzura este probabil cel mai pesimist dintre scriitorii contemporani. În fine, izbitoare este indecizia lui între analiza psihologică și tabloul de moravuri. Paginile cu adevărat valabile literar rămân cele care zugrăvesc medii sociale ori profesionale, mentalități și epoci. Psihologismul e doar o veleitate. Deși autorul recurge la procedeul alternării persoanelor narative și al monologului interior, împrumutat din *noul roman*, substanța romanelor nu se anulează mai niciodată în funcție de perspectiva subiectivă. În definitiv, toate romanele lui Buzura sunt rezistente în latură obiectivă, nu analitică, radiografii ale societății mai degrabă decât ale sufletului. Buzura s-a documentat foarte meticulos pentru fiecare roman. O recunoaște el însuși în interviuri ori în articole. Dacă e să-l credem pe cuvânt, aproape întreg materialul de viață este autentic, personajele au prototipuri reale, contribuția scriitorului constând în studiul psihologiei, al caracterelor. Accentul pus pe acest aspect e așadar conștient. Doar că nu psihologismul prezintă interesul major al unei literaturi pe care toată lumea a citit-o în anii ei de glorie ca pe o critică încrâncenată a moravurilor comuniste. Și, ca să spunem lucrurile până la capăt, handicapul ei cel mai mare, astăzi, acesta și este: foarte directă referință la o lume care a dispărut. Sigur că obiectivitatea romanului postbelic nu mai este exact aceeași din romanul antebelic. Ionicul a lăsat urme adânci în structura doricului. Veleitatea psihologică își are la Buzura o altă rădăcină chiar în această nesensizată transformare a genului. Romanele contemporane nu mai prezintă evenimente, realități, dialoguri, în mod nemijlocit,

ci prin intermediul discursului, confesiunii ori evocării de către personajele înseși. Această mediere nu înseamnă neapărat o perspectivă subiectivă absolut originală, ireductibilă, ci doar o modalitate de redare mai modernă, capabilă să surprindă varietatea și contradicția. Nici la Titel, nici la Țoiu, nici la Ivasiuc, n-avem roman ionic propriu-zis, ci doar o versiune cosmetizată a aceluia doric.

Prozatorul Buzura are incontestabil plămâni de romancier. În nuvelele de la debut, stânjenit de spațiile exigui, nu respiră în voie. Dar câteva constante ale prozei se remarcă de pe acum: problemele de conștiință, plonjonul în amintire, monologul, socialul. Adevăratul debut este cu un roman, *Absenții* (1970), bine primit de critică, premiat, interzis după tezele din iulie 1971 și trecut la Fondul Special al bibliotecilor în 1988. Buzura își începea cu *Absenții* cariera de scriitor torturat de Cenzură. Va relata el însuși în *Tentația risipirii* (2003) interminabilele discuții și referate, mutilările textului, memoriile la „foruri”, cum li se spunea în jargonul epocii, și, ca urmare a acestora, două edemuri cerebrale. Deși bine știute de contemporani, avataruri ca acestea (*à la légère*, nu numai ale lui Buzura) nu i-au împiedicat pe unii să considere, oarecum *à la légère*, că libertățile pe care romancierii și le-au luat au fost îngăduite, așadar, „cu voie de la partid” sau, în termenii mai blânzi ai lui E. Negrici, tolerate. Alexandru George a exprimat, imprudent, o astfel de opinie. În realitate, ele au fost câștigate cu prețul unor extraordinare eforturi, uneori cu șansă, alteori cu abilitate, ce e drept, lucruri care nu mai pot fi înțelese la justa lor importanță de către noile generații. Întrebarea pe care ele și-o pun imediat este de ce *Absenții*, de exemplu, a avut o soartă vitregă, ce anume făcea din el o scriere primejdioasă. Romanul de debut al lui Buzura este un lung și pe alocuri sufocant monolog interior, când coerent, când sincopat, al cărui flux târăște la grămadă imagini, percepții, stări, conversații, amintiri sau vise. Starea obișnuită a doctorului Bogdan, cercetător într-un institut oarecare, este una aflată între trezie și somn,

pradă confuziei de senzații și de planuri, pe care o vom reîntâlni și la alte personaje din romanele următoare ale scriitorului. Fără a fi mediocru, din contra, Bogdan e un ratat, victimă a mediului medical corupt și ticăloșit. Mediu pe care îl vom reîntâlni, în *Orgoli*. Bogdan s-a resemnat să-i fie însușite de alții lucrările și nerecunoscute meritele. Se mulțumește a supraviețui într-o lume promiscuă moral și intelectual, lipsită de speranță, adică de viitor. Această lume este reversul aceleia din utopia comunistă. Spre deosebire de Ivasiuc, Buzura nu atacă tema din unghi politic. Referirile la realitate sunt aluzive și numai expresia șarjată a unei stări de spirit proaste, dezabuzate, ne permite să le înțelegem încărcătura negativă. Contestarea nu e ideologică, ci viscerală la Bogdan. De altfel, personajele diferă și ele de ale lui Ivasiuc: la acesta personajele principale erau puternicii zilei, ștabi, demnitari, siliți adesea să-și justifice comportamentul sau faptele și izbutind uneori s-o facă bine; la Buzura, e vorba de obicei de marginali, de inși nerealizați, cărora nu le cere nimeni (nici ei înșiși) socoteală. Inteligenței speculative din *Păsările*, roman apărut în același an, îi răspund în *Absenții* conștiințe încețoșate, de silă ori de alcool, capabile mai curând de dispreț și de ură decât de autoanaliză. Recitat azi, *Absenții* datează, din cauza supralicitării monologului interior, la modă în *noul roman* al Nataliei Sarraute ori al lui Robbe-Grillet care i-a influențat pe atâția dintre scriitorii generației '60.

Cu *Fețele tăcerii* (1974), un roman inegal, lungit peste măsură, nu lipsit de „burți”, dar, probabil, cel mai solid și mai interesant al scriitorului, tematica și stilistica prozei lui Buzura pare a se stabiliza definitiv. *Fețele tăcerii* este un puternic roman social și, în mult mai mică măsură, psihologic, deși autorul persistă în a examina crize de conștiință, suflete măcinate de silă, handicapuri morale. Miezul romanului constă într-o anchetă jurnalistică, dar nu menită a fi dată publicității, ci solicitată în nume așa-zicând personal lui Dan Toma de socrul său, implicat într-un proces. Această împrejurare nu justifică

obsesiile deontologice ale ziaristului, întinse pe prima sută de pagini. Lui Buzura îi displace să înceapă de-a dreptul. Frământările ziaristului amână inutil intrarea în subiect. Procedeu este, mai departe, al punerii în oglindă: în trenul care-l duce spre localitatea unde, cu ani în urmă, se petrecuseră întâmplările, jurnalistul ascultă o primă versiune a lor, aceea a lui Gheorghe Radu, socrul său, fost activist de partid, președinte al CAP-ului local chiar de el înființat în 1953. Apoi, vizitându-l pe Carol Măgureanu, una dintre victimele colectivizării forțate, ia cunoștință de a doua versiune, evident diferită, dar nu neapărat faptic, ci ca perspectivă morală. Dan Toma e șocat de tragedia unei familii de țărani harnici și de ispravă care o reflectă pe aceea a dispariției înseși a clasei țărănești. Tema pătrunsese în romanul nostru cu volumul al doilea al *Moromeșilor*, fiind reluată mai apoi în alte romane de toată mâna. Noutatea în *Fețele tăcerii* constă în claritatea opțiunii: a jurnalistului și implicit a autorului. În *Moromeșii*, cum a arătat George Geacăr în micul lui studiu, există încă o anumită ambiguitate în aprecierea împrejurărilor și a motivațiilor, discrete sechele din romanul realist-socialist. În *Suferința urmașilor* al lui Ion Lăncrănjan, după cum de asemenea s-a remarcat, rolurile erau pur și simplu inversate, față de *Cordovanii* aceluiași, ori față de *Brazdă peste haturi*, *Grâu înfrățit* ori *Bărăgan*, romane ale anilor '50, dar maniheismul rămânea. Buzura este cel mai realist dintre toți. Față de brutalitatea represiunii, Carol Măgureanu n-are altă soluție, după ce frații mai mari fug în munți și sunt uciși, și după ce tatăl lor este arestat, decât să stea ascuns ani buni într-o pivniță, în spatele unui perete fals. Când iese, e un om bolnav iremediabil. Nicio justificare a represiunii nu mai poate fi, în aceste condiții, valabilă. Aceea bazată pe lege și necesitate istorică a lui Radu, pe care o știm și din romanele lui Ivasiuc, pare imorală când este confruntată cu suferințe ca acelea îndurate de Măgureni, transformați de activist în dușmani de clasă, sortiți inevitabil pieirii. Forța romanului lui Buzura constă în zugrăvirea nefardată

a destinelor unor nevinovați peste care trece tăvălugul istoriei. Câteva scene din *Fețele tăcerii* sunt de o cruzime înspăimântătoare, dar lipsite de aerul senzațional imprimat tot mai des situațiilor, caracterelor și biografiilor în romanele de mai târziu: Stanca, iubita unuia dintre frații Măgureanu, pe care l-a urmat în munți, își împușcă copilul ca să nu cadă în mâinile Securității, dar nu mai are gloanțe pentru ea însăși, și e aruncată în închisoare; înconjuțați de armată și în pericol să ardă de viu în șura unde se ascuseseră, frații Măgureanu trag unul în altul, în aceeași clipă, singurele gloanțe care le mai rămăseseră. Grozăvia vine și din absurdul lucrurilor. Precaritatea motivațiilor ideologice și politice ale speculațiilor lui Radu în justificarea persecuțiilor – „bandiți” care nu înțeleg mersul istoriei etc. – sporește nonsensul răzbunării lui pe niște oameni care îl sfidaseră doar prin demnitate. Obiectivitatea naratorului este, cu toate acestea, desăvârșită. El nu face din activist o bestie și nici nu-l lipsește complet de scrupul moral. După cum simpatia față de Carol Măgureanu nu-l transformă pe acesta într-un erou. Ținerea dreaptă a balanței este esențială în astfel de cazuri ca să nu se ajungă la un realism-socialist *à l'envers*. Ajunge un grăunte în plus pe un talger: de ce era nevoie de sugestia de la urmă că Radu și-a incendiat singur gospodăria ca să poată da vina pe Măgureanu? Ce mai avea el de răzbunat după două decenii de la evenimentele din sat? Ca și un alt personaj, din *Orgolii*, Radu pare a proceda astfel din pură răutate. Însă romancierul realist trebuie să știe că importantă este banalitatea răului, nu caracterul lui ieșit din comun. Tabloul acesta realist și crud, dar foarte drept, al satului supus colectivizării, are o singură pată: prezentarea oamenilor din munți ai colonelului Sterian ca niște bandiți și naivi politic. În *Tentația risipirii*, Buzura va recunoaște că știa, când a scris romanul, totul despre ei, îi căutase pe unii și aflase întâmplător cum au fost lichidați chiar de la ofițerul de Securitate care dirijase operațiunea finală și pe care, acum pensionar, îl întâlnește în tren. Aprecierea din roman ne scutește de comen-



tarii. Mai puțin prolix și compact, *Fețele tăcerii* ar fi avut de câștigat. Rămâne totuși romanul cel mai bun al scriitorului.

Asemănător prin formulă cu *Fețele tăcerii* este *Orgolii* (1977). Pornind de la premisele unui roman psihologic, autorului îi reușește din nou unul de moravuri. Cât privește trecutul, fără evocarea căruia prezentul nu poate fi înțeles, el e privit, ca și în *Fețele tăcerii*, în oglindă. Subiectul e simplu: profesorul Ion Cristian, medic eminent și om remarcabil în multe privințe, a ajuns la o vârstă la care nu mai dorește decât să fie lăsat să se consacre experiențelor sale menite a descoperi un nou citostatic. A studiat în Franța și în Germania, înainte de război, a fost internat în lagărul de la Tg. Jiu pentru că a criticat politica germană, a participat voluntar pe frontul de vest, a devenit membru PCR, a fost arestat în anii '50 fiindcă a operat un țăran care luptase în munți, dar și-a redobândit titlurile și a fost numit șeful clinicii. Conflictul în care e prins se datorează pe de o parte adversităților din mediul medical, iar pe de alta intransigenței politice a fiului său, Andrei, căruia i se pare că profesorul s-a resemnat în mod laș în fața agresivității și mediocrității. Încercând să se explice, Cristian îi spune lui Andrei povestea arestării lui. Aceeași poveste, nu mult diferită faptic, o auzise Andrei de la un fost prieten al lui Cristian, procurorul Redman, cel care îl denunțase pe vremuri iar apoi se străduise să-l facă să-și recunoască faptele care i se imputau. Autorul socotește normal ca Andrei să accepte versiunea lui Redman și nu pe aceea a tatălui său. Un psiholog mai bun ar fi găsit poate în atitudinea fiului față de tată (frustrări etc.) o explicație pentru această neînțelegere. Buzura simplifică însă lucrurile. Înfățișându-l pe Cristian ca pe un erou în rezistența lui excepțională la presiuni și torturi, pe când era închis, iar pe Redman ca pe un ticălos, chiar și când nu mai avea niciun motiv să-l urască, romancierul răpește orice justificare opțiunii lui Andrei. Orb să fi fost și tot n-avea cum să interpreteze lucrurile în favoarea procurorului. Destul de convențional e înfățișat mediul din clinică, în

care bunii își dau mâna cu bunii, iar răii cu răii. Turnura romanului e mai curând satirică, prin fixitatea caracterologică de insectar uman. Siluetele personajelor sunt decupate caricatural. Lipsește însă verva. Bestiarul n-are culoare. În Buzura se ascunde un moralist grav și fără umor. Notele informative ale unui turnător din clinică transcrise fără comentarii n-au acea expresivitate involuntară care le-ar fi făcut memorabile. *Orgolii* e un roman discursiv, fără țâșnire a imaginilor, destul de banal în fond. El nu mai prezintă astăzi interesul de ieri, când zugrăvirea corupției și mediocrității lumii medicale era, pe drept cuvânt, o bravură.

Nici din *Vocile nopții* (1980), cel mai net social dintre romanele lui Buzura, nu lipsește veleitatea psihologistă. *Vocile nopții* începe în maniera în care sfârșea *Orgolii*: cu descrierea unei stări între veghe și somn, bântuită de vise tulburi. Conștiința în ceață e recurentă la Buzura, deși nu peste tot justificată. În *Refugii* întrebarea obsesivă („Cine sunt? Ce se întâmplă cu mine?”) a Ioanei Olariu, aflată într-o clinică psihiatrică, apare ca normală. Nu și în *Vocile nopții*, unde nici situația (Ștefan Pinteș își întrerupe studiile universitare și se angajează ca lucrător în mină pentru a strânge banii necesari reconstruirii casa ei părintești luată de ape la o inundație), nici personajul (tânăr viguros, hotărât și nepătat de niciun trecut istoric) n-o fac necesară. De altfel, ce probleme de conștiință poate avea Ștefan Pinteș? Centrul de greutate al romanului se află în descrierea existenței cotidiene a tinerilor mineri din orașul ardelean în care își situează acțiunea toate romanele lui Buzura: o existență târâtoare, fără idealuri și fără speranțe, la antipodul acelor prezentate în documentele de partid. Cenzura i-a solicitat să atenueze impresia de mizerabilism, tot așa cum a dorit să elimine din *Fețele tăcerii* tot ce punea colectivizarea într-o lumină diferită de aceea oficială. Dacă tabloul social e sumbru în *Vocile nopții*, motivațiile sunt mai puțin transparente decât în romanele anterioare. În fond, de ce sunt condamnați acești tineri, nu neapărat ticăloșiți, în pofida aparențelor, unii

chiar curați la suflet, candizi, alții făcând pur și simplu pe grozavii, dându-se drept macho, bețivi, curvari, să trăiască neomeneste? Putem da vina pe sistem, dar contextul politic e vag, partidul aproape că lipsește, Securitatea nu se vede. Atmosfera de suspiciune, când apare, e întreținută artificial: un locotenent de Miliție țese o pânză deasă în jurul lui Pinte, pune să fie urmărit, îi contactează părinții, îl convoacă la interogatorii, fără a-și motiva vreodată gestul. Chiar și la urmă, când Pinte reface cu mâinile lui casa, după ce a părăsit mina, locotenentul vine după el în sat acuzându-l voalat de un furt, dar îl lasă cu toate astea liber. Comportarea ofițerului n-are niciun sens, iar punerea anchetei pe seama Miliției (deși are aerul uneia de Securitate) reprezintă un subterfugiu. E drept și că în toate romanele în care Securitatea era înfățișată în tot oribilul ei era vorba de „obsedantul deceniu” și nu de „epoca de aur”. Nici la Țoiu, nici la Ivasiuc, Securitatea ceaușistă n-a intrat vreodată în acțiune. „Obsedantul deceniu”, colectivizarea forțată, arestările, abuzurile, făcuseră obiectul criticii în prima cuvântare a lui Ceaușescu în calitate de secretar general al PCR la Congresul al IX-lea din 1965. Romancierii care, în cap cu Preda, atacaseră tema, se limitaseră fără excepție la cadrul istoric stabilit de Congresul IX. În *Vocile nopții* acțiunea se petrece însă în deceniul următor. Extinderea ar fi fost imediat sancționată de Cenzură. În locul tratării directe a subiectului, Buzura apelează la ceea ce în epocă se numea „șopîrle” (greșeli de tipar, la origine, în jargonul tipografilor) sau „fitile”. Erau expresii amfibologice, denotând înțelesuri punctuale și cantotând altele generale, de natură politică. O alta este finalul romanului, când se petrece un accident stupid. Ne întrebăm de ce era nevoie de el, în afară poate de faptul că atenua *happy-end*-ul (neobișnuit la Buzura), cu idilicii frați Văsii, mineri de treabă, veniți să-i dea lui Pinte o mână de ajutor în ridicarea casei. Explicația vine imediat. Îngrozit de accident, Pinte telefonează în van după o mașină a Salvării și, auzind răspunsul recepționerei, exclamă uluit: „Cum să nu existe

salvare!” Pe coperta interioară a albumului său de caricaturi din '80, care a făcut vâlvă ca și romanul lui Buzura, Mihai Stănescu s-a fotografiat pe sine alături de o mașină a Salvării în pană. Dovadă că aluzia avea în epocă un înțeles politic clar. În *Tentația risipirii*, Buzura relatează el însuși un caz asemănător. Un capitol din *Drumul cenușii* publicat în *România literară* începea cu un strigăt disperat: „Oprți nebunul! Oprți nebunul!” Cum nu era greu de descifrat mesajul, Vlad Georgescu directorul „Europei libere”, și-a încheiat editorialul de sfârșit de an cu strigătul cu pricina. Cu o adresă limpede, în ce-l privește. Manuscrisul romanului a intrat imediat pe mâna Securității și strigătul a fost eliminat din versiunea editorială a *Drumului cenușii*. Astfel de expresii nu mai sunt citite azi în afara contextului și nu mai au nicio influență asupra lecturii. *Vocile nopții* încearcă să dea evenimentelor și un curs comic și melodramatic. Băieții buni care trec drept răi, dar sunt în fond oameni de nădejde, ne duc cu gândul la pedagogia lui Macarenko și înțelegem că dracul nu e niciodată de tot negru. Un pic de educație și gata! E drept că socialismul tocmai de asta nu e capabil și că junii corupți de azi vor fi adulții de mâine, ingineri, șefi ai minei, securiști, cu nevestele lor bovarice cu tot, pe care autorul îi expune, cu ocazia unei petreceri grandios-meschine, în toată urâtenia lor. Ideea mai generală ar fi că lumea orașului minier este bolnavă psihic. Despre o posibilă vindecare, autorul nu ne spune nimic. Pesimismul lui rămâne viguros, cu toate puseurile melodramatice sau exotice (din episodul călătoriei în Iugoslavia vecină și prietenă).

*Refugii* (1984) e romanul eșecurilor în dragoste ale unei femei tinere și frumoase care nu reușește să se adapteze lumii bărbaților. Subiectul a atras numeroase cititoare, care se vor fi recunoscut spontan în destinul Ioanei Olaru, înșelată de un soț care, după divorț, continuă a-i expedia scrisori pline de căință, harasată sexual de șeful ei, cucerită de un înalt demnitar, gelos la culme, care o vânează, la propriu, noaptea la lumina farurilor mașinii, în fine, abandonată laș de un al patrulea, speriat de amenințările preceden-

tului. Nu de acest tip de succes s-a temut, cu siguranță, Cenzura, care l-a hărțuit la rândul ei pe romancier ca pentru nicio altă carte a sa. Explicația stă în faptul că un personaj din anturajul protagonistei este inginer de mine, are unele probleme la locul de muncă, e nevoit să se ascundă și până la urmă să dispară. Cenzura s-a gândit imediat la greva minerilor din 1977 și la dispariția liderilor ei. Era evident, pe de altă parte, că, la începutul anilor '80, orice ar fi scris romancierul ar fi părut Cenzurii suspect. Începând cu titlul, care se referă la iluzoriile refugii ale eroinei, dar care a fost legat de ideea de evaziune. Paradoxul cenzurării *Refugiilor* a fost dublu. A fost mutată negocierea textului la Securitate, pentru motivul că, oficial, în România instituția Cenzurii fusese desființată în 1977. Iar Securitatea a pretins că lucrurile nu stăteau cum le înfățișa romancierul. „Greva a avut loc într-o mină de cărbune, dar dv. ați transferat acțiunea într-o mină de neferoase, mi-a spus ofițerul de Securitate. N-are rost să ne mai jucăm!” Evident, Buzura s-a apărat susținând, ceea ce era adevărat, că el nu vorbise despre nicio grevă, despre care, de altfel, nici ziarul *Scânteia*, nici Ceaușescu, după ce a fost în Valea Jiului, n-au scos un cuvânt. Lucrurile pot fi privite astăzi cu umor. Dar în epocă paradoxul în care Cenzura s-a pus singură nu era deloc evident și cu atât mai puțin amuzant. S-ar zice că cititul printre rânduri fiind specialitatea casei, romanul a fost întârziat de la publicare nu din pricina a ceea ce de fapt conținea, dar pentru interpretările care se puteau da conținutului. La drept vorbind, povestea lui Helgomar David, inginerul, va fi interesantă abia la reluarea ei, în *Drumul cenușii*. În *Refugii* e cu totul secundară. Nici nemulțumiri, nici revendicări minerești, nici grevă, nici lideri. Răspunsul dat de Buzura ofițerului nu era doar ironic. Romanul Ioanei Olaru, la rândul lui, e îndeajuns de banal. Expert în psihologia feminină, Buzura n-a fost niciodată. Cât de mari au trebuit să fie frustrările și cât de marcante eșecurile femeilor în timpul comunismului, ne putem da seama după succesul de public al *Refugiilor* la apariție.

Nu e nicio îndoială că toată lumea citea printre rânduri. Citit astăzi în litera lui, romanul e fără mare interes psihologic, cu tablouri sociale (viața intelectualității dintr-un sat socialist) ceva mai pregnante, dar sub nivelul acelorora din *Fețele tăcerii* sau din *Vocile nopții*.

*Drumul cenușii* (1988) a reprezentat un pariu foarte îndrăzneț al autorului cu sine, dar și cu Cenzura: romanul reia problema dispariției inginerului Helgomar David, de data aceasta pe fondul unor mișcări revendicative ale minerilor. S-ar zice că Cenzura n-a scăpat de ce s-a temut mai tare. Referință directă la greva din 1977 nu se putea face, dar totul dă de înțeles că despre ea e vorba. Rolul Securității (nenumite) e fățiș. Ziaristul rugat de doctorița Victoria Oprea, prietena lui David, să afle ce s-a întâmplat cu acesta, e urmărit, amenințat, bătut. Nu se spune explicit cine sunt agresorii, dar sugestia e clară. Ca și în *Fețele tăcerii*, ancheta nu e oficială, nici nu va fi urmată de publicarea în ziar a concluziilor. Dacă în *Fețele tăcerii* faptul nu avea importanță, aici el reprezintă o concesie clară făcută Cenzurii, menită a nu implica direct nici presa, nici organele de ordine. Nu se reclamă în definitiv nimic. De altfel, în seama lui David se pun doar fapte minore: ar fi protestat, uneori asociindu-i și pe alții, contra neregulilor din minele prin care a trecut ca inginer. Nu există transparență nici în privința cauzelor care ar fi putut determina dispariția ori, după alte informații, nebunia lui subită, care ar fi fost văzut, dar informația trebuie luată sub beneficiu de inventar, într-o clinică psihiatrică. Nimic nu e cert în ce-l privește. Chiar și așa, aluziile nu puteau fi decât supărătoare pentru Cenzură. Nu numai liderii grevei din '77, dar mulți alți disidenți fuseseră deținuți în aziluri, drogați sau eliminați. Se vorbea de spălarea creierului ca de un lucru obișnuit. Circulau nume de medici, vinovați de metodele lui Mengele. Buzura ataca așadar în felul lui aproape provocator o temă extrem de riscantă. Ca să se protejeze, a complicat lucrurile până la inextricabil. Dan Coman e pe cale să scrie o carte de *biografii comune* în clipa în care

survine apelul doctoriței. Ancheta pe care o întreprinde e atât de amestecată cu altele anterioare, fără legătură cu dispariția inginerului, încât suntem confrunțați cu un veritabil labirint de probe. Nu e limpede dacă convorbirile înregistrate pe bandă ori reproduse din memorie (după ce unele îi sunt sustrate nu se știe de cine) se referă la cazul lui David ori fac parte din cealaltă carte. O călătorie a ziaristului în căutarea unui loc în care să-și poată scrie liniștit cartea e presărată de accidente dintre cele mai neașteptate, greu de apreciat și de interpretat: își fac apariția milițieni de la Circulație care au ceva să-i reproșeze; o autostopistă gata să intre sub roțile mașinii și urmărită de doi indivizi, care nu se mai desparte de Coman, ca să descoperim întâi că era interesată de David și apoi că fusese iubita unuia din cunoscuții acestuia intervievați de Coman. O profesoară măritată cu un boxer cade și ea pe capul ziaristului (toți protagoniștii lui Buzura au norocul de a întâlni la tot pasul femei tinere și frumoase), ca să descoperim din nou că a fost trimisă de doctoriță să-l controleze; un țăran e aproape spintecat de un taur pe șosea, așa că Dan Coman se vede silit a-l duce la spital și e apoi găzduit de soția acestuia, ocazie cu care un poet local, autor de epepei naționale, dă buzna peste el etc. Nefireasca aglomerare de peripeții transformă călătoria într-un roman picaresc în care firul principal se încurcă până la urmă ca într-un ghem. David se arată de două ori lui Coman, o dată ca un alienat pus pe clovnerii, altă dată ca un impostor plătit să-l inducă în eroare. La sfârșit, ciudata însoțitoare a lui Coman se dovedește a fi Ioana Olaru, eroina *Refugiilor*. Povestea de iubire abia încheată între cei doi se încheie brusc cu moartea femeii sub roțile unei mașini. Doctorița Oprea fusese și ea între timp călcată de o mașină. Nu neapărat amândouă mașinile erau ale Securității. Impresia de mister prefabricat și de senzațional persistă de la un capăt la altul, explicabilă, cel puțin, în parte, prin dorința autorului de a arunca o ceață protectoare peste adevăratul subiect al romanului. Toate aceste complicații, menite

probabil să pună Cenzura pe un drum greșit, fac romanul confuz. Nu mai distingem ce e intenție de ce e stângăcie. Dacă adăugăm și încărcătura metatextuală din primele capitole, în care Dan Coman jurnalistul trece prin suferințele atroce ale creației, ca un adevărat scriitor, avem tot tacâmul. *Drumul cenușii* e o dovadă că a câștiga una sau mai multe bătălii cu Cenzura nu înseamnă a fi câștigat și războiul.

După 1989 Buzura a mai publicat un singur roman, scris în parte înainte, *Recviem pentru nebunii și bestii* (1999). Maniera e mai simplă, dacă nu liniară, și narațiunea curge mai firesc. Un jurnalist (încă unul), directorul celui mai important cotidian din același oraș din nordul țării (nu s-a observat că Buzura își are geografia proprie, ca și Titel și Bănulescu), e șantajat în cotidianul concurent cu eventuale dezvăluiri despre trecutul său. Câțiva afaceriști și politicieni ai tranziției vor să cumpere ziarul ca să scape ei înșiși de revelația compromițătoare. În realitate, Matei Popa n-are, el, nimic de ascuns. A fost de două ori închis, o dată pentru tentativă de omor, când a vrut să-și facă singur dreptate după ce un individ îi violase iubita (o astfel de întâmplare mult mai subtil tratată face subiectul unui roman al Danei Dumitriu), a doua oară pentru că a încercat să fugă peste Dunăre. Calomniat și amenințat, jurnalistul își amintește el însuși trecutul, în parte și la solicitarea unei femei, căreia i-l povestește. Matei Popa nu mai este, el, o conștiință tulbură. Psihologismul destul de iritant în alte romane lipsește. Popa este, ca și Pinteș, un ins plin de vitalitate, curajos, activ, în pofida silei de tot și de toate care-l cuprinde la un moment dat. A fost în tinerețe miner, fotbalist și a trecut prin multe. A respins propunerile unui securist de a deveni denunțator și a fost condamnat pe nedrept. Cu câteva săptămâni înainte de Revoluție a fost acuzat, de data asta cu temei, că a sustras dinamită din mină ca să arunce în aer județeană de partid. În zilele revoluției, a condus orașul ca un veritabil șef. Apoi s-a consacrat jurnalistic, dezvăluind afacerile necurate și colaborările cu fosta Securitate ale unor potențați locali. Acesta

e subiectul. Patima romancierului pentru rechizitorii este intactă. A rămas la fel de pesimist astăzi ca și ieri. Lumea nouă de profitori și parveniți e înfățișată în tonuri sumbre, dar fără relief deosebit. Tabloul social e tern, caracterele sunt uneori cu cheie. Șarja satirică pare obosită. Romanul abuzează de scene tari și de senzațional.

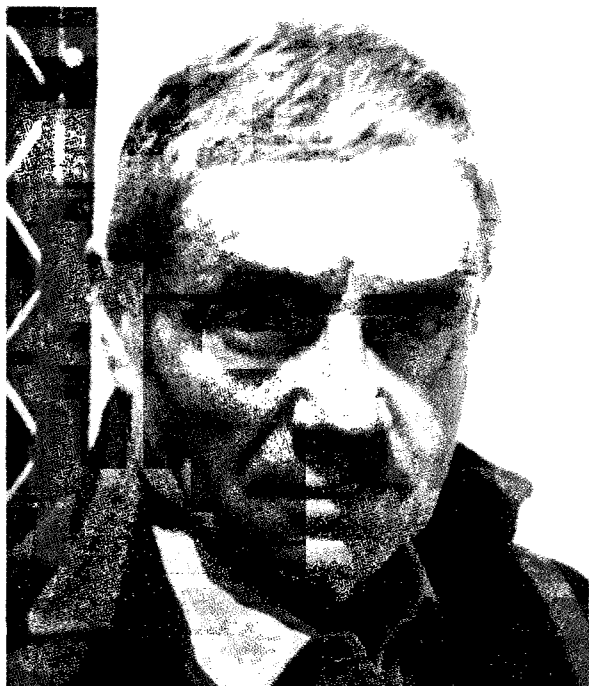
Publicistica din *Bloc-notes* (1981) este scrisă în același ton cu romanele: amară, critică, deși fără expresivitate verbală.

*Tentația risipirii* (2003) constituie în esență o replică dată detractorilor scriitorului, numeroși după 1989, sprijinită pe extrase comentate din

Dosarul de Securitate. Dincolo de o explicabilă iritare, deloc profitabilă pentru credibilitatea argumentării, și de dorința permanentă de a se justifica în ochii fiecui, cartea reprezintă un document revelator pentru războiul civil, astăzi complet ignorat, dintre scriitori și regimul comunist. Sigur, Buzura trebuie considerat o autoritate în materie și cazul lui nu e neapărat valabil pentru foarte mulți alții. Ceea ce nu înseamnă că, de pildă, capitolele despre Cenzură din *Tentația risipirii* n-ar merita să facă parte din bibliografia obligatorie pentru cine vrea să cunoască epoca dinainte de 1989 și pe oamenii ei.

## GEORGE BĂLĂIȚĂ

(n. 17 aprilie 1935)



După aproape zece ani de la exercițiile de dactilografie literară din *Conversând despre Ionescu* (1966), (alte volume, unul de literatură pentru copii, nu prezintă decât un interes bibliografic), George Bălăiță publică un extraordinar roman, substanțial, modern, ironic și totodată plin de poezie, de un realism minuțios, abundent, întors în marea

viziune fantastică, *Lumea în două zile* (1975). Fixând desfășurarea acțiunii în numai două zile (un solstițiu de iarnă fierbinte, cu topiri de zăpezi și ploi bogate, și un solstițiu de vară sfârșit cu o grindină apocaliptică și cu zăpadă), romanul se constituie de fapt din notele unui fost judecător care întreprinde pe cont propriu o anchetă cel puțin ciudată. Obiectul ei nu este atâtuciderea tânărului funcționar Antipa (care s-a dovedit a fi opera unui dement), cât existența însăși a celui ucis, firea și purtarea lui inexplicabile. Viziru, fostul judecător, e un anchetator apatic, la fel cu personajul lui Virgil Duda, strângând cu enormă răbdare date despre eroul său, așezând cap la cap înregistrarea pe bandă a unor conversații, însemnări personale, amintiri și alte documente. „Da, eu adun probe, scrie judecătorul Viziru (caietul cu scoarțe galbene, cifra 3, pe prima pagină albă, restul acoperit cu litere mărunte, grăbite). Prea multe fapte, sunt strivit de fapte, dar nu mă pot opri”. Prea multe fapte, căci Viziru inventariază viața lui Antipa, a soției acestuia, Felicia, a prietenilor lor. Romanul, ca și ancheta, demarează greu, înecat în amănunte: „Dar ce se întâmplă? (se întrebă Viziru). Văd litere, cuvinte, rânduri.

Nu văd însă niciun înțeles. Nimic nu se leagă...”. Fostul judecător se comportă ca un scriitor, căci în urma lui totul devine cuvânt, scriere („și că, scriind asta, o poftă caraghioasă și greu de stăpânit mă face să vreau să spun totul despre casă, o simt, o văd, despre cei care au stat în ea, despre mirosurile și zidurile ei”), realității evocate tinzând să i se substituie imaginea scrisă, prin acumulare nesfârșită de cuvinte („mă gândesc: să poți scrie ce-ți trece prin cap, – să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vântul deșertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge”). Anchetatorul fiind un alter-ego al celui care scrie, ancheta nu este numai romanul propriu-zis: ea conține și un roman al romanului, un fel de metaroman care oferă cheile și estetica. Autorul mizează cu inteligență pe acest joc dublu dintre realitate și interpretările ei posibile, întreținând ambiguitatea pe măsură ce o explică. Foarte realist în totul, în detalii mai ales, romanul are un supratext livresc: nu o simbolizare grosolană a unor evenimente, ci o identificare abia sesizabilă dintre personaje și modelele lor, pe care o descoperim de obicei cu întârziere și surpriză. În acest supratext apar: o povestire chineză cu o oglindă, Cicikov, hainele împăratului din Andersen, o fabulă cu câini, diavolul din *Frații Karamazov*, *Muntele vrăjtit*, Strindberg și altele. În sfârșit, narațiunea este intersectată de pretinse „pagini din *Jurnalul romanului?*” – care sunt pur și simplu colaje de articole de ziar, menite a relua, de asemenea, ideea metaromanului, dar în chip parodic. Autorul are aerul de a ne pune în contact cu fișele sale de lucru; ele conțin însă teme-clîșeu, situații-clîșeu, personaje-clîșeu, conversații-clîșeu, altfel spus, o estetică în clîșeu.

Se remarcă îndată și originalitatea scriiturii. Profitând de ideea anchetei – care simulează probe, amânând sensul – George Bălăiță se lasă cu vizibilă plăcere în voia unui realism acumulativ, a unei imaginații a concretului greu egalabile. Romanul clasic suferă în general de o tiranie a semnificativului: e schematic, adică noțional;

personajele exemplifică, de obicei, câteva sentimente fundamentale pe care, descriindu-le din afară, romancierul le transformă în concepte. A nu mai porni de la schema psihologică, încercând s-o umpli, ci de la masa amorfă, pulverizată și contradictorie, încercând s-o unifici, înseamnă în fond a deznaționaliza romanul, a-i reda autenticitatea, concretul, imprezibilul. În această „imanență” a scriiturii constă modernitatea, pe care Robbe-Grillet a teoretizat-o și a exagerat-o uneori până la secătuire. Căci, paradoxal, nimic nu e mai uscat și artificios decât romanul de pură descriere. George Bălăiță, e prea inteligent ca să cadă în cursă: și, în același timp, prea senzual, prea atras de bogăția, de luxuria formelor. La el, ca și la Breban impresia de concret e mereu uimitoare; prin aglomerația de gesturi, obiecte, curente, trece un aer pur și viu; din descrierea meticuloasă, insistentă, labirintică, rezultă un fantastic al lucrurilor, o animare poetică a universului inert: „Tăind o felie de pâine, Antipa lovește cu cotul toarta unei cratițe, cratița dă peste un ibric plin cu ceva cafeniu, vâscos. Ibricul nimereste în același timp două pahare. Antipa sare să le prindă, nu reușește, dar, în salt, atinge cu capul polița cu vase goale, vasele se rostogolesc, țopăie cu mare veselie, așa că nimeni nu mai aude cum se sparg paharele, deodată e liniște, se vede orezul cum se scurge dintr-o farfurie răsturnată, un norișor de făină plutește sub tavan, ca un cântec de greier se aude acum pocnetul smălțului în vasele tăcute și numai Dumnezeu știe cum deodată frigiderul izbucnește în flăcări, pesemne din cauza unei cozi de pește afumat ajunsă în congelator”. Câinele Argus, îndrăgostit de cățelușa Eromanga, îi mărturisește iubitei cu coadă și botișor umed intenția de a scrie un poem filosofic. În cartea lui George Bălăiță, cum se vede, animalele nu doar iubesc și vorbesc, dar fac literatură, iar autorul are umorul de a ascunde „cheia” esențială a romanului tocmai aici. Așadar, Argus, după ce își latră pasiunea pentru Eromanga, adaugă într-un limbaj la fel de bine articulat: „Poemul filosofic intitulat Mondo Cane cuprinde cum și-am mai

spus două părți: prima parte, numită *Domestica*, se ocupă de lucrurile calme, sigure, caraghioase, dar lipsite de primejdie, pe care câinele le caută cu înfrigurare și spre care ultimul vagabond ca și marele conducător de oști aspiră mărturisit sau nu: spaima de provizorat și singurătate ne mână într-acolo. Dar ce facem odată ajunși acolo? Dacă ajungem! Aici începe partea a doua a poemului meu: *Infernală*. Ea se ocupă de lucrurile tulburi, întunecate, iraționale. Nu vreau să te conving că noi câinii facem pe dracu în patru să ne găsim un coteț cald, o strachină cu lături și un stăpân mai de doamne-ajută numai și numai pentru a ne putea pregăti saltul în marele spațiu neluminat al imprezibilului. Vreau doar să arăt cum într-o singură ființă aceste două stări sunt active și într-un echilibru relativ, care face tocmai farmecul speciei... Tu, *Eromanga*, ești pentru mine liniștea și seninătatea mea domestică”.

Este de ajuns să punem în locul lui *Argus* pe *Antipa* și în locul *Eromangăi* pe *Felicia* spre a avea prima parte a romanului însuși: *Domestica*. După șapte ani, fostul judecător *Viziru* vine în orașelul *Albala* spre a reconstitui menajul *Antipa-Felicia*. Întreabă pe unul, pe altul, înregistrează, confruntă. *Antipa*, pe care îl cunoscuse în alt oraș, unde, fiind funcționar, făcea naveta, se dovedește a fi fost, acasă la el, un individ lenevos și visător, care pare aproape bătrân, deși n-are mai mult de treizeci de ani, plin de tabieturi, ipohondru, somnolând într-un fotoliu sau alergând după cumpărături îmbrăcat într-o șubă groasă, cu o căciulă îndesată pe ochi atunci când toată lumea moare de căldură, pe scurt, un om oarecare, deși nu fără ciudățeni și manii, „un aiurit care se teme de curent și face în fiecare zi gargară cu ceai de mușețel”. *Felicia*, ea, este o soție model, harnică, energică, înțelegătoare, dincolo de fireștile accese de îndoială în fidelitatea bărbatului. Intuiția remarcabilă a autorului a fost de a nu zugrăvi *Domestica* sub latura de platitudine burgheză, ci sub aceea ritual-poetică. *Felicia* nu e o biată femeie trebăluind în ajun de Crăciun, e o *Zeitate* care oficiază un ceremonial măreț în

templul ei: *Bucătăria*. Poezia *Bucătăriei* (blând-ironică, fantastică, delicată, înmiresmată ca în versurile lui *Emil Brumaru*) prilejuiește câteva pagini superbe. Prospețime vegetală a legumelor și zarzavaturii, aburi suavi ai supelor, sfârâit de fripturi la cuptor, parfum greu al tórturilor și al cremelor, spună imaculată a frișcăi, agerime a piperului, lascivitate dulce de vanilie și stafide, plămadă bogată a aluatului... Și peste toate duhurile și spiridușii bucătăriei, tronează o femeie uriașă, cu fața lată și brațe mari, cu ochi blânzi ca aceia ai unor greoaie mamifere rumegătoare ce nu se despart niciodată de om. În *Domestica* imaginația e calm-debordantă; în *Infernală* e halucinant-grotescă. A doua existență a lui *Antipa* nu mai e supusă *Felicieii*, bucătăriei, șubei și gargarei cu ceai de mușețel: în clipa în care coboară din trenul de navetiști, în dimineața solstițiului de vară, el pare dintr-odată alt om. Acela pe care îl știa *Viziru*. Lumea însăși este alta: orașelul toropit de căldură, apoi bătut cu furie de grindină, oameni imbecilizați de plictiseală, cârciuma lui *Moiselini* unde se strâng, ca să se îmbete, un popă răspopit, un inginer vulgar, un anchetator apatic și alții. Ochiul romancierului este de data asta necruțător, diformant, hipertrofiat. Ironia se preface în sarcasm. Petrecerea la cârciumă sfârșită cu moartea popii seamănă cu un coșmar, amestec de țopăială clovnescă și de tragic, de satiră gogoliană și de imaginație ca la *Garcia Marquez*. Un pitic monstruos aleargă printre picioarele chelneriței *Pompilia*, aceea care emană mirosuri colosale, caricatură grotescă a Femeii din prima parte care trona în *Bucătărie*: „Subsuorile ei exală un miros puternic care închide ca într-un clopot de sticlă toate mirosurile din bucătărie, un miros care se desprinde de la ea și ca un animal ciudat venit din alte locuri se târaie prin încăpere și se urcă pe pereți”. Rumegătorului placid și casnic îi ia locul bestia. Și tot în simbolistica aceasta secretă a cărții, *Felicieii* îi ia locul *Silvia Racliș*, femeii iubitoare, pisăloage, cumiți, care menține alianța familială, femeia devoratoare, instinctivă, care o distruge. Și *Antipa*? Cine se ascunde

sub înfățișarea autoritară, dar plăcută, a tânărului funcționar de la Sfatul popular (primăria de odinioară) care completează certificate de deces? Totul pleacă de la o glumă, de la un pariu la cârciumă: Antipa pierde atunci pariul, fiindcă Biducă, încasatorul prăpădit de la baia comunală (dar nu cumva și paznicul infernului de aburi fierbinți?), moare trei zile mai târziu decât prevestise el. Prietenii rîd, țopăie, behăie și beau lada de bere care fusese miza pariului. Totuși Biducă moare și neliniștea pune treptat stăpânire pe ei, căci alte cinci formulare de deces sunt completate de Antipa înainte ca oamenii al căror nume e trecut pe ele să fi murit. Iar de data aceasta Antipa nu mai greșește nici măcar ziua. Romanul intră în fantastic, dar fără a pierde legătura cu lucrurile. Cu aceeași metodă exactă, meticuloasă, descriptivă, George Bălăiță trece pe nesimțite la relatarea unei istorii stranii și atroce.

Antipa e un Cicikov care pariază pe suflute moarte. Ca și diavolul din *Frații Karamazov*, el apare ca un om al timpului. Nici un simplu farseur, nici o ființă supranaturală. O legendă tulbure se încheagă în jurul funcționarului, dar misterul lui rămâne intact, mister al înseși ființei umane, cu sâmburele ei inevitabil de demonie. Câtă vreme aspectul realist și acela simbolic se echilibrează, romanul lui George Bălăiță are forță și noutate. Fantasticul transfigurează existența cea mai anodină. Diavolul seamănă cu o persoană comună și onorabilă. Grotescul străbate în țesătura prozei fără a se ajunge la facilități satirică, iar savoarea poetică a concretului nu se alterează prin alegorie. Finalul este însă artificial. Antipa e ucis de un dement, Anghel, care semnifică fanatismul, și care crede a-l vedea în el pe chinezul Su Cio, posesorul unei străvechi oglinzi magice. Apoi Anghel se identifică cu August pălărierul, care ar fi expresia contrară a toleranței. Aici simbolistica e deodată prea clară și romanul ia o turnură naiv alegorică. Oprit cu câteva zeci de pagini mai devreme, *Lumea în două zile* ar fi câștigat eu siguranță.

Al doilea roman al lui G. Bălăiță, *Ucenicul neascultător*, trebuia să fie doar prima parte a unei trilogii. A rămas fără continuare. Modern, bogat artistic, inteligent, autorul însuși îl definește cu ineputabilă vervă, de la început, amestecând în definiție cuvintele lui Polonius din *Hamlet* (care, el, nu știe ce spune!) despre trupa de actori sosiți la curte: „Cronică, poveste, romanț sentimental cu aventuri și filosofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învățătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tânăr în prima, a doua sau a treia tinerețe, câte nu poartă în lada căruței trupa noastră care cuprinde, firește, *the best actors in the world, cei mai buni actori din lume, fie în tragedie, fie în comedie, piese istorice, pastorale, pastorale comice, pastorale istorice, tragico-istorice, pastorale tragi-comico-istorice, piese ce respectă regulile, și poeme libere*”. Acest talmeș-balmeș nu e deloc întâmplător, ci menit să sugereze ambiguitățile voite ale unui text în care patosul e mereu întors în farsă, seriosul în parodie, spre triumful aceluia „mod ironic” de care vorbește Northrop Frye în legătură cu literatura modernă, în care „cititorul simte că se află în aceeași situație cu eroul”. Lumea fiind un teatru, teatrul este o lume. Distingem două laturi: una imaginativă, alta critică. Romancierul e inventiv, mitoman, scamator ce extrage miracole din pălăria fără fund a vieții; e și întâiul comentator lucid al propriului spectacol, profesor de prestidigitație. Narațiunea introductivă (din cele opt care compun volumul, continuându-se imprevizibil și modificându-se reciproc) se intitulează *Ocheam*. E un fel de roman al romanului, în care „cronicarul” iese la rampă. Acest meta-roman se reducea în *Lumea în două zile* la o anchetă și avea un singur protagonist. În *Ucenicul neascultător* meta-romanul ține de magie, iar naratorul se multiplică. Naum (cartea întregă va fi romanul formării lui), Artimon, Filip Adam și ceilalți povestesc cu rîndul: în definitiv aici toată lumea povestește. Când autorul-demiurg al romanului tradițional a abdicat de la rolul său și și-a cedat personajelor prerogativele, fiecare personaj devine



demiurg; mai exact, încearcă să facă pe demiurgul. Ironia este reflexul acestei multiplicități, al eroului devenit o clipă narator, al actorului ieșit în avanscenă și transformat în crainic. Există deci o suprapunere de perspective: totdeauna, cineva, un anumit personaj, trăiește evenimentele, realitatea fiind în acest caz suportată de el, ochiul și memoria lui; și totdeauna, cineva, același personaj sau altul, relatează evenimentele, realitatea fiind, de data aceasta, prelucrată de el ca un adevărat roman. Sterne, Gogol și Joyce se află la originea procedeelelor din proza lui George Bălăiță: cel dintâi, prin digresiunea care amână dezvoltarea subiectului, reflecție, ruptură și artificiu compozițional; al doilea, prin uriașa imaginație satirică și realism vizionar; ultimul, prin interiorizarea psihologică a fluxului epic, densitate materială, distorsiuni temporale și epopee bufă. *Ucenicul neascultător* inaugurează o cronică de familie, ca și *Istoriile* lui Mircea Ciobanu, începând-o din mai multe puncte de dată, lent acumulativă și derutantă. Subiectul nu se poate rezuma, căci liniile lui se curbează neconținut, semănând cu o spirală. Eroii principali sunt Adamii: bătrînul, fiii și nepoții lui. Niciunul nu e propriu-zis prezentat: îi cunoaștem pe măsură ce se încheagă cronică. Ei sunt, mai întâi, interiorități virtuale, gesturi, senzații, voci; textul însuși pare a-i „produce” treptat, scoțându-i la iveală din masa indistinctă a cuvintelor. Trăiesc toți într-un spațiu și într-un timp ce le aparține, fără acele repere obiective sau informații biografice care să-i transforme din capul locului în caractere. Romancierul clasic își înfățișează personajul – cu toate elementele necesare – înainte de a-l reprezenta într-o trăire concretă; de aceea, adesea, caracterul rămâne oarecum independent de evenimente, ilustrându-le cel mult, fără a le datora în fond ceva. Aici jocul întâmplării naște personajul; și e loc pentru incertitudine și contradicție. Desigur, uneori, „cronicarul” intervine direct și demersul purei subiectivități alternează cu o manieră mai obiectivă. Iată, în *Copacul și umbra* avem de-a face cu pagini de roman aproape clasic despre

Visarion și Adam și despre fiul său; ambițiosul, arivistul Visarion și tânărul ce încearcă să se elibereze de o prea autoritară tutelă. Naum, cronicarul, e o singură dată prezent nemijlocit, în *Iarna*, nuvelă de sine stătătoare, puternică, realistă și halucinantă. În acestea, câteva personaje capătă contur (Visarion, Dabija), ca niște portrete puse în ramă. Apare însă bătrînul Adam și rama se sfărâmă. Drumul țaranului nonagenar spre oraș, disparițiile lui miraculoase, aparenta nemotivare a gesturilor țin de o perspectivă interioară, de o subiectivitate ce animă lucrurile, de un mister al ființei ce se răsfrânge în afară. În *Lumină în amurg*, sfârșitul patriarhului, al lui Noe, înconjurat de fii, frați, nepoți, e zugrăvit în ton de epopee ironică, documentară și mitică. În definitiv, lumea romanului lui George Bălăiță e o lume de țărani care devin orașeni, rămânând țărani. Epopeea coboară la rădăcini, într-o arhitate plină de farmecul obiceiurilor, ritualurilor și eresurilor pe care însă o confruntă cu cea mai nouă mentalitate. Între timpul fără istorie al patriarhului și istoria presată de timp a fiilor și nepoților lui se sapă un conflict ascuns, insesizabil. Asistăm la geneza unei lumi. Naratorul spune: „îmi place să povestesc și o iau întotdeauna de la capăt, nu chiar de la zidirea lumii, dar cam de la Tata Noe”. Conflictul există și la M. Preda sau D.R. Popescu, realist la unul, fabulos la celălalt. Originalitatea lui George Bălăiță vine din alianța eposului cu parodia. Stilistic, sunt în *Ucenicul neascultător* două registre esențiale: unul „înalt”, serios; altul „jos”, burlesc. Romanul are, pe de-o parte, factură de cronică, abundentă în amănunte; pe de alta, fastul, reconstrucția, fresca sunt ironizate. Facerea lumii: dar demiurgul are uneori chef de joacă. Creatorul seamănă din când în când cu un scamator. Autorul își compară romanul cu lada unei căruțe de artiști ambulănți. Universul lui e o arcă a lui Noe în care toate stau claie peste grămadă: minunile fermecătoare și derizorii din care se alcătuieste viața omului. Acest iarmaroc fabulos își are, desigur, diavolul: pe Chirică Samca. Așa cum își are sfinții, inocenții, vinovații, farsorii, brutele,

bătrânii și copiii. Nu și (ce lucru ciudat!) femeile. Dragostea lipsește din acest prim volum al romanului. În absența femeilor (simple figurante deocamdată), se petrec drame și comedii ale ambiției, forței, șansei și ghinionului. Un fel de Ostap Bender ghinionist este Filip din *Zodiac*. Dar personajul, probabil artistic cel mai extraordinar, rămâne profesorul Finți din *Leția de istorie*, măreț și pitoresc, spintecând lumea cu trupul lui, ca un cetaceu colosal apa oceanului. În astfel de pagini, George Bălăiță e un mare prozator. Finți, cu dimensiunile lui ciclopice, cu hainele lui fluturând ca o pânză de corabie, cu pata de grăsime de pe cravată, cu servieta burdușită ale cărei balamale stau să plesnească, e un Gargantua gogolian: „Un pardesiu lung până aproape de glezne, într-o zi caniculară, mari buzunare aplicate, gaica atârând pe fese ca un lanț ruginit între stâlpii de piatră care înconjoară Monumentul. Astfel de haine umpleau străzile în anotimpurile reci și umblau singure și fără grijă ca nasul maiorului Kovaliov pe Nevski Prospekt”. Ceea ce este iarăși cu deosebire frapant la George Bălăiță este felul în care un mare instinct al concretului, o vocație descriptivă, minuțioasă, realistă, se convertesc pe nesimțite în viziunea fantastică, fără ca totuși sentimentul

realității să se disloce. Totul fiind obișnuit, nimic nu are chipul lucrurilor obișnuite. Ca la romanierii latino-americani ai ultimelor decenii (dar, de ce nu, ca la Gogol), bogăția flamandă a detaliilor, în loc să satureze proza de scene naturaliste, o saturează de supranatural. Arta constă în transfigurarea banalului, dar, deopotrivă, în încarnarea insolitului. Unde e linia de demarcație? Unde sfârșește romanul social și politic și începe poemul? Ele în fond coexistă, inextricabil, ca și eposul cu parodia lui. Romanul lui George Bălăiță e document minuțios, enciclopedie a epocii și totodată satiră vizionară, poem fantasmagoric, dincolo de naturalism și de psihologie.

Lentul și poate leneșul G. Bălăiță ne-a rămas dator nu numai cu urmarea *Ucenicului*, dar cu proză în general. Puținele lui cărți de după cele două romane care l-au consacrat cuprind articole sau eseuri eterogene, deloc lipsite de interes (cum ar fi cele din *Gulliver în țara nimănui*, 1994), o traducere din rusul Andrei Platonov și un, deocamdată nedevenit film, scenariu după *Povestea lui Stan Pășitul*, capodoperă a unui gen în care mulți prozatori contemporani (E. Barbu, T. Popovici) au eșuat lamentabil.

## MIRCEA CIOBANU

(13 mai 1940 – 22 aprilie 1996)

Deși poate părea astăzi, dacă ne raportăm nemijlocit la ce și cum se scrie, inclasabilă, poezia lui Mircea Ciobanu a stat o vreme, la începuturile ei (*Imnuri pentru nesomnul cuvintelor*, 1966) sub dublul semn al lui Barbu și Arghezi, fie și numai prin felul în care s-a referit la limbaj: privit ca obiect al unui travaliu intens și secret de a da informului formă. Operația aceasta de tratare a cuvintelor a rămas ca o particularitate a liricii lui Mircea Ciobanu până la *Viața lumii*, ultima carte de versuri publicată de poet, cu titlu împrumutat din Miron Costin. Suntem, în *Viața*

*lumii*, ca mai mereu la Ciobanu, nu înaintea unei, pur și simplu, culegeri, dar a unei cărți structurate cu grijă ca un amplu poem. Parabola lumii nu conține doar partea declinantă, escatologică, pentru care medievalul Costin avea o firească predilecție, dar mai ales facerea, originile, primordialul. O tramă aproape invizibilă conduce fantezia lirică și ea provine din Biblie. Poeziilor care conțin viziuni ale nașterii universului din apele vii de la începuturi („maica tuturor apelor”) le răspund cele subintitulate *Replăcă* (și în care se ivește adesea simbolul cugetătorului, al lui Faust,

al celui care provoacă deliberat cunoașterea), într-o modalitate prea riguroasă ca să fie întâmplătoare. O astfel de construcție a poemului nu este obișnuită în lirica noastră, poate și fiindcă modernismul a preferat fragmentarul, iluminarea de o clipă, fulguranța imaginii. Excepțiile le-am putea număra pe degetele de la o mână: Sorin Mărculescu, Liviu Ioan Stoiciu. În claritatea aparentă a liricii lui Mircea Ciobanu descoperim neconținut întinse zone de opacitate. Deși poezia aceasta vorbește de obicei sentențios și persuasiv, în versete, discursul este adesea ceșos și esoteric. Poetul, care a debutat ca un faur barbian de enigme concentrate, a renunțat treptat la matrița geometrică (în care imaginația era răcită) pentru alte soiuri de alambicuri din care lirica lui iese curățită de zgura noțiunilor, incantatorie. Alchimist în gesturi, Mircea Ciobanu scrie tot mai mult o poezie de aspect medieval, în care poetul joacă rolul vocii care transmite mesajele oculte ale tribului, orice „personalitate” lipsind, orice viață personală adică, iar retorica este nu numai ceremonioasă (o ceremonie a impersonalității), dar prin excelență vorbită, adresată, auditivă (nevizibilul medievalității timpurii domnește în toate aceste versuri menite urechii noastre, chiar și când tac). Lirica aceasta este una de foșnete originare și elementare, în care apele (mai ales acvaticul este elementul lui), vântul, trupul, cerul, stelele, pământul, peștii alcătuiesc un univers sonor. Mișcarea e audibilă. Lucrurile răsuflă zgomotos. Rostirea e o frecare a cuvintelor unele de altele, a silabelor între ele. Toate celelalte laturi ale materiei și spiritului par complet desconsiderate. Ochiul vede vag sau deloc. Mirosul, pipăitul sunt, unde sunt, marginale. Ceea ce nu se aude nu există în versurile lui Mircea Ciobanu. Această fantezie copleșitoare a audibilului (pe o gamă uriașă, de la foșnetul aproape imperceptibil la timpanele asurzitoare, de la șoaptă la muget) se transmite și retoricii în sens strict a poeziei, care e de tip liturgic: murmur sau strigăt lunecând melodios, eufonic, fără obstacolul ideii (al noțiunii), pură incantație verbală. Lumea este una primordială, de ape și

de făpturi acvatice, matriceală deopotrivă (prin extensie: pântecul matern, lichidul amniotic); și totodată elementară, deși nu primitivă, de pescari, lucrători manuali, semănători, zidari, cu tehnologiile lor arhaice. Motivul principal fiind întemeierea, e firesc ca acestea să fie meseriile, breslele și obiceiurile. Înaintea tuturor este paradisul apelor din care s-a ivit viața. *Vedenia*, *Foșnet* alcătuiesc o carte a facerii pe scurt, dar și o imagine a pântecului cosmic din care a ieșit viața de pe planetă, a jertfei inițiale (aceea din *Levitic*) care umple cu sloiuri de sânge apele, urmată de una din cele mai pure elegii din câte s-au scris la noi, a sufletului îndoit de sine și de tot, căruia nu-i rămâne decât întrebarea fără răspuns:



„Suflete-al meu, ce se-ntâmplă pe lume?  
Suflete-al meu, mai degrabă cu tine ceva  
s-a-ntâmplat.

Stai liniștit, pe o treaptă de dig, și ești  
singur, și până la dunga ce capătul lumii îi  
spun și-înțelepții și proastele-n târguri și zeii,  
până la dunga aceea nimic nu se vede,

doar soarele vremea, așa s-ar părea,  
i-a venit să se nască,  
doar scama de nor răzlețită de aburii zilei  
de ieri se aude umblând printre stânci –  
nici o vorbă de tineri delfini,  
nici urmă de oameni pescari, nicidecum de  
măcel

Suflete-al meu, mai degrabă cu tine ceva  
s-a-ntâmplat.  
Cine-a stat ghemuit sub temelii tale  
și-acolo șezând  
a urzit cu migală această de tot sângheroasă  
priveștiște?  
O, de-ai ști pentru care prilej viitor de  
mâhnire  
se-arată unuia blând din naștere ca tine  
sânge pe ape.”

Un poem admirabil este și *Nume*, viziune a  
populațiilor infinite de pești din oceanul pri-  
mordial, socoteală a semințiilor lor, ca acea din  
*Numerii* biblici, încheiată astfel:

„Forfota lor dezlegată la numărul mare  
singur am stat s-o ascult, între ape, la  
maica  
tuturor apelor, singur, când ea mi i-a dat  
în năvod,  
nu priceperea mea –  
celor ce nume n-aveau le-am pus nume,  
celor ce-aveau, l-am rostit, să nu-i uit,  
peste umor,  
de-o mie de ori  
și iată că nimeni  
nu m-a-ntrebat de numele lor.  
Și doar rătăcisem pe ape. Și doar  
coborâsem  
până-n adâncuri să-i scot –  
și doar mă-necasem, prieteni.”

În *Patimile* și în celelalte volume devine  
vizibil și un alt motiv ce se va dovedi esențial  
pentru toată lirica lui Ciobanu: motivul armurii.  
Armura este, întâi, un vestmânt de un fel anu-

mit, măreț, somptuos, dând prestigiu purtăto-  
rului care aparține castei cavalerești ori militare,  
fiind adică un luptător și poate un erou. Un pas  
mai departe și armura devine, pentru corp, o  
închisoare sau o capcană. Corpul se identifică,  
acum, cu armura, după ce, mai devreme, armura  
se identificase cu corpul. E ușor de observat că  
această transformare a sensului armurii este  
tocmai aceea care se săvârșește de la *Oaspetele cu  
spadă* la *Armura lui Thomas*: de la armura-vestmânt  
somptuoasă la armura-giulgiu. Dar armura nu e  
decât motivul central iradiant: în jurul lui se  
constituie o atmosferă caracteristică, coagulând  
alte câteva motive secundare. Acestea sunt: oștea-  
nul, turnirul, armele, potirul, turnul, castelul,  
sala boltită, treptele, beciul, lanțul, podul peste  
șanț, asediul, instrumentele de tortură etc. În  
legătură cu ele, s-a vorbit de obsesie medievală,  
ce l-ar înrudi pe Mircea Ciobanu cu Eminescu,  
Emil Botta, Radu Stanca și chiar Blaga. Însă  
aici cred că au fost confundate două tradiții  
poetice distincte (deși apropiate): una romantic-  
baladescă, ce vine într-adevăr de la Eminescu,  
și o descoperim apoi la câțiva poeți din anii de  
după al Doilea Război, ca și la Radu Stanca,  
Emil Botta, Șt. Aug. Doinaș și Leonid Dimov;  
și una clasicistă și, să-i spunem, armurărească,  
la Eugen Jebeleanu din *Inimi sub săbii* și, acum,  
la poetul *Patimilor*. Aceste linii se intersectează  
adesea: Șt. Aug. Doinaș, Emil Botta ori Radu  
Stanca se află pe amândouă. Dar între ele este o  
diferență importantă. Romantismul celei dintâi  
cultivă atmosfera, erosul, decorul, sumbru ori  
pitoresc, creând o impresie de ev mediu  
butaforic care îl determina pe G. Călinescu să  
se întrebe, oportunist, într-o recenzie din 1947,  
publicată în *Națiunea*: „Când se petrecură  
acestea? La o mie patru sute?” – întrebăm noi  
cu versul lui Eminescu. „Ce noimă are speciali-  
zarea aceasta într-o epocă nu numai trecută,  
însă cu totul în afara tradițiilor noastre, căci noi  
nu cunoaștem nici catedrale cu vitralii, nici pele-  
rini, nici trubaduri, nici bufoni și, dacă avem o  
istorie, aceea e populată cu imagini specifice.”  
Se poate răspunde lui G. Călinescu foarte simplu

că aici contează nu tradiția istorică, ci mitologia poetică, amatorii de medievalități găsind în mitologia trubadurescă un mijloc de evaziune lirică. Medievalitățile sunt la unii poeți decor exterior: ele sunt la Mircea Ciobanu metafore ale ființei agresate. Un întreg ciclu e bazat pe ideea de încercare în forma ei cea mai imediată: tortura fizică. Aici corpul e pus la probă, chinuit, siluit. El face, primul, experiența infernului. Nu e nimic cavaleresc, codul e altul decât acela romantic și feudal. Fierul se opune fierului; corpul în armură înfruntă sabia. Sufletul s-a chircit și privește lumea ca ochii oșteanului prin vizieră. Gura ar țipa și e astupată. Carnea suferă. *Patimile* lui Mircea Ciobanu sunt ale cărnii: dar o carne din care sufletul s-a retras ca apa în timpul refluxului. Acesta este un alt element fundamental: nimic transcendent, niciun sens religios al suferinței și, greu de descifrat, unul etic, nu complică infernul corpului. Deși un ciclu se intitulează *Etica*, izbitoare nu e nici acolo suferința sufletului, ci a trupului. Din suferința corporală se naște o stranie corporalitate a suferinței. *Patimile* sunt poeziile corporalității lipsite de transcendent. Mai trebuie dezvăluit codul? Dar oare acest martiraj nesfârșit, asupra căruia imaginația poetului revine continuu, ce poate semnifica? În creștinism, martirajul trupului deschide calea spre mântuirea sufletului. În poezia lui Mircea Ciobanu infernul și purgatoriul nu sunt (deocamdată) urmate de paradis: mântuirea nu se produce. Însă trupul chinuit din *Patimile* sugerează, într-un fel, aspirația către salvare. *Etica* poate fi interpretată ca un purgatoriu. În *Cele ce sunt* revine infernul. Același lucru și în câteva ample poeme scrise mai târziu și probabil printre cele mai bune lucruri ieșite din mâna poetului: ele conțin viziuni apocaliptice, o imaginație terorizată de aceeași materialitate apăsătoare. Șerpii (din *Numai o vreme, cât o bătaie de pleoapă*) sunt simbolul teluricului, inertului, inumanului. Hoitarii (din poezia cu același titlu) simbolizează agresivitatea. Pasărea din *Astfel am spus* nu e corbul neliniștii din Poe, ci o răpitoare care izbește cu ciocul în pieptul adormitului, moartea desigur,

întrupată într-o zburătoare ca în picturile lui Braque. Agonia însăși e interpretată de poet în termeni fizici. Aici este originalitatea poetului: de a nutri dintr-o aspirație spre zonele etice ale sufletului (unde există mântuire) o poezie aproape exclusiv corporală, fizică. Tortura se dovedește incapabilă să elibereze sufletul. Corpul torturat ia cu el în moarte sufletul. Calea mântuirii este închisă. Creștinismul lui Ciobanu este unul atipic.

S-a observat de mult că poezia lui Ciobanu este de aspect inițiativ, plină de formule oraculare, misterioasă. Lirismul inițiativ mimează enigma liturgică. Treptat se reconstituie în muzicalele imnuri ale poetului un stil al poeziei deceniului 7 (*Răsfrângerile* lui Cezar Baltag pot fi și ele amintite), ce urmărirea nu o aderență la real, ci exorcizarea lui. Nu întâmplător onirismul liric din ciclurile *Insula* și *Aseidii la mal* împinge descripția până la invocația subtil magică. Cu *Patimile* se produce însă ruptura. Acest Mircea Ciobanu fără rimă este deodată alt poet: o lirică oraculară și incantatorie, pe alocuri sibilinică, ia locul magicelor cântece. Versul e mai amplu, cu o bătaie mai rară, mizând pe oficiere și pe monotonie formulărilor care deșteaptă în noi ecouri misterioase, ca și numele proprii, toponimia, numerele fatidice, obiceiurile pomenite. În cele din urmă se constituie un manierism ce constă în „jocul savant de aluzii”, ca un desen în covor vizibil doar de ochi experți, în limbajul somptuos rafinat, exploatat până la epuizarea tuturor resurselor de ambiguitate și în fine în recurgerea la parole, chei, formule de aspect ezoteric și profeții. „Liturghiile” lirice ale lui Mircea Ciobanu nu conțin de obicei secrete, sunt ele însele un fel de limbaj secret. Toată lirica lui Mircea Ciobanu stă pe acest mod al spunerii, în această dicțiune implacabilă, în această voce solemnă și gravă care are aerul că ne destăinuie primejdioase secrete, dar care în fond le învăluie și le face esențial inaccesibile. Manierismul ei este unul al oficerii solemne, drapate în mari gesturi și în faldurile somptuoase ale cuvintelor. Mircea Ciobanu este unul din cei mai originali poeți.

Înrudirea poeziei lui Ciobanu cu proza lui este evidentă. Valoarea romanelor e incontestabilă, deși *Istoriile*, în cinci volume, nu mai sunt citite, iar la apariție (1977-1986) n-au clătinat prestigiul, mult mai vechi, al poetului. Nici romanele anterioare n-au avut o soartă mai bună, cu excepția *Martorilor* (1968), întâiul nostru metaroman, privit ca o operă de pionierat. *Epistole*, *Cartea fiilor*, *Tăietorul de lemne*, *Armura lui Thomas* au fost trecător prețuite în anii '70, apoi date uitării. Originalitatea lor nu e de contestat, doar că se cuvine discutată într-un anumit context literar, acela al anilor 1967-1971, în care alegorismul social și filosofic, onirismul și tehnica „noului roman” încercau (și reușeau până la un punct) să facă pandant romanului realist și documentar (al „obsedantului deceniu”), care se afla atunci la debutul său. Ulterior, acesta din urmă a devenit specia dominantă, înlăturând majoritatea celorlalte tendințe din buchetul atât de bogat al prozei epocii. Cine recitește de exemplu *Epistolele* lui Mircea Ciobanu vede numaidecât care este linia pe care evolua la începuturile sale prozatorul. Cititorul este frapat, pe de o parte, de caracterul „abstract” al realității înfățișate, în sensul nelocalizării ei în timp și spațiu, intuind, cel mult, că e vorba de o lume veche, „biblică”, în care se așază temelii sociale și etice, iar pe de altă parte, de absența interiorității psihologice, ca și cum nivelul trăirilor nici nu ar fi individual, de aspectul oniric sau simbolic al amintirilor povestite. „Existam în stare pură, liber de durată și loc”, spune naratorul celei dintâi epistole, care se adresează (ca și ceilalți, ca și cel din *Tăietorul de lemne*) unei femei, relatând despărțirea de o alta (aceeași?) și rătăcirea lui în căutarea ținuturilor singurătății. În pofida acestui pretext, care putea conduce la psihologism, nu avem în epistola respectivă decât un soi de delir metafizic, o sumă de impresii între trezie și vis, care ne spun prea puțin despre individul cu pricina, rămas neîncarnat și simbolic. Aceeași atmosferă și în alte epistole. În a doua, naratorul este spectatorul unui extraordinar număr de circ: un acrobat

faimos merge pe o frânghie care, în loc să fie la înălțime, este lipită de pământ – despre care naratorul nu știe dacă i-a apărut aievea sau dacă l-a visat, ca de altfel și numerele cu dansatoarea și cu piticul călare pe câine. Ideea simulacrlui apare și în epistola a cincea, dar *à rebours*: sclavul unui libert roman, care are talente actoricești, e pus de stăpânul său să joace până la capăt rolul lui Agamemnon întors de la Troia, lăsându-se, adică, ucis la propriu. Cea mai bine constituită epic dintre *Epistole* este a treia, intitulată *Despre tragicul de uzură*. Notele caracteristice fiind aceleași, aici își fac apariția câteva dintre motivele cele mai adânci ale imaginarului lui Mircea Ciobanu: bărbatul întemeietor, citoria, legea, violența. Eroii sunt niște vărari care descoperă un paradis al pietrei de var și-și întemeiază acolo așezarea. Ei se mișcă într-un univers desfăcut în elementele lui cele mai simple, întâi piatra și focul, apoi apa, care distruge așezarea ca un potop biblic. Niciodată înainte de acest text n-a avut proza lui Mircea Ciobanu mai multă plinătate vizionară, mai multă concretețe a detaliilor, deși ea nu este nici acum situată în istorie sau în geografie (sau este într-un timp și într-un spațiu extrem de vechi, la granițele *Vechiului testament*), semănând cu o parabolă. Adoptarea manierei epistolare nu are, nici ea, o rațiune individual-psihologică: nu citim epistole adevărate și moderne, pline de destăinuiți, bârfitoare sau spirituale. Modelul e tot unul vechi, fie biblic, fie latin, și anume acele scrisori care sunt, în definitiv, forme literare de expresie și conțin o întreagă retorică specifică a comunicării, bazată pe un ceremonial exact și pe o tonalitate oraculară.

*Tăietorul de lemne* aduce în plus eseismul (încă firav în *Epistole*), păstrând totodată retorică epistolară. Parabola s-a limpezit. În *Epistole* ea era uneori obscură. Acum scopul principal al micului roman este chiar demonstrarea unei atitudini și a unei idei. De altfel, *Tăietorul* se deschide cu câteva pagini eseistice de considerații despre raportul dintre artist și cititor, despre literatura care-și dezvăluie prea clar teza. Autorul nu ascunde că își inventează eroul în scopul

de a ilustra prin el o idee. Epicul e în întregime subordonat ideii, într-un mod încă și mai apăsător decât în primele romane ale lui Ivasiuc, unde aspectul românesc era menajat cu mai multă grijă. Mircea Ciobanu își dezvoltă de la început codul. Această luciditate, pe care o promova avangarda noului roman din deceniul 7, nu se reîntâlnește aproape deloc în proza din deceniul 8, în care nu mai e la modă divulgarea convenției, ci iluzionismul cel mai pur. Abia după 1980 se va reveni la negocierea premiselor jocului literar. Mircea Ciobanu împărtășește ideea aceasta de transparență cu foarte puțini dintre prozatorii epocii în care scrie *Tăietorul*, când Ivasiuc sau Buzura, de exemplu, o abandonează în favoarea unei formule mai inocent-tradiționale. Și, din nou, motivele principale sunt originale, ca și în *Epistole*. Problema lui N., om al legii, procuror sau anchetator, este aceea a vinovatului fără vină de la Nedelcovici și de la alții: a omului care ucide din greșală și pe care legea îl urmărește, ca și pe ucigașul din intenție, fără a-i acorda șansa unui loc ocrotit, a unui refugiu.

Mircea Ciobanu a debutat în proză cu *Martorii*. Este un metaroman, în care motivul anchetei (același din *Cartea fiilor*, din *Tăietorul*) se orientează foarte decis în sens estetic. Preocupări estetice se văd și în *Epistole* și mai ales în *Tăietorul* care chiar cu ele începe. Dar în *Martorii* esteticul trece înaintea eticului și demonstrația (și aici există una) țintește nivelul literar și nu pe acela moral. Naratorul anchetează în legătură cu o ciudată operă, intitulată *Lupta cu lucrurile*, al cărei autor a dispărut și care conține povestea unei alte dispariții, deopotrivă de misterioase. O temă apropiată este în nuvela *Desenul din covor* a lui Henry James. Naratorul caută martori pentru ambele dispariții, dar, cum se dovedește repede, martorii *inventează*. Imaginația lor e un succedaneu al celei românești. Romanul însuși reprezintă o alegorie a literaturii. Nicicând după *Martorii* n-a mai scris prozatorul o carte atât de transparentă estetic: labirintul mărturiilor, planurile suprapuse produc doar dificultăți de ordinul subiectului, cartea rămânând, la nivelul demon-

strației ei principale și principiale, perfect limpede. Ca metaroman, ea se situează în zona unei literaturi care abia își schița, înainte de 1970, programul și care va continua să fie în tot deceniul 8 marginală (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa), nu desigur prin valoare (mulți dintre reprezentanții tendinței sunt scriitori de mână întâi), dar prin prisma standardelor de lectură ale vremii. *Martorii* părea în 1968 o carte sofisticată; ea arată astăzi ca una aproape schematică. Modificarea ideii dominante de roman este aceea căreia i se datorează transformarea.

Reluând în *Istorie* cea mai mare parte din temele și structurile prozelor sale de tinerețe (arhetipalul, parabola, scriitura protocolară, ceremonială, metaliteratura, eseistica, ancheta, tezisul, epistolarul etc.), Mircea Ciobanu le va integra într-o narațiune mult mai realistă, din care elementele localizabile și o temporalitate precisă nu lipsesc, disimulând caracterul demonstrativ sub o foarte vie impresie de viață și dând personajelor o corporalitate la care N. și restul protagoniștilor din *Epistole*, *Tăietorul* sau *Martorii* nici nu visau. Primul volum din cele cinci conține deja trei „istorii”: legate, firește, între ele, dar putând fi citite și separat. Ca și celelalte. Întâia este un fel de ospăț al lui Trimalchio; a doua, cea mai bună, descrie o nuntă în mediul negustoresc bucureștean de la 1926; a treia, cam hibridă, reluând firul epic din prima, dezvoltă retrospectiv un moment din viața inginerului Gheorghe Palada. Lumea este în linii mari aceeași în toate trei, cu deosebire că la masa de Anul Nou pe care Palada o oferă, ca de obicei, de multă vreme, unor cunoscuți ai săi, personajele sunt versiunea degradată, epuizată istoric și fiziologic, a vitalilor mahalagii de după războiul celălalt. Cheagul acestei lumi îl descoperim în extraordinarul episod al peștelui și al nunții din partea a doua, care este foarte în spiritul lui Ion Marin Sadoveanu. Cine sunt protagoniștii? Cîrciumarul bucureștean Iancu Dudescu își mărită fata, pe Maria, cu fabricantul de sobe Martin Cuț, flăcău tomnatic și om

avut, adevărat *self made man*. Sobarul se folosește pentru a o peți pe fată de un personaj cu mare relief literar, misitul Sache, om bun la toate, descurcăreț, limbut, afacerist tenace, simpatic, trivial și eficient. Familia lui Dudescu numără la rândul ei câteva tipuri remarcabile. Soacra negustorului, de exemplu, moașă de meserie, poreclită Logofeteasa, centenară plină de vigoare, mahalagioaică fabuloasă, un fel de Pilar Ternera din romanul lui Marquez. După aventuri, legate de îndeletnicirea ei, Logofeteasa o crește la bătrânețe pe nepoată-sa Dina, epileptică din vina moașei înseși care o scăpase din brațe la naștere, strânge bani pentru ea, tocmește pe Sache să-i caute un bărbat (și Sache îl găsește pe Spiru Albarchi, coșar puțin norocos, în ciuda șansei superstițioase legate de profesia lui), îi terorizează pe претенdenții Mariei, e veșnic cu ochii pe cei din jur, află tot și știe tot. La un moment dat are în vis viziunea colosală a propriului corp, imens, din care se nasc zeci de copii care i se cațără pe pulpe și pe brațe, ca niște colosale furnici pe trunchiul unui copac. Alt personaj interesant este Sisa, mama Mariei, de o răutate înnăscută, nocivă ca un acid, sâcâitoare și greu de suportat. Iancu, bărbatul, e uriașul cu suflet infantil.

Foiala acestor indivizi, viața lor, codoșlăcul, pețitul, nunta, mesele, bețiile, plimbările cu trăsură, certurile zilnice alcătuiesc materia unui admirabil tablou literar. Socialmente, lumea aceasta vine din *Logodnicul* (și nu numai) Hortensiei Papadat-Bengescu, din Mateiu Caragiale, din nuvelele Henriettei Yvonne Stahl (Maria este vîndută lui Cunț ca domnișoara Evridichi, și ea fată de cîrciumar, în povestirea *La bătălia de la Port Arthur*), sau ale lui Gib Mihăescu, din G.M. Zamfirescu și Eugen Barbu. E o mahala sufletească mai degrabă decât una în sens propriu și, ca și la Hortensia Papadat-Bengescu, ea nu este populată de tipuri morale, ci fiziologice. Personajele sunt indivizi sănătoși și mai ales bolnavi. Romancierul cultivă bizarul și anormalul fiziologic. Una din problemele lui este aceea a progenerurii. Gheorghe Palada își urăște fiul,

ca și Deleanu din *Bătrânul* Hortensiei Papadat-Bengescu. Fiul, Marcu, e, cel puțin din unghiul tatălui, un Codea sau un Ghighi, după cum Dina e o Aneta Pascu, iar Logofeteasa o Salema. Dina fiind epileptică, Petra este erotomană, Maria are din naștere un defect fiziologic (inversul celui de care suferă Nory Baldovin). Nu numai în episodul nunții, dar și în acela al ospățului petronian de la început, personajele sunt zugrăvite aproape exclusiv pe această latură. Sultana e înecată în grăsime, pofticioasă, hulpavă, oribilă. Pascal e timidul paralizat de orice gest sau vorbă ca de privirea unei cobre. Vera e femeia căzută în morbiditatea vârstei. Anghel Filipescu e ramolitul cu zvâcniri de vitalitate. De partea cealaltă stă, oarecum singur, inginerul, amfitrionul, sănătos, puternic, bărbatul autoritar, făcut să izbândească. Romanul va pune mai departe în centru apariția îndoielii și a crizei la acest bronz neatacat de obicei de nesiguranțe, dacă e să judecăm după ultima „istorie”. Palada este, ca și alte personaje ale lui Mircea Ciobanu (din *Martorii*, *Tăietorul de lemne* sau *Cartea fiilor*), vinovatul fără vină, ucigașul virtual, dar inocent. Criza sufletească a lui Palada face obiectul ultimei povestiri din primul volum, însă această poveste mi se pare că mai mult eludează decât clarifică lucrurile. Episodul șantierului din 1945, ca univers uman haotic, pe cale de a se structura, pare adăugat, lipit, și înțelegem greu ce se petrece cu Palada însuși în această perioadă.

Dar mai există o cauză. Dacă nu e moral, romanul lui Mircea Ciobanu nu e nici psihologic în sens strict, ci esențial artistic, la fel cu *Craii de Curtea-Veche*, de exemplu. În această constatare se ascunde și o jumătate de reproș. Marele roman e de obicei moral. Mircea Ciobanu e, poate, din acest punct de vedere, scriitorul contemporan cel mai contradictoriu: nu e carte a lui care să nu ridice o problemă morală, rezolvată de fiecare dată într-un sens estetic. Nu e un moralist dublat de un estetic, ci un estetic cu veleități de moralist. Înrudirea cu poezia este evidentă. Ochiul lui e mai viu atras de specta-



colul abjectei măreții a Logofetesei decât de tulburarea conștiinței lui Palada. În ciuda marii deosebiri de manieră (mai firească și mai tradițională în *Istoriile* decât în cărțile precedente, mai epică, mai puțin teoretizantă), Mircea Ciobanu rămâne același artist care contemplă lumea cu un hulpav ochi estetic. Ospățul din prima narațiune e un spectacol magistral al degradării fiziologice, studiu bogat al unor exemplare umane în degringoladă. Pe optzeci de pagini, se mănâncă și se bea. E un prodigios spectacol al ingurgitării continue, al fâlcilor în mișcare, al defăielilor, poftei și dezgustului fericit, al farfuriilor pline, revărsate, ca și al resturilor ospățului. Romanul trăiește extraordinar prin astfel de amănunte. Maria, singură în bucătărie, după încheierea mesei, pare asediată de vesela murdară și de mirosurile fetide ca de prezențe fizice, agresive. Sultana devoră bucatele, nu le mănâncă. Pascal, venit a doua oară pe furii ca să se plângă Mariei de Palada (se culcase cu nevasta lui, Iana), nu reușește să-și descarce inima grea, dar e apucat de o foame sălbatică și cere de mâncare. Din nou, autorul preferă psihologicul fiziologicul. Scena în sine putea fi dostoievskiană, prin acest Pascal umil care se umilește și mai rău, iubind-o pe Iana tocmai fiindcă l-a înșelat și ținând-o copilăros și supus de mână în clipele în care totul în el se revoltă contra nesăbuiței femeii, însă Mircea Ciobanu nu dezvoltă niciodată lucrurile în acest sens și scena rămâne estetic uimitoare, dar fără adâncime. Este mereu o înclinare spre artistic și pitoresc. În episodul nunții, totul se reduce în fond la același spectacol. Peștorii mănâncă și beau până adorm: slăbănogul Cunț cu capul pe genunchii uriașului Dudescu. Nunta e pantagruelică. Mesele debordează de bucate, sosurile curg ca vinurile, paharele se răstoarnă. Pictură flamandă, abundență, senzorialitate, grotesc. Oaspeții, prea beți și doborâți de o digestie colosală, sunt plimbați la nesfârșit de trăsuri prin oraș, căci birjarii nu le pot smulge adresa. *Craii de Curtea-Veche* și *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* își dau întâlnire în acest carnaval negustoresc bucureștean din 1926. Vulgaritatea

însă lipsește cu desăvârșire. Mircea Ciobanu e un artist care își scoate efectele din căutarea contrastului. A observa cu ochi de estetic maha-laua sufletească – iată în definitiv tema. Contemplarea e, în același timp, nesățioasă și ironică. Remarcabilul tact artistic (și în limbă) îl oprește pe romancier de la excese. Senzorialitatea naratorului e copleșitoare și totodată reticentă. Procură delicii, fără să abuzeze. *Istoriile* e proza unui artist, elegant și detașat, pe alocuri rece, meticolos, meșteșugar, care se lasă atras de spectacolul vitalității primare (și al reversului ei: degradarea), instinctuale, frenetice, din dorința (tot de natură artistică) de a estetiza trivialul și de a transfigura ordinarul. Formula *Istoriilor* devine clară abia după ultimul volum.

Ea nu este una clasică, în ciuda faptului că față de *Martorii*, *Cartea fiilor* sau *Epistole*, *Istoriile* par mai puțin radicale în materie de înnoire a prozei. Mai bogate sub raport epic și mai obiective ca manieră, el nu respectă totuși câteva din exigențele fundamentale ale romanului tradițional. Și, în primul rând, o exigență pe care am putea-o numi a unității: nu e vorba doar de acea linearitate cronologică, de la care romanul antebelic se abate rareori, și atunci doar în chip mecanic, prin intervertiri temporale simple, de felul celor din *Orb prin Gaza* al lui Huxley, ci de o viziune unitară a oamenilor și a destinelor lor, care să ne dea impresia că există un unic criteriu de apreciere și că, în definitiv lumea însăși înfățișată în roman este coerentă și omogenă. Titlul sugerează că istoria de familie pe care ne-o relatează s-a pulverizat în numeroase *istorii*, autonome nu atât prin felul în care autorul înțelege să le juxtapună, fără a le lega direct, cât prin imposibilitatea lor naturală de a mai fi gândite la un loc sau, eventual, ca *membra disjecta* ale unui trunchi comun. Este aici o eterogenitate de substanță a însuși universului uman: moral, istoric și social. „Istoriile” nu mai fac „istoria”.

Există totuși o narațiune-cadru și un moment temporal de referință: revelionul din casa Palada din anul 1959. Fiecare din cele cinci volume se deschide cu un episod situat în acest cadru de

spațiu și de timp. Revelionul propriu-zis ne este relatat în primul volum. Următoarele trei volume descriu zilele de sărbătoare de după el. În fine, al cincilea cuprinde o zi întregă: „cea dintâi zi de lucru a anului o mie nouă sute cincizeci și nouă”. Dacă Mircea Ciobanu ar fi pus în ordine aceste episoade (doar ultimul extins la tot romanul), am fi avut în față un roman cu o remarcabilă unitate de timp (trei zile) și de loc (casa Palada, casa Pascal și rătăcirea prin oraș, după părăsirea lor succesivă). Dar, exceptând cel din urmă volum, în celelalte mai există câte două episoade, al treilea avându-l în centru pe Gheorghe Palada, ca protagonist al unor retrospecții situate în timpul și după cel de-al Doilea Război Mondial, adică aproximativ în deceniile de dinaintea nopții de revelion cu pricina. Episodul mijlociu este cel mai vechi, sub raport temporal, din toate, și el aduce în prim-plan alte personaje decât cele care au luat loc la masa de revelion sau pe care le puteam găsi pe șantierul Palada: relația dintre unele și altele este una destul de laxă, o relație de familie, la drept vorbind; episoadele mijlocii îi descriu pe ascendenții Mariei Palada, soția inginerului, așa cum erau ei în anii celui alt război mondial sau ime-

diat după aceea. Există și o deosebire de manieră narativă între aceste episoade mijlocii – care alcătuiesc un roman obiectiv, de moravuri, deseori împins în pitoresc și fabulos – și episoadele inițiale și finale, care sunt mai analitice și, în general, centrate pe unghiul de vedere al unui singur personaj.

Romanul nu e egal pe toată lungimea. O anume oboseală a imaginației survine la un moment dat. Arta detaliului este mai vie, mai bogată, mai flamandă în cele dintâi trei volume, unde și personajele sunt mai pregnante. E drept, pe de altă parte, că autorul este un maestru al ocolurilor, amănărilor și parantezelor, al incoerenței epice, pe care chiar a teoretizat-o, în felul lui, cu ajutorul unei parabole din al treilea volum. O colecție de *istorii*, așadar o scriere formată din episoade (treisprezece la număr), se dovedește până la urmă ostilă tocmai episodului (care e varianta cea mai joasă a epicului), încercând să se clădească pe o altă temelie, a mitului, poate. *Istorii* este unul dintre cele mai originale romane din literatura noastră și care n-a reținut până acum, în măsura cuvenită, atenția.

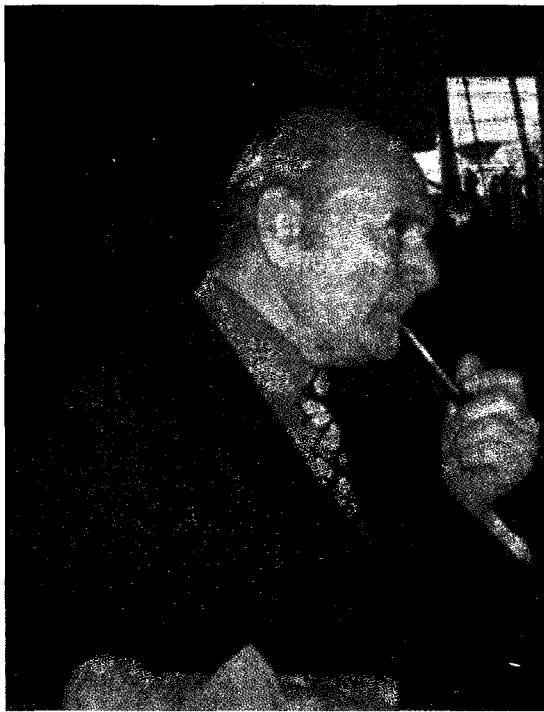
## M.H. SIMIONESCU

(n. 23 ianuarie 1928)

În 1969, *Ingeniosul bine temperat*, cartea de debut a lui Mircea Horia Simionescu, a fost primită cu simpatie, deși mă îndoiesc că i s-a înțeles de la început natura adevărată. Recitesc cronică pe care i-am consacrat-o în *Contemporanul* și-mi dau seama că analiza (la care n-am multe de schimbat în detalii) era orientată spre o latură care azi nu mi se mai pare esențială: valoarea caracterologică a onomasticii. Făceam o analogie cu operele de caracterologie morală de tipul Theophrast-La Bruyère și descifram, în nume, virtuți, vicii, deprinderi, ticuri, însușiri fizice sau temperamentale. Acest aspect există cu sigu-

ranță în *Dicționarul onomastic* (cum e subintitulat *Ingeniosul*) al lui Mircea Horia Simionescu. Dar *Dicționarul* nu este în primul rând o operă de reflecție morală, ci una de reflecție estetică. Este în fond cel mai original metaroman pe care-l cunosc: un roman al numelor proprii, care sunt adevăratele lui personaje. În loc ca numele să fie determinat de condiția socială și individuală a celui care-l poartă (în felul legăturii observate la Caragiale de către Ibrăileanu, într-un eseu strălucitor prin inventivitate), în *Ingeniosul*, onomastica este în sine creatoare, născând indivizi „reali”, printr-un joc al imaginației din care alea-

toriu nu lipsește. Căci, pornind de la sugestia onomastică, putem închipui oricâte ființe și biografii particulare. Sfera numelor e mai largă decât a onomasticii propriu-zise. Mircea Horia Simionescu apelează la nume de scriitori și de opere fictive, ca și cum ar voi să schițeze o istorie a literaturii (culturii, științei etc.) pe de-a-ntregul imaginată, în prelungirea cunoscutei idei a lui G. Călinescu. O astfel de schiță de istorie (decupată ca o bibliografie) găsim în al doilea volum din *Ingeniosul bine temperat*, *Bibliografia generală*. Din păcate, acesta, ca și al treilea volum, *Breviarul* considerat de autor drept o *Istorie critică a secolului XX*, sunt, ambele, mult sub valoarea întâiului volum, și pe alocuri ilizibile. Autorul a scris, de altfel, aproape numai metaromane (*Nesfârșitele primejdii* e unul dintre ele), din care *Dicționarul onomastic* e probabil singurul care va rezista timpului. Ca și puține dintre nuvele. Din *Breviar* ne reține atenția un pasaj aflat în *Notele finale*. Acest capitol de note este o simulare a obișnuitului aparat care însoțește edițiile critice.



Autorul profită de ocazie ca să-și comenteze singur cartea și, în fond, cărțile. După ce afirmă a fi împrumutat din scolasticul francez Pierre

Abélard subtitlul cărții sale (*Historia calamitatum*), Mircea Horia Simionescu scrie: „Dar suntem departe de a avea în față un roman! Abélard, amatorul de aventuri romanțioase, ar fi fost mulțumit să-și știe livrat titlul unei cărți cu amoruri fericite/demente, cu adevăruri galante/principiale, cu morți/supraviețuitori. Dar, vorba poetului, n-a fost să fie așa. Atacând energic literatura, autorul cărții n-a mers decât până la jumătatea drumului său epic, de unde, întorcând privirea, s-a simțit cuprins de nostalgie: titlul îl chema înapoi. Viguros, hotărât să nu fie slab ca o muiere și nici sever ca un tratat științific, și-a continuat drumul, aci avântându-se înaripat cu cântecul pe buze, spre cursele savante, doctorale, spre formulările reci și lapidare, aci zăbovind metodic, cu șublerul și micrometrul în mână, ca să studieze plăsmuirile evanescente, părelnicele umbre ale fanteziei, parfumurile suave și inefabilul cel în veci însetat de determinanți [...] Fapt e că, în cele din urmă, călătorul a ajuns să scrie o carte care, dacă nu e nici tratat și nici roman, ceva tot trebuie să fie din moment ce e alcătuită din cuvinte și, pus sub ochii unui alfabet, îi produce individului, pe buze și în interior, un bâzâit ușor, voluptuos...” Tonul glumeț ascunde o definiție absolut serioasă a literaturii pe care Mircea Horia Simionescu o practică în mod consecvent. Proza lui nu mai constă, în primul rând, în relatarea întâmplărilor unor eroi. În al doilea rând, îmbină evocarea vieții cu studiul artei, stilul liric cu cel savant, ceea ce o face să semene cu ceva nedecis între roman și tratatul științific. Caracterul insolit al cărților lui Mircea Horia Simionescu decurge din această ironică lichidare a oricărei formule tradiționale. În *Dicționarul onomastic* există o discuție semnificativă între „autor” și un „critic literar” (în metaromane, criticul e, cum se vede, un personaj absolut necesar). Acesta din urmă apără punctul de vedere tradițional în literatură. Se arată surprins de „îngrămădeala îngrozitoare” care a luat locul în *Ingenios* compoziției ordonate. Autorul răspunde: „Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demon-

străției, e o *literatură*, fără alte preocupări”. Metaromanul ar fi deci literatură pură. Criticul obiectează în continuare: „Dar sunt adunate acolo toate variațiile posibile pe marginea numelor, fără ca în concluzie să se desprindă o idee majoră”. Răspunsul autorului la acest clișeu critic este că ideile putând fi minore, contează dispunerea lor în felurite chipuri iar secretul ordinii interne apare abia la a doua lectură. Opera sparge tiparul consacrat ca să-și consacre ordinea proprie; ordine aleatorie la o vedere pripită, riguroasă, dacă o cercetăm cu atenție. Criticul vrea „un fir roșu, conducător”. Autorul replică: „A fost, dar s-a descusut. Acum nu-ți rămâne decât să cauți copile pe unde a trecut cândva”. În noua operă mai există un sens esențial: al jocului. Literatura tradițională nu se joacă, nu experimentează decât accidental; aceea modernă stă în întregime sub semnul ludicului și al experimentului. Prin experiment nu se mai înțelege un mijloc preparator în vederea unui rezultat, ci rezultatul însuși. M.H. Simionescu afirmă că opera lui utilizează „jocurile distractive”, convertind „atracțiile” în literatură. Nu se teme (nici naratorul din *Vara baroc* nu se teme) de lipsa gravității ori a sublimului și, mai ales, e convins că cititorii nu se vor rătăci: „Cititorii obișnuiți mă vor citi și mă vor înțelege, pentru că și lor le place jocul mai mult decât filosofia de manual.” Totul e să nimerească unghiul favorabil de abordare: „Sunt totuși anumite unghiuri în dicționar de unde se văd mai bine coloanele înalte, cele laterale, mai modeste, unele pridvoare, unele logii, unele dependențe. Ai însă grijă, undeva se va deschide deasupra bolta, vei avea în preajmă fresce și perspective foarte grațioase”. Iată nu pur și simplu o estetică a romanului (pe care orice metaroman o evidențiază), dar și o rețetă a lui. Când literatura adoptă în acest mod radical perspectiva jocului, o face din cauza faptului că ea nu mai poate trece în ochii creatorului decât ca pură și suverană convenție. Fumul iluziei mimetice s-a risipit. Ne apropiem de încheierea unui ciclu istoric: romanul modern a început acum două secole și

jumătate odată cu descoperirea iluziei dătătoare de viață, a mimesisului, care l-a transformat foarte repede în oglindă sau document social, moral, individual; și-a rafinat procedeele, pe măsură ce devenea conștient de ele, din nevoia (care i-a apărut drept esențială multă vreme) de a semăna cu operele naturii, a acelei naturi care-și ascunde atât de bine creatorul și urmele mâinilor lui abile; a sfârșit prin a-și asuma condiția de artefact, exhibându-și tehnicile specifice. Metaromanul înfățișează unul din aceste ultime avataruri. Conștiința artificiei distruge nu numai iluzia, dar și elanul creator „serios”: parodia e reversul creației originare. Creatorul nu mai este inspirat de vocația serios-constructivă a dumnezeului biblic, ci de aceea glumeț-destructivă a diavolului. Nu întâmplător lui Adrian Leverkühn, compozitorul din romanul lui Th. Mann, diavolul este acela care-i propune un contract asigurându-l, în schimbul renunțării la sentimente, de o nemaiînrălnită virtuozitate. Virtuozitatea modernă nu este decât expresia unei conștiințe tehnice foarte dezvoltate: când un hohot drăcesc de râs însoțește orice încercare de a folosi mijloacele artistice prea bine știute. Arta devine preponderent comică sau grotescă. Metaromanul înseamnă comedia literaturii.

*Ingeniosul* este un mare repertoriu de teme și motive literare, de artificii, tehnici și mijloace românești, privite cu ochiul parodistului. Un „dictionnaire des idées reçues”: idei literare. Așadar, un flaubertian joc de-a literatura, un loc al locurilor comune, pe care inventariindu-le ca un scrib alexandrin, autorul le și persiflează. Primul element al metaliteraturii este superioara ei gratuitate, în sensul de aventură a cuvântului și a scriiturii. Eliberate de „realitate”, numele proprii din *Dicționarul* lui Mircea Horia Simionescu devin, prin jocul fanteziei, generatoare de asociații și impresii, adică, în fond, de o nouă realitate. Modelul ilustru îl oferă Proust, într-un capitol din *Swann*, în care naratorul călătorește printre nume de orașe, încărcate de splendoarea sunetelor care le compun, ca niște meri de roade. Aceste nume de locuri nu evocă locurile,

ci, dimpotrivă, provoacă în narator o profuziune de imagini, culori, forme, care nu mai au puterea de a reprezenta ceva: „Numele de Parma, unul din orașele pe care doream cel mai mult să-l vizitez de când citisem romanul lui Stendhal, îmi apărea îndesat, lucios, mov și gingaș”. În loc să trimită la o realitate, numele se umple de o realitate, ca un vas de o substanță colorată. Ceea ce este la Proust sugestie toponimică, este la M.H. Simionescu sugestie onomastică. Uneori sugestia cea mai simplă și mai inexplicabilă: „ESTRELLA. Meridională dulce și parfumată, ca un ceai de tei”. Alteori, impresia hrănită cultural, sofisticată, dar la fel de inexplicabilă: „ESFIR. Anatomie alungită, trasă prin țevi ca seniorii lui El Greco. Privești printre Esfiri ca printre gratiile închisorii”. Capacitatea de iradiere a numelui este practic infinită. Din aceste grăunțe cresc imagini complexe, arborescente, „viața” numelui depășind granițele dintre specii și regnuri: „FRUSINA. Culoarea tutunului, insecta aceasta trăia prin țara ștofelor bunicii, se hrănea cu evenimente din jurul războiului de reîntregire și ținea, prin zbârnâitul fin al aripelor ei, o întreagă casă de copii”. În fine, portretul total, perfect articulat, armonios închis în liniile și culorile sale ca la pictorii abstracti: „CÉLINE. Subțirime anatomică de filigran, mâini foarte albe și reci (semn al melancoliei), nasul ascuțit și ridicat, trăsătură a caracterelor veninoase. Femeile lui Jean François de Froy, din acest aluat, caută umbra copacilor rămuroși, mângâierile întârziate și indecise, jocurile prudente, lucide. Alcoolul, cafeaua, tutunul, emoțiile, ceaiul, condimentele prăfuite sunt dușmani organici ai fiziologiei sale economice. Céline trăiește nou-tățile în doze homeopatice și e, întotdeauna, suferindă de prea amplă recepție a mișcării. Cu o astfel de organizație, Céline supraviețuiește numai în apropierea clavecinului, harpei, pasteurilor fine, broderiei, vaselor de porțelan, rondelului.” Numele s-a instalat confortabil, ca păianjenul în centrul plasei sale, întinzând treptat antene și fire în toate părțile, construindu-și ambianța imediată, vecinătățile, deschiderile sau

exploziile spre marele univers. Dați-mi un nume și vă reconstruiesc lumea. Raportul s-a inversat: nu lucrurile poartă un nume, numele poartă lucrurile. Suntem în apropierea centrului vital al literaturii ca aventură a cuvântului. Numele proprii produc autorului și revelații de ordin cultural sau artistic. ACULINA conține în cele șapte litere un întreg roman clasic: „Fată cumsecade sub acoperiș străin. Stăpânii (sau rudele) o îmbracă ieftin și o plesnesc la un cuvânt pronunțat pripit. E măritată de stăpâni, într-un târziu, cu un brutar bețiv. După moartea acestuia, se remărită cu un plutonier în retragere, cu avere la țară. Slugărește gospodăria plutonierului și, în timpul unui incendiu, arde ca o torță, înfiorând cartierul cu urlete de martiră. Sufletul ei credincios revine spre seară la bucătărie să frece tingirile și să fiarbă lăturile pentru porci.” Astfel de romane în pasișă sunt numeroase, iar portretistica trimite, pe rând, parodic, la întinsa gamă a romanelor realiste. Parodia portretului senzațional, în ADA: „Anatomic economică, proporțională, os și nerv. Gât vânos, cu linie mai mult tulburătoare decât frumoasă. Șolduri drepte, sâni mici, mâini subțiri. Adesea, părul roșcat (nu obligatoriu!) și pistrii pe pielea fierbinte. Sângele grăbit cere biciuire. Ada, ca să trăiască, are nevoie de răzbunare, sânge, dezlănțuirii malade și despărțiri teribile.” Parodia portretului solemn și pretențios, în ANDROMEDA: „Solemnă ca arcadele repetate ale celor cincizeci și două de bătaii de timpan din începutul Simfoniei I de *Brahms*, simplă ca desenul unui copil și profundă ca peisajul lui Breughel, complicată ca un aparat electronic de calcul, frumoasă ca o femeiușcă din Giulești și Tei.” Portretul kitsch, obiectul dorinței impregnate de prost gust, ca traversele căii ferate de gudron, în CONSUELLA: „Frizerii, șoferii, impiegații de mișcare visează să se logodească, măcar pentru o zi, cu o Consuella. Ei o văd în visele lor ca pe o floare albastră într-un câmp galben, ca pe o zână în costum de baie, ca pe o țărăncuță cu ciorapi de nailon, ca pe o fecioară între hoji de

automobile. De fapt, o Consuella e o femeie gasteropod, impersonală și lipicioasă”. *Ingeniosul* constituie un adevărat repertoriu parodic, de la realism la urmuzianism. Urmași ai lui Gayk et comp. sunt ACHIL ROȘCA, omul-păianjen, ADALBERT, omul arhitectonic, Agar, omul-mașină, BENEDIK, omul muzical, COLETTE, femeia-pliant, ERWIN, omul-eprubetă. Un singur exemplu, foarte urmuzian: „AGAR. Râde, se încruntă, muncește, se amuză, citește servindu-se de un motor excelent, confecționat în nu știu ce atelier obscur, la începutul secolului nostru. Reparațiile întâmplătoare de-a lungul anilor n-au modificat decât magnetoul generozității, care ezită uneori”. La comedia onomastică trebuie s-o adăugăm pe aceea a formelor discursului literar. *Ingeniosul* recurge la procedeul borgesian al citatului inventat, parodiază stilul tratatului științific sau inserează, caragialian, anunțuri pentru Mica publicitate și Faptul divers. Discursul îndrăgostit-copilăresc: „FUFU I. – Draga mea, vrei tu să fii regina nesfârșit iubită a visurilor mele? Dar vrei ca pe mine să mă cheme Fufu și pe tine Fufa?” Discursul melodramatic și meschin: „DIMITRIE [...] Te-am iubit din toată inima. Nu m-ai înțeles. Și n-a fost sacrificiu pe care să nu-l fac pentru tine. Te adoram. Acum pricep că totul s-a sfârșit. Sufletul mi-e sfâșiat, lacrimile îmi îneacă respirația. Te rog să-mi înapoiezi scrisorile. Odată cu ele, înapoiază-mi mărtisorul de aur (celălalt poți să-l păstrezi în amintirea mea). Trimite-mi pieptenul albastru și celelalte lucruri pe care ți le-am dăruit...” Am putea cita parodii (mai mult sau mai puțin groase) ale discursului memorialistic, aforistic (de tip Renard), clasic (al elogiului, al flatării, al refuzului), liric etc. În sfârșit, în câteva articole sau chiar nuvele mai ample sunt parodiate forme românești complexe: cronică de familie, romanul social realist, romanul psihologic, povestirea picarescă, scrierea de science-fiction (*Norul de argint*), romanul fantezist (*Turnurile*). Ampla nuvelă intitulată *Dispepsii* reprezintă apogeul acestei metaliteraturi. Vomitarea tuturor amintirilor trăite sau artistice, după o

intoxicație cu Holbein cel Tânăr, ne poartă în marele grotesc și ne amintește de Grummer. Ce ne poate aștepta la capătul acestui inventar comic de clișee literare? Poate doar paradoxul ca, alungată pe ușă din muzeul literaturii, viața să reîntre pe fereastră. Și să conturbe munca răbdătoare, meticuloasă a arhivarului, răvășindu-i fișele, mototolindu-le, furându-le. Scurta povestire finală s-ar putea intitula *Răzbunarea numelui* sau *Explicația autorului*. Unul dintre personaje cere socoteală autorului:

„A intrat pe ușă, fără să zică bună-ziua, s-a îndreptat spre raftul în care îmi țin bruioanele acestui dicționar și, desfăcând mapa cu fișe, a deschis exact la IRIMIA.

— Așa? Scrii rău despre mine? M-ai încondeiat cum te-ai priceput! Asta nu e literatură obiectivă, ci bârfeală!

S-a infuriat cumplit. Mi-a luat fișele, le-a mototolit, pe multe dintre ele le-a împăturit și le-a vârat în buzunar.

A plecat furios.

Iată-mă în situația de a nu mai putea continua această lucrare. Mai aveam notate circa 3500 de nume, pe câteva sute de pagini. IRIMIA mi le-a distrus sau mi le-a risipit. Impresia mea este că în buzunar a vârat cinci sute de pagini. Poate că furia lui nu mi le va strica.

Rog din tot sufletul pe cititorul acestor pagini ca, în cazul în care îl va întâlni, să-l convingă că nimic din ce am scris la titlul IRIMIA, ca și la toate numele, nu conține nici cel mai mic strop de adevăr, că toate considerațiile mele caracterologice sunt convenționale. N-am urmărit nici intriga, nici injuria. Am făcut un simplu joc particular.

Să-mi dea înapoi manuscrisul.

Să vie să-l împac. Spuneți-i că între timp am scris despre IRIMIA niște pagini elogioase, draguțe. Despre orice se poate scrie, deopotrivă, foarte urât și foarte frumos. Despre el am scris, recent, cât se poate de frumos.

Așadar, până una alta, sunt nevoit să închei aceste pagini FĂRĂ SFÂRȘIT”.

Pe la sfârșitul anilor '60 l-am cunoscut personal pe Mircea Horia Simionescu. Veneam la Universitate, ca să-mi țin seminarele, de două ori pe săptămână, luna și marțea. Aveam o scurtă pauză de prânz, între unu și jumătate și două, în care trebuia să mănânc și să-mi trag, cum se spune, sufletul. Descoperisem pe strada Academiei, la câțiva pași de Facultatea de Filologie, un lactobar liniștit și foarte ieftin. Cu puțini lei, mâncam o pereche de ochiuri și o porție de brânză de vaci cu smântână și mămăligă. Acolo l-am întâlnit pe autorul *Ingeniosului bine temperat*. Era un bărbat impozant, elegant, cu o figură extrem de expresivă. Am aflat că lucra alături, la Comitetul Central. Era un fel de șef de cabinet al lui Popescu-Dumnezeu. Prezența lui în lactobar nu mă mira mai puțin decât tipul literaturii pe care o scria acest înalt funcționar al secției culturale a P.C.R. Epoca era una de desțindere ideologică, dar îmi venea greu să înțeleg cum mergeau laolaltă bizara proză din *Dicționarul onomastic* cu limba de lemn a discursurilor pentru secretariatul C.C. Am început prin a-l întreba pe Mircea Horia Simionescu de ce preferă popularul local bufetului din incinta C.C., pe care îl bănuiam mai bine aprovizionat. „Îmi stă mâncarea în gât de câte ori mă aflu în tovărășia celor mai mulți de acolo”, mi-a răspuns el cu franchețe. Cum de nu-i stătea literatura în gât în condițiile slujbei pe care o făcea, n-am îndrăznit să-l întreb, nici atunci, nici mai târziu, când el demisionase și relația noastră putea fi considerată aproape amicală. În povestirea *Îngerul cu șorț de bucătărie*, M.H. Simionescu se referă el însuși, cu un umor care nu ocolește sarcasmul, la experiențele funcționarului cultural din anii '60. O explicație propriu-zisă nu există nici acum. S-ar părea că n-avem altceva mai bun de făcut decât să ne imaginăm că destinul ne rezervă tot soiul de surprize și că, dacă din grefierul Curții de Casație a ieșit Urmuz, nu este niciun temei să refuzăm șefului de cabinet al secretarului cu propaganda al C.C. al P.C.R. dreptul de a deveni unul dintre cei mai puțin ortodocși scriitori con-

temporani, insolitând tematic și artistic romanul românesc, parcă dinadins împotriva tuturor regulilor și normelor.

Povestirile sunt în aceeași manieră ironică, fantezistă, nabokoviană și livrescă pe care i-o știm. Elementul comun cel mai frapant este, ca și în romane, aspectul metaliterar. Fără excepție, aceste povestiri își pun în scenă propria condiție. Întreaga proză a lui M.H. Simionescu ține, în definitiv, de metaliteratură. Prozatorii optzeciști și-au descoperit în el pe unul din marii precursori. Alături de Radu Petrescu și, în mai mică măsură, de Costache Olăreanu, Tudor Țopa, Alexandru George, autorul *Ingeniosului bine temperat* a reprezentat modelul pentru proza tânără din deceniul nouă. Zece ani mai devreme, când modelele active erau Preda ori Buzura, M.H. Simionescu era tratat cu o politicoasă rezervă de către critici, care vedeau în el un autor netăgăduit original și inteligent, dar marginal. Intrarea lui M.H. Simionescu în prima linie nu s-a putut realiza decât prin schimbarea paradigmei literare.

Nivelul de conștiință de sine, dacă-l pot numi așa, al prozei lui a fost rareori atins înainte. Romanul realist n-avea aproape deloc această conștiință. Acum câteva decenii, Dana Dumitriu a încercat să alcătuiască o antologie a opiniilor despre roman formulate de romancierii noștri interbelici. A trebuit să renunțe, din cauză că (onoare unor excepții precum Camil Petrescu ori Mircea Eliade) marea majoritate a romancierilor dovedeau o gândire artistică rudimentară și antologia ar fi cuprins doar plicticoase locuri comune. Din proza lui M.H. Simionescu și a emulilor săi poți oricând extrage opinii precum cele căutate zadarnic de Dana Dumitriu în altă epocă și în alt tip de proză. Artistul modern poartă șorțul ucenicului într-ale literaturii. Povestirea *Starea de fapt și trecerea ei pe curat* este, de exemplu, un adevărat inventar al acestor opinii, cu ajutorul cărora putem caracteriza perfect proza autorului. Povestirea ne oferă pe tavă elementele definirii ei: valoarea detaliului derizoriu, labirintul și lipsa coordonatelor, parantezele,

dezordinea aparentă etc. Eseismul structural își îndulcește ariditatea teoretică prin ironie, prin acea vervă glumeată care face hapul mai puțin amar, cum zicea Kogălniceanu (și el, mare maestru de ceremonii al acestui fel de povestire), și deopotrivă printr-o *mise-en-scène* de tip teatral, care stă la originea metaliterarului. Nu avem nici povestire, nici roman la M. H. Simionescu în absența intrării în scenă a autorului însuși și a regiei la care el recurge ca să ne tulbure dulcele somn al ficțiunii. George Pelimon, alter-ego-ul

său de la *Nesfârșitele primejdii* încoace, își divulgă personalitatea ternară, dând la iveală, într-o povestire absolut senzațională intitulată *Repetatele înfrângeri ale domnilor D'Aubusson*, trei persoane care-l locuiesc în același timp, cu biografii distincte și cu firi opuse. E mai mult decât ludic ori parodic. E un nou chip de-a concepe literatura.

Din păcate, nivelul prozei lui M.H. Simionescu a scăzut ireversibil de la un timp încoace. O bună parte din ea e aproape de necitit.

## RADU PETRESCU

(31 august 1927-1 februarie 1982)



Pe la începutul anilor '70, M.R. Paraschivescu vorbea într-un jurnal despre necunoscutul Radu Petrescu – romancier, căruia i se mai refuzau manuscrisele prin redacții – ca despre un „foarte mare prozator”. Numele era ca și străin (deși Radu Petrescu publicase ceva în *Națiunea* lui Călinescu deja în 1946 și apoi în *Viața românească* și în *România literară*). Romanul său de debut, *Matei Iliescu*, se ridică peste o bună

parte din producția de proză a momentului. El dovedea, din partea autorului, o triplă temeritate. Întâi, a pune drept titlu un nume (un cititor ironic sau grăbit l-ar putea confunda cu numele autorului însuși, insuficient cunoscut) (nu este o faptă la îndemâna oricui. În al doilea rând, cele cinci sute de pagini ale acestui roman de debut conțin o poveste de dragoste și nimic altceva. În fine, romanul pare a fi scris în afara mediului literar, fără cea mai vagă legătură cu temele, manierele sau pretențiile prozei din epocă. Un lucru asemănător se observa și în *Minciuna* lui Mircea Cojocaru, roman interesant, dar fără vreo urmare, autorul lui dispărând literalmente, cu deosebirea că *Matei Iliescu* este un roman aproape „demodat”, ca materie și ca tehnică, perfect lizibil de la un capăt la altul, deloc dificil. Este totuși o carte de nepovestit. Ce se întâmplă are o semnificație mai mult interioară. Subiectul ca atare se poate formula într-o poziție: un adolescent se îndrăgostește de o femeie tânără, cu câțiva ani mai mare decât el, și, după două anotimpuri de iubire, aproape o părăsește. Totul durează un an, așa că anotimpurile se cuvin luate în sens simbolic: iubirea e la început candidă și fermecătoare, nevinovată și senină, spre a deveni, la urmă, pasiune. *Matei Iliescu* este romanul unei inițieri erotice și, în



aceiași timp, romanul nașterii și morții unei iubiri. Temă prin excelență romantică și sadoveniană (ca și descrierea, în fundal, a vieții provinciale). Talentul prozatorului constă în modul de a călca pe întreaga gamă a sentimentului, de a-i sugera intensitățile și variațiile, de a pune luminile și umbrele, de a sfredeli sufletul cu o cruzime care știe să rămână tandră, cu o tandrețe care știe să fie crudă. Analiza devine palpabilă, ca și cum sufletul ar fi atins delicat cu vârful degetului, pe clapele invizibile de la rădăcina emoției, făcut să cânte, cu finețe dar și cu hotărâre. Gesturile, cuvintele, privirile personajelor sunt un limbaj subtil pe care prozatorul îl descifrează ca nimeni altul; fiecare cuvânt poartă un imponderabil grăunte de emoție și o privire lasă, o clipă, să transpară gândul dinăuntru, fiecare gest are o semnificație. Radu Petrescu este un *poet* al dragostei și cartea lui ne face să ne gândim la nuvelele lui Turgheniev sau la romanele de dragoste ale lui Knut Hamsun, la *Spre mare* a lui Duiliu Zamfirescu sau la *Adela* lui Ibrăileanu, la, de ce nu, *În umbra fetelor în floare* (Marta și Dora nu sunt fără legătură cu Gilberte și Albertine). Arta în sine rămâne inanalizabilă, iubirea dintre Matei și Dora este o iubire ca oricare alta; dacă nimic extraordinar nu se petrece, nu e mai puțin adevărat că „banalitatea” e aparentă; întâlnirile, conversațiile și îmbrățișările eroilor au înscrise în ele, ca într-un filigran, un plan mai adânc și mai esențial; iubirea lor este unul din chipurile trecătoare ale Iubirii. Matei și Dora sunt măștile accidentale ale unei piese unice care se joacă de la începutul lumii. Întâmplările dragostei pe care o trăiesc Matei și Dora ascund și revelă acest scenariu fundamental. Autorul nu face greșeala de a căuta excepția, căci el știe că orice soluție extremă ar tulbura caracterul de necesar și de implacabil, ca un accident survenit în ritmul regulat al universului. Lumea în care cei doi eroi există și se iubesc își pierde, pe nesimțite, chipul profan: simpla lor atingere o resacralizează. Ne aflăm pe insula lui Paul și a Virginiei, în edenul tuturor îndrăgostiților, acolo unde ochii indiscreți și grosolani ai oamenilor nu ajung să vadă.

Întreaga natură devine intermediarul iubirii, *limbajul* ei: Matei și Dora își vorbesc nu numai cu ajutorul cuvintelor, al privirilor, al mâinilor, dar și cu ajutorul frunzelor, al ierbii, al gângăniilor, al păsărilor. Ei se oglindesc în apa râului cum s-ar oglindi în ochi, ascultă freacă pământului pădurii cum și-ar asculta inima, sunt solidari cu apusul sau răsăritul stelelor, cu lumina albă a soarelui sau cu umbra temătoare a lunii. Radu Petrescu este ceea ce se cheamă un stilist. Fraza lui e trecută prin mai multe filtre, instrumentele au fost acordate cu grijă, niciun sunet fals nu se produce.

Aproape toate cărțile care au urmat țin de specia jurnalului intim, pe care autorul l-a pus pe hârtie din 1946 și până la moarte, în 1982. Acest jurnal, nepublicabil o bucată de vreme, a apărut târziu, sub diferite titluri (*Oceanul întors*, *Părul Berenicei*, *A treia dimensiune*), fără marcarea întotdeauna a calendarului. Când, postum, au fost editate pagini inedite din jurnal, cuprinzând intervalele dintre 1946-1951 și 1954-1956 (*Catalogul mișcărilor mele zilnice*), s-a putut remarca faptul că, fără a fi fost neapărat modificate în substanță, paginile deja tipărite suferiseră un laborios proces de literaturizare. Conceput ca un memento și ca un mod de consemnare a lucrărilor de pe șantierul literar, jurnalul a luat, la publicare, caracterul unei opere în sine. Poate că autorul a vrut să-i repete pe Amiel, pe Renard sau pe Gide. În orice caz, *Catalogul* apare ca mult mai puțin lucrat, mai spontan, deși extrem de interesant și mai autentic uneori, scutit de autocenzură. Adevărata operă literară a lui Radu Petrescu este compusă din aceste jurnale din care ultima parte rămâne a fi tipărită cândva. E vorba de unul dintre puținele noastre jurnale de existență (cu formula lui M. Zamfir), întinse pe aproape toată durata vieții autorului. Autorul și-l caracterizează bine: „Jurnalul e un fel de debara, ca și romanul, altfel situată însă, în care nu intră decât cei care au plăcerea de a răscoli prin multe lucruri anodine până să ajungă la micul obiect prețios”, scrie el în *Părul Berenicei*. Substanța cărții: între 1961 și 1964, Radu Petrescu lucra la

întâiul său roman tipărit, *Matei Iliescu*, și jurnalul este, în cea mai mare parte, jurnalul acestui roman. Dacă ar fi să-l credem pe autor, destinația a fost la origine strict personală: „jurnalul e doar pentru mine, o oglindă montată între *celelalte* foi ale mele, în așa fel încât să mărească spațiul lor cu sugestia unei alte dimensiuni, *mai adânci*...” Adevărata școală literară, Radu Petrescu recunoaște a o fi început, prin 1946, tocmai cu exercițiul zilnic al jurnalului, părăsind versurile și preparându-se inconștient pentru roman. *Matei Iliescu* fiind un roman admirabil (ca și una ori două din cele patru *Proze*), jurnalul romanului nu rămâne cu nimic mai prejos.

Calitatea lui literară este, înainte de orice, remarcabilă. Autorul e un om fin și cultivat, care are, pe lângă instinctul artei, discernământul ei, *un cititor cu creionul în mână* (dar iată chiar o definiție metaforică a criticului) al epopeilor homerice, al lui Boccaccio și Tasso, dar și al lui Joyce. Jurnalul îi reflectă lecturile, în care clasicii se întâlnesc cu modernii, fără a le ceda totuși în importanță: lecturi ce par inspirate de vorba lui Faguet, adică *încete*, în doze homeopatice. A doua temă a jurnalului este chiar aceea a scrișului. Scrierea lui *Matei Iliescu* e un prilej pentru autor de a înregistra psihologia specială a omului care scrie literatură. Poți să nu cunoști romanul la care se referă Radu Petrescu: jurnalul lui e o operă la fel de captivantă. Stilul trăiește din stil. O formă gramaticală, de exemplu, ne este explicată din unghi pur estetic: condiționalul „are nu știu ce aer afirmativ, decis, sub un prim aspect concesiv, ca o fibulă, care deși mică, ornată, ține totuși pe dedesubt veșmântul în gheara acului ei”. Un pasaj din Boccaccio, în care Florio și Biancofiore plâng și-și șterg unul altuia lacrimile, este comentat așa: „Aici sunt două priviri: a celor doi care se privesc unul pe celălalt, plângând, și a scriitorului care urmărește mișcarea mâinilor eroilor și observă astfel că degetul cu care își șterg ei lacrimile este *dilicato*, delicat. Dacă zburăm peste privirea scriitorilor, nu pricepem nimic din arta lui Boccaccio. Scena nu este în două, ci în trei personaje”. Alteori, jurnalul adă-

postește exerciții de scris, în felul lui Jules Renard: „Telefonistele, deschise la căldură ca niște flori de gura-leului, din carne crudă”. Sau: „Ce se asociază cu șiroitul și pliciuitul iazului: piuit, foșnet de pene, plesnetul unei frunze căzând pe apă, rostogolire de roți, bătaii umezi de toacă, pocnetul unei porți, note de goarnă, strigăt uman, șuieratul trenului”. Acestea și altele produc delicate efecte de artă literară.

Spontaneitatea este elaborată, nimic nu e improvizat. Dar proaspăt în artă nu e ceea ce e natural, ci ceea ce e artistic. O altă însușire constă în dimensiunea morală a notațiilor. Caietele lui Radu Petrescu sunt un jurnal al vieții interioare, chiar dacă din ele nu lipsesc (și cum ar putea lipsi?) referințele la lumea din jur. Dar această lume o observăm în jurnal prin luminile și umbrele pe care le aruncă asupra sufletului autorului. Numai ce se reflectă există. Iar interioritatea este discretă. Sinceritatea lui incontestabilă este epurată de zgura ne semnificativului. Foarte laconic, nu permite inimii să se lăbărțeze. E făcut din constrângeri, renunțări și abdicări politicoase. De altfel, aceasta este chiar conduita etică pe care Radu Petrescu a adoptat-o în viață și, într-un rând, o mărturisește: „Împrejurările au făcut ca eu să nu exersez alte arme decât ale tăcerii, ale surâsului, ale retragerii. Viața mea practică a fost aspirată de mult în alt plan, ce mi-a mai rămas sunt niște rudimente care nu au cum nutri nici măcar o umbră de onestă agresivitate insuportabilă. [...] Destinul, provocat, nu a izbutit să mă omoare, pentru că lovea în viața mea practică – ce încetase de mult a mai exista. Cuțitul s-a înfipt mereu într-o umbră.” Și încă: „Viața mea nu-mi aparține decât câteva minute aici, în fața hârtiei. Dar aici trebuie să fiu lăsat în pace”. Metafora cutiei de sticlă plină de fluturi este cât se poate de norocoasă: jurnalul lui Radu Petrescu este expresia unei fragilități foarte brave, capabilă să-și păstreze intacte miracolele lăuntrice cu ajutorul unei armuri casabile și transparente. În legătură cu acest aspect, Alex. Ștefănescu a scris în suplimentul bucovinean al *Convorbirilor literare* din decembrie câteva cuvinte

nedrepte. Deși a înțeles că există la Radu Petrescu „o formă de refugiere ironică din fața kitschului instituționalizat”, n-a putut depăși, în timp ce citea, „sentimentul că am intrat într-o seră, în care vegetația seamănă perfect cu cea de afară, doar că este mai palidă. Excesul de artă duce în cele din urmă la ineficacitatea artei, așa cum armurile sofisticate ale cavalerilor teutoni îi făceau pe acești cavaleri, în ultimă instanță, inapți de luptă. Radu Petrescu a fost un mare artist condamnat la ineficacitate”. Dar ce înseamnă eficacitate în materie de artă? Nimic mai mult decât ca adevărurile artistului să ajungă până la noi. Regretă Alex. Ștefănescu faptul că autorul jurnalului nu e un scriitor „popular”? Am bănuiala că despre aceasta e de fapt vorba. Dar, dacă e așa, ar fi să ignorăm natura acestei arte și să-i cerem lui Radu Petrescu să fie altul decât este. Cât despre vegetația de seră din jurnal, ea este pur și simplu o lectură greșită a criticului. Nu priza la realitate lipsește jurnalului, nici „realismul”. Dar el trebuie citit prin intermediul artei lui specifice. Radu Petrescu are ochi de pictor și toate detaliile converg spre o plastică a tabloului. Un grup de lucrători și de măturători de stradă îi sugerează această remarcabilă compoziție:

„Pe aici trec foarte adesea mici grupe, femei și bărbați, de măturători, cu lopețile și cu măturile pe umeri, sau își fac de lucru în jurul vreunui castan niște țărani cu târnăcoape și pari, în apropierea unui foc de vreascuri cu fum albastru. Întâlniri! Printre măturătorii de stradă, spre pildă, am văzut o fată care, așa, cu bocanci în picioare și cu pantaloni și haină vătuită și cusută ca o plapumă (la fel pantalonii) avea figura tăncilor lui Grigorescu, cap rotund, deși insensibil lat, cu obraji roșii, cu rotunzi ochi negri, vioi și de o fericită, infinită puritate [...] Unul dintre cei care lucrau la tăiatul unui castan avea pe el, în afară de ghetete și ciorapii de lână înalți până sub genunchi și răsfrânți ca la fotbalști (așa cum se poartă și în Dîmbovița, spre munte), niște pantaloni cafenii de dimie și o bluză roz.

Ei, bluză asta roz, trasă peste haină după cât îi sedea de umflată, îl *prindea*, cum zice Caragiale, departe de a fi ridiculă. Și dacă un pictor ar fi fost acolo (dar unde sunt pictorii, pentru numele lui Dumnezeu!) ar fi fost emoționat nu numai de omul acesta, mare și greoi în bluză roz, puțin murdară, dar de întregul grup de muncitori. Oamenii aceștia, ca și măturătorii și măturătoarele de stradă de care am spus, au genii șederii laolaltă, au geniul grupului – în care volume, mărimi, culori, umbre și lumini, fizionomii, se organizează de la sine într-un volum unic, într-o sferă indestructibilă. Când se mișcă execută parcă un balet”.

Vederea prin mijlocirea artei nu împruținează realitatea, ci doar o structurează altfel. Și, în plus, jurnalul lui Radu-Petrescu nu și-a propus să fie unul de moravuri. E un document personal; o foaie de temperatură morală. Nu o cronică zilnică: o machetă a existenței. Dar când cel care îl scrie este un mare artist, foaia lui de observație prezintă un interes universal.

Prima carte postumă a lui Radu Petrescu se intitulează *Meteorologia lecturii* și este o colecție de eseuri care, toate la un loc, ne propun „o schiță a literaturii europene”. Autorul e conștient că „lacunele” pot să pară mult prea mari pentru „un astfel de proiect”, dar crede că „avantajul decupării de felul celei practicate este că tot ce a rămas pe dinafară vine de la sine să se așeze sub una sau alta dintre situațiile descrise”. Și adaugă: „Am lăsat materia să se organizeze liber de la sine, în vârtejuri care reiau mereu aceleași câteva teme, altfel luminate și sporindu-se de fiecare dată prin noile lor vecinătăți”. Titlul, *Meteorologia lecturii*, ar sugera tocmai absența oricărei pretenții de știință pedantă, imposibilă „în condițiile obișnuite de informare”, ale criticilor ca și ale meteorologilor. Eseurile sunt sculptoare și obscure. Proza, mult mai clasică în tăietură, a lui Radu Petrescu nu ne lăsa să întrevădem stilul manierist al acestei cărți, erudită, subtilă, spectaculoasă, profundă, capricioasă, fermecătoare și foarte greu de urmărit. Este în

ea ceva din delirul asociativ al lui G. Călinescu din *Domina bona și Poezia „realelor”* sau din artificialitatea prețioasă a eseurilor lui Șerban Foarță și Cornel Mihai Ionescu. Deschiderea extremă a compasului intelectual (ca și obscuritatea ce rezultă) m-a făcut să mă gândesc la *L'homme précaire* a lui Malraux, numai că Radu Petrescu are mai puțin patos. Ideea centrală, simplificată, ar fi aceea că literatura europeană modernă trebuie citită, ca într-o emblemă, în epopeile homerice, care la rândul lor își au emblema în episoadele binecunoscute ale descrierii scutului lui Ahile și catalogului corăbiilor, *Iliada*, iar în povestirea lui Ulise din palatul lui Alcinou, în episodul duhurilor chemate în jurul gropii cu sânge din Nord și în acela al uciderii pretendenților, *Odiseea*. Această repetare în mic, la scara personajelor, a subiectului unei opere, André Gide a numit-o „mise en abîme” și a exemplificat-o cu tablouri de Memling, Metzys, Velázquez, cu *Hamlet*, *Wilhelm Meister*, *Prăbușirea casei Usber* și cu opere proprii. Radu Petrescu dă însă o interpretare personală procedului: „S-a scris mult, de la Gide încoace, de punerea în abis a cărții, niciodată de punerea în abis, în carte, a lumii”. Și apoi: „Dacă, acum, revenim la premisa cărții ca abis al vieții și înțelegem că una fără alta nu pot fi gândite, astfel încât să putem afirma despre viață că este ce devine [...], textul în textul

poemelor homerice, ori al summei homerice, ortodoxe ori eretice...” Altfel spus, literatura europeană modernă ar fi un uriaș palimpsest, în transparența căruia l-am putea citi pe Homer. Întâia sursă fiind aceasta, *Aeneida* lui Virgiliu este o a doua, însă nu sub semnul tragicului, ci al idilicului. Spiritul virgilian reprezintă o erezie în raport cu ortodoxia homerică. Didona deschide scria literară modernă a femeilor (Francesca, Emma Bovary), a ariostismului și, prin el, a lui Flaubert, Eminescu și alții. Îndoita origine discutată de Radu Petrescu lasă pe dinafară una din cele mai importante dimensiuni ale europeanității care ar lega episodul biblic al jertfei lui Isaac, de Dostoievski și Th. Mann. Auerbach, în *Mimesis*, a crezut de cuviință că poemele homerice și *Vechiul Testament* se află la originea celor două stiluri fundamentale ale literaturii europene.

Radu Petrescu a avut o receptare contradictorie. Unii l-au socotit scriitor minor din cauza livrescului prozei sale. Alții l-au văzut în el pe marele scriitor nerecunoscut al generației sale. I.B. Lefter l-a opus lui M. Preda, sub acest raport. După 1989 cota lui Radu Petrescu n-a scăzut precum a autorului *Morometilor*, dar nici n-a crescut. Ceea ce era de așteptat, dată fiind natura intelectuală și elitistă a prozei lui.

## COSTACHE OLĂREANU

(1 iulie 1929 – 23 septembrie 2000)

Costache Olăreanu a debutat în 1971 cu o carte, *Vedere din balcon*, urmată de micul roman *Confesiuni paralele* (cu pagini de umor verbal caragialian, scrise cu un sigur instinct al aleatorului, dacă nu și al absurdului existenței) și de *Ucenic la clasici*, un jurnal intim din anii 1949-1953, întregit cu câteva scurte proze descriptive sau moraliste. Tradiția la noi a unei astfel de proze ar fi pierdută fără cărțile din deceniile 8 și 9 ale lui Radu Petrescu, Tudor Țopa sau Costache

Olăreanu. Nu e greu de remarcat la toți acești scriitori, cam de-o vârstă, un anumit aer comun, de familie, datorat atât formației intelectuale, cât și așa-zicând esteticii implicite a prozei lor. Formația (ușor de dedus din jurnale) se bazează pe lectura timpurie și asiduă a literaturii franceze, mai exact a filosofilor literați de felul lui Montaigne, și a istoricilor literați din Grecia și Roma veche, la care se adaugă frecventarea muzicii. Umanioarele erau în floare în anii

adolescenței lui Costache Olăreanu: evantaiul de discipline care a lăsat urme în *Ucenic la clasici*, precum și ideea însăși a acestei ucenicii, constituie o dovadă mai mult decât grăitoare. Jurnalele, apoi, ținute în adolescență, sunt totuși deplin mature stilistic. Au fost scrise evident spre a fi publicate. Sunt opere literare, nu confesiuni menite a rămâne secrete până după apariția operei propriu-zise. Jurnalele scriitorilor români au avut de obicei un caracter secundar în raport cu poezia sau cu romanele și au părut interesante prin informația pe care au procurat-o despre autori deja fixați în conștiința publică. E cazul celor ale lui Maiorescu sau Galaction. Generația lui Costache Olăreanu a urmărit, se pare, să redescopere jurnalul ca gen literar, așa cum îl practicaseră, cu un deceniu sau două mai devreme, Mircea Eliade, M. Sebastian și ceilalți, amestecându-l sau nu în romanele lor. Deviza tuturor ar fi aceasta: „Vivre c'est ecrire le Journal”.



Îi desparte însă sensul autenticității, care prevala la cei dintâi. Pentru Costache Olăreanu (din care am extras deviza, dar la care și alte forme de jurnal sunt luate teoretic în considerare: „Ce formidabil ar putea deveni acest jurnal! Dar cu

o condiție: să ajung celebru”. Sau: „Un jurnal se face prin mulțimea zilelor descrise. De ce n-ar fi posibil un fel de calendar pe marginea căruia să trecem însemnările noastre?”), viața cotidiană furnizează în fond pretextul pentru mici și rotunde narațiuni, al căror rost constă în perfecțiunea lor de poem sau de sonată. Evenimente mărunte sunt prinse în vârful peniței, ca niște scame lejere, și puse cu grijă în pagină. E o artă de bijutier. Nicio dezvoltare epică: instanțanee și fulgurații. Jurnalul lui reprezintă un triumf al fragmentului. Modelul nu e Gide, ca la Eliade și la generația lui, ci Jules Renard, citit și citat de la început. Ceea ce face farmecul *Ucenicului la clasici* nu e deci nici tenacitatea maioreșciană, care înregistrează totul, zi de zi, nici sinceritatea unui Octav Șuluțiu, ci capacitatea de a formula artistic impresia. Psihologia și moravurile sunt scoica în care se ascunde o perlă ce trebuie extirpată intactă. Scopul nu e nici descriptiv, nici introspectiv, ci, în primul rând, estetic. *Ucenic la clasici* e o carte încântătoare prin caligrafiile ei rafinate. Degetele apasă pe o claviatură puțin întinsă, dar din care încearcă să obțină toate sunetele și combinațiile de sunete posibile. Un „auz absolut” face din aceste echivalențe metaforice ale impresiilor o delicată muzică de cameră. Din câteva linii, se sugerează o prezență, adesea numai senzorială, în care ideea morală e încifrată, deductibilă însă din impresie. Iată-l pe Zambaccian: „Armeanul e gras, cu buze groase, dar are mâini uscate, ușor prăfuite ca brutarii”. Sau pe Al. Rosetti: „Foarte elegant, cu bărbia lui proeminentă, pare o pasăre de baltă cu apa ajungându-i până la glezne”. Fantezia lucrează uneori mai amplu. Sadoveanu, invitat la o întâlnire literară, își așază pălăria imensă pe un scaun: „...Nefiind scaune destule, mulți stăteau în picioare, dar... nimeni, absolut nimeni, nici măcar vreuna din notabilități, nu a îndrăznit să ia pălăria s-o pună în cuier sau în alt loc și să-și tragă scaunul sub ea. Enorm am regretat că maestrul nu s-a dezbrăcat mai cu de-amănuntul,

că nu și-a pus haina pe un scaun, vesta pe altul, că nu și-a lăsat pantofii în mijlocul încăperii, bretelele pe un fotoliu, cravata pe o masă, batista pe o etajeră și izmenele pe tot întinsul unei canapele. N-ar mai fi rămas decât puțin, foarte puțin spațiu, eventual pentru un Călinescu sau un Perpessicius. Restul locurilor ar fi fost ocupat de labele imensului elefant”. Acestea nu sunt portrete propriu-zise, ci definiții metaforice. În stilul lui Jules Renard, multe din aceste definiții laconice sunt de o admirabilă pregnanță: „Orga: un milion de oameni captivi”; „Batoza: cine a pierdut un elefant?”; „Noaptea vine în oraș ca un circ de provincie”; „Luna ca un cap de bețiv adormit”; „Fulgi mari ca niște pene. Dar unde sunt găștele?”; „Cimitirele – niște orașe cu capu-n jos”. Ca la Mircea Horia Simionescu (*Ingeniosul bine temperat*), numele proprii trezesc asociații neașteptate: „Cunosc o prietenă de-a Iarinei, cu un nume ca o dulceață de afine: Erjike”. Calitatea limbii este însușirea principală și în *Portrete și alte scrieri*, care amintesc de exercițiile similare de digitație din *Aquaforie* a lui E. Lovinescu. Aici întâlnim portrete, descripții, mici fabule, moralități, amintiri. Fantezia, la fel de atent controlată stilistic, mai degrabă delicată decât bogată, își ia câteodată zborul spre zonele cu aer rarefiat ale fabulosului plastic și ale absurdului. Mustăța cuiva e un miriapod de peria cărui se prinde o întreagă familie de microorganisme. Un bibliograf seamănă cu un rozător tenace care sapă canale prin rafturi și tunele între etajele bibliotecii, devenind un pericol pentru soliditatea edificiilor publice. Nasul altui individ e o construcție la care au colaborat inginerii și moralistii: unii, ca să-i găsească forma perfectă, de fuselaj de planor, și materialele necesare pentru prototip, ceilalți, ca să ascundă de ochii lumii minunea tehnică.

Costache Olăreanu este un prozator de modă veche (dar ce subtili artiști sunt uneori demodații aceștia!), cultivator al desuetudinii și deopotrivă al fantasmagoricului, moralist cu senzații acute și observator care trage lumea toată în alambicurile unor metafore perfecte. E cu atât mai curios că toate prozele sale de după acest strălucit debut au rămas la nivelul unor simple exerciții de digitație literară. Cel mai cunoscut dintre romane, *Ficțiune și infanterie* (1981) e un metaroman ca atâtea altele în epocă, de la *Martorii* lui M. Ciobanu la *Întoarcerea autorului* de Tudor Țopa, inferior însă artisticeste. Un romancier pierde manuscrisul romanului său. Situație complementară celei din *Martorii*, pierderea duce la necesitatea rescrierii romanului. Dar a scrie a doua oară însemna a scrie un altul. Se ivește posibilitatea mai multor versiuni pentru aceleași fapte. Scenariile înmulțindu-se, trama devine aleatorie. Din ce în ce mai zăpăcit de insolitul împrejurărilor, romancierul din roman pierde simțul realității lui fictive și începe să se închiuipe în vizită la personajele sale, care se comportă ca niște ființe reale, deși autorul nu le poate privi altfel decât ca pe niște creații proprii, fabricate după o rețetă pe care o cunoaște foarte bine. În ciuda acestor contacte ale romancierului cu personajele proprii, el nu este cu adevărat personaj în romanul pe care vrea să-l scrie. Sandu din *Ioana* era: ceea ce dădea romanului caracter biografic sui-generis. La Holban conta de fapt raportul dintre o anume experiență erotică și exprimarea ei, dintre jurnalul intim și ficțiune. La Costache Olăreanu, aventura eroului-romancier nu este existențială, ci artistică. Nimic psihologic ori moral nu ne reține. Experiența constă în studierea pe viu a acelor mecanisme care garantează funcționarea imaginației literare.

## OCTAVIAN PALER

(1 iulie 1926 – 7 mai 2007)



Adevărul despre Octavian Paler e undeva la mijloc între opinia foarte favorabilă, dar cumpănită, a lui E. Simion din *Dicționarul general al literaturii române* și opinia negativă, pe alocuri sarcastică, a lui Marian Popa din *Istoria sa*. Proza lui subiectivă și moralistă, de factură eseistică, pare de altfel făcută să stârnească reacții contrarii. Și nu numai ale criticilor literari. Ea permite, pe de o parte, identificarea unor categorii de cititori cu ambalajul cultural accesibil al impresiilor de călătorie ori al considerațiilor filosofice și de tot felul, creându-le o puternică iluzie de familiaritate cu lumea cutreierată de scriitor, pe care-l însoțesc cum ar urmări o enciclopedie turistică, și cu marile nume invocate de el la tot pasul, ca și satisfacția de a recunoaște în citatele abundente și comode câte ceva din ceea ce au învățat ei înșiși la școală. Pe de altă parte, mai ales după 1989, publicistica politică a scriitorului a căzut pe un teren fertil nu pentru dialog,

ci pentru conflict. La divizarea politică și civică a societății actuale, trebuie adăugat faptul că Paler s-a angajat în tot acest timp în campanii care vizau cauze, valori și idei, nicidecum persoane, ceea ce l-a făcut să treacă mereu în opoziție față de politicieni și de partide pe care le susținuse înainte. Acest lucru i-a derutat pe destui dintre cititorii lui, atașați, ei, de persoane mai degrabă decât de idei. Bonusul de simpatie de dinainte de 1989 i-a fost retras uneori după aceea, fără ca neapărat cărțile lui să devină obiectul unei aprecieri mai obiective și mai limpezi.

*Drumuri prin memorie, Caminante* (toate, după 1970), sunt jurnale de călătorie în Egipt, Grecia, Italia, Mexic, impregnate de livresc, împănate de citate și referințe, calofile. „În geamul avionului a încremenit o lună fosforescentă, ca un ghețar electric. Uitându-mă la ea, am început s-o aseamăn cu un sfinx”. Impresiile sunt deturnate de considerații precum următoarele: „M-am retras pe esplanada pavată din fața statuii, întrebându-mă ce-a putut să simtă acel emir din Evul Mediu care a vrut să-i distrugă cu tunul surâsul păgân. Probabil, însă, era și el victima confuziei care se face îndeobște între monstrul pervers și crud din mitologia greacă, sfinxul trimis de Hera să-i pedepsească pe tebani, pe care l-a învins Oedip, și acel «androsfinx», sfinxul masculin, pomenit de Herodot, apărut ca un principiu solar și protector în zoolatria Egiptului antic. Derutați de asemănarea exterioară, deși în mitologia elină sfinxul avea totdeauna cap de femeie, grecii i-au botezat la fel. Deosebirea e însă fundamentală. În valea Nilului, plâsmuirea aceasta bizară s-a născut din alte gânduri, «enigmă în sine și pentru sine», cum spunea Hegel.” Ceea ce autorul remarcă e neapărat încărcat de semnificație, rareori natural. Ciudad de Mexico înseamnă fiesta iar pe peretele camerei de hotel atârnă un calendar aztec. Stilul lui Paler este și în *Mitologii subiective* empatic și emfatic: „Mi-am pus toată

viața în cumpănă cu răspunsul dat de Oedip sfinxului [...] Dacă ar fi spus, nu «omul», ci «un zeu», altul mi-ar fi fost destinul». Oarecum în pofida evidenței, Paler afirmă că nu în bibliotecă, ci pe stradă a descoperit morala pe care o proclamă în *Scrisori imagine*. Îi place să se refere la Montaigne care își scria eseurile în biblioteca din turnul unde se retrăgea, care avea însă ferestre de jur împrejur. Dacă scrisorile sunt adresate apropiaților întru „iubire, singurătate și înțelepciune”, precum Unamuno sau Camus (de la care Paler a deprins, mai degrabă decât de la Montaigne, pe lângă unele idei, arta însăși a eseului), *Polemicele cordiale* îl vizează, între alții, pe Voltaire, la care inteligența, nu inima, e rege.

Cea mai interesantă dintre aceste prime cărți este *Apărarea lui Galilei* (1978), un dialog între savantul italian și „conștiința lui din ce în ce mai intransigentă”. Confruntarea aceasta va deveni o temă majoră la Paler. La mijlocul anilor '70, când apărea cartea, tema era departe de a fi atât de inocentă cum vom fi găsim-o astăzi. În *Scrisori solitare*, după aproape douăzeci de ani, Paler o va lega de îndoielile sale personale, mai mult, de felul lui profund de a fi: „Era firesc să-l înțeleg mai bine pe Galilei, decât pe Giordano Bruno. Dacă m-ar întreba cineva: «Sunteți în stare să vă dați viața pentru o idee, pentru un adevăr?», n-aș ezita să zic: «Nu, n-aș fi în stare»”. Întreaga dilemă e de altfel deplasată de pe abjurarea din Tribunalul Inchiziției pe cea formală, rostită *sotto voce* de Galilei, „eppur si muove”, menită a sugera triumful adevărului științific asupra dogmei religioase. E aici o concepție, nu doar o concesie. Scriind în prefață că e vorba de o carte „despre prudență și iubire”, autorul ascundea numai pe jumătate problema etică. În fond, el s-a temut toată viața de moarte, după cum o repetă de câte ori are ocazia („Sunt recunoscător că exist, disperat că voi părăsi într-o zi toate acestea și fericit că mi-e dat să mângâi lucrurile din jurul meu”). Procesul abjurării ar fi însă mai mult, o *mise-en-abime* a proceselor staliniste. Fără să fie maximă, o anumită transparență există. Terorizat de posibilitatea condamnării la

rug, Galilei spune: „Toate amintirile mele țineau partea Inchiziției. Ele mă îndemneau să abjur”. După abjurare (care e tipica autoînvinuire din procesele politice comuniste), amintirile legate de legitimitatea gestului sunt cele care nu-i dau pace, ca și îndoielile („în fiecare noapte mă întreb dacă nu era mai bine să înfrunt rugul”), falsele consolări („am destul timp să răspândesc în lume acest adevăr din moment ce sunt viu”) ori concluziile idealistice („Câtă vreme există un singur om care spune adevărul, nu există Inchiziție perfectă”). Întreg Paler este aici, inclusiv pesimistul incapabil să renunțe la speranțe: „Adevăratul curaj al poetului nu constă în a cânta ploaia, ci, văzând cerul pârjolit, să continue să spere”.

Cărțile care urmează (majoritatea, după 1989) sunt jurnale intime (și chiar, după exemplul lui Malraux, un contrajurnal) sau memorii. *Viața ca o coridă*, din 1987, e plină de note de călătorie, un fel de marotă a unui om care e în definitiv un sedentar. Cele mai atractive pagini sunt totuși acelea care evocă timpul și locurile copilăriei, multe reluate în *Deșertul pentru totdeauna* (2003), probabil cartea cea mai frumoasă și mai emoționantă a scriitorului. În sobrul eseist se revelă acum sentimentalul. Neînstare să se refere la „viața (lui) intimă”, dar întorcându-se mereu la satul nașterii sale, la familie, ca la o matrice. În plină ebuliție a publicisticii politice, evocările sunt un fel de compensație sufletească. Paler știe foarte bine să separe „partea secretă” a ființei de aceea publică, nu în sensul că ar fi invariabilă, dar în acela că scapă controlului, inconștientă, așadar, populată de fantasmе, vise și obsesii. Ceea ce e de remarcat în aceste cărți (nu mai puțin în *Aventuri solitare*, un jurnal intim, dar tot fără intimitate, *Autoportret într-o oglindă spartă* fiind o versiune nouă a *Vieții ca o coridă*), e un portret interior al autorului, foarte discret, ca să nu zic inexistent în precedentele, în care era multă filosofare, uneori banală, nu cruțată de generalități, dar puțină sensibilitate vie, palpabil al ființei dinăuntru. Paler ni se revelă ca un „solitar diletant”, vorba lui, care trage cu coada ochiului



la lume, sceptic fără Dumnezeu, nici religios, nici stoic („Liniștea cu care Marcus Aurelius vorbește despre moarte mi se pare de neînțeles”), adorând soarele, lumina, marea, dar trăind mai des înconjurat de umbre, egotist incapabil de confesii, pesimist plin de speranțe și nostalgie care nu vrea să se lase târât în propriul trecut. Părerile „publice”, politice, sociale, sunt nete, clare, categorice, acelea „intime” sunt șovăielnice și oscilante. Se întoarce neconținut în visele lui în Lisa natală, conștient că n-ar mai putea trăi acolo, cutreieră lumea, deși ceea ce reține sunt mereu aceleași câteva locuri „sacre”, fie din munții Făgărașului unde a copilărit, fie dintr-o Grecie antică locuită de zei și de mituri, și este, mai ales în anii din urmă, un scrib politic pătimaș, intolerant, nu o dată nedrept, un fel de Cato cenzorul al României în tranziție, care prețuiește însă cu mult mai mult istoria, vechimea, tradițiile decât prezentul, cotidianul și efemerul în care ne scaldăm cu toții de aproape două decenii.

Primul dintre cele două romane (*Viața pe un peron*, 1981) rămase de la Paler e o parabolă buzzatiană și jungeriană, mai degrabă decât kafkiană, fără originalitate, dar bine scrisă și cu un substrat politic evident pentru vremea când s-a publicat. Relatarea la persoana întâi, ca și unele lucruri care țin de naratorul fără nume și de viața lui sunt cele din cărțile de memorialistică. Născut în zodia Racului, ca și Paler, naratorul are destule amintiri comune cu autorul. E vorba, pe scurt, de un profesor de istorie refugiat într-o gară părăsită de frica unor ciudați îmblânzitori de cobre care puseseră stăpânire pe orașul lui, terorizându-i pe locuitori și instaurând o atmosferă de suspiciune și de frică. Își împarte singurătatea cu o femeie care, la rândul ei, își abandonase casa dintr-un oraș pe care niște dresori de câini îl aduseseră în aceeași situație de insecuritate și groază. Întâmplările au mai puțină importanță într-un astfel de roman. Unele sunt totuși semnificative. Naratorul, căruia i-a plăcut în tinerețe să însceneze procese, o face și acum, cu tovarășa lui de singurătate, jucând

rolul procurorului și al avocatului și lăsându-i-l ei pe al judecătorului, căci detestă să dea sentințe. Procesul imaginat n-are substanța și gradăția aceluia dürrenmattian din *Pana de automobil*. Abia la urmă descoperim ideea centrală a romanului: naratorul are de ales între a fi „victimă sau îmblânzitor”. Și spre deosebire de Béranger din *Rinocerii* lui Ionesco nu rezistă presiunii: va pleca în lume, cu fluierul folosit de toți, ca să îmblânzească prin cântecul lui cobrele care-i vor ține pe oameni ostatecii unei oribile utopii. Ca și *Apărarea lui Galilei*, bănuim că *Viața pe un peron* metaforizează atât o stare de fapt generală într-o epocă totalitară, cât și propria experiență morală a autorului. Paler a fost o vreme un apropiat și un beneficiar al puterii comuniste, parlamentar, redactor-șef al unui cotidian important, a trecut apoi într-o disidență, nu neapărat fățișă ca a lui Deșliu, cu care situația lui are mai multe elemente comune decât cu a lui Goma ori Tudoran, membri de rând ai PCR, ei, însă resimțită dramatic de foștii tovarăși de drum care l-au marginalizat fără nicio ezitare. Nimic din această despărțire nu apare în memorialistică ori în jurnale. Nici sentimentul de căință pentru trecut. Nicăieri Paler nu menționează fața nevăzută a acestui trecut, care își va fi avut partea de compromis și lașitate. Și, iată, romanul (ca și următorul) luminează parțial tensiunea sufletească și morală la care duplicitatea l-a expus pe autor. Dilema lui Galilei a fost, sigur, a lui Paler însuși. Ca și aceea a naratorului anonim din *Viața pe un peron*, sfârșită, ea, cum a început dilema autorului. *Un om norocos* e încă mai limpede o utopie negativă, asemănătoare cu *Biserica neagră* a lui A.E. Baconsky (toată partea referitoare la dresori și îmblânzitori din *Viața pe un peron* e de asemenea baconskyană), cu un punct de pornire nesemnălat în *Salonul nr. 4* de Cehov. Un sculptor e internat la un azil de bătrâni unde urmează să facă monumente funerare pentru foarte probabilii decedați dintre pacienți. Așezământul e la fel de ilizibil pentru noul locatar ca și *Castelul* lui Kafka ori *Falezăle de marmură* ale lui Jünger pentru ai lor (monumentele urmează a folosi

marmora de pe niște faleze vecine!). Sculptorul îi descoperă treptat ciudățeniile ori chiar misterele. Pacienții sunt prizonierii unei idei care le-a fost inculcată și anume existența unui Bătrân, de nimeni întâlnit de multă vreme, în jurul căruia se țese scenariul unei lumi mizerabile și fără scăpare, scenariu utopic justificat ca toate cele ale totalitarismului modern. Din păcate, latura senzațională acaparează evenimentele din roman (prea multe violențe, violuri și asasinate fără un rost evident), care nici nu mai au, de la un punct încolo, o semnificație limpede. Finalul e confuz. Dacă *Viața pe un peron* a trecut de Cenzură fără mari probleme, *Un om norocos* a fost victima, la mijlocul ultimului deceniu de comunism, a unui proces public în stilul acelora din primul deceniu. Desfășurat într-o sală de cămin cultural dintr-un orașel de provincie, cu participarea unor activiști PCR, a unui public de strânsură însă temeinic instruit și în regia a doi

scriitori, Platon Pardău și Vasile Băran, procesul a reprezentat doar un viguros și virulent rechizitoriu, apărarea lipsind, iar sentința fiind oarecum teoretică, fiindcă romanul se vânduse și nu mai era nimic de interzis. *România literară* a publicat un reportaj al ședinței de condamnare. Nu-atât subiectul romanului (străveziu totuși), dar nu mai supărător în sine decât cel al *Vieții* a fost cauza repetării urâtelor apucături staliniste, la care regimul părușe a fi renunțat, cât degradarea atmosferei, și culturale, în România de la sfârșitul epocii comuniste. Ceea ce fusese tolerat cu trei ani înainte, devenise acum insuportabil pentru oficialitate. Urmarea pentru autor a fost minimă, el continuând a publica, dar a reprezentat pentru credibilitatea autorității culturale o grea lovitură, ca și pentru cei doi scriitori participanți, ale căror nume au fost șterse din istoria literaturii române.

## BUJOR NEDELCOVICI

(n. 16 martie 1936)

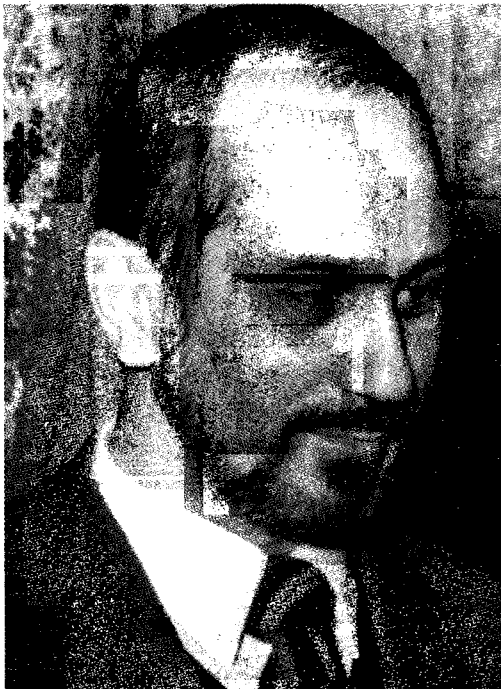


Foto: I. Cucu

Debutul lui Bujor Nedelcovici este printre cele din urmă ale generației '60, urmat doar de al mai tinerelor Dana Dumitriu și Gabriela Adameșteanu, dacă nu-i luăm în considerare pe mai vârstnicii Tudor Țopa și chiar C. Țoiu, al cărui adevărat debut e acela cu *Galeria cu viață sălbatică*. *Ultimii* (1970) este un bun roman de început de carieră și oarecum diferit de cele care-i vor urma. Sunt și câteva elemente comune tuturor, cum ar fi intriga polițistă sau factura cinematografică. Factura romanului datează mai mult sau mai puțin. Ea este aceea din mai toate romanele deceniului 7 și va fi înlocuită în deceniul următor. În aceeași situație cu Bujor Nedelcovici se află și Aug. Buzura după *Absenții*, și Al. Ivasiuc după *Cunoaștere de noapte*. În *Ultimii*, paginile de proză obiectivă alternează cu monologuri interioare. Psihologismul provenea din noul roman francez, dar trebuie considerat

și ca o reacție la maniheismul vieții sufletești din romanul realist-socialist. Lectura e dificilă din cauza cursului voit complicat, uneori inextricabil, al narațiunii, cu evenimente impregnate de o subiectivitate stranie care le deturneză. Nu se poate trage totdeauna linie între ce li se întâmplă cu adevărat personajelor și ce e doar rod al visului, al obsesiilor ori pur și simplu al felului lor de a povesti. O fostă actriță, femeie frumoasă și bovarică, dă semne de mitomanie, atribuindu-și o crimă necomisă și comițând apoi una ca să nu fie descoperită cea dintâi. Până la urmă, se autodenunță (firește, pentru crima imaginată) și se sinucide. Un factor poștal, om onest și modest, e cât pe ce să fie, el, acuzat de crimă, stârnind bănuiala anchetatorilor prin faptul că nu dorește să se explice. Personajele trăiesc, la propriu ca și la figurat, într-o zonă crepusculară, ilustrând o tipologie scumpă de pe acum autorului, și anume a vinovaților fără vină. Dreptii și infamii, justițiarii și criminalii stau deopotrivă, confesându-se sau tăcând, în fața aceleiași justiții lipsite de discernământ. În filigranul acestor povești dostoevskiene se poate citi chipul hâd al realității comuniste, dar numai dacă ne reamintim codul. Spectrul e deplasat spre etic: ilegalitățile și abuzurile sunt tratate așa-zicând sub specie universal-umană, fără priză imediată la realul politic, în cheie abstract-morală. Prim-planul romanului e acoperit de tot felul de istorii bizare ori chiar abracadabrante, ai căror protagoniști sunt indivizi asociale, singuratici, neobișnuiți, supraviețuitori („ultimii”), socialul comunist fiind relegat în plan secund. În *Ultimii*, într-o astfel de paranteză, ni se relatează soarta unui tânăr exmatriculat din facultate fiindcă era fiu de deținut politic, obligat să lucreze pe un șantier care nu e încă acea colonie penitenciară din memorialistica postdecembristă și unde mai persistă un aer, dacă nu idilic, oricum respirabil, de solidaritate și cinste. Abia în *Somnul vameșului* o astfel de poveste va deveni piesa de rezistență a romanului. Nici anchetarea crimei nu angajează o critică nemijlocită a sistemului, cum se va întâmpla în *Zile de nisip*. Nu

este vorba încă nici de P.C.R., nici de Securitate. Doar de Miliție, ale cărei interogatorii sunt însă acelea din procesele staliniste. O scenă foarte puternică este aceea în care factorul poștal e silit să mărturisească fapte de care nu era vinovat, fiind ținut sub presiune de cei doi ofițeri care i-au legat iubita de o barcă găurită, pe cale să se scufunde.

Următorul roman al lui Bujor Nedelcovici este *Somnul vameșului* (1981), o trilogie rezultată din rescrierea a trei cărți publicate separat în anii '70. Trilogia este autobiografică, la fel ca mai toate cărțile scriitorului. Este unul dintre romanele cele mai lizibile, în sensul abordării obiective a realității, cu personaje clar definite social, și a renunțării la abuzul de psihologism care îngreuna până la confuzie lectura *Ultimilor*. *Somnul vameșului* este și o cronică de familie. Ceea ce pierde în materie de originalitate psihologică ori caracterială, romanul câștigă în epic, în intrigă și în fond în atractivitate, spre a nu mai vorbi de anvergura și adâncimea problematicii sociale. Iustin Arghir este dat afară din barou, având un tată deținut politic, ajunge șofer de camion pe șantierele tineretului și încearcă apoi să-și redobândească statutul profesional. Toate firele pornesc de aici. Victimă a „originii nesănătoase”, Arghir este moștenitorul nenorocos. Clasică temă balzaciană e politizată. Factorul biologic, esențial pentru naturaliștii secolului XIX, este secularizat. Iustin pornește în căutarea propriului trecut nu neapărat din încredințarea naivă că ar fi cu adevărat vinovat sau că excluderea lui din societate ar fi o fatalitate, cât din dorința de a-și cunoaște, între ascendenți, aliații. Familia lui Arghir, întinsă pe două generații, a suferit din plin vicisitudinile istoriei. E populată de personaje care se țin minte. Păstrând proporțiile, avem în *Somnul vameșului* o *Forsythe saga* românească. Colonelul Ion Arghir, bunicul patern, este un personaj ieșit parcă din cronica Isabellei Allende, amestec de militar de carieră și de cow-boy, Ștefan Orleanu-Fier, bunicul matern, este un bancher provenit dintr-un negustor de cai, înrudit cu protagonistul din *Sfârșit de veac în București*,

romanul lui Ion Marin Sadoveanu. Scena în care Orleanu își codoșește propria fiică, scoțându-i-o în cale, cu ceasornicul în mână, după ce i-a studiat umbletele, fiului lui Arghir (scopul ascuns fiind de a pune mâna pe Casa cu Lei a colonelului la care râvnea fără noroc de pe când era tânăr), este una dintre cele mai puternice. Defectul altor personaje este așa-zicând o anumită tipicitate socială ori caracterologică și care le face să semene cu niște vechi cunoștințe ale cititorului de cronici familiale. Romanul tentativei de reabilitare a lui Iustin Arghir nu e mai puțin interesant. Până la urmă, bătaiosul tânăr izbutește. Dar nu fiindcă sistemul și-ar fi corectat eroarea. Iustin redevine judecător și chiar președinte de tribunal grație intervenției unor cunoștințe sus-puse. Și care nu-l ajută neapărat din principiu, ci fiindcă vor să facă din Iustin omul lor de încredere. Dar Arghir este un intransigent, din rasa lui Saint-Just, și le deschide dosare sprijinitorilor lui, care se răzbună, înscenându-i o poveste și determinându-l pe un polițist tenace (un Javert care nu acționează din convingere, ci la comandă) să se țină de capul lui. Arghir se autosuspendă, devenind un simplu notar. Activiștii PCR au un vag aer convențional, aceeași înfățișare, aceleași gesturi, ceva între cumsecădenie și bornare morală, ca și aceia din romanul lui Preda sau Ivasiuc. Intriga e pe alocuri cusută cu ață albă. Cu tot acest schematism, *Somnul vameșului* e un roman meritoriu, mult mai direct critic decât *Ultimii* și mai firesc realist.

Ultimul roman publicat de Bujor Nedelcovici în România, *Zile de nisip* (1979), este un polar psihologic. Dan Pița va scoate din el un film interzis din dispoziția personală a lui Ceaușescu. Un chirurg renumit și, politic, un arivist este jefuit pe plajă la mare de un tânăr, pe care îl prinde el însuși (absolut convins că tânărul prins este chiar hoțul), predându-l miliției. Medicul face o fixație, nu atât din pricina pagubei, dar fiindcă pretinsul hoț nu recunoaște în ruptul capului a avea vreo legătură cu jaful. Amenințat, bătut, închis, judecat, condamnat, tânărul tâmplar o ține pe a lui. Lucrurile se complică prin moartea

unui copil, lovit, se crede, din întâmplare de hoț în timp ce fugea de urmăritorii lui. Toată prima parte a romanului descrie ancheta și eforturile ofițerilor și ale păgubașului de a-i smulge puștiului recunoașterea faptei. Partea a doua reia întâmplările din punctul de vedere al puștiului. Nu suntem nici acum mai lămurii. Ultima parte e teribilă: atras ca un magnet de băiat, medicul are o nouă confruntare cu el (fusese eliberat între timp). Simțindu-se din nou în pericol, speriat, puștiul îl omoară pe rivalul său și se autodenunță. Cercul s-a închis. Enigma rămâne intactă. În cutele tragice ale întâmplării stă la pândă fatalitatea. Voințele cele mai puternice sunt îndoite de coerența ei supraumană. Se remarcă lesne motivele recurente: vinovatul nevinovat (ca în orice roman polițist, există în *Zile de nisip* incertitudine și suspans, dar nu și o soluție), ambiția politică și ispita puterii, abuzul, violența, sentimentul nedreptății. Puștiul le seamănă lui Iustin Arghir și lui Petran, factorul poștal din *Ultimii*. Pe ei cade mereu bănuiala. Orice ar face, dau de bucluc. Ei sunt țapii ispășitori. Și niciunul nu știe, din mândrie ori încăpățănare, să se apere. Cel mai interesant lucru în *Zile de nisip* este raportul dintre medic și tânărul tâmplar: numai moartea accidentală a celui dintâi îi desparte. Confruntarea le-a schimbat amândurora viața. Medicul e părăsit de soție, dă rateuri în meserie, își pierde funcția. Până la urmă, pare împlânzit în setea lui de a-și manipula semenii, dar, paradoxal, oferta de a-l ajuta material pe vrăjmașul lui îi atrage sfârșitul. Tânărul nu se bucură nici de ultima șansă de a fi liber și stăpân pe soarta lui. Nu atât de direct politic ca *Somnul vameșului*, *Zile de nisip* a trezit suspiciunea cenzurii, care i-a intuit potențialul subversiv. Ancheta de miliție are toate datele anchetelor de Securitate care se bazau pe obligarea deținutului de a-și recunoaște fapta. Confesiunile smulse cu mai mare sau mai mică brutalitate reprezintă esența proceselor staliniste. Köstler a dovedit-o magistral în romanul său *Zero și infinitul*. Ca să nu mai vorbim de analizele lui Robert Conquest din *Marea teroare*. Ceea ce conta (și în *Zile de nisip* ideea este

aceeași) nu era aflarea adevărului, ci legitimarea unor sentințe dinainte stabilite și evident abuzive. În *Zile de nisip*, cel care remarcă inegalitatea luptei este tânărul: „...Sunteți statul, iar eu un nenorocit de tâmplar!”. *Zile de nisip* este romanul cel mai original și mai solid al lui Bujor Nedelcovici.

Cenzura a intuit corect și subtextul real al parabolei din următorul roman al lui Bujor Nedelcovici, *Al doilea mesager*, ultimul scris în România, dar publicat în Franța în 1985. Romanul este o *political fiction* a cărei acțiune se petrece într-o fictivă colonie franceză unde a fost instaurată o dictatură de tip sud-american. Ca și în *Racul* lui Alexandru Ivăsiuc. Cenzura comunistă i-a pretins modificări pe care autorul le-a refuzat. E greu de presupus în ce ar fi putut să constea acestea fără a altera substanța parabolei. Similitudinea dintre Institutul de reeducare din roman și experimentul de la Pitești e frapantă, deși nu știm dacă autorul avea cunoștința de cărțile lui V. Ierunca și D. Bacu. O mulțime de alte lucruri făceau încuviințarea cenzurii aproape imposibilă: fosta colonie e populată de statuile și de tablourile Guvernatorului, școlarii sărbătoresc Ziua Victoriei cu spectacole, stegulețe și lozinci, lumea stă la coadă pentru orice, curentul electric și apa caldă se întrerup frecvent. Și ce ar fi de spus despre fraze ca acestea: „Acum ne găsim în plină Perioadă a Victoriei [...] După ce ai distrus totul: economie, industrie, agricultură, artă, morală, constați că ai rămas doar cu oamenii [...] Ce faci cu ei? Îi egalizezi, îi uniformizezi, îi omogenizezi [...] Îndobitocirea dirijată și conștientă a maselor!” Plasarea acțiunii într-un regim de extremă dreaptă, ca și în *Racul*, nu mai înșela pe nimeni, deși implica din partea autorilor un compromis major: numai dictaturile de stânga se bazau pe ideologie și, implicit, pe reeducare; în cele fasciste ori sud-americane, manipularea conta pe un fond primar discriminatoriu și agresiv. Nici dezindividualizarea, prin distrugerea proprietății private, cum este aceea practică de Guvernator, nu e caracteristică nici celei mai autoritare drepte. În ciuda acestei

încercări de a masca natura opresiunii, *Al doilea mesager* conține o parabolă care întrece în radicalitate toată critica socială din romanele tipărite în România înainte de 1989. E onest să admitem că el era de nepublicat. Autorul nu s-a împăcat niciodată cu ideea, dând vina pe editori, pe critici, pe toată lumea. *Al doilea mesager* este de altfel romanul lui cel mai ambițios. Asemănarea cu *1984* al lui Orwell este izbitoare, deși mașinăria totalitară funcționează în romanul lui Nedelcovici cu mai mare subtilitate. Spălarea creierelor a fost perfecționată. Cetățenii se internează la Institut, ca să li se aplice *ideoterapia* de bunăvoie, când se simt slabi sau de câte ori regimul le recomandă o cură politică. Și nu „dosarul de cadre” e decisiv, ci „datele biogenetice”. Institutul ține loc și de învățământ politic, și de închisoare. *Ideoterapia* constă esențial în recunoașterea publică a greșelilor. Stalinismul are în cazul ei o față mai umană: nu există tortură (decât sub forma privațiunilor ori a presiunilor morale), nici violență fizică. *Ideoterapia* uzează de formulele politejii și ale producerii pașnice de convingeri. Subiectul e acesta: Danyel Raynal, romancier celebru în lume, revine acasă și, în primul timp, e incapabil să înțeleagă că a nimerit într-o altă lume decât aceea pe care o lăsase, cu unsprezece ani în urmă, la plecare. Prietenii, apropiații, cunoscuții se comportă într-o manieră stupefiantă. Șocat, Raynal își propune să nu cedeze insinuărilor, rugămintilor, apoi amenințărilor și chiar durităților. Are cu Guvernatorul o confruntare precum aceea dintre puști și medic în *Zile de nisip*: doar că de data asta individului nu i se dă nici cea mai neînsemnată șansă în bătaia cu statul. Raynal nu numai că nu-l ucide pe Guvernator, ca puștiul pe medic, cu riscul pierderii definitive a libertății, dar acceptă să fie reeducat și devine, după un timp, mâna dreaptă a Guvernatorului. Romanul se intitula într-o primă versiune *Ereticul îmblânzit*. Însă autorul a complicat lucrurile, găsind un final care să justifice titlul definitiv: în ultimul capitol, se întoarce din străinătate Michel, fost coleg și prieten al lui Raynal, întâmpinat de acesta în felul în care fusese el însuși întâmpinat cu

două decenii mai devreme de un alt prieten al lor, neînțelegând nimic și neprimind nicio explicație etc. Istoria se repetă. Cercul se închide, ca și în *Zile de nisip*, ca și în alte romane ale autorului, la fel de pesimiste. Finalul acesta risipește și bruma de iluzie că Raynal nu e complet mancortizat (se știe parabola teribilă din romanul lui Cinghiz Aitnatov cu acei tineri transformați în slugi credincioase și fără minte prin aplicarea pe creștet a unei bășici din piele de cămilă care, uscându-se, strângea ca într-o menghină capul nefericiților), rămas din contra să relateze, în cartea pe care tocmai a încheiat-o, experiența întoarcerii acasă într-un mod neconformist, exact așa cum se petrecuse în realitate. Cartea nu poate fi decât un nou eșec.

De aici înainte romanele lui Bujor Nedelcovici scad vizibil în valoare și interes. Ca și altora, exilul nu i-a folosit scriitorului. O vreme el s-a folosit de experiența anterioară. Apoi a încercat să se jertfească, fie și fără entuziasm, pe altarul literaturii pe care o doreau editorii din Occident. *Cartea lui Ian Înțeleptul* aparține încă de prima categorie. Uitat în țară, la plecare, și redescoperit, după 1989, prin informațiile din dosarul de Securitate, romanul a fost scris în anii '80 și este tot o parabolă. Într-o tabără de corturi de pe malul mării, undeva în Franța, se răspândește o epidemie pe care autoritățile o tratează prin transformarea taberei de vacanță într-un lagăr și a turiștilor în ostateci. El e un emigrant român, devine conducătorul lagărului. Ian e un dictator blajin și charismatic. La sfârșit, e totuși lapidat de ostatecii nemulțumiți care descoperiseră că autoritățile ridicaseră interdicția. Parabola e neclară, iar evoluția personajului, neconvingătoare. O temă asemănătoare găsim în romanul Oanei Orlea *Pietre la țarm*, dar acolo atmosfera de neliniște și teroare surdă e mult mai bine exploatată. Prefacerea lui Ian poate fi apropiată de a eroului *Bunevestiri*, romanul lui Breban, dar n-are nici pe departe adâncimea și anvergura aceleia. În mod curios, autorul, care, în ediția de *Opere complete*, și-a luat obiceiul de a-și prezenta singur soarta și problematica romanelor, vorbește

despre Ian ca despre Christos. Ideea reapare la recenziți. Destinul lui Ian nu îndreptățește însă astfel de aprecieri. Nu e deloc limpede de ce *Cartea lui Ian Înțeleptul* ar putea fi comparată de exemplu cu *Războiul sfârșitului lumii* a lui Llosa ori cu altele care pornesc de la mitologia cristică. *Dimineața unui miracol* (1993) este, cu excepția primelor capitole, scris în exil. O notă autobiografică nu lipsește, după cum nu lipsește din niciunul din romanele lui Nedelcovici. Romanul, foarte palid epic și psihologic, este povestea, relatată de protagonistă însăși, a unei femei care revine în țară ca să descopere, după o lungă și tristă experiență a separării de bărbatul iubit, că, dacă dragoste nu e, nimic nu e. În *Îmblânzitorul de lupi* (1991), autorul se arată din ce în ce mai preocupat de filosofie și de religie. Romanul își pierde aproape orice autenticitate. Narrator este tot o femeie, plecată în căutarea bărbatului. Asemănarea cu *Baltagul*, repede invocată de critică, se oprește aici. Mai degrabă, *Îmblânzitorul* duce cu gândul la *Noaptea de Sânziene*, fără totuși farmecul inenarabil al naivei și misterioasei povești sadoveniene. Eroul nu e un pădurar simplu ca Peceneaga, e un jurnalist cândva cunoscut, care dresează câini-lupi în marginea unei păduri din Elveția. Este în el ceva malefic („gândul care ucide”, zice autorul referindu-se la Dostoievski), dar și ceva tămăduitor. În final, bărbatul dispare fără urmă. Nu e deloc limpede de ce dispariția (moartea?) lui ar putea fi o cheie (sacrificiu?) a încetării nenorocirilor care s-au abătut de la o vreme peste apropiații și rudele protagonistului. Singurul oarecum interesant dintre aceste ultime romane ale lui Nedelcovici este *Provocatorul* (1997). Și aici narrator este o femeie, și încă una tânără. Aspectul comercial e mai vizibil decât în toate. Tânăra e iubită de un cinquantenar, *homme à femmes*, inteligent, farseur, care joacă teatru în viață cu mai mult talent decât pe scenă (e actor), pe deasupra fost amant al mamei noii lui cuceriri. Dacă Céline, naratoarea, e fără relief, Guy, iubitul și soțul ei, e unul dintre cele mai reușite personaje ale scriitorului, cu verva lui neobosită și cu sfârșitul

lui tragic și neprevăzut. Ultima parte a romanului răscumpără ușorul aer de frivolitate de până aici. *Provocatorul* reprezintă o lectură agreabilă, cu tot (sau din cauza) excesului de exotism (fericitul cuplu peregrinează printr-o Franță la fel de turistică precum California, Canada ori Mexic) și de erotism (pe cât de frecvente, pe atât de kitschoase scene de sex). În mod vădit, odată cu consemnarea subiectelor legate de regimul comunist și de exil, autorul nu mai are despre ce să scrie. Numeroși scriitori ori cinești din țările fostului lagăr sovietic au pățit la fel când au încărcat să-și schimbe obsesiile preponderent politice și morale de oameni trăiți în Est cu obsesiile preponderent sexuale ale trăitorilor în Vest.

Imediat după 1989, de altfel, Bujor Nedelcovici s-a lansat într-o publicistică frenetică și angajată (articole pe teme literare scria de prin anii '70). A publicat inclusiv pagini de jurnal intim (strânse apoi în trei volume), iar mai de curând o carte inspirată din propriul dosar de Securitate, care i-a fost restituit. Când nu preferă considerații de ordin filosofic sau religios („Îl caut mereu pe Dumnezeu! Citesc Plotin și Kant. Încerc să înțeleg crezând și să văd înțelegând...”), jumalele sunt interesante ca documente de viață și pentru o stare de spirit caracteristică aceleiași *inteligența* din Est. Tonul este dat nu atât de nevoia de a consemna, ca să nu uite, sau de a-și aminti, cât de o irepresibilă înclinare

justițiară. La fel cu Iustin Arghir, alter-ego-ul său din *Sommul vameșului*, Nedelcovici e un masochist al scormonirii trecutului, un intransigent gata a se răfui cu toți și cu toate. Cartea despre dosar se intitulează *Un tigru de hârtie* și, din păcate, e mai mult un „eseu”, cum zice autorul însuși, decât o mărturie ori un examen al documentelor, și încă un eseu pretențios, abundând în „explicații ontologico-filosofice” ori „teologice” lipsite de originalitate. Descifrarea „surselor” și identificarea lor reprezintă însă un lucru interesant și instructiv, ca și filajul, denunțurile, amenințările ori presiunile la care autorul e supus în timpul regimului comunist. E păcat că romancierul din Nedelcovici n-a ținut pasul cu teoreticianul, lăsându-l pe acesta să întoarcă pe toate fețele Răul metafizic, în loc să înfățișeze pur și simplu acel banal și cotidian rău fizic și psihic de care am suferit cu toții, decenii la rând. *Un tigru de hârtie* putea să fie un palpitant roman non-ficțional (sunt în el destule pagini încurajatoare în acest sens). Nu e pe alocuri decât un eseu prezumțios și agasant. Dosarul de Securitate al lui Nedelcovici merita, din câte ne putem da seama, mai mult decât acest bla-bla-bla împănat cu citate și referințe pretențioase, care nu ne iartă nici de istoria polițiilor secrete, nici de biografiile torționarilor mondiali, nici de înalte considerații asupra „fracturii” ontologice care ar caracteriza lumea noastră ieșită, totuși, cu bine, din coșmarurile fascismului și comunismului.

## CONSTANTIN ȚOIU

(n. 19 iulie 1923)

Cel mai vârstnic dintre prozatorii care au debutat în anii '60, Constantin Țoiu este și cel din urmă care a cunoscut consacrarea. Primele lui cărți au trecut aproape neobservate. Dacă nuvelele din *Duminca mușilor* erau doar lipsite de originalitate, deși bine scrise, romanul *Moartea în pădure* reprezenta un debut cu stângul care putea compromite cariera unui scriitor cult și

talentat. Ignorarea de către critică s-a dovedit profitabilă. Tema romanului nu era nouă. *Moartea în pădure* era un *remake*, în 1965, al *Vânătorii de lupi*, odioasa nuvelă care l-a lansat pe Petru Dumitriu cu un deceniu și jumătate mai devreme, zugrăvind eroismul comuniștilor în bătălia cu oamenii munților din aceeași perspectivă realist-socialistă pe care o regăsim la Radu Theodoru, în

romanul în două volume *Muntele*, apărut cam odată cu al lui Țoiu, și, cu o abia vizibilă amen-dare, chiar și la Buzura, zece ani mai târziu, în *Fețele tăcerii*. Se prea poate, în altă ordine de idei, ca procesul de conștiință pe care Țoiu îl va intenta în 1999 în *Barbarius* protagonistului său (un fost procuror care slujise credincios justiția regimului Dej, cuprins ulterior de remușcări) să fie o timidă încercare de recunoaștere a păca-tului de tinerețe.



Norocul ca acel prim volum să fie uitat, Țoiu l-a datorat succesului neașteptat al *Galeriei cu viață sălbatică* (1976), considerat de mulți drept adevăratul debut al unui scriitor al cărui nume circula în lumea literară de prin anii '50, în legă-tură cu câteva stilizări de opere traduse din rusă și chineză, și totodată cu o publicistică foarte personală, strânsă în două volume, care inau-gurau seria *Pretextelor* și *Prepeleacului din România literară*. Tema *Galeriei* era „obsedantul deceniu”, în alt mediu însă decât acela țărănesc sau indus-trial frecventat de majoritatea romancierilor, de la Preda la Ivăsiuc. Țoiu e atras de mediul artistic

și deopotrivă de acela al „foștilor” din familiile bune, deposedate de comunism și azvârlite în închisoare. Original este de pe acum romancierul și prin nivelul intelectual al prozei, prin stilul elegant, de care nu mulți contemporani sunt capabili. Dacă admitem că un Radu Petrescu, un Mircea Ciobanu și alți câțiva cu o scriitură nobilă și subtilă nu au avut o cotă literară pe măsură, trebuie să recunoaștem că la modă era în epocă o altfel de proză, cenușie, primitivă, când nu rudimentară ca expresie, și al cărei merit era directetea mesajului politic și istoric. *Galeria* e un roman admirabil scris, într-o limbă curată, de modă veche, deloc în linia romanului realist interbelic care antipatiza calofilia, mai degrabă în aceea clasică a prozei scurte a lui Negruzzi, Ghica, Odobescu, Caragiale, tatăl și fiul, ținută toți la mare preț de autorul *Pretextelor*. G. Dimisianu a remarcat protocolul stilistic (numindu-l ceremonial), Alex Ștefănescu a vorbit de „boierie”. *Galeria* e totodată un roman spiri-tual, plin de vervă, de o vioiește incomparabilă a observației și ideilor, ludic și aproape frivol, în raport cu subiectul, însă în fond serios, cum nu sunt de obicei romanele românești, dar care ne face să ne gândim la acelea ale unor Aldous Huxley ori Saul Bellow. Protagonistul *Galeriei* este tânărul Chiril Merișor, angajat pe un post modest într-o editură de stat (singura prin anii '57-'58 când se petrece acțiunea), după ce a fost exclus din partid la verificările de la începutul deceniului 6. Întâmplarea face să uite într-o cabină de probă de la un magazin de confecții un caiet de însemnări zilnice. Încăput, pe o cale sau alta, pe mâna Securității, caietul cu coperti albastre (ce anticipare stranie a *Caietului albastru* al lui N. Balotă, datând din aceiași ani și uitat cu intenție în tren, tocmai ca să nu fie interceptat de Securitate, și publicat o jumătate de secol mai târziu!) devine probă în procesul politic intentat autorului lui. Condamnat, Chiril Merișor se spânzură în închisoare. Pe un pachet de țigări restituit familiei după moartea lui, împreună cu câteva lucruri personale, deținutul scrisese: *indestructibil*. La apariția romanului, cuvântul n-a



scăpat nimănu. El era încărcat de un mesaj pozitiv și optimist, de tipul acelora romantic-revoluționare ale lui Gorki și ale altor scriitori realist-socialiști, care însă se refereau de obicei la o istorie mai puțin distructivă. Acest aspect n-a părut important, deși tocmai el face echivoc cuvântul. În definitiv, care este mesajul adevărat în condițiile în care protagonistul romanului, împreună cu alte zeci de mii de „politici”, pierd într-o temniță comunistă? Mesajul sugerat în roman este acela că vremurile se vor schimba și că abuzurile nu se vor mai repeta. Obligat ori nu de Cenzură (nu există nicio informație în această privință, Țoiu dezvăluind, în *Barbarius*, doar faptul că a izbutit să obțină, după o întâlnire cu Cenzorul-Șef, să nu fie eliminată sinuciderea lui Chiril), romancierul a introdus forțat în desfășurarea evenimentelor (limitate la doi ani din „obsedantul deceniu”) un plan de referință ulterior. Două pasaje, atribuite naratorului omniscient, se referă explicit la Congresul al IX-lea al PCR și la înscăunarea lui N. Ceaușescu, unul prilejuit de un cortegiu funerar în care se află și tânărul secretar general, mergând pe jos, aproape neglijent, cu banderola neagră de pe braț pe jumătate desprinsă (suntem în 1967 la înmormântarea lui Argezei, așadar după zece ani de la sinuciderea lui Chiril Merișor), altul, în final, când o ploaie zdravănă curăță aerul de tot praful acumulat în trecut. „Tragem o linie” de la care viața „începe de la capăt”, notează autorul. Ce e drept, perspectiva ulterioară nu lipsește din niciunul dintre romanele „obsedantului deceniu”. Sintagma lui Preda (nu contează că a fost avantajos interpretată) tocmai această linie despărțitoare o consfințește: între o epocă socială tragică și o alta în care devenea posibilă în literatură obsesia și aprecierea tragediei. Ideea se ivise la Congresul al IX-lea evocat de Țoiu, odată cu despărțirea (tactică, știm astăzi, nu ideologică) a lui Ceaușescu de moștenirea lui Dej. Inedită și curajoasă era în *Galeria* absența acestui element de transcendere a epocii, care ar fi sugerat că nu era vorba de o metamorfoză reală a regimului, ci doar de o schimbare la față.

Mai grav este că, nejustificate de timpul acțiunii, introduse din exterior, pasajele cu pricina (acela din final, îndeosebi) creează impresia că se poate de netă că optimismul lor e tras direct din documentele de partid. *Indestructibilul* ființei umane pare cu atât mai mult o tristă ironie, cu cât doar douăzeci de pagini separă unul dintre pasaje de cea mai radicală analiză a sistemului comunist din întreg romanul contemporan. O întreprinde bătrânul anticar Hary Brummer, comentând posibila arestare a lui Chiril ca urmare a unei eventuale interceptări de către Securitate a caietului cu însemnări personale (din nou anticiparea în ficțiune a morții în închisoare a inginerului Gh. Ursu, personaj că se poate de real, ca și jurnalul lui intim care a fost cauza arestării, și nu înainte de 1964, în epoca Dej, ci în plin ceaușism, două decenii mai târziu!):

„Baza democrației este – începutu bătrânul [...] – sau decurge din «prezumpția de inocență», tipică societăților evolute, în care, până la proba contrarie, orice individ este considerat nevinovat [...] Și, invers, catastrofală pentru om, pentru cultură, politică, societate, ce vrei, este cealaltă poziție posibilă [...], numită prezumpția de vinovăție, tipică autocrației neîncrezătoare, în care prima reacție e de suspiciune [...] *Păcatul originar devenit politică de stat!* – exclamă Brummer [...] Da, acest păcat de esență religioasă, din noaptea umanității, transformat într-un instrument de șantajare a conștiinței, de punere a ei în continuă gardă, era, după Brummer, marele inamic al conștiinței umane ...«Asta am vrut să spun, repetă el, inamicul nostru este ideea că noi putem fi oricând vinovați de ceva [...] Și asta se exercită asupra unei imaginații traumatizate de mult, prin ale cărei falii, fose, hăuri continentale, naiba mai știe (fiindcă aici anticarul îl încredința pe tânărul său prieten că era vorba de un întreg continent), răzbec miasme, forme apocaliptice, rebusul subconștientului nostru, unde zac obsesiile sclaviei

milenare»... Își da seama Chiril, își da seama el ce Leviathan dormita aici?”

Astfel de lucruri nu puteau fi citite nici în romancierul cel mai aplecat către ideologie dintre toți, Ivasiuc. Ele reprezintă o excepție până și în *Galeria*. Ar fi fost util să știm dacă nu cumva Cenzura le-a tolerat în schimbul pasajelor care plasau analiza lui Brummer înainte de Congresul IX. Mai ales că, în restul romanului, acest ton direct nu se mai regăsește. Evenimentele politice de care atârna soarta lui Chiril sunt indicate indirect și evaziv. Ceea ce a părut întâilor comentatori ai romanului o finețe stilistică (existentă și în romanele următoare) și anume caracterul perifrastic al exprimării, conversația încărcată de aluzii și de referințe, ca aceea dintre oameni perfect avizați, ar putea fi și o încercare de a contorna dificultatea spunerii lucrurilor pe nume. Nu e desigur numai asta. În definitiv, Țoiu maximizează un potențial aluziv caracteristic întregului nostru roman supus Cenzurii, punând în joc un soi de complicitate cu cititorul, ca și cum i-ar face cu ochiul. Lasă că știm noi despre ce e vorba, nu e cazul să insistăm! Stilistica aceasta esopică avea, în mod cert, și alt rost decât acela de a înșela Cenzura (de fapt, de a o determina să vrea să fie înșelată) și anume insinuarea unei atmosfere de suspiciune generală. Funcția amfibologică a limbajului, dusă la perfecțiune de Țoiu, era dublată de una politică. Personajele din *Galeria* și din alte romane ale vremii par a se ști supravegheate, ascultate, și vorbesc în dodii. *Big-Brother* e mereu prezent, deși nevăzut, și le determină comportamentul și vorbirea. Uneori, în *Galeria*, aluzia, subtilitatea esopică ori dorința autorului de a nu trata maniheist oamenii și motivațiile lor duc la situații ori personaje neverosimile. Ofițerul care-l anchetează pe Chiril (într-un pasaj citat în *Barbarius*) vorbește fluent franceza, recunoaște versuri ale lui Baudelaire, își declară *sans ambages* îndoielile („Crezi că eu n-am îndoieli? Te înșeli. Am.”) și, încă, le leagă de condiția normală a intelectualului („Un intelectual are îndoieli, asta e meseria lui”). Subti-

litatea romancierului ia în astfel de împrejurări o înfățișare complet neplauzibilă. Culmea este că securistul face declarațiile cu pricina exact când îi reproșează lui Chiril că a pus drept motto în caietul lui celebra axiomă a lui Descartes despre îndoială. Cu toată ambiguitatea morală, *Galeria* rămâne un roman foarte interesant, foind de viață, cu personaje memorabile, viguros și deopotrivă rafinat. În aceeași piele cu a romancierului, se află de pe acum un memorialist dotat cu un ochi plastic, de colecționar de obiecte, obiceiuri și imagini, ca acela al lui Ghica, și înzestrat cu erudiția anecdotelor picante, în stare a deștepta o lume apusă. Împreună cu Alexandru George, autorul *Galeriei* e unul din tot mai rari cunoscători ai Bucureștilor de ieri și de azi. Jumătate din materia romanului nu e de ficțiune. Câteva personaje sunt cu cheie. Istoria e reconstituită prin biografii reale. Pagina seamănă cu un album de familie din care ne privesc de tot mai departe oameni cari au fost.

Dacă în *Însoțitorul* (1981), roman de intrigă și de acțiune, lăbărtat, cu evocări îndelungi și tacticoase, fără legătură cu subiectul propriu-zis, continuă să coexiste în doze incerte romanescul și memorialisticul, în *Obligado* (1984) intriga nu e decât un pretext pentru amintirile pitorești ale personajelor care peregrinează prin Bucureștii mateini. Aristocratul Jorj Turgea și fotograful Bartolomeo Boldei deambulează și se conversează refăcând în sens invers drumul lui Pantazi și al naratorului din *Craii de Curtea-Veche*. Cuplul peripatetic e într-o măsură acela din *Galeria* ori din *Însoțitorul* și-l vom reîntâlni în *Căderea în lume*. Ca și în *Barbarius* mai pe urmă, partea de roman psihologic e onorabilă, dar fără adâncime. Fotografului i-a murit nevasta și nu s-a obișnuit cu ideea. Îl consolează trei dintre prietenele defunctei (una oferindu-i așa-zicând serviciu complet). Dialogul imaginar dintre soți e mai degrabă spiritual și amuzant decât pătruns de disperarea solitudinii. În schimb Bucureștii, în perimetrul Calea Victoriei, Cișmigiu, Cotroceni, pe unde-i poartă pașii pe toți, sunt plini de parfumul trecutului. Țoiu descrie mediul artistic al Capitalei

fără a-l șarja ca Preda în *Marele singuratic*, portretele fiind simpatice, iar caricatura sentimentală. La sfârșitul anilor '90, Țoiu publică alte două romane (*Istorisirile Signorei Sisi și Barbarius*) asemănătoare cu *Obligado* prin lipsa intrigii și prin decupajul stilistic caracteristic mai degrabă memorialistici decât romanului. *Istorisirile* sunt o simplă însăilare de situații și de personaje istorice (personaje istorice apăreau și în *Obligado*), mai ales din epoca legionară (aceeași din *Căderea în lume*), pentru care autorul arată o curioasă predilecție, fără multă invenție, dar și fără suportul acelor povestiri magistrale care făceau deliciul documentar și narativ al romanului anterior. *Barbarius*, care a stârnit entuziasmul lui Alex Ștefănescu, e un roman ratat, care irosește însă premisele unei proze de mare calitate. Problema morală (este și aici, ca și aiurea, una) aflată în centrul intrigii constă în remușcările unui fost procuror dejist, vinovat de a fi cerut condamnarea unor nevinovați, emigrat în Italia, unde a traversat o gravă criză de identitate, crezându-se reîncarnarea unui retor și sclav roman, *Barbarius*, și ținând discursuri agitatoare în Forum, și revenit după '80 acasă mai curând ca un fiu risipitor care-și trăiește în opulență bătrânețea decât ca un ins rușinat și pregătit pentru o penitență, fie și simbolică. Se remarcă și aici, ca și în *Obligado*, o anume complezență a romancierului față de sine ori de câte ori se închipuie sub înfățișarea unui personaj. Remușcările nu par sincere, pocăința e formală. Intrigii psihologice precare îi răspunde o mult mai atractivă relatare à *batons rompus* a unui trecut erotic, firește, excepțional. Primele capitole conțin povestea inițierii sexuale a lui Cezar Zdrăculescu, procurorul, pe când era proaspăt recrut, la sfârșitul războiului, și fusese îndrumat de un leat cu mai mare experiență la bordel. Nu există nimic comparabil în proza noastră. Curajoasa *Thalassa* macedonskiană, din epoca de apus a romantismului naturalist, îi era foarte probabil știută lui Țoiu, cu solemnitățile ei poematice într-un decor insular și exotic. Știuți îi vor fi fost și Dostoievski (Elisaveta, prostituata cu instincte materne, îl roagă pe Cezar să-i

citească din Vechiul Testament, la fel cum procedează Sonia în *Crimă și pedeapsă* cu Noul Testament) și Henry Miller ale cărui *exploits* din *Sexus* și din celelalte au lăsat urme adânci în *Barbarius*. Intertextualitatea este de altfel evidentă peste tot în roman, autorul mergând până la a-și autocita pasaje din *Galeria*. După extraordinara scenă a inițierii, plină de umor tandru sau glisând în comicul cel mai lipsit de vulgaritate, imaginația romancierului pare a seca brusc. Dacă a doua acuplare, ciclopică, pe un vârf de munte, sub viscolul care transformă organele genitale în stalactite și peșteri de gheață, mai posedă unele resurse lirice, tot ce urmează e searbăd și neinteresant.

Mult mai echilibrat între romanesc și memorialistică este *Căderea în lume* (1987), probabil cartea cea mai bună a autorului, deși nu s-a bucurat de faima *Galeriei*. În deambularea lor continuă prin Bucureștii copleșiți de o iarnă ce pare eternă, întreruptă de vizite armenesti, bătrânul domn Negotei și prietenul său cvadragenar, Babis Vătășescu, evocă același trecut plin de culoare, cu personaje de neuitat, multe istorice sau abia fardate, din celelalte romane, cu deosebirea că în miezul *Căderii* este un veritabil turnir ideologic. Babis a descoperit niște memorii ale răposatului său tată în care i-a atras atenția prezența unui unchi, tot Babis (numit apoi Întâiul), individ charismatic, instruit, căpetenie legionară cu mare trecere la camarazi, împușcat din ordinul lui Antonescu. (În *Istorisirile* era un personaj asemănător.) Epoca și eroii ei nu-i sunt deloc indiferente lui Țoiu. De partea cealaltă, un fost comunist, un bătrân aproape handicapat, imobilizat ca și tânărul Ispas din *Galeria*, la care se adună cu ocazia unui Revelion toată crema intelectuală a Capitalei. Intertextul e vizibil din nou. Prototipul Domnului Leo este autorul romanului *Revelionul*, Paul Georgescu, pasionat și el (chiar în romanul cu acest titlu) de dueluri ideologice și personaj obișnuit și în alte ficțiuni contemporane, cum ar fi Ion Micu din *Cel mai iubit dintre pământeni*. Domnul Leo nu e cu nimic

inferior artistic personajului lui Preda iar confruntarea prilejuită de noaptea Anului Nou este la Țoiu excepțională. Romanul nu pare debitor Cenzurii, personaje, ca Babis Întâiul, pe care aceasta le-ar fi dorit negative (dacă nu stupid bestiale), dovedind o imensă strălucire intelectuală și o fundamentată onestitate morală care contraveneau deopotrivă șablonului fixat deja în *Cronica de familie*. Nici comunistul nu este croul fără pată și prihană din galeria realist-socialistă, iar în duelul ideologic nu există nici învingători, nici învinși. Perspectiva obiectivă a romancierului este absolut uimitoare dacă avem în vedere sfârșitul anilor '80, când *Căderea* a apărut. Darul de povestitor al lui Țoiu este aici la apogeu. Șartul un pic desuet al povestirii este deopotrivă acela matein din *Craii* și acela odobescian din *Câteva ore la Snagov*. Țoiu este și un perfect *causeur*. Romanul e antrenant ca un polar de idei și, stilistic, o bijuterie.

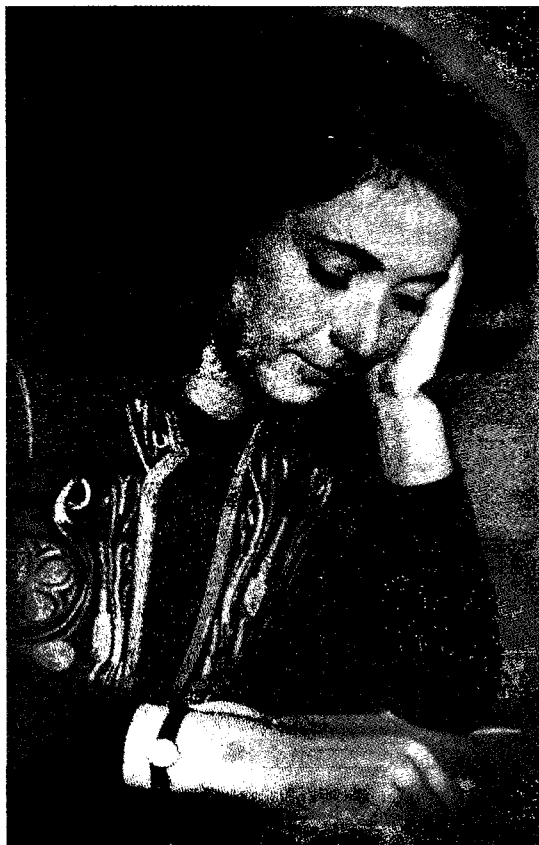
*Pretextele și Prepeleacul* (tipărite sub diferite titluri) reprezintă o publicistică originală și rafinată, în care dăm imediat peste autorii favoriți: Ghica, Odobescu, cei doi Caragiale, Neculce, Creangă (întreg primul *Prepeleac*), Budai-Deleanu (*Caftane și caftele*). Din Ghica, „acest Saint-Simon valah al moravurilor balcanice de epocă”, Țoiu culege, conform obiceiului lui de a scoate stafidele din cozonac, o sugestivă caracterizare a junilor români școliți la Paris înainte de 1848, care ar fi fost mișcați în acțiunea lor de o „gândire electrică”. Și cum să-i scape o capodoperă a prozei noastre cum este scrisoarea adresată de I.L. Caragiale lui Alecu Urechia despre uluitoarea vizită a lui Delavrancea la Berlin? Sau „coțcărelile” căruțașului din Creangă? Sau ocolurile savante ale lui Odobescu prin arta culinară: „și abea după o lungă și elocventă laudă a peștelui din Balta Snagovului, îi înduplecai a pune să scoată din cotețe o minunată plăcică lătareaș, vie și grasă”? Același „gurmand al asociațiilor

scăpărătoare” ar împărtăși cu Sadoveanu un „aer comun de aristocratică vișă artistică”. Și ce s-ar putea spune mai nimerit despre propriul stil decât ce spune el însuși despre acela al lui Duiliu Zamfirescu: „glisset et ne pas appuyer”? Și alte lucruri ne rețin. Rostul scabrosului Pirgu ar fi să facă să explodeze o narațiune trenantă și sășioasă sub greutatea paftalelor ei de stil. La Neculce, *mazâl* este „vorba teribilă care a terorizat Principatele Române veacuri și veacuri”. De la o dată încoace, eseurile lui Țoiu aduc tot mai des a jurnal (nu numai de lectură), curățind drumul prozei spre anunțatele cărți de memorii. Scriitor de primă mână, în ciuda inegalităților, Țoiu are ceva din spiritul meridional și funambulesc al muntenilor, cu faconda lor inepuizabilă, dar amendat de o eleganță și de un rafinement trecute definitiv la muzeul literaturii precum malacoavele doamnelor și caftanele domnilor la acela al modei.

Când Țoiu se hotărăște să publice *Memorii din când în când* (2003), se observă că multe dintre întâmplările și portretele din romane sunt la origine reale. Excluderea (căutată cu lumânarea) a lui Chiril Merișor din partid, ancheta de la sediul miliției de pe Ștefan Furtună, un personaj cum e norocosul Cavadia (Titus Popovici), ca să exemplific doar prin *Galeria*, toate sunt trase în ficțiune direct din realitate. Natura prozei lui Țoiu fiind evidentă, e curios că el n-a perseverat în memorialistica propriu-zisă. Ce e de notat în *Memorii din când în când*, dar și în *Morsus diaboli* ori în alte cărți care au cules din *România literară* tablete săptămânale (*Prepeleacul*), cu acest caracter, este „răutatea” memorialistului. Prozatorul era doar subtil malițios. Memorialistul mușcă. Și e mizantrop din cale-afară, mai ales când evocă anumite momente biografice de după 1989, ocazie cu care chiar plătește polițe. Portretele sunt în acva-forte. Toată cordialitatea romancierului se duce pe apa memorialisticii.

## DANA DUMITRIU

(9 septembrie 1943-10 octombrie 1987)



În anii '70 ai secolului trecut, Dana Dumitriu scria la noi cel mai radical roman psihologic. Își citise precursorii în felul ei stăruitor și așa-zicând cu condeiul în mână: pe Hortensia Papadat-Bengescu, dintre români, pe Henry James, M. Proust și Virginia Woolf, dintre străini. În *Ambasadorii sau despre realismul psihologic* (1976), titlu inspirat de celebrul roman al lui James, Dana Dumitriu analizează câteva dintre binecunoscutele lor romane (adăugându-le *Quartetul Alexandria* al lui Lawrence Durrell, care se bucura de o mare glorie în epocă, nu și *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu). Autoarea eseului este cea care a încetățenit în teoria românească a speciei conceptele lui James, „realism psihologic”, „punct de vedere”, „dramatizare”, și a dat titlului romanului – *Ambasadorii* – un sens tehnic precis și anume acela de „reflectorii”. Ideea principală a eseului este că romanul modern exploatează

dubla tradiție a realismului obiectiv și a analizei psihologice, așezând în centrul narațiunii un personaj (sau mai multe) care filtrează lumea din jur prin senzațiile, emoțiile și gândurile lui. Determinismul clasic este în acest fel răsturnat: nu evenimentele exterioare sunt hotărâtoare pentru trăirile sau comportamentul uman, ci, din contra, trăirile imprimă evenimentelor cursul. Dana Dumitriu și-a scris eseul după ce publicase un volum de nuvele (*Migrații*, 1971) și un roman (*Masa zarafului*, 1972), în care psihologismul era deja evident. De altfel, debutanții din jurul lui 1970 păreau toți interesați de proza psihologică, și Buzura, și Ciobanu, și Ivasiuc, pe care o vor părăsi apoi pentru proza socială și politică. Singură Dana Dumitriu va rămâne consecventă psihologismului, dând în această manieră câteva bune romane (*Duminica mironosițelor*, 1977, *Întoarcerea lui Pascal*, 1979, *Sărbătorile răbdării*, 1980), și o trilogie istorică intitulată *Prințul Ghica* (1982-1986), fără succesul de critică meritat, deși foarte originale în contextul românesc postbelic (sau poate tocmai de aceea), în care lecția realiștilor psihologici și îndeosebi a lui Henry James va fi pe deplin asimilată.

Notele caracteristice se văd de la început. În *Madrigal*, cea mai bună dintre cele patru nuvele din volumul de debut, există deja pesimismul, viziunea morbidă asupra „trupului sufletec” (cu expresia Hortensiei Papadat-Bengescu pe care Dana Dumitriu a validat-o teoretic în *Ambasadorii*), sărbătorile grotești ale suferinței și ale morții, sentimentul zădărniceii, eșecurile sau ratarea. Toate nuvelele, ca și primul roman, sunt niște monologuri. Persoana întâi a narațiunii nu lipsește decât dintr-un singur capitol al *Mesei zarafului*. Mai târziu, Dana Dumitriu va reconsidera din unghi jamesian procedeul, preferându-i stilul indirect liber al „reflectorilor”. Aceștia devin ambasadorii în narațiune ai autorului. Subiectele tuturor prozelor, nu doar ale celor de la debut, sunt culese din existența intimă, de

zi cu zi, a personajelor. Uneori, ca în *Madrigal*, cu o notă de excentricitate care, și ulterior, va colora o cumișenie pe alocuri ternă cu episoade tari sau spectaculoase. În *Madrigal*, o tânără, fetișcană încă, iese de sub tutela unei mame imorale și nebune grație unui bărbat beat care-i cântă la pian în timp ce, în încăperea de alături, o bunică paralizată și mută agonizează oribil. În *Sărbătorile răbdării*, eroina are o tentativă ratată de sinucidere, pe fondul unei grotești „nunți turistice” dintr-un sat ardelenesc. Analiza se aplică altminteri pe microplanurile unei psihologii cât se poate de normale, deși nu lesne descifrabile, care nu evoluează prin salturi sau rupturi și n-are nimic spectaculos, ci prin depuneri lente de substanțe sufletești pe cât de ineluctabile, pe atât de corosive. Un roman fixat tematic, nu încă și stilistic, este *Masa zărafului*. De pe acum se constituie universul închis al clanurilor familiale care o vor obseda până la sfârșit pe Dana Dumitriu. Fiecare din aceste clanuri (casa Amiralului în primul roman, despre care era vorba și în nuvela *Firesc, prea firesc* din *Migrații*) are intrusul lui, cel care înregistrează, ca doctorul Tudor în *Masa*, toate tensiunile, certurile, urile și conflictele din clan, sau contribuie la sfârșirea lui, ca Matei din *Întoarcerea lui Pascal*. Înaintea *Orgoliilor* lui Buzura, este zugrăvită fără indulgență viața din lumea medicală, cu mediocrii, ambițioșii și parveniții ei. Lui Tudor nu i se recunoaște o importantă descoperire, e înlăturat din institut și reabilitat apoi cu prețul renunțării la paternitatea cercetării. Personajele masculine sunt în general lipsite de voință, predispușe la renunțare sau chiar la ratare, totuși simpatice prin detașarea de cele materiale, dacă nu neapărat și de cele lumești. Cele feminine, în schimb, sunt puternice, decise, gata să se lupte pentru libertatea lor, fanatice în profesie și fără feminitate. Dana Dumitriu face din femei centrul acțiunii în aproape toate romanele, rezervând bărbaților ingrâte roluri secundare. Marta, Ema, Ghighi, Dora (sau cum le mai cheamă) opun abulicilor lor soți sau amanți o energie deseori clocotitoare, deși canalizată câteodată greșit,

neputând evita nici ele eșecul. Marta revine în casa Amiralului, de unde evadase, Petra se mărită cu bărbatul care-l dăduse pe tatăl ei vitreg pe mâna Securității, Ghighi se așază pe linia trenului (având grijă să nu-și murdărească rochia!) cu gândul sinuciderii. În ciuda veleităților ori fanatismelor lor, personajele feminine ale Danei Dumitriu nu sunt mai deloc simpatice. Nici umbră de feminism la o romancieră care nu cruță pe nimeni și nu dă nimănui nicio șansă. Sub acest aspect, romanele Danei Dumitriu se apropie mai degrabă de ale lui Buzura decât de ale lui Ivasiuc sau Țoiu, mult mai îngăduitori cu slăbiciunile umane ori chiar cu destinul istoric al protagonistelor. *Duminica mironosițelor* a fost cel mai pe gustul criticii vremii dintre romanele scriitoarei, dacă nu punem la socoteală *Migrațiile*, volum premiat și unanim lăudat. Este un roman polițist, absolut neașteptat din partea Danei Dumitriu cea atât de puțin atrasă de evenimente, de epic. De altfel, *Duminica mironosițelor* e un polițist psihologic sută la sută, deloc reprezentat la noi după 1947, și unul dintre puținele valabile artisticește din producția de romane, nici ea bogată ori strălucită, în genul polițist ca atare. Ancheta privitoare la crimă îi oferă romancierei prilejul de a pune în practică tezele lui James despre roman ca prismă prin care trec interpretările cele mai diferite ale realității. În *Duminica mironosițelor* începe să se vadă clar că romanul psihologic presupune o abolire a subiectivității auctoriale în favoarea reflectării realului de către conștiința ori subconștientul personajelor. Dana Dumitriu renunță în romanele următoare la monolog și chiar la persoana întâi (prezentă în *Duminica mironosițelor* doar sub forma unui jurnal intim, iar în *Întoarcerea lui Pascal* sub aceea epistolară). Noile ei romane sunt mult mai obiective, deși prismatice, fiind de tablouri vii, de întâmplări, de locuri, de personaje, de amănunte, de obiecte, de veșminte, de bijuterii, de coafuri etc. Romanciera are vocația portretului minuțios, lucrat cu iglița. Ea nu sacrifică nicio informație pe care o consideră utilă pentru cunoașterea înfățișării sau a comportamentului uman. Totul,

filtrat de „reflectorii”. În *Duminica mironosițelor* „reflectorii” se află în contradicție: maiorul anchetator este adeptul faptelor și al dovezilor palpabile, sora lui, cu care discută zilnic, este, ea, iubitoare de coniecturi și de scenarii, firesc, psihologice. Romanul are și o latură umoristică. Titlul însuși se referă la pudoarea cu care ascunde aspectele intime ale întâmplării Dora Iatan, femeia și savanta de renume național, victimă a unei tentative de viol, împrejurare în care soțul ei, tot medic, este ucis. Mediul medical este același din romanul anterior, însă perspectiva morală este mult mai dezinvoltă. E probabil motivul pentru care critica anilor '70 n-a acordat romanelor autoarei atenția de care s-au bucurat cele ale lui Buzura și restul. Imaginea societății comuniste este discretă în romanele Danei Dumitriu, reconstruibilă din detalii infinitezimale de ordin psihologic sau moral, dar fără pregnanța și mai ales fără accentul critic din *Vocile nopții* sau din *Cunoaștere de noapte*. Politicul este ca și absent. Personajele nu sunt idealizate, nici caricaturizate. Câteodată, cele mai reușite sunt cele distribuite în roluri secundare. Maiorul care anchetează crima e un ins cam necioplit, deși meseria și-o știe pe de rost, fără ca brutalitatea organelor de ordine să sară în ochi ca, de exemplu, în romanul lui Bujor Nedelcovici, *Zile de nisip*, dar și fără viziunea oarecum înnobilită asupra ofițerilor de Securitate din *Galeria cu vișă sălbatică*, romanul lui C. Țoiu. *Întoarcerea lui Pascal* pare să fie rodul unui pariu, pierdut, că politicul nu e inaccesibil autoarei. Dana Dumitriu cedează tentației unei teme direct politice, așa cum făcuse cu câțiva ani înainte și Ivasiuc, după primele lui trei romane psihologice. Un inginer experimentat și circumspect este arestat ca sabotor. La proces depune împotriva lui Pascal Danielescu, un jurnalist care luase cândva lecții de pian de la soția inginerului, dar preferase apoi o carieră mai potrivită cu vremurile și publicase reportaje ideologice despre șantiere și eroi de marmoră. Tocmai psihologia nu e clară în *Întoarcerea lui Pascal*. Matei, jurnalistul vinovat, se retrage nesilit de

nimeni la colectorul de apă al orașului, fiind el inginer de meserie. Nu se înțelege de ce: din sentimentul culpei, din orgoliu, din lașitate, din toate sau din niciuna. Petra, fiica vitregă a lui Pascal, îl caută la colector, unde rămâne, măritându-se mai apoi cu el. Iarăși nu știm de ce o face: îndrăgostită cândva de elevul mamei ei, nu ignoră rolul odios jucat de Matei în proces. Ar fi riscant să-i atribuim o dorință de răzbunare ca eroinei lui Caragiale din *Năpasta*. Pascal, ieșit după ani din închisoare, nu-și mai află locul. Ca și Surupăceanu, eroul din *Intrusul* lui Preda, după accident, Pascal, după închisoare, e un rebut al unei societăți incapabile să-și recupereze moral sau profesional slujitorii cei mai devotați. „Ce liber sunt și ce înfricoșat!”, exclamă în gând Pascal. Nu ajunge acest mic curaj pentru a face din *Întoarcerea lui Pascal* un roman din seria celor politic memorabile din ani '60-'70. În *Sărbătorile răbdării*, Dana Dumitriu revine la psihologism și la tematica personală, intimă. Problema profesoarei de română de la un liceu bucureștean este mariajul ei nereușit, cu un medic eminent și ambițios, dar neîn stare de afecțiune. Se reia până la un punct relația din *Duminica mironosițelor*, dar inversându-se rolurile: aici femeia este cea iubitoare de firesc, de libertate, de micile bucurii ale existenței, iar bărbatul, un om de știință coabitând moral cu un carierist fără scrupule. Ca și în *Duminica mironosițelor*, și aici remarcabilă este observarea cotidianului, prospețimea străzii, cancelaria și clasele, familia, întreg microuniversul unei femei care se supără deodată pe rutina vieții ei de până atunci și „își rupe (ca proletariatul) lanțurile”. Pigmentat cu scene și replici pline de haz (o întreabă pe Ghighi, profesoara pe cale de a divorța: „Poți trăi în lume așa, fără stăpân, fără încrengătură, fără clan, fără NATO, fără CAER? Așa, cu traista-n băț?”), romanul nu mai are totuși aceeași detașare a atitudinii ca *Duminica mironosițelor*. Lumea este tot mai grotescă, culminând cu nunta falsă din final, din care nu lipsește slujba religioasă. La fel cu poezia feminină a anilor '70 a Ilenei Mălăncioiu sau a Angelei Marinescu, romanele

Danei Dumitriu sau ale Tiei Șerbănescu sunt tot mai misogine ca viziune și mai sarcastice ca ton.

*Prințul Ghica* (1982, 1984, 1986) este, probabil, unicul roman istoric publicat în anii comunismului și care este neinfestat ideologic: nici de stângismul realist-socialist de care erau impregnate, cu trei decenii mai devreme, e drept, *Un om între oameni* sau *Cronica de familie*, nici de clișeele naționaliste atât de scumpe lui Paul Anghel și autorilor de scenarii istorice de după 1971. *Săptămâna nebunilor* sau *Princepele* au, desigur, o paletă de culori mai variată și mai vie, dar sunt de o artificialitate bătătoare la ochi, ca niște montări hollywoodiene, în care adevărul istoric continuă să se afle în suferință. *Prințul Ghica* e și singurul roman psihologic din specia romanului istoric. Dana Dumitriu nu se dezmințe. Narațiunea, la persoana a treia, îl are pe Ghica nu doar ca protagonist, dar și ca „reflector”, alternând rolul cu Sașa, soția lui, în capitole domestice ca viziune, sau cu domnitorul Cuza, mai ales spre sfârșit, în paginile despre o abdicare anunțată. Subiectivitatea aceasta stă pe un soclu documentar solid. Aproape fiecare gest și replică au la bază dacă nu totdeauna acte istorice, atestări, măcar amintiri sau opere literare. Cuza e privit cu anume răceală, ceea ce surprinde în condițiile unui timp care prefera varianta mitică a întâiului domn peste cele două principate române. Nici Unirea din 1859 nu are parte de tratamentul mitificator și mistificator din istoriografia comunistă: „Crezi dumneata, domnule Negri, asta? Ești convins că se vor schimba moravurile în Principatele unite?, întreabă necruțător și ceremonios Bălăceanu. Nu poți fi atât de naiv! Dar dacă ești, îți spun eu ce se va întâmpla. Lașii din Moldova se vor uni cu lașii din Valahia, canalele din Țara Românească cu cele din târgurile lui Ștefan cel Mare, șnapanii de dincolo de Milcov cu șnapanii de dincoace de Milcov și așa mai departe, căciăștia sunt ca sectanții, se caută, se intra-jutorează, se sprijină! Iar poporul se va trezi din entuziasm într-o Românie unită și plină de lichele”. Nimeni n-a scris cu mai mare ironie despre un eveniment

considerat îndeobște sacru. Nici Ghica nu e obiect de simpatie necritică. Poate că Ghica să nu fi fost nici așa de detașat, nici așa de lipsit de ambiție, cum ne lasă autoarea să credem. Însă personajul este, românesc, foarte prezent, nu conturat de la început, cum e Bălcescu la Camil Petrescu, dar constituindu-se treptat, pe parcursul narațiunii. Psihologismul, adică viziunea din lăuntru, și această alcătuire din fărâme, ca un puzzle, dau impresia că autoarei îi scapă până la urmă întregul. De fapt ea preferă un personaj în permanentă mișcare, fără stop-cadre, și care nu poate fi prins într-o formulă definitivă, ca un erou de biografie, cu destinul hotărât din capul locului. Ghica nu e un tip, ci un ins viu și contradictoriu. De altfel, romanul debutează cu sosirea la București a beifului de Samos, după zece ani de exil, și se încheie cu părăsirea țării de către Cuza. Nu mai mult de șapte ani din viața, destul de lungă și nu scutită de peripeții, a unuia dintre cei mai greu de fixat psihologic dintre pașoptiști. Considerat chiar de către contemporani o eminență cenușie a vremii, prezent în toate intrigile, comploturile și pregătirile pentru marile evenimente ale secolului, dar absent din revoluție, ca și din Unire (deși sosisse în țară la timp), Ghica din romanul Danei Dumitriu este totuși o prezență constantă în avanscena politică, de mai multe ori ministru și prim-ministru (în această calitate intră în Palatul Domnesc din care Cuza tocmai ieșise, în ultima scenă din roman). Autoarea nu pare a pune preț pe darul lui Ghica de a uneli din umbră. Nu-l cruță, e drept, sugerând de la întâia apariție a beifului înclinația spre autocompătimire și chiar spre paranoia: „Doamne, ce vrea țara asta de la mine? De ce o doresc și de ce mă cheamă? Și de ce pare atât de indiferentă la venirea mea?” Dacă în latură politică *Prințul Ghica* desenează un tablou cât se poate de obiectiv, uneori scâldat în ironie, rareori în sarcasm, valoarea adevărată a frescei istorice provine din capacitatea autoarei de a sugera latura comună a existenței oamenilor, banalul ori derizoriul existenței cotidiene. În mijlocul



atâtor patimi și seisme politice, Sașa Ghica găsește timp să converseze cu o veveriță. În astfel de scene minuțioase, atente, Dana Dumitriu își dovedește mai cu seamă vocația de prozator subtil și inteligent:

„Sașa aude deodată un ciocănit mărunț la fereastră. Își lasă ghergheful, se ridică, se apropie, dă ușor la o parte perdeaua, atât cât să vadă printr-o mică fantă vizitatorul. Nu e o pasăre, nu este unul din porumbeii argintii care stăruie în cerșetorie, este o veveriță roșcată și cu o coadă stufoasă pe care și-o ține rotunjit. Nu vrea să o sperie. E liniștită, habar n-are că este privită. Stă pe labelle din spate și cu cele din față își spală urechile. Are mișcări repezi și bruște. Sașa lasă ușor perdeaua la loc, în fugă își aruncă șalul pe umeri, se încurcă în franjurile lui traversând holul și salonul copiilor unde Totó și Mița examinează pe covor marele atlas englezesc, trece prin vestibulul rece și deschide cu grijă, cu infinite precauții cele două uși de la intrare. Vocile copiilor îi par îngrozitor de stridente. Undeva se aude un hârșăit de fereastră. Ocolește rondul de flori ca să se apropie de veveriță prin spate, să n-o sperie.

E foarte emoționată.

Pantofii scârțâie pe pietrișul aleii.

Veverița se oprește din spălat, o privește, așteaptă gata să se retragă. Coada învoaltă îi stă pe spate ca un cârlig.

Sașa calcă moale pe vârfuri și îi vorbește:

— Frumoaso! Roșcato! Ce n-aș da eu să am blănița ta, coada asta fermecătoare! Singuratic! Minunea lui Dumnezeu! Vrei să ne împrietenim, mironosițo? [...]

Trebuie să fie cu mult, mult tact ca s-o cucerească [...] Veverița face câțiva pași spre ea pe marginea ferestrei. Se oprește și cercetează. O privește atât de încordată încât pare mioapă.

— Sufletul meu blând! Măria-ta! Fetitô!

Din două sărituri veverița este în palma ei continuând să o fixeze concentrată, sticloasă. E în ea tot atâta suferință cât în Sașa? Lumea toată balansează între suferință și frică”.

Sunt și scene în care realismul psihologic al Danei Dumitriu atinge o asemenea intensitate și un umor atât de subtil, încât pot fi citite ca opera unui mare romancier:

„[Gr. Alexandrescu] se întoarce brusc și coboară strada în sens invers. Împinge cu bastonul zăpada apoasă și-și privește orașul ca pe o jucărie.

Când își pierde luciditatea și umorul îl apucă amărăciunea, constată Ghica urmându-l.

Dinspre prăvălia fraților Capșa apare la pas galeș un cupeu hârbuit de piață. Calul galbenmurdar cu urechile scurte își lovește ritmic hamurile peste coastele descărmate. Pare a mirosi pavajul ca un dulău hămesit. Pe capră, birjarul împodobit cu o căciulă țuguiață doarme acoperit de o pătură maronie, flendurită. Își bătăie capul când pe un umăr, când pe altul, ca pe un pendul leneș, amintind că există un alt timp, al astrelor, al vieții și al morții, al eternității. Ropotul copitelor însoțește balansul acelei căciuli-ciupercă și totul este învăluit în mister aspru. Oare s-a urcat vreodată un călător în acest atelaj fantomatic? De unde? Spre ce? Totul e înghețat în jur, numai înaintarea cupeului, atât de somnolentă și de vrăjită, pare a fi un semn că realitatea e vie și așteaptă.

Ghica și Alexandrescu se privesc și, întorcându-se după birja care trece pe lângă ei și le întoarce spatele, își scot pălăriile”.

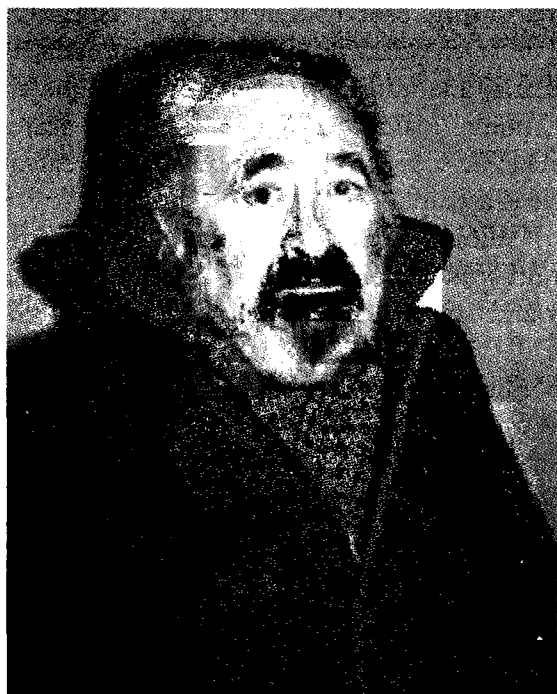
Micromonografia *Introducere în opera lui C.A. Rosetti* (1984) este o dovadă a seriozității cu care Dana Dumitriu s-a documentat pentru *Prințul Ghica*. Epoca și oamenii ei au pasionat-o pe autoare până la capăt. De la festinul românesc au căzut firimituri. Cartea despre Rosetti s-a închegat oarecum de la sine. În focatul pașoptist nu era de tot uitat când Dana Dumitriu o scria. Vasile Netea și Marin Bucur tocmai publicaseră două ample monografii, interesante sub raport biografic, însă nule sub raport critic. Neinteresată, ea, de biografie, Dana Dumitriu se con-

sacră poeziei și prozei lui Rosetti. Cel dintâi jurnaler intim al nostru, Rosetti este și un redevabil gazetar politic. Mulți îl detestau și se temeau de el în a doua parte a secolului XIX. Capitolul despre poet este între toate cel mai remarcabil. Oarecum pe urmele lui Ș. Cioculescu, acela care, comentând monografiile menționate, găsea că Rosetti este întâiul nostru „textier”, nu și cu adevărat poet, Dana Dimitriu, mai conciliantă, face o interesantă istorie a romanței culte la noi, în care-i găsește locul convenit autorului *Ceasurilor de mulțumire*. Rosetti pleacă de la cântecul de lume, care ar fi în vremea lui Anton Pann varianta autohtonă a poeziei galante trubadurești, și îl înobilează prin șansoneta franțuzească. Linia deschisă de el urcă până la Nichita Stănescu sau Cezar Ivănescu, traversând

o sută de ani de poezie erotică. Studiul este și unul de psihologie și sociologie a lecturii, într-un spirit pe care optzeciștii l-ar socoti postmodern: „Avem, deci, față de opera lui C.A. Rosetti în primul rând un interes istoric. Vrem, cu alte cuvinte, să descoperim prin el *gustul epocii*, idealul ei intelectual, valabil ca simbol...” Așa cum o reconstituie Dana Dumitriu, epoca are o savoare inconfundabilă. Pariind pe diferență, nu pe identitate ori similitudine, autoarea *Introducerii în opera lui C.A. Rosetti* se desparte de langajul modernist redescoperit după război de către chiar generația ei de critici. A rămas de la Dana Dumitriu și un jurnal intim, deocamdată nepublicat, dar care, date fiind însușirile prozei ei, s-ar putea dovedi excepțional.

## TUDOR ȚOPA

(27 mai 1928 – 10 august 2008)



Ultimul „târgoviștean” poate fi considerat Tudor Țopa, care debutează la 47 de ani, ca și Arghezi, cu *Încercarea scriitorului* (1975), jurnalul

unui roman nescris, proză delicat psihologică și bogat estetică, în care miza e dublă: formarea (sufletească, intelectuală) a unui tânăr de 18-19 ani, Teofil A., care este în același timp autorul și personajul lui, și experimentarea unui mod de expresie, dovedirea unei aptitudini artistice prin producerea spontană de exemple. Mai simplu spus, un tânăr face rost de un caiet în care notează vreme de doi ani aproape tot ce i se întâmplă. Materia aceasta de viață, care crește treptat în volum, e tot timpul vizionată din două perspective: o dată în sine (și de aici provin interesul psihologic, autoscopia minuțioasă, dar și observarea lumii exterioare, familia, mediul, orașul, cultura) și o dată sub raportul tehnic al transformării ei prin scris în artă (exerciții de portret, evocare, epică, descriere, teorie). Tipul de proză ca atare ne amintește de a lui A. Holban, M. Sebastian, Mircea Eliade: aceeași subiectivitate ce caută să se exprime, nimerind un ton intermediar între jurnalul personal și creația obiectivă. Într-un chip metaforic, întreg conți-

nutul cărții (care începe așa: „Am făcut rost de caiet. Bucurie, căci de mult voiam să însemn lucrurile mai ușor de văzut ce-mi trec prin față”) se poate rezuma la fraza: Tudor Țopa povestește cum încearcă Teofil A. să devină scriitor. Calitățile acestei proze, inteligentă, ironică, dar și plină de grație și savoare, se constată numai-decât. Autorul are ochiul atent, ureche fină, mâna neșovăitoare. Ne izbește, întâi, peste tot, o mare capacitate de analiză a senzațiilor. O pagină remarcabilă înregistrează efectele la acest nivel ale unei pleurezii:

„După ce febra îmi scăzuse, în a doua săptămână a bolii, citeam din cale afară de mult. Într-una din zilele acelea (afară era cald, transparente galbene și pătate se umflau încet și lăsau camera să se înfierbânte), citind (tocmai sfârșeam un volum început în zori), așa, pe neașteptate, mintea începu să-mi joace feste. Închipuie-ți – nu pot scăpa de tonul acesta... mă adresez cuiva – ei bine, noțiunile nu-și mai încăpeau în piele, iar un răs fără haz mi se înălța în burtă parcă umplându-mi-o. Mi s-a întinat mutra, părul mi s-a zbârlit. Eram așezat cu dosul pe scaun, cu o pernă în spătar și cu picioarele pe pat, acoperit de un cearceaf: nemaiputând răbda, m-am ridicat și, iute, m-am lungit. Inima a început să duduie și să mă sperie, câtă vreme la suprafața minții totul se amesteca asemeni culorilor pe acuarela unui începător”.

Altă pagină analizează senzații legate de mers (și de privire), trei sferturi din jurnal fiind, de altfel, o peripatetizare continuă. Amintirile din copilărie sunt, mai ales, debordate de imagini, de mirosuri, de sunete („țărănilor de pe banca din față... straițele atârinate li se ciocneau întruna ca niște coceni despuiați”). Este, apoi, un dar al observației materializat în notații de atmosferă umană, de mediu, de meteorologie. Tudor Țopa e un iubitor al străzilor, al caselor, al parcurilor, al mijloacelor de locomoție: lume în tramvaie, pietoni goniți de treburi, plimbăreți singuratici, îndrăgostiți pe bănci sau bețivi noctambuli.

Câteodată, sub lupa perfidă a imaginației, totul capătă dimensiuni stranii, se deformează, ca în această viziune ironic-onirică:

„Tot soiul de oameni se plimbă. Iată fata blondă și înaltă cu ochi deschiși neașteptat de albaștri; alături de ea, un pitic diform. Un rotofei își lăsase din pântecul feței o barbă aspră și rară. Femeia-i mergea cu capul în sus și avea picioare foarte galbene. Un tânăr voinic păștea încet pe o bancă din clăia unei femei slabe și absente. Una, două sau trei fete cu ochi ascunși dar sclipiți undeva în carne priveau la mine. Lacul făcea multe cearcăne pesimiste în vânt și un pod hodorogit, fără balustrade, îi sugruma un gât. Copil cu păr roșu, atârând clătinat ca felinarul între o femeie mică, grăsuță cu dinți mari și pe ici-pe colo argint, și un bărbier (soțul) cu haină albă și strâmtă la musteață neagră. Unul mânca o frunză. Parcul e foarte întins, cu arbuști. Cerul s-a golit odată cu seara adevărată. Lucrurile s-au aprins pe stradă, iar eu am ajuns acasă”.

Chiar și aici se poate remarca pregnanța portretului fizic. *Încercarea scriitorului* e plină de astfel de schițe în creion în care Tudor Țopa risipește cele mai variate însușiri de portretist. Un personaj are aerul vag hoffmannian; „Pe strada mea am întâlnit un bătrânel scund cu pălărie, care era un șoarece crescut mare, fără nicio urmă de păr și obez. Mai totdeauna e secondat de o javră”. Alt portret amintește de roboții lui Urmuz-Arghezi: „Domnul O.D. e mic și pare făcut din două conuri trunchiate și lipite prin cele două cercuri mici. Pe baza mare a conului de sus, e așezat capul mititel, tuns, lucios, cu un nas mărunț, dar ascuțit, cu ochi tâmpiți gata să se ferească înalt de orice întrebare inteligentă... O mână butucănoasă iese din mâneca verde a unei cămăși cu aspect râios; se lasă moale într-a ta, nu semn al elasticității, ci al unei inactivități de copită”. Mai fără sarcasm, dar în același stil arghezian și urmuzian, e înfățișat un bufon violonist care face gesturi meca-

nice: „Foarte mobil, urca din când în când cu capul la tavan apoi scădea, cu ochii rotunzi ieșiți din orbite, până i se afunda bărbia-n vioară; dreapta, stânga – coatele sale împungeau grăbit în ambele părți, iar gâtul viorii intra în vid, la scoatere smulgându-i-se violent corzi imagine”. Întipărirind efectele, se ajunge la grotesc: „Sora mai mică a tatii... își adusese fetița: drăguță, aurie, cu ochi înalți, pe care maică-sa, cu gustul ei (are aptitudini de cioclu, spune Aurel, soțul, sau de maestru de ceremonii), a slujit-o împlătoșând-o într-o rochie țipător albastră cu două anexe – omoplați de mătase... Semăna a prapure de înmormântare mai ales dacă ai fi agățat-o în vârful unei prăjini”. Se poate și invers, ca portretul să fie grațios, cu toată ironia rece, ca în profilul estetic al acestei femei dansând: „Domnișoara Pandora-blondă, cu ochi clari sub carne, nas mare în cele din urmă ascuțit, răs tăcut cu gura închisă; – capac înalt (ca de vechi patefon) aplecat peste aerul din față (întunecat dedesubt ca cel din cutiile deschise ale unor naturi moarte de Pallady); cu două stele de mătase neagră brodată în loc de sâni, dansează cu un cărucior de copil ridicat în două roți, indiferent de bărbat – îi transformă pe toți”. Comparațiile denotă un ochi de frecventator al picturii: „Pui de găină mai măricei, cu un început de pene, fini, ca niște curteni din vremea Franței lui Carol al IX-lea, pășeau rar și-și lungeau ritmat gâtul”, sau o ureche informată muzical, traducând sunetul în imagini de o pregnanță sugestivă: „râsul de pildă – ieșindu-i din gât încet, ca un fitil de lampă”.

Caracterul lucid, în același timp, al acestei proze atît de vii se vede din multele observații asupra scrisului însuși, care aștern o umbră fidelă la picioarele textului. Despre propriul stil, Tudor Țopa notează:

„Fii limpede, direct. Adevăratele imagini nu sunt deformări ale unei lupe spinoase. Cresc în natură. Aruncă deci lupa. Năpârlește! Și nu mai fugi după gestul desprins. Fii *tu*, în veșmintele *tale*; dacă vei crește le vei lăsa, desigur, să crape: rămâi despuiat; dacă te vei pipernici, nu

le umple cu vânt. Nu căuta să te „înnoiești”, vei fi un păianjen care din eleganță sau din oroare de simetrie, apelpisit, își leapădă piciorușele unei părți”.

*Punte* (1985) reprezintă o a doua parte a *Încercării scriitorului* și face evidentă intenția autorului de a gândi întregul jurnal ca pe un *Bildungsroman*. *Punte* este un roman-jurnal, în tradiția generației '27 și a lui Gide, conjugată cu experiențele oarecum similare, din deceniile din urmă, ale lui Radu Petrescu și Costache Olăreanu, peste toate plutind un ușor aer „textualist”, fără exagerare însă, mai degrabă printr-o potriveală de suprafață decât ca o estetică deliberată. La un loc, cele două volume cuprind însemnări din anii 1947-1953, grupate în trei secțiuni: *Familia*, *Prietenii* și *Gândurile*. Textul acestor însemnări aproape zilnice este stratificat. Redactat odată cu evenimentele la care se referă, a fost transcris mai târziu, nu atît în scopul corectării autenticității inițiale, cât în acela al dublării perspectivei. Autorul se ascunde sub mai multe identități: Teofil A. este eroul și naratorul; copistul de la Vaslui este acela care recitînd jurnalul prin anii '50 îl pune în ordine, îl structurează; există și o a treia mână, a autorului care pregătește cartea pentru tipar (în 1974 și respectiv în 1984). Rezultă un ingenios joc de note de subsol, de precizări și de repetări, din care textul iese mai dens, dobîndind și o anumită capacitate reflexivă. Dacă am pomenit de textualism, m-am gândit îndeosebi la acest aspect al prozei. Se observă o plăcere vădită de a sabota linearitatea și transparența simplelor însemnări zilnice, alegîndu-se o lucrătură complexă, pe alocuri inextricabilă, cu numeroase derogări de la cronologie – retrospective și anticipații – cu o consecvență nesuprapunere a momentului scriiturii peste acela evenimential, cu inserturi și citate, cu pagini de autocomentariu în care textul se pune în abis – totul, în cele din urmă, menit să accentueze materialitatea inefabilă a scriiturii, artisticitatea ei. Această continuă răsucire a textului asupra lui însuși, scrupulul filologic al autorului-editor,

întârzierea pe „mărunțișuri” aparent ne semnificative, baterea pasului pe loc sunt nu numai caracteristice pentru stilul unei anumite proze de azi, dar dovedesc și un superior umor intelectual. Vrând-nevrând, comparăm romanul-jurnal al lui Țopa cu acelea, devenite referință obligatorie pentru proza postbelică, ale lui Radu Petrescu. Asemănătoare ca manieră, aceste jurnale de ficțiune diferă psihologic. La Radu Petrescu este izbitor un fel de clasicism estetic, vizibil atât în simțul, mai dezvoltat, pentru o natură (și umană) estetizată, privită mereu în raport cu modele artistice, cât și în pasiunea pentru lapidaritate, pentru fragmentul perfect și rotund, în stare să treacă drept o definiție memorabilă.

Influența lui Jules Renard nu e în schimb considerabilă la Tudor Țopa, ispitit mai mult de introspecție, de autocunoaștere, de un psihologism cu implicație morală. Ca personaj, Teofil A. e un ins pe cât de inteligent și de cultivat, pe atât de sensibil, de friabil sufletește. Retrăiește ca o mimoză, cu umoare schimbătoare, alunecând repede de la clovneria subțire și de la hazul intelectual, la lacrimi, Teofil A. e șovăitor și categoric, impulsiv și sofisticat. Nu are expresivitatea avară a clasicului, ci aceea întortocheată, mefientă, indecisă a barocului. Realitatea e „pipăită” cu neîncredere, dizolvată în senzații contradictorii și nu ajunge niciodată să fie „definită”, trasă în formule nete.

## GABRIELA ADAMEȘTEANU

(n. 2 aprilie 1942)



Primul roman al Gabrielei Adameșteanu (*Drumul egal al fiecărei zile*, 1975), remarcabil în

multe privințe, nu vine pe un teren gol. Între proza generației '60 (generație care e în definitiv și a Gabrielei Adameșteanu, dacă judecăm după vârstă și nu după tardivul ei debut) și proza generației '80 se petrece o metamorfoză interesantă, la care participă, ce e drept, mai puțin romanul, cât proza scurtă. În antologia *Arhipelag* alcătuită de Mircea Iorgulescu în 1981 (și care cuprinde nuvele și povestiri tipărite în deceniul precedent) tranziția aceasta este evidentă. O ilustrează câteva bucăți, cum ar fi *Plugul de jos* a lui Ștefan M. Găbrian, *În memoria unui atlet începător* de Mihai Sin, *Nunțile* lui Norman Manea și *O plimbare scurtă după orele de serviciu* a Gabrielei Adameșteanu înseși. Autorul antologiei vorbește de neorealism. Îl vom reîntâlni la optzeciști propriu-zis ca Mircea Nedelciu și, după 1989, la Răzvan Petrescu. Una din reformele atribuite lui Nedelciu și optzeciștilor, iat-o anticipată, cu un deceniu mai devreme. În proza generației '60, realitatea a rămas mai mereu cuprinsă în cadre tradiționale, privită de sus, „global”, prin intermediul unor personaje coerente psihologic, indiferent dacă romanul era istoric, obiectiv sau

analitic. De la Preda la Buzura s-a consolidat prestigiul acestui roman realist și psihologic, mai degrabă politic decât social, solid construit, cu intrigă clară și evenimente bine reliefate, accesibil tuturor categoriilor de cititori. Scriitorii care au început să publice după 1970 au inovat în primul rând în felul de a considera realitatea. Metaforic, perspectiva lor poate fi numită mioapă. Ochiul se apropie foarte mult de o realitate devenită foarte poroasă. A rezultat o realitate „mărunțită”, fluctuantă, și personaje „inconsistente” sau fisurate. Noii prozatori preferau aspectului istoric al realității pe acela cotidian și, lucru foarte important, făceau nesigură, dacă nu imposibilă, ierarhizarea evenimentelor în funcție de semnificația lor. Mircea Nedelciu, care va teoretiza ulterior schimbarea, va vorbi de o plasă de pescuit cu ochiuri mici care reține cele mai neînsemnate și nesemnificative elemente ale realului, spre deosebire de aceea a generației '60 în care ochiurile nu permit să rămână în plasă decât blocuri mari și omogene de realitate. Neorealismul constă în prezentarea de aproape a acestui banal cotidian. Alarma Cenzurii, extrem de vigilentă cu noii prozatori, nu era fără temei: realitatea aceasta social-morală, „joasă”, din nuvelele anilor '70 era cu atât mai urâtă, mai întunecată și mai mizeră, cu cât era lipsită orice motivație înaltă, nobilă, voire ideologică. (Mizerabilismul prozei generației 2000 își ignoră complet această rădăcină.) Oricât de oribile erau experiențele carcerale sau pur și simplu de viață în romanele lui Preda, Ivăsiuc sau Buzura, încercarea autorilor de a le situa într-un context istoric general le făceau, dacă nu justificabile, măcar explicabile. Acest lucru nu mai era cu puțință în primul roman al Gabrielei Adameșteanu (și nici la Sin, Găbrian, Manea). Autoarea va indica ea însăși, într-o postfață din anii '90, un pasaj eliminat de Cenzură la cea dintâi ediție (*O noapte de Paști*). Clarificând, tot după revoluție, tematica nuvelei *Întâlnirea*, în care exilul nu putuse fi înfățișat cum ar fi dorit, a transformat-o pur și simplu în romanul cu același titlu. Optzeciștii, care vor împinge neorealismul la extrem, vor

avea totuși mai multă șansă, fiindcă proza lor nu va mai fi exclusiv *terre-à-terre*, ci experimentală, polifonică, intertextuală, dimensiuni care vor îngreuna accesul la lectură și vor calma cât de cât aprehensiunile Cenzurii. *Drumul egal al fiecărei zile* e un roman transparent autobiografic, alcătuit din scene, inteligent montate, fără povestire, fără intrigă, care înfățișează, într-un stil exact și eficace, aproape clinic, anii de formare ai unei tinere femei, care se descoperă pe sine pe măsură ce descoperă lumea din jur. Personajul n-are relief, nici evenimentele. Fundalul politic e doar sugerat (un tată arestat, un unchi exclus din partid), iar acela social-moral doar schițat (lipsuri de tot felul, cozi, greutate materiale, frustrări). Dezideologizarea tabloului de viață cotidiană este deplină. Oamenii trăiesc cu problemele lor de fiecare zi. Suferința nu e înfățișată emfatic. Bucuriile sunt quasi absente. Romanciera și-a ales cu perfectă intuiție personajul narator: Letiția Branea e o fată obișnuită, nici frumoasă, nici urâtă, oarecum adormită, adaptându-se apatic la o realitate încețoșată și care-i pune mereu inteligența la încercare, știind mai bine ce nu vrea (să repete destinul mamei sale) decât ce vrea de la o existență mediocră.

Al doilea roman al Gabrielei Adameșteanu, *Dimineața pierdută* (1984), a avut în anii '80 succesul de public și de critică pe care îl avusese în anii '70 *Galeria cu viață sălbatică* al lui Constantin Țoiu. Pe drept cuvânt: este un roman epic bogat și psihologic profund, „adevărat” până în cele mai mici amănunte, modern în construcție și scris cu finețe. Să adaug și că romanul are șansa câtorva personaje memorabile, dintre care se detașează Vica (*madam Delcă*), meritând ea singură o pagină de caracterizare. Vica e o lume întregă: cu „țoașca” ei plină de borcane și de conserve, de care nu se desparte niciodată (cum nu se desparte de basca ei ridicolă, absurdă), în drumurile prin Bucureștiul de acum câteva decenii, când mai exista clasa a doua la tramvai, cu obiceiul ei de a lua la rând casele rudelor ori ale cunoștințelor, unde, la o cafea, la o dulceață sau la un coniac se pot afla

atâtea, se poate trăncăni în voie (vai, dragă, cum trece timpul!), se poate bârfi, cu spiritul ei bornat, econom și practic care o face un martor excepțional, deși umoral, sărind lesne de la admirație la dispreț, mai ales față de doamnele de „condiție bună” în tovărășia cărora ea, „neam prost”, femeie simplă, cu o pensie de 650, se simte onorată și umilită, cu imensa ei curiozitate indiscretă, băgăcioasă, în sfârșit, cu limba ei ascuțită și colorată de mahalagioaică fără cultură și care nu dă doi bani (e și greu dintr-o prăpădită de pensie) pe gramatică. Primul roman al Gabrielei Adameșteanu lăsa să se întrevadă ochiul atent la cotidian, la detaliul realist, ușor sordid și mediocru, dar încă nu urechea aceasta capabilă să asculte vorbirea străzii, a periferiei bucureștene de ieri și de azi (Vica a ținut prăvălie unde se puteau stropi cu vin Dealu Zorilor gustări frugale), a inimitabilului argou muntenesc: „Ssst! Vezi că te-aude ăștia! Vezi că tot cu urechea ciulită stă, tot s-auză ei ce zicem... tot să vadă ei ce facem... Și lasă hârtia acolo, las-o, cum de ce-o ții? O ții s-o am când îmi trebuie! Dacă p-ormă, când am nevoie, n-o să mai fie? Mă fac de răs! E-te-na! Că știe ei ce fac io! Pâine e aici în sertar! Pâine, ce altceva? Ce altceva vrei să fie! Păi unde vrei s-o ții? Ce faci? De ce goleşti sertaru? Lasă sertaru, lasă toate-ale mele cum le știi io! Lasă că știi io ce fac! Și pâinea, dacă tot rămâne la masă, de ce s-o arunc? De ce s-o ia ei? De ce să le-o dau tot lor înapoi, spune și tu! De ce să se piarză? Ce gândaci, care gândaci? Nu e gândaci deloc... nu-i nici picior de lighioană spurcată... Păi cum să fie dacă io dau cu gaz prin toate colțurile pă unde știi că se face, dau cu gaz și-acasă, dau și-aici și lighioanele spurcate una nu îndrăznește...”. Romanul are două planuri. Începe și sfârșește într-un plan prezent, în care *madam* Delcă își face turneul ei de vizite, luând-o de dimineață, pe la cumnată-sa, unde spală la iuțcală niște vase, îl bodogănește nițel pe Gelu, nepotul („Nu te mai zgârma atât, uite cum ai ajuns s-arăți ...”), și apoi la Ivona Scarlat, nevastă de avocat, vlăstar al mării burghezii de pe vremuri, unde o prinde seara și

vestea că i s-a prăpădit subit bărbatul. La Ivona, bând cafea și vorbind de una și de alta, privește o fotografie veche de familie, pe care gazda i-o deslușește: intrăm într-un alt plan al romanului, în care învie o lume trecută, în pragul și-n primele zile ale războiului din 1916. O parte din personaje, Vica le-a cunoscut ea însăși mai târziu (pe Muti, mama Ivonei, pe Margot, sora celei dintâi), de altele a auzit ascultând gura lumii (Profesorul, tatăl bun al Ivonei, colonelul Ioaniu, tatăl vitreg, Titi Ialomițeanu etc.).

În centrul acestui plan secund se află tot o zi, de pe la sfârșitul verii lui 1916, când în casa Profesorului se petrece ceva, un mic fapt rămas obscur, care tulbură definitiv relațiile, anunțând parcă treptata destrămarea a familiei, peste care vor trece, lăsând urme adânci, două războaie și nenumărate nenorociri. Ne aflăm într-o lume diferită de a Vicăi Delcă, opusă în două feluri acesteia: social și istoric. Profesorul Mironescu, Papa, e un savant filolog din generația lui Ovid Densusianu, cu studii de romanistică în Germania de la sfârșitul secolului XIX, dintr-o familie înstărită, om remarcabil, onest și îngăduitor, căsătorit cu mult mai tânăra Sophie, femeie voluntară, energică și nesatisfăcută de matrimoniul ei, care are (s-ar părea) un *béguin*, o înclinație trecătoare pentru Titu Ialomițeanu, funcționar într-un minister, tânăr stângaci încă, dar abil, ce va face apoi o carieră asupra căreia părerile sunt împărțite. Alt personaj e sora Sophiei, Margot, elevă la Școala Centrală, temperamentală și curajoasă, respingând cererea în căsătorie pe care i-o face același Ialomițeanu, și măritată cu un aventurier galant, dar revenită la iubirea ei din adolescență prin anii '50 când îl ascunde pe fostul funcționar ministerial în casa ei de la Otopeni și când complicitatea cu acest element „dușmănos” îi atrage câțiva ani de închisoare și o moarte urâtă. Dacă liniile mari ale vieții acestor oameni ne conduc până în prezent, *momentul* lor – care-i exprimă deplin – se fixează în acea zi din august 1916 în care se petrec scene de neuitat. E vorba de o lume și de o epocă ce ne sunt bine cunoscute, nu doar din literatura mai

veche, ci și din unele romane contemporane. *Madam* Delcă își amintește de zeppeline și de bombardamente germane într-un București negustoresc care a mai fost înfățișat, în pagini extraordinare, în *Istoriile* lui Mircea Ciobanu. Mediul burghezii mari și mijlocii din aceiași ani apare și în *Așteptându-i pe învingători*, romanul lui Eugen Uricariu, cu care *Dimineața pierdută* are și alte asemănări, de atmosferă și de stil. Epoca începe să-i intereseze pe romancierii trei decenii după *Cronica de familie*. Gabriela Adameșteanu stăpânește bine ambele registre: și pe acela istoric, burghez și monden, și pe acela actual, mahalagesc și precar materialicesc.

Alternarea prezentului cu trecutul o folosise și Călinescu în *Scrinul negru*, unde *Madame* Valsamaky-Farfara comenta împreună cu Ioanide scrisorile Catiei Zănoagă descoperite în scrinul cumpărat de arhitect la Talcioac. La Gabriela Adameșteanu există acea fotografie de familie pe care Ivona Scarlat i-o arată lui *madam* (a se observa diferența!) Delcă. Însă diferența de procedare este remarcabilă. S-a atras atenția din prima clipă asupra modernității romanului Gabrielei Adameșteanu, fără însă a se băga de seamă că ea constă într-un original melanj de elemente noi și vechi. Întreagă prima parte a romanului, sfârșită cu prezentarea fotografiei cu pricina, reconsideră stilul indirect liber din proza psihologică a lui Slavici, Caragiale (nuvelele) sau Duiliu Zamfirescu. Nu lipsesc monologurile interioare (reproduse de obicei cu alt corp de literă), dar ele sunt, realistic vorbind, mai artificiale decât stilul indirect în care, la persoana a treia, nu numai gândurile sau impresiile personajelor sunt redate cu mare naturalețe, dar verbalizarea lor la nivelul de expresie specific, agramat și incult lexical al Vicăi Delcă. Tot aici observăm și alt *remake* stilistic, rareori pus în pagină în romanul nostru de după ciclul *Hallipilor* al Hortensiei Papadat-Bengescu și anume înaintarea narațiunii prin conversația dintre personaje. Călinescu a vorbit la Hortensia Papadat-Bengescu de un colportaj superior. În dimineața în care Vica o vizitează pe Ivona, cele două femei stau de

vorbă (în partea a treia a romanului, li se adaugă o prietenă a Ivonei, care are un punct de vedere personal asupra familiei acesteia din urmă). E o vorbărie de femei *între ele*, descusută, repetitivă, o *tacla* mic-burgheză (în care mahalaua și *le meilleur monde* se întâlnesc într-o vreme de declin și sărăcie), care pe măsură ce le dezvăluie felul de a gândi, părerile, prejudecățile, le și ascunde ori ne lasă să întrevădem evoluția atitudinilor. Cele două lumi, înfrățite o clipă de plăcerea bârfei și de căldura încrederii reciproce, se despart din nou și se privesc cu mefiență. În sfârșit, există, în partea mediană a romanului, o alternare de perspectivă necunoscută romanului nostru tradițional, dar foarte *en vogue* în anii '70-'80 la romancierii cei mai diferiți, cum ar fi Buzura și D.R. Popescu, Dana Dumitriu și Țoiu. Trecutul nu este descris direct prin intermediul fotografiei. Autoarea trece pe neașteptate de la conversația prezentă dintre cele două femei la întâmplările din vara lui 1916. Le descoperim treptat în personajele reunite în casa profesorului Mironescu pe cele din fotografie, introduse în scenă în trei moduri: omnisciența (cu verbele însă la prezent), monolog la persoana întâi și pagina de jurnal. Această varietate narativă, care este și una a unghiului de vedere, duce mai departe relativizarea psihologică din romanul ionic (teoretizată de Dana Dumitriu în *Ambasadorii*) și creează o perspectivă multiplă capabilă să internalizeze reflectarea realității în mintea și în limbajul personajelor. Nu sunt sigur însă că performanța Gabrielei Adameșteanu este la fel de valoroasă în partea a doua a romanului (monologurile nu permit sesizarea unor diferențe semnificative între sensibilitatea și modul de a se exprima al unor personaje foarte deosebite unele de altele) cum este în mânăuirea stilului indirect liber din celelalte părți. Procedul apare astăzi în bună măsură artificial. E adevărat însă că acest carusel de impresii îngăduie protejarea celui mai important secret aflat în miezul întâlnirii din grădină. Îi lipsește însă Gabrielei Adameșteanu arta rafinată de care dă dovadă Henry James în *What Maisie new?*, modelul magistral de a proteja o



taină din câte cunoaște literatura lumii. *Dimineață pierdută* e mult mai eficace în zugrăvirea sufleteilor primare, ca al Vicăi Delcă, decât în sugerarea celor sofisticate. Romanul rămâne printre cele mai izbutite din perioada postbelică.

*Întâlnirea* (2003) e un roman ratat. Folosind date din biografia unchiului ei, arheologul Dinu Adameșteanu, care a făcut o carieră strălucită în Italia, unde a rămas în '38 la sfârșitul studiilor, ambiția autoarei a fost să descrie condiția universală a exilatului, mistuit de dorul țării natale. Paradigma este firește *Odiseea* și *Ulise*. Fondul romanului e mai puțin moral decât politic. Nostalgjiile și frustrările protagonistului sunt foarte superficiale analizate. Romanciera reproduce în schimb *note informative* de Securitate, probabil

în parte autentice, după cum făcuse Buzura în *Orgolii* cu unele fictive. Supravegherea prin interpuși și agenți a profesorului, revenit în țară pentru câteva zile, la sfârșitul anului după ce, firește, îi fuseseră expediate în Italia numeroși confrăți cu sarcina de a-i afla relațiile și intențiile, ar fi putut da un roman de spionaj, dacă autoarea ar fi fost preocupată de evenimente și de suspans, nu de o psihologie care trenează banal pe zeci de pagini.

Nuvelele (culese în două volume, între care și prima formă a *Întâlnirii*) nu prezintă, nici ele, vreun interes literar. În deceniile de după '89, când a fost acaparată de jurnalism, Gabriela Adameșteanu nu pare a mai fi scris proză, dacă exceptăm reluarea, de trei ori, a *Întâlnirii*, cu un efort meritoriu, dar neîncununat de succes.

## Critica, eseu și istoria literară

Ca și inexistentă în deceniul dogmatic, critica literară a renăscut după 1964 din propria cenușă. Poate mai limpede decât poezia, ea este, cel puțin în primii ani, un *remake* modernist. Modelele au fost din capul locului criticii din generația a treia maioreșciană, îndeosebi G. Călinescu și E. Lovinescu, dintre cei dispăruți, dar și Ș. Cioculescu și Vladimir Streinu, odată cu recuperarea lor la mijlocul deceniului 7. Stindardul criticii estetice a fost arborat din nou de această a patra generație maioreșciană, mai întâi contra imixtiunii politicului, care își schimbase părul, nu și năravul, și, după 1971, contra național-comunismului care amintea în chip frapant de obscurantismele interbelice. Revenirea lui Maiorescu, la începutul anilor '60, a implicat, la începutul anilor '70, o revenire la Maiorescu. Uneori din aceleași pricini ca și în anii '30-'40, când Lovinescu își publica studiile monografice. Moto-ul din Lovinescu pe care eu însuși l-am așezat în capul cărții mele despre Maiorescu din 1970, despre evoluțiile mereu nelimpezi din cultura română, mi se pare astăzi

premonitor. Nu-mi aduc aminte dacă îl alessem dintr-o veritabilă aprehensiune (tezele din iulie surveneau exact după un an) sau pur și simplu din întâmplare. Critica estetică a generației '60 și-a dovedit destul de repede autoritatea. De pe la sfârșitul anilor '60 ea a reușit să impună un canon diferit de al oficialității culturale. E semnificativ și că acest canon critic a devenit aproape imediat și unul didactic. Scriitorii generației '60 au pătruns în manuale când nu împliniseră totdeauna treizeci ori treizeci și cinci de ani, înlăturându-i pe cei din generația precedentă care se compromiseseră în opere realist-socialiste. După 1970 n-au mai figurat în manuale nici M. Beniuc, nici Maria Bănuș, nici E. Barbu, nici Nina Cassian, nici *Nicoară Potcoavă*, *Bărăgan*, *Lațăr de la Rusca*. Elevii îi citeau în schimb în clasă pe Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Al. Ivasiuc, Aug. Buzura și Nicolae Breban. În locul *Mărului de lângă drum*, învățau pe de rost *Trebuiau să poarte un nume*. Eficacitatea criticii estetice din anii de comunism rămâne un

fenomen încă greu de explicat, rezultat al unor factori diferiți și nu în toate cazurile clari.

După 1971 bătălia s-a dat pe față. Noul adversar era mai perfid decât acela dinainte, biruit în fond fără luptă. Realismul socialist nu mai reprezenta o realitate literară concretă după brusca desovietizare ideologică și politică din aprilie 1964. Odată cu tezele din iulie, critica a avut de înfruntat nu atât Cenzura de partid (desființată ca instituție în 1977), cât reînvierea, sub numele de protocronism, a unor tendințe izolaționiste, paranoice și în definitiv iraționale, susținute în mod agresiv de scriitori și de critici pe care național-comunismul îi câștigase de partea lui. O dificultate majoră în controlul literaturii a reprezentat-o disidența. În ultimul deceniu și jumătate de ceaușism zeci de scriitori emigraseră ori fuseseră pur și simplu alungați, ca Soljenițin din Uniunea Sovietică, alte câteva zeci nu mai aveau drept de semnătură, siliți la un veritabil exil intern. În aceste condiții, a menține sub asediul național-comuniștilor un canon firesc devenise aproape imposibil. Numai prăbușirea ceaușismului a cruțat critica estetică de o tot mai probabilă dispariție. Ea era pe cale, după ce păruse a câștiga războiul, să piardă ultima, dar hotărâtoarea bătălie.

Istoria literară a avut soarta ei. Am explicat în altă parte de ce, spre deosebire de critică, ea nu și-a revenit decât târziu și insuficient din letargia la care o condamnase dogmatismul. Un factor frenator a fost și trend-ul tot mai pronunțat în gândirea anilor '60 spre sincronia de tip structuralist. Cercetarea istorică părea desuetă unor critici din generația '60, puternic marcați de structuralismul francez și, apoi, de semiotică.

Eseul n-a avut până în 1989 caracterul interdisciplinar din anii noștri. H.R. Patapievici n-a publicat niciun rând. Dacă eseul literar își câștigase drept de cetate, acela filosofic, sociologic ori politic era practic irealizabil. Partidul avea monopolul domeniilor cu pricina. E de mirare că nu-l avea și pe acela literar-artistic. Tolerat, pentru folosul pe care naționalismul lui îl aducea oficialității, Noica s-a consacrat eseurilor pe teme culturale. Ontologia a publicat-o tardiv și într-un tiraj confidențial. O singură carte de filosofie a putut tipări, dintre emulii săi, G. Liiceanu. Niciuna, de logică, Sorin Vieru. Dacă o piață a ideilor literare a existat de bine-de rău, și nu totdeauna în forme legal clare, una a ideilor filosofice s-a creat abia un deceniu după ce comunismul a părăsit scena istorică.

## CORNEL REGMAN

(28 noiembrie 1919 – 14 iulie 1999)

Debutul critic al lui Cornel Regman, în lustrul dinainte de 1947, este absolut remarcabil. Viitorul cronicar literar scrie deocamdată mai mult despre clasici. Începându-și, singur printre criticii de ieri și de azi, articolele cu o critică a criticii. Toată prima parte din *Alecsandri, prozatorul* este, de pildă, admirabil scenarizată. Puțini se pricep mai bine ca Regman să facă atractivă sau chiar dramatică istoria aceasta a opiniilor. Ideea proprie, în schimb, despre proza poetului poate să pară, la capătul introducerii, destul de banală. Ea constă în aceea că „voiajul,

deplasarea, peripeția, deci mișcarea sunt prezente ca procedee curente, ca *figuri*, în narațiunile lui Alecsandri, chiar atunci când în ele nu e vorba de nicio călătorie”. E ceva din modul lui E. Simion de a vedea poezia matinalilor noștri poeți din secolul XIX. Cât privește „notația pitorească” ea nu este bunul lui Alecsandri. Proza românească în întregul ei o cultivă. Din nou, traversarea criticii, de la Bogdan Duică la M. Zamfir, este extraordinar de interesantă în *Russo și întemeierea eseului*. În acord cu Zamfir, Regman analizează comprehensiv *Cântarea*

României, aproape unanim disprețuitul poem în proză. Legătura cu „fiziologiile” la modă („măritiș al observației morale cu umorul”) e, de asemenea, bine stabilită. Nu știu însă dacă în ce privește umorul din alianța cu pricina, putem accepta că el este un „stil al generației”. E adevărat că umor au toți romanticii moldoveni, dar cred că nu la toți el poate fi definit ca un „tip specific de reacție, șagă moldovenească spontană, grefată pe flegmatismul de esență intelectuală, un fel de teribilism bonjurist”. E o mare deosebire, la acest capitol, între Negruzzi și Russo, între Kogălniceanu și Alecsandri. Ca și Ibrăileanu, Regman e de părere că franceza e singura limbă pe care Russo o „vorbea bine” în epoca redacției *Sovejei*. Mă se pare că vorbea cel puțin la fel de bine și româna, faptul de a nu scrie în românește având altă explicație, ce trebuie corelată cu scrierea în franceză a corespondenței private de către toți pașoptiștii și postpașoptiștii.



În fine, Negruzzi îi premerge lui Russo în materie de eseu, care, apoi, nu este la data respectivă o specie a criticii, așa cum este astăzi, ci una a prozei. În schimb, forma suitei pe care Regman o propune în textele majore ale lui Russo este o intuiție profundă și mai nimerită

decât aceea a „orchestrației, în care temele revin” pentru care pleda Caracostea pe vremuri (e de mirare că Regman o reține și pe aceasta, fără a releva incompatibilitatea). Și așa mai departe.

În anii '50 activitatea criticului se rărește vizibil, ceea ce nu-l oprește a publica unele lucruri compromițătoare, uitate, din fericire, mai târziu, când s-a cerut socoteală pentru contribuția la dogmatism altora, adevărații tenori din critica realismului-socialist. Reapariția, Regman și-o face la momentul oportun, după mijlocul deceniului 7, când critica e aproape pe deplin liberalizată. Volumele succesive, după acela de debut, *Congruențe literare*, din 1966, vor fi culegeri de cronici. La cărți de critică îndeosebi. Ele sunt de obicei necruțătoare. În Regman, criticii par a-și fi găsit nașul. Malițioasă și chiar „rea” este de exemplu aceea despre compendiul de *Istoria literaturii române* al lui Al. Piru. Nu e iertat niciun nod în papură (între care o lungă discuție referitoare la felurile compendiilor). Sunt și numeroase observații juste, exprimate de regulă memorabil: „Punga cu elogii, bine strânsă la gură în cazul altor scriitori, se preface într-un veritabil corn al abundenței înaintea protegiților, aproape toți prea mari pentru astfel de favoruri”. Acesta e stilul caracteristic: o maliție, dacă pot spune așa, elocventă, o limbuție caustică și familiară, o plăcere a șuetei fără interlocutor. La Alexandru George (mai favorabil privit) este remarcată, ce altceva, maliția care ar fi „regimul care convine cel mai bine acestei naturi care, în situații când ironia nu funcționează, este nu rareori pândită de pedanterie”. Meritul acestor cronici este de a nu se limita să întâmpine cărțile: ele sunt copioase ca niște festinuri (din când în când și puținel indigeste). De la acelea ale lui Ș. Cioculescu din R.F.R. sau de la „mențiunile” postbelice ale lui Perpessicius, niciun critic n-a mai practicat genul acesta amplu de recenzie. Aerul timpului îl fac emulii lui Pompiliu Constantinescu sau Călinescu, toți recenzenți expeditivi. Cornel Regman pare a dezaproba concizia și teoretic, nu doar temperamental.

Într-un context oarecum diferit, el îl ia peste picior pe Gh. Grigurcu (pe care totuși îl prețuiește) pentru a fi crezut că rezolvă „cazul” Nichita Stănescu în câteva pagini: „E vorba – scrie Regman – de binecunoscuta campanie antistănesciană a criticului, materializată în *Poeți români de azi* într-un soi de scurt comunicat pe paragrafe (4 pagini), forma cea mai puțin contată a spiritului sintetic, rudă apropiată a bășoșeniei”. Și, ca un complement (dar nu și ca un compliment), observă același defect într-un articol despre Mircea Ivănescu: „Curios e că Gh. Grigurcu a simțit într-un caz nevoia să dea – tot sub forma comunicatului abreviat (cele 4 pagini!) – teza, de astă dată, paradizică, pe paragrafe care se închid ca niște paftale, a pricinilor de prețuire arătată altui poet”. Plin de haz este începutul unei cronici la cartea lui Al. Cistelean: „Tânărul critic orădean vrea cu tot dinadinsul să ne facă să credem în existența unei adevărate seminții a liveștilor ce ar popula întinsurile poeziei noastre contemporane”. Alex. Ștefănescu e acuzat de înclinații... suicidare, fiindcă se lasă tentat de populism.

Originalitatea literară a cronicilor (printre cele mai neconcesive tipărite la noi în anii '70-'80) lui Cornel Regman constă în micul spectacol pe care îl pun în scenă. Un cronicar este, desigur, un fel de tehnician experimentat, care are o rețetă a lui de folosire cu maximum de randament a spațiului disponibil. Nu poți scrie cronică la nimereală. Cornel Regman posedă și el o astfel de rețetă, dar ea pare să prețuiască, deopotrivă cu economia textului, și risipa, ocolurile, introducerile, parantezele. E un cronicar cu sămânță de vorbă. Până să ajungi să afli ce vrea să spună, trebuie să te înarmezi cu răbdare. Efortul e de obicei răsplătit chiar și înainte de a descoperi justetea diagnosticului sau a caracterizării; căci partea de ocolișuri e savuroasă în sine, adesea plină de haz. Comentând de pildă un prozator puțin știut, Cornel Regman dă peste articolul din *Dicționarul* lui Marian Popa și remarcă mai multe inexactități. Primele pagini

ale cronicii lui se vor ocupa de acestea. Valoarea prozatorului Ion Topolog nici nu mai e în discuție, ci numărul de greșeli de lectură (din cele vizibile cu ochiul liber), atât de mare pe mica suprafață a articolului, încât Cornel Regman notează puțința unei „culturi intensive a erorii” în critică. Altă dată, ocupându-se de un studiu al lui Z. Ornea (în cea mai nedreaptă cronică din *Noi explorări*), cum tot citise un altul al lui D. Micu de, cum să zic, format asemănător, criticul nu pierde ocazia să se amuze pe tema unei presupuse „tentații a cărămidarului” în istoriografia noastră literară. De altfel, cu ocazia unor incursiuni introductive ori complementare ca acestea, Cornel Regman a pus în circulație două noțiuni critice pe cât de utile, pe atât de vesele: romanul pisălogic și (după model Ion Barbu) critica leneșă.

Și sub alt raport, spectacolul oferit de cronicile lui Cornel Regman este deopotrivă de original: sub raport stilistic. Impresia cea mai puternică este aceea de combinație inelucidabilă între facondă și căzneală. O ușurință anevoioasă a exprimării, aceasta ar fi formula. Pe de o parte, limbajul e viu, spumos, abundent, izvorând dintr-o mare poftă a conversației, pe de alta, e lipsit aproape cu totul de naturalețe, e contrafăcut, laborios și scoțos. Asociațiile predilecte de cuvinte sunt semnificative: substantivele și adjectivele însoțitoare, verbele și adverbele lor se aleg din straturi diferite ori opuse ale vocabularului. În vâlmășagul studiat de arhaisme, regionalisme, neologisme, cuvinte foarte tehnice (dar nu neapărat din stilul literar, ci și din cel științific, juridic, militar, administrativ) și cuvinte de toată ziua (oral-familiare), perechile se alcătuiesc totdeauna parcă spre evitarea endogamiei lexicale: „ostenitor exces de vorbă”, „mănoase intersectări”, „duh al evidențelor inflexibile”, „gaguri metafizice”, „sub semnul păpușărescului”, „metaforele sale au un strașnic lipici”, „metoda critică a pășirii și prășirii cuminți”, „robotă științifică” „lipicioasa manieră a sclifose-

lii”, „versuri scârțate în manieră maiakovskiană”, „năprasnica idilă”, „toleranță devălmașă” etc. Rezultatul e acel inextricabil stil al cronicii lui Cornel Regman în care verva cea mai plină de familiaritate nu numai nu se împiedică, dar se sprijină pe construcțiile cele mai nefirești și pretențioase. În aluatul acesta găsim și urme din expresivitatea autorilor comentați, al căror stil e digerat pe îndelete ca micile vietăți înghițite de șarpele boa. Ființa unui poet pare criticului „antisentimentală, crudelă și cinică cu voință”, un critic e un „ebrietat al formulilor aproximative”, iar altul arată „cea mai sfâșietoare metodă comizerativă” față de eroii fictivi pe care-i analizează. Cornel Regman însuși îl numește pe critic, ca cititor avizat, un „stilistician latent”. Din această înclinație decurge factura aproape epică (simili-epică, ar zice, pe drept, Cornel Regman) a cronicilor, în care pare a se „întâmpla” mereu câte ceva, în care un autor, o carte ori un mod de expresie devin personaje în carne și oase. Mișcarea e mereu foarte vie și plăcerea literară neîndoielnică, începând de la titluri, criticul sugerează atmosfera și cadrul întâmplărilor. *Ucenicul neascultător – un roman, oho, deloc obișnuit, Roman de bătă și cojoacă, Un potop de simpatii peste Nicolae Prelipeanu sau Secrete logistice în posesia lui Eugen Jebeleanu*. Titlul obligă. Memorabile sunt și alte „întâmplări” și „personaje” din cronici. Versurile lui Romulus Vulpescu reprezintă „temerare evoluții la trapez”, în vreme ce Theodor Pîcă e „pus pe turniruri de virtuozitate”. Pentru Marcel Gafton, „poezia aduce a îndeletnicire de grădinar încrucișând iscusit soiurile”. În *Lotopoeme*, Nina Cassian ne-ar oferi rețete ciudate din „distracție de vrăjitoare”. D. Micu este în cartea despre Călinescu „un fel de Flămânzilă domol, dar eficient ca un malaxor modern”. Mircea Săndulescu seamănă cu „un Rastignac al scrisu-

lui”, „Iv. Martinovici înaintează în poezie simetric și grupat, ca o falangă macedoneană”. Ș. Cioculescu și Mircea Zăciu au rămas, în comentarea cărților de memorii, singurii amendatori, adică „ceva în genul acordurilor de pian”. Formule memorabile găsim pretutindeni, mai ales când criticul „se montează” ironic, folosind din plin procedeele sale predilecte, și anume antifraza, decalcul, parodia, calamburul. De la un punct încolo, numai cu dificultate știm dacă umorul nu e cumva involuntar și datorat manierizării acestor procedee. În orice caz, Cornel Regman împacă, singurul dintre cronicarii de azi, într-un mod profitabil, franchețea judecății de valoare cu un umor care-l face adesea să transforme operele în păpușile unui teatru critic de marionete. Hazul e câteodată forțat, aș zice nemțesc, ca să nu-i supăr pe ardeleni, iar calambururile trase de păr. Contrafacerea se răzbună, în lipsa spontaneității. Autorul *Noilor explorări* nu e pur și simplu un cronicar cu umor (și gata a sesiza peste tot comicul, grotescul, mascarada), dar un umorist al criticii, râzând cu poftă de tot și de toate, în ciuda faptului de a rămâne un comentator serios și demn de stimă.

C. Regman nu este și un teoretician în critică. Rarele lui încercări ideologice sunt banale. O idee despre meseria criticului Regman are totuși și ea este aceea, mai veche, a lui Ș. Cioculescu, ori mai nouă, a lui Alexandru George, conform căreia critica nu trebuie să fie o artă a cuvântului ca literatura. Și nici de talent n-ar fi nevoie: mai degrabă, e vorba de o „ingeniozitate aparte, care se oprește în pragul creației”. Lipsitul de spontaneitate și de fantezie Regman a reușit totuși, conștient de însușirile sale, să transforme defectul într-o calitate. Critica lui e laborioasă, dar onestă și eficace.

## MONICA LOVINESCU

(19 noiembrie 1923 – 21 aprilie 2008)



Monica Lovinescu nu mai are nevoie de prezentare. Noi toți am ascultat-o cu sfințenie, vreme de treizeci de ani, de două ori pe săptămână, la Radio Europa Liberă, comentând cărți și evenimente culturale. Un cronicar literar devenit legendă vie. Fapt foarte semnificativ: într-o lume în care literatura a fost tulpina de trestie prin care un întreg popor a respirat, cronicarul literar a jucat rolul salvatorului de la înec. De n-ar fi decât atât, și tot am avea motive să vedem în Monica Lovinescu unul din factorii esențiali ai renașterii literaturii noastre, pe fondul destalinizării Răsăritului, cum spune ea însăși. Precizând totodată, cu modestie, că nu se consideră observator, nici judecător: „Las observația străinilor și judecata, celui de apoi. Deocamdată, aci *șezum și plînsăm* împreună”. E foarte adevărat că implicarea morală a Monicăi Lovinescu în afirmarea literaturii române din anii '60-'80 este lucrul cel mai important. Cine dintre noi n-a simțit asta? Și, apoi, cine n-a dorit să-și confrunte opiniile cu ale ei ori să fie omologat de ea? Cele trei decenii de cronică

radiofonică (restul, tipărit în revistele exilului, ca să nu mai vorbim de primele încercări literare de dinainte de război, ne-a rămas necunoscut până la reluarea unora în volume după 1989) a Monicăi Lovinescu se întâmplă să coincidă cu cele trei decenii de cronică în presa scrisă a ale autorului acestei *Istории*. Așa că vorbesc în perfectă cunoștință de cauză. Referindu-mă la mine, îi am în vedere în fond pe toți aceia care în țară au fost, deopotrivă, martori și protagoniști în procesul constituirii unei literaturi adevărate în condițiile cenzurii comuniste. Mi se pare util să încerc să arăt în ce a constat raportul dintre cronică Monicăi Lovinescu și cronică noastră, a celor din țară. Regimul comunist ne bănuia pe noi, cei din țară, de colaborare cu Europa Liberă. O colaborare a existat, dar nu de tipul aceleia pe care, în mentalitatea lui polițistă, regimul și-o închipuia. Colaborarea a fost un efort conjugat – deși, așa-zicând, spontan, fără neapărat un contact direct sau o înțelegere prealabilă – pus în slujba literaturii naționale. Aveam același țel și eram animați de același ideal: doream ca literatura care începuse să se înfiripe odată cu destalinizarea să fie cât mai valoroasă și de neoprit din drumul ei; și să întrețină, în contextul societății totalitare, climatul unei gândiri libere, democratice și pluraliste. Nimeni dintre noi nu credea că va trăi el însuși sfârșitul comunismului. Dar foarte mulți au sperat că el se va produce într-o zi și au făcut tot ce a depins de ei ca să-l grăbească. Iar în absența unei adevărate vieți politice și a unor elemente viabile de societate civilă, literatura a reprezentat o formă de rezistență dintre cele mai eficace. A o fi comentat onest și curajos însemna a-i fi permis să se dezvolte și să-și joace rolul. O literatură care n-ar fi avut valoare și n-ar fi dovedit probitate morală ar fi compromis totul. Importanța criticii *au jour le jour*, a cronicii literare, de aici s-a născut.

Două sunt observațiile de la care Monica Lovinescu pornește, atunci când își reconsideră activitatea, în *Cuvântul-înainte* al culegerii de cronici apărută sub titlul *Unde scurte* la Madrid în 1978 și la București în 1990 (care cuprinde cronici dintre 1962 și 1971): prima este că în România n-a existat, după epoca Hrușciiov, o „intelighenția”, în sens de elită a curajului civic, ca în URSS, Cehoslovacia sau Polonia; cealaltă este că în literatura română scrisă în aceeași perioadă au prevalat esteticul, valoarea, arta. „Avem poate literatura cea mai evoluată din Răsărit, notează autoarea. În timp ce în alte țări pana alerga prea repede pe hârtie pentru că avea prea multe de dezvăluit, de mărturisit, pentru că trebuiau secate toate bălțile minciunii, ipocriziei, mâlul moral, la noi se lucra cu mîgală la cuvânt, se încerca saltul în contemporaneitate, nu prin tematică, ci prin forme. Din zbulciumul intelighenției răsăritene se năștea o contestare radicală [...] La noi, în acest timp, nicio operă cu astfel de dimensiuni, deoarece marile accente nu se obțin prin ignorarea unei obsesii”. Trebuie să admitem că, în linii mari, lucrurile așa stau. Acțiunea civică a fost mediată în România ceașistă de către literatură și, în general, de către cultură. Cel puțin până la o anumită dată. Monica Lovinescu ia în considerare, ea însăși, în *Epilogul deschis* la carte, datat 1972, și în *Post-scriptumul* din 1978 faptul că o contestare directă și de natură politică n-a lipsit cu totul la noi, doar că ea a fost rodul unei epoci mai recente. Dar trebuie spus totodată că accentul pe estetic n-a condus pur și simplu la o literatură evazionistă. Monica Lovinescu e de părerea contrară. Ea scrie: „La noi teroarea stalinistă a fost pusă între paranteze. Literatura nu s-a ocupat de ea. La foarte puțini scriitori – n-ai nevoie de degetele unei mâini pentru a-i număra – mai circulă prin romane câte un personaj care a fost arestat, o greșeală în colectivizare, un non-sens în aplicarea legii...”. Și încă: „Așa a început – tardiv – liberalizarea în România. Printr-o literatură de evaziune, respectând tabuurile esențiale: procesele, închisoa-

rea, colectivizarea, canalul”. Această judecată severă era nedreaptă chiar și în 1972, când pare emisă, ca să nu mai spun că mai târziu ea nu mai are nicio acoperire. Posfețele succesive, pe care le-am menționat, ale *Undelor scurte* nu revizuiesc, nici ele, în mod esențial judecata, deși se referă, cum arătam, la radicalizarea atitudinii unor scriitori, la cazurile de „defecțiune” ideologică deschisă produse mai ales după Tezele din iulie 1971 (Goma, Țepeneag, Negoșescu). Monica Lovinescu rămâne până la capăt apărătoarea ideii evazionismului. M-aș fi așteptat, ca măcar nota introductivă la ediția de la Humanitas să îndulcească hapul. Dar nu, ea este laconică și evazivă.

Argumente împotriva ideii cu pricina ne oferă înseși textele din *Unde scurte*, care comentează (și încă în spiritul presupus de mine) opere precum *Morometzii*, volumul al doilea, sau *Intrusul* lui Marin Preda, romanul *F* al lui D. R. Popescu, *Absenții* lui Buzura, *Ultimii* de Bujor Nedelcovici și altele. La aceasta putem adăuga critica, polemicile și, în general, atmosfera din jurul cărților care, în anii '60-'70, s-au făcut ecoul unor destul de numeroase poziții neevazioniste, al unei anumite transparențe ideologice, menite să descurajeze spiritul primar agresiv (cu expresia lui Preda) și să sprijine toleranța culturală. *Imposibila întoarcere* a apărut odată cu Tezele din iulie: nu e necesară cine știe ce perspicacitate ca să-ți dai seama că Marin Preda i se opunea de la titlu lui Nicolae Ceaușescu prin cartea sa și că, în dispută, se afla chiar obligația literaturii adevărate de a nu se preda ideologiei comuniste. Se pot găsi și alte exemple. Bătălia care avea loc în cultura abia mijind, ca iarba de primăvară, de sub lespedeza stalinismului, se purta pe multe planuri, din care cel mai important rămâne, totuși, acela al operelor înseși. Desigur, de la o literatură mincinoasă nu e nimic de sperat. Ea n-are cum fi, în vreun fel, valoroasă estetic. Dar de o literatură bună (cum au fost atâtea din romanele despre „obsedantul deceniu”) se leagă speranțe dintre cele mai mari. A avea, în condițiile celei mai vigilente cenzuri din toată Europa de est, câteva zeci de romane, de plachete de poezie

sau de eseuri și articole critice, de monografii și istorii literare, a căror valoare se situează deasupra mediei, reprezintă deja o performanță.

Se poate, desigur, pune întrebarea și în alt fel: ar fi fost mai bine ca în locul acestei literaturi valoroase artistic și al acestor scriitori admirabili în eroismul lor discret sub raport politic, însă devotați artei lor, să fi avut de la început un număr mai mare de disidenți și o rezistență politică nemijlocită, prin acțiuni concrete sau prin texte propagandistice nete? Ca să fiu absolut sincer, nu știu care este răspunsul cel bun. Mi se pare inutil, pe de altă parte, să prelungesc polemica. Oricum, dacă am provocat discuția, este mai ales pentru că opinia Monicăi Lovinescu din 1972 conține să fie și după 1989 îmbrățișată de către unii, în pofida acumulării dovezilor care o infirmă, ba chiar cu o sporită intoleranță față de opinia contrară. N-a existat literatură adevărată decât în exil, a declarat într-o emisiune televizată un cunoscut critic, care, spre deosebire de Monica Lovinescu, a trăit și trăiește în țară. Așadar, radicalismul politic devine în cele din urmă argument că literatura română a ultimelor decenii a fost sublimă, dar a lipsit cu desăvârșire. Ceea ce, firește, Monica Lovinescu n-a susținut niciodată. I-am auzit pe alții pretinzând că ar fi trebuit să ne abținem a publica sub Ceaușescu. Lasă că expresia „sub Ceaușescu” înseamnă și liberalizarea din deceniul 7 și dictatura din deceniul 9, dar, pusă în acești termeni, problema se transformă într-un soi de nihilism puțințel absurd și nu ne mai ajută să înțelegem ce s-a petrecut cu noi și cu literatura noastră vreme de aproape o jumătate de secol.

Cronicile Monicăi Lovinescu din *Unde scurte* s-au aflat neconținut într-un raport de complementaritate cu acelea ale criticilor din țară, de care s-au deosebit în multe privințe, cum era normal, dar împreună cu care au făcut din cititorul român al anilor '60-'80 nu doar un mai competent cunoscător de literatură, dar și un om educat într-un anumit spirit, acela al valorii profesionale și deopotrivă al onestității morale. Această complementaritate poate fi examinată

pe mai multe planuri. E lesne de admis, înainte de orice, că, în condițiile cenzurii interne, când o mulțime de lucruri trebuiau tăcute sau numai sugerate, existența însăși a unui comentator inteligent de literatură contemporană care scăpa de rigorile cenzurii a fost o mare șansă pentru toată lumea. La 27 martie 1965, Monica Lovinescu distingea, într-un articol consacrat Conferinței Scriitorilor, între „un punct de vedere tactic și un altul al adevărului” în comentarea evenimentelor culturale din România. „Or, dacă punctul de vedere tactic este singurul adoptat în țară și numai datorită lui – spun unii – s-a putut dobândi ce s-a dobândit, e o elementară datorie ca noi cel puțin, care nu suntem legați de aceleași imperative și care n-avem de înfruntat aceleași primejdii, să nu-l pierdem din vedere pe celălalt, al adevărului”. Precizând (e obligatoriu!) că punctul de vedere tactic nu exclude adevărul, ci doar îl filtrează, trebuie să remarcăm și reversul, și anume că adevărul, la rândul lui, poate fi primejdios, dacă nu-și asociază tactica, sau, cum spune tot Monica Lovinescu într-o frază anterioară, „a interveni de aici (din exterior), a descifra și mai ales a încuraja anumite tendințe mai îndrăznețe, ar putea da arme acelora care mai pot avea încă tot interesul să zăgăzuiască acest proces”. Limita, imediat perceptibilă, a comentariilor critice publicate în țară era aceea a contextelor. Nu ne împiedica nimeni de obicei să scriem ce credem despre cărți, dar aveam mari dificultăți să situăm aceste cărți în istoria recentă, care le dăduse naștere, și mai ales să apreciem impactul lor asupra mentalității publice. O făceam uneori, dar cu prudență sau pe ocolite. N-aveam voie să uităm că, dacă domeniul strict al literarului ne era, aproape pe de-a-ntregul și în principiu, permis (cel puțin, de la o anumită epocă încoace), domeniul social sau politic ne era, el, interzis. Eram ținuți să nu legăm fâțiș adevărurile literaturii de adevărurile societății. În orice caz, dacă le legam, o făceam pe risc propriu. În *Unde scurte* se află multe articole pe care noi nu le-am fi putut scrie în țară și care se referă la evenimentele sau la atmosfera cultu-



rală. Voi alege spre exemplificare unul din februarie 1969, care prevedea (și cu câtă îndreptățire, după cum am constatat mai apoi!) o redeșteptare a strigoilor, un asalt al umbrelor staliniste. Ion Băieșu fusese îndepărtat de la conducerea revistei *Amfiteatru*, fiindcă îngăduise publicarea unei mese rotunde despre vis ca modalitate de cunoaștere a realității și ca instrument artistic. *Contemporanul* pornise o adevărată campanie contra „oniricilor” (Dimov, Țepeneag). Printre protagoniștii ei, Paul Everac, dramaturg mediocru, nelipsit ori de câte ori PCR avea nevoie de el. O altă campanie vizase antologia mea de *Poezie română modernă* (aici, alt protagonist, neconținut prezent la datorie, C. Stănescu, căruia i s-au adăugat și personaje de ocazie precum Ion Caraion și Al. Dima), trimisă la topit, după destituirea directorului editurii, Ion Bănuță, și a redactorului șef al colecției „Biblioteca pentru toți”, Mihai Șora. Strigoii nu suportă lumina zilei. Transparența îi ucide. Este, probabil, motivul pentru care cenzura nu ne îngăduia să discutăm asemenea probleme în presa din țară. Le discuta Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă.

O complementaritate mai subtilă a fost aceea care privea însuși modul analizei operelor. Atât din cauza cenzurii, cât și din iluzia noastră, a celor din țară, că trebuie apărută în primul rând cauza literaturii în ordine artistică (aceea împotriva căreia cenzura nu avea putere), noi eram tentați să ne ocupăm de forme, de mijloace ori de procedee. Și, nu în ultimul rând, de conexiuni cu literatura străină. Ca să nu ne sufocăm, le exageram câteodată (și eram penalizați prompt de luciditatea Monicăi Lovinescu). Sigur că, într-o lume normală, acesta e unul din scopurile criticii. Sub dictatură, accentul exclusiv pus pe forme semăna (sau era) și un mijloc de a evita coliziunea cu cenzura, deci, o evaziune. Lucrurile trebuie considerate însă cu grijă. În realitate noi nu ocoleam cu totul conținuturile operelor și societatea din care ele porneau, chiar dacă nu puteam merge până la capăt. Cronicile Monicăi Lovinescu tratează îndeosebi despre aceste aspecte, acordând o mai mică atenție artisticului. Să nu se înțeleagă,

din nou, că Monica Lovinescu este insensibilă la arta scriitorilor sau că o separă de valorile sociale și etice implicate în substanța operelor. Există, între cronicile ei, destule în care se face dovada celei mai depline sensibilități față de artistic: de pildă, cronică în care e „descoperit” Ștefan Bănuțescu, în 1966, sau aceea despre poezia lui Mircea Ciobanu, sau aceea despre *Morometii II*, în care, pe lângă observațiile sociale, există și o foarte personală analiză a originalității lui Preda în portretizarea țăranului. Chestiune, deci, de dozaj și de tactică. Dar care a fost conceptualizată ulterior de Monica Lovinescu însăși. Ea va opune *esteticii* pe care se baza acțiunea criticii din țară *est-etica*. Noțiunea vorbește de la sine despre diferența unghiului de vedere.

Este obligatorie și o altă precizare: cronicile din *Unde scurte* se referă inițial la anii '60, în care se impune o nouă generație de scriitori și apar primele cărți netributare spiritului realist-socialist. În prima jumătate a deceniului, nu există încă nicio carte foarte valoroasă, în a doua jumătate, ele sunt destul de multe. Criteriul de analiză se schimbă și e de remarcat mobilitatea intelectuală pe care dovedit-o Monica Lovinescu. Iată: una e să recenzezi în 1962 romanul *Pe muchie de cuțit* al lui M. Beniuc, apărut totuși în 1959, și alta, în 1969, poeziile lui Emil Botta. În primul caz, recenzia nu conține considerații asupra valorii literare (inexistente) a romanului ori asupra specificului artei sale, ocupându-se de o problemă care, în ordine artistică, ar fi fost marginală, dacă nu chiar nepertinentă, dar care devine foarte importantă în contextul cultural al vremii și anume felul cum apare, ca personaj, în roman L. Blaga. Era imposibil ca acest lucru să fie relevat în critica din țară înainte ca Blaga să fie reconsiderat (operație aflată în 1962 la debutul ei).

Complementaritatea se vădea, astfel, și în alt plan. Dacă „reconsiderarea moștenirii culturale”, cum se spunea cu o expresie jdanovistă, cădea în sarcina istoricilor literari și a criticilor din România, semnarea omisiunilor a fost mereu sprijinul cel mai eficient pe care Monica Lovinescu ni l-a furnizat în această ordine de

lucruri. Ea putea vorbi liber (și a vorbit) atât despre autori de dinainte de război, nerecuperată încă, din varii motive, cât și despre autori români care trăiau (sau trăiseră) în exil. Noi însă nu puteam să ne referim (sau nu totdeauna) la Cioran, Eliade și Ionesco. Cât despre exilații de dată recentă, asupra lor domnea cea mai deplină tăcere în presa din țară. Despre ei și cărțile lor a scris în schimb Monica Lovinescu. Îl reeditam pe poetul Blaga, dar nu ne pronunțam despre filosof. Îl comentam pe Ion Vinea prin prisma ediției din 1965, dar „uitam” versurile avangardiste apărute înainte de război. Când mă gândesc cum s-a completat, în tot cursul deceniului 7, încet, dar sigur, ca un joc de puzzle, tabloul literaturii române, îmi dau seama că impulsul a venit neconținut din două direcții și pe două căi diferite: din partea criticii din țară, care a făcut dovada unei mari abilități, și chiar viclenii, și din partea cronicilor Monicăi Lovinescu, mereu atentă la ce se petrecea și capabilă a indica golurile de umplut ori pericolele potențiale.

Dincolo de acest aspect istoric al „colaborării” noastre, trebuie relevate și meritele, așa-zicând, în sine ale acțiunii critice a Monicăi Lovinescu. Cel dintâi este chiar oportunitatea acestei acțiuni. Citind astăzi cronicile din *Unde scurte* și din *Diagonale*, ne dăm seama că Monica Lovinescu a intuit de cele mai multe ori corect tendințele de moment și psihologia autorilor. Nu e lăudabilă, pur și simplu, opoziția ei permanentă arătată acelor autori compromiși, care au făcut dintotdeauna jocul partidului comunist (E. Barbu, Paul Everac, Dan Zamfirescu, Paul Anghel, M. Beniuc, Al. Oprea etc.), dar mai ales presimțirea devierii de la linia dreaptă a eticii scriitoricești a unor oameni înzestrați cu talent sau cu știință de carte (E. Papu, Nichita Stănescu), uneori înainte ca noi, în țară, să ne fi dat seama. Și, vorbind despre oportunitate, puțini au sesizat mai bine promisiunea de schimbare adusă, în anii '60, de noua generație literară. Cele mai multe dintre cronicile entuziaste ale Monicăi Lovinescu – puține la număr – se referă la cărți ale, pe atunci, tinerilor scriitori. Nu întâmplător,

*Epilogul deschis* se încheie cu mărturisirea unei decepții: „demisia” morală a unei părți din tânăra generație. Tezele din iulie 1971 au fost întâmpinate cu neliniște în țară. Ne amintim cu toții foarte bine momentul. Faptul că în corul acelor care au aderat demagogic la spiritul lor s-au auzit și vocile unor scriitori tineri (M. Ungheanu, Aurel Dragoș Munteanu, Alexandru Ivăsiuc) a constituit un semnal de alarmă. Prea repede confirmat de atitudinea lașă a breslei față de Paul Goma. E adevărat că demisia generației noastre n-a fost totală. Din fericire, Monica Lovinescu s-a înșelat. Dar capacitatea de a sesiza la vreme eroarea trebuie considerată una din însușirile ei de căpătâi. Chiar și când a părut a fi o Cassandra. De la distanță și bazându-se adesea doar pe observarea textelor (căci nu-i cunoștea personal pe protagoniști și nici nu avea toate elementele necesare), Monica Lovinescu a reprezentat unul din cele mai precise barometre ale atitudinii noastre morale. În altă ordine de idei, mai mult de jumătate din cronicile examinează literatura estului european, în ansamblul său, și câteva din ecourile occidentale, îndeosebi franceze. Ce se petrecea în România era astfel raportat la ce se petrecea la vecinii noștri de lagăr. Cronicile Monicăi Lovinescu despre marile cărți ale rezistenței anticomuniste din Europa de răsărit ar merita un comentariu separat. În sfârșit, nu poate trece nerelevantă calitatea expresiei acestor cronicile sau, mai curent spus, talentul cu care ele sunt scrise. Monica Lovinescu este un cititor atent și un comentator exact, fără a pierde din vedere nuanțele, și, chiar dacă știe că vorba zboară (ea își rostea articolele în fața microfonului), sau poate tocmai de aceea, nu uită s-o fixeze în formule memorabile. Astfel de formule au făcut epocă. Au circulat printre scriitori ca un folclor. Multe îmi mai răsună și acum în urechi.

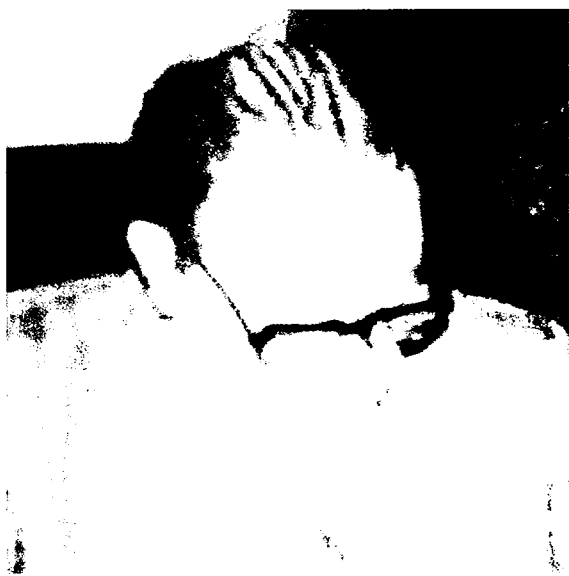
*Unde scurte*, *Diagonale* sunt documente ale unei epoci din cultura română. Ne privim în ele ca într-o oglindă, care nu ne arată totdeauna nici cum am dori, nici cum ne închipuim, dar din această imagine, care ne vine de departe,

confruntată cu dramatica noastră experiență personală, învățăm să ne cunoaștem mai bine. Cu decenii în urmă, ascultând-o pe Monica Lovinescu, încercam să scrutăm viitorul unei literaturi din ce în ce mai promițătoare. Astăzi, citind-o, vedem deja trecutul acelei literaturi. O istorie care s-a făcut și o istorie care se scrie: nici una, nici alta nu sunt de imaginat fără contribuția Monicăi Lovinescu.

*Memoriile și Jurnalul* sunt, la rândul lor, documente incontestabile pentru viața românească din deceniile 6-10 ale secolului XX. Fără mari însușiri literare, pradă uneori zvonurilor neconfirmate, ele se citesc cu interes pentru lucidele constatări și judecăți asupra unei întregi epoci și a oamenilor ei.

## PAUL CORNEA

(n. 3 noiembrie 1924)



Consacrându-se de la început istoriei literare (și îndeosebi epocii pașoptiste și postpașoptiste), Paul Cornea e scutit de ereziile realist-socialiste de la debutul unor Ov.S. Crohmăniceanu și Paul Georgescu, nu și de sechelele (suntem deja în anii '60) sociologismului vulgar. Abia în *Regula jocului* (1980) el va interpreta corect sociologic literatura. Marxismul, oarecum discret, e încă stânjenitor în *Studii de literatură română modernă* (1962) și în celelalte culegeri, inclusiv tratatul despre *Originile romantismului românesc* (1970). Meritul principal al acestor dintâi contribuții este unul de pionierat, după 1948, atât în latura documentară (Paul Cornea a dirijat reeditarea a

numeroase texte din secolul XIX, descoperind un prim roman din 1846), cât și în încercarea de a explica pe larg opera lui I.H. Rădulescu, C. Conachi și alții, uitați de istoriografia vremii sau marginalizați. Aproape din capul locului apar unele observații asupra receptării, complet absente din istoriografia clasică, și câteva, încă sumare, tentative comparatiste. Informația e, pentru nivelul vremii, foarte bogată. Pașoptismul e raportat încă nesigur la romantism. Când e discutat termenul *romantic*, sunt reținute exclusiv sensurile care i s-au dat la sfârșitul secolului XVIII și la începutul secolului XIX, consacrate la noi de prin 1835. Programul din *Introducția* lui Kogălniceanu la *Dacia literară* nu e considerat romantic. Deși Paul Cornea este cel mai de seamă istoric al romantismului românesc din vechile generații, conceptele nu sunt foarte clare. În fond, el preia ideea lui D. Popovici despre o evoluție firească de la luminism la romantism, preferând să-l numească până târziu pe acesta din urmă pașoptism. Caracterizat exact ca militant și național, romantismul nostru este totuși abrupt distins de acela occidental, care ar fi o expresie a „reacțiunii aristocratice zdrobite de Revoluție”, solipsist, intimist și pesimist. Se remarcă peste tot conotarea negativă a termenilor din urmă, în felul sociologismului anilor '50. Pașoptismul e împărțit în luminist și revoluționar. Asachi e, ideologic, un „contrarevoluțio-

nar” iar Bălcescu un „democrat revoluționar”. În același fel, se vorbește de „limite” ideologice. Cel mai ciudat dintre aceste studii este, fără legătură directă cu pașoptismul, acela despre Maiorescu, publicat în replică la articolul lui Liviu Rusu din 1963 și reluat în *De la Alexandrescu la Eminescu* în 1966, cu neesențiale retractări, mai mult tactice decât de conținut. Calificând articolul de reconsiderare al lui Liviu Rusu drept o „regretabilă recrudescență a spiritului maiorescian”, Paul Cornea îl acuză pe autor de a nu-și fi pus „nicio clipă problema substratului de clasă al activității lui Maiorescu”. Dacă, la finele anilor '30, marii critici ai vremii, în frunte cu Lovinescu, își întorseseră privirile spre Maiorescu, ei avuseseră un motiv și anume protestul contra fascismului. La începutul anilor '60, n-ar exista însă, după părerea lui Paul Cornea, niciun motiv serios pentru un astfel de gest. Nu chiar o *mea culpa*, dar o acceptare a locului lui Maiorescu în cultura română, Paul Cornea va face în două articole din *Semnele vremii* (1995), în care îi va examina scrierile din tinerețe publicate de Simion Ghiță și ediția de *Poesii* ale lui Eminescu alcătuită de criticul însuși în 1883.

În *Regula jocului* se fac vizibile preocupări mai noi. Pe baza unei bibliografii, ca de obicei, exhaustivă, Paul Cornea examinează câteva concepte operatorii reflectând „versantul colectiv al literaturii”, cum ar fi „critica genetică”, „sociologia literaturii”, „succesul”, „concordanța”, „influența” etc. Interesantă e aplicarea lor, de exemplu în cazul originii și funcționării „mitului literar” al lui V. Alecsandri. În *Itinerar printre clasici*, Paul Cornea revine la I.H. Rădulescu, dar din unghiul receptării operei. Din această perspectivă, e privit mult mai atent romantismul. Fără a renunța cu totul la ideea că în Occident mișcarea romantică decurge din atitudinile aristocrației înfrânte, iar la noi, având loc înainte de revoluția burgheză, el ar fi altceva, Paul Cornea vine cu numeroase exemple și conjecturi personale în aprecierea fenomenului romantic, pe care nu-l mai reduce la pașoptism. Între timp bibliografia se îmbogățise considerabil. Descrierea

tipului românesc de romantism e oarecum apropiată de aceea viitoare a lui Virgil Nemoianu, probabil și pentru că Paul Cornea are și el ideea de a urmări fenomenul pe scară est și central europeană, descoperind aceleași similitudini care-l vor determina pe autorul *Romantismului îmblânzit* să-i sugereze unitatea ideologică și stilistică. Latura teoretică va deveni exclusivă la Paul Cornea ceva mai târziu. Deocamdată, el continuă să publice articole și studii de istorie literară, dar și recenzii la cărți recente. Scrie încă o dată despre pașoptiști, dar și despre Al. Ivasiuc. Treptat, istoricul literar cedează locul criticului, chiar și când e vorba de opere din secolele trecute. Riguros și sobru, Paul Cornea rămâne și în micile articole, pe subiecte variate, culese în *Aproapele și departele* și în altele, dar e, măcar din când în când, familiar, personal, impresionist. Stilistic, se accentuează în scrisul lui oralitatea, compensată în vorbirea profesorului de expresii scripturale, cu alte cuvinte, fiind tot mai natural în scris, Paul Cornea e tot mai prețios în elocuția didactică.

*La Introducere în teoria lecturii*, sunt consacrate peste trei sute de pagini unei probleme care n-a mai preocupat pe nimeni la noi, deși era luată foarte în serios de multă vreme pe alte meridiane. Istoricul literar nu se dezmente: nu puținul material legat de lectură este pus în ordine, spre a deschide o cale către interpretarea ca atare a lecturii, abia apoi fiind examinate și deseori criticate punctele de vedere principale. *Introducerea* nu îngăduie o lectură facilă. Ar putea fi un instrument de lucru cu o utilitate însă mai mult ipotetică, și a cărui mânăuire ridică unele dificultăți, cea mai mare fiind caracterul abstract al demersului, cu minime studii de caz. Ros de morbul teoretizării, autorul se face vinovat de o „uscăciune” care nu-i era caracteristică. Adevăratul Paul Cornea – stilist ingenios și degustător voluptuos de aparențe – nu se află în această carte, care pare ieșită din condeiul searbăd al unui Adrian Marino. Desigur, clasificarea tipurilor de texte ne dă o idee de stadiul înțelegerii noastre, în anii '80, a literarului, dar e păcat, de exemplu, că remarcând modalitatea ludică (autoreferen-

țială), Paul Cornea n-o raportează la romanul și la poezia generației '80. Maniera teoretică și interdisciplinară din *Introducere* va fi ridicată la cub în *Interpretare și raționalitate*, excurs imens și tenace prin arcele „înțelegerii” și ale „interpretării”,

evocate, mult mai pe scurt și pe baza unei bibliografii astăzi în bună măsură date, și în *Introducere*. Nici aici nu dau pe dinafară exemplificările. Teoria e aproape descarnată.

## EUGEN SIMION

(n. 25 mai 1933)



Foto: I. Cucu

Două trăsături sunt definitorii pentru activitatea critică a lui Eugen Simion. Aș numi-o pe cea dintâi *lovinescianism*. De numele lui E. Lovinescu, despre care Simion a scris la începuturile sale o carte de pionierat, în condițiile ignorării criticului de la *Sburătorul* vreme de aproape două decenii (*E. Lovinescu, scepticul mântuit*, 1971), menționabilă azi mai ales bibliografic, se leagă o carieră critică referitoare exclusiv la literatura contemporană. Între 1919 și 1943 Lovinescu n-a fost doar susținătorul cel mai de seamă al literaturii noastre moderne, dar, într-un fel, criticul care i s-a dedicat pe de-a-ntregul, făcând până și din rarele lui studii de istorie literară, cum ar fi cele despre

Maiorescu și *Junimea*, un prilej de a afirma valorile actualității culturale și ideologice. La rândul lui, E. Simion a fost, cu puține excepții, atras de contemporaneitatea literară imediată, fiind cel mai important comentator al ei. Excepțiile le constituie studiul lui de debut despre proza eminesciană, urmare a lucrului în echipa lui Perpessicius, *Dimineața poezilor*, al cărui titlu spune singur că e vorba despre cei dintâi poeți români, și, poate, studiile mai noi despre M. Eliade și generația lui. Masivele tomuri intitulate *Scriitori români de azi* reprezintă una din foarte rarele tentative de a cuprinde într-un tablou poezia, proza, critica și dramaturgia deceniilor de comunism. Cu unele retipăriri, reluări sau adaosuri, ele acoperă, ca o umbrelă, cam tot ce s-a scris important și oferă cea mai obiectivă panoramă a unei epoci literare deloc obișnuite. Pentru cititorii de mâine (și deja pentru cei de azi), această obiectivitate începe să nu mai fie corect înțeleasă. Lumea a uitat că se putea (totuși!) scăpa de rigorile cenzurii și că destui comentatori ai fenomenului literar din anii aceia și-au spus limpede opinia, chiar dacă ea nu coincidea cu aceea oficială. Nu cunosc, în critica lui E. Simion, exemple flagrante de denaturare a adevărului. Dacă a greșit, criticul a greșit așa zicând pe cont propriu, cu alte cuvinte din cauza limitelor percepției lui artistice, nicidecum fiindcă ar fi urmat recomandările funcționarilor culturali ori linia documentelor PCR referitoare la cultură. Se prea poate și ca imaginea dată de el literaturii vremii să nu mai fie acceptabilă pe de-a-ntregul ori să cadă sub contestarea generațiilor noi. Dar este o imagine moralmente corectă, ceea ce oferă

deja o garanție enormă de neinfestare ideologică, în condițiile în care coloana vertebrală a multor confrăți într-ale criticii s-a curbat deseori și ireversibil. O particularitate a raportului pe care E. Simion l-a întreținut cu literatura actualității vine și din faptul că el n-a fost, la drept vorbind, un cronicar literar. Desigur, a scris cronică în mod frecvent, dar punctul forte al activității lui critice nu trebuie căutat în foiletonul săptămânal având ca obiect o apariție editorială recentă. Se remarcă lesne că foiletonistul a „fugit” deseori în comentarii cu un caracter de generalitate sau a publicat pe spațiul rubricii fragmente din studii mai ample, destinate de la început unor cărți de istorie literară. Meritul principal al criticului a fost acela de a încerca nu să prindă cu promptitudine pulsul valorilor „la zi”, dar să dea, după un oarecare timp, primele sinteze. Lipsit de spontaneitate (și în gust, și în elaborare), E. Simion și-a îndreptat atenția către comentariul analitic, evitându-l pe acela nemijlocit evaluativ. Studiile lui survineau de obicei când exista un anumit consens al oamenilor de meserie în privința valorii cărților ori a scriitorilor; și ele profitau din plin de apele calme pentru a le străbate în toate direcțiile și pentru a formula cele dintâi observații quasi definitive. Avantajul acestui efect de distanțare a fost că, dintre criticii generației '60, E. Simion s-a numărat printre cei mai rapid asimilați de școală. Manualul omologhează nu numai poezia ori proza unei epoci, dar și critica ei. Tipul de studiu preferat de E. Simion a interesat automat școala, săracă, în general, la capitolul literatură actuală și mai ales critică actuală. Profesorii au mai mare nevoie de comentarii, de analize decât de judecăți de valoare. Circulația textelor din *Scriitori de azi* în școală și universitate a întrecut-o pe a tuturor celorlalte scrise în epocă. Nu există profesor de limba română din ultimul sfert de veac care să nu le fi citit, utilizat ori predat. Tezele de bacalaureat ori de admitere au abundat în citate ori în preluări nedeclarate din cărțile lui E. Simion. Metaforele lui critice s-au tocit pe băncile școlii până la a deveni clișee. Cred că E. Simion e la fel de iritat, ca și mine de ale mele,

de soarta unora dintre formulele puse de el în circulație, cum ar fi – cea mai tocită, din toate – aceea care face din N. Labiș „buzduganul unei generații”, după asemănarea cu buzduganul pe care zmeul din basmele noastre populare îl făcea să izbească în poarta casei cu mult înainte ca el însuși să-i treacă pragul. Această banalizare este inevitabilă și nimeni nu este cruțat de ea.

A doua trăsătură a criticii lui E. Simion este natura ei fundamental descriptivă, adică tradițională. În bună parte succesul acestei critici în mediile didactice se explică și prin modul oarecum conservator în care autorul *Scriitorilor de azi* și-a conceput și practicat meseria. Nu doar că școala nu iubește noutatea, dar ne vine greu să ne imaginăm în mâinile unui dascăl altă metodă decât aceea descriptivă tradițională. Structuralismul, semiotica ori interpretările derivate din naratologia modernă n-au cucerit școala, chiar dacă au făcut autoritate în universitate. E. Simion s-a ținut constant departe de metodele noi. Singura care l-a fascinat la un moment dat (și care a dat roade vizibile în *Dimineața poezilor*, dar nu și în studiile despre contemporani) a fost tematismul richardian, într-o variantă întrucâtva simplificată, și, în orice caz, bine temperată. În general însă E. Simion a descris cu instrumente clasice poezia ori romanul, a rezumat, a povestit și a schițat portrete. Stilul criticii lui a rămas, în aceste condiții, perfect inteligibil. Accesibilitatea n-a fost chiar marea iubire a criticilor, mai ales în anii '70, când structuralismul și naratologia le oferiseră deja un jargon îndeajuns de sofisticat. Trebuie spus că E. Simion a refuzat cu hotărâre acest jargon, preferându-i vechiul impresionism lovinescian, abia împrăștiat sub raport tehnic.

*Scriitori români de azi* rămâne cartea cea mai caracteristică. În *Postfața* la cel de-al treilea volum, Eugen Simion mărturisește: „Când am început, cu zece ani în urmă, să mă gândesc la o carte despre literatura postbelică, nu știam ce mă așteaptă”. Până la un punct, tuturor ni se întâmplă la fel. Deoarece „literatura a sporit între timp enorm”, criticul s-a văzut silit să-și calce promisiunea de a încheia panorama lui după un al trei-

lea volum. Ceea ce, cu un deceniu mai devreme, părea realizabil, pare, acum, incert autorului însuși. Opere ce puteau fi analizate în câteva pagini pretind acum capitole mult mai bogate. Valorile s-au sedimentat. Câțiva scriitori și-au sfârșit (unii, prematur) cariera literară. E absolut firesc să fie așa. Eugen Simion a devenit el însuși mai precaut și elanul cu care a pornit la drum s-a mai potolit. Ar fi fără folos să alcătuim o listă de prezențe și una de absențe. Cartea s-a dezvoltat prin adăsurii și reluări. O parte dintre autori sunt tratați încă parțial, în primul volum, cu una ori două opere și aduși la zi în volumele ulterioare. Între primul volum și următoarele există și o altă deosebire: volumele doi, trei etc. conțin, aproape fără excepție, sinteze, în care cronicile succesive (unde au fost) s-au topit și au dat un portret al operei, ceea ce nu se poate spune și despre primul. În ce privește clasificarea, remarcăm și aici o diferență, pe care o pun tot pe seama tot mai marii prudențe: dacă poeții continuă să fie grupați în categorii tipologice (și mai rar istorice), prozatorii și criticii nu se mai bucură de acest tratament. Cred că Eugen Simion și-a dat seama de inerentele contraziceri ale unei clasificări pe tipuri și în ultimele volume a renunțat, în bună măsură, la ea.

Mai nimerit decât să stăruim pe acest aspect (relativ, dar important!) este să încercăm să examinăm, prin sondaje, modurile criticii lui Eugen Simion și eficiența lor în câteva cazuri. N-am observat o predilecție specială, în analiză, pentru un gen ori altul. Criticul e același în paginile consacrate poeziei ca și prozei, teatrului ca și criticii. Gusturile lui mi se par totuși limpezi, în ciuda felului cumpănit și „democratic” de a comenta literatura. Eugen Simion și-a făcut despre poezie o anumită imagine care – deși grija de a întrebuița în fiecare caz instrumentul adecvat, precum și toleranța arătată diferitelor formule poetice, sunt incontestabile – divulgă unele preferințe sau inaderențe. Preferințele se referă la poezia gravă, îndeosebi lirică și confesivă, și în care, în plus, poate fi urmărită simbolistica ascunsă ori un anumit substrat mitic. Ingeniozitatea, spiritul

ludic, ironic, intruziunea epicului și a teatralului în lirică trezesc mefiența criticului. O ierarhie nemărturisită (și poate nu deplin conștientă) a speciilor, poate fi, în parte, responsabilă de această împrejurare. Fapt e că (aleg două exemple opuse) „seriozitatea”, uneori dramatică, nu rareori cu accente patetice, sfâșietoare, din poeziile Mariei Banuș prilejuiește lui Eugen Simion una din cele mai bune analize din cartea lui, în care înțelegerea se sprijină pe simpatie, iar expresia critică are căldură și noblețe. Este, stilistic, registrul „înalt” al criticii lui Eugen Simion: „Clarviziune agonică? Iată o interogație tulburătoare și o definiție posibilă a poeziei care își redescoperă tonalitatea adecvată și uneltele. Poezia Mariei Banuș devine cu adevărat agonică, în sens mai profund existențial: începe să vorbească de hotare și răspântii, de apăsarea de fulg a melancoliei și din ce în ce mai insistent și mai convingător, liric, de moarte”. Exemplul contrar îl putem culege din studiul despre Nina Cassian, care e la fel de exact în caracterizări, multe memorabile („sufletul sângeră și spiritul strălucește”), dar indică o evidentă neaderență la modul paradoxal, ironic și ludic al poeziei. Vivacitatea intelectuală, îndemânarea, experimentul modernist sunt, evident, note caracteristice pentru autoare, dar în identificarea lor criticul pune o perceptibilă îndoială de principiu: „O poezie superior-mimetică, manietistă într-un grad avansat, supusă spiritului combinativ”, conchide el, și simțim că definiția ascunde un reproș. Îi displace, hotărât, formula respectivă. Mai mult, *parti-pris*-ul îl împinge la unele aprecieri, cum să zic, delicate. Antenele critice nereceptând turnura paradoxală a unor versuri de dragoste, Eugen Simion se întrebă reprobator: „Nu-i o exagerare din partea unei poete cerebrale să facă elogiul frunții înguste?” Respectivale versuri conțin însă cel mult un fals elogi: „Dinții tăi stelari, fulgerători, / parcă-mi mușcă inima adâncă. / Ah, mă înspăimânt: ești prea frumos! // Dar îți mulțumesc pentru această / frunte-ngustă, fără de idei, / ce mă lasă să privesc în tihnă / dulcea-ți buză, dinții tăi vicleni”. Altă dată, când poeta

scrie, într-un soi de fabulă, în aceeași manieră inconfortabilă pentru critic: „O clipă am sperat, o clipă doar,/ să mă înșel, și să-i descopăr dedesubt/ pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, dacă nu,/ pe un grumaz, virila încordare mușchiulară/ a taurului. În zadar./ Era un bou neutru, fără patimi”, comentariul survine perplex: „Ce asprime, ce nedreptățire pentru tradiționalul tovarăș al țăranului, obiect de cult la alte popoare!” Trebuie să admitem că poeta i-a jucat aici un mic renghi interpretului. Nu mai e nevoie să explic de ce, în aceste condiții, mi s-au părut mai juste, în esență, studiile despre Cezar Baltag, A.E. Baconsky, Mircea Ciobanu, Alexandru Miran, Ileana Mălăncioiu (ca și atâtea alele), decât cele despre Florin Mugur ori Leonid Dimov. O oarecare dificultate de a nimeri lungimea de undă potrivită e de remarcat și în capitolul consacrat avangardiștilor, neîndoindnic foarte serios și informat, dar mizând, în analize, pe elemente nu neapărat caracteristice acestui fel de poezie. Criticul pare a voi câteodată să dea un sens nonsensurilor voite ale suprarrealiștilor, pescuind simboluri sau teme. El caută, probabil, garanții de ordine și securitate a imaginilor, a golfurilor unde valorile fanteziei sunt mai calme. Asocierile cu totul insolite le socotește comice. Aceasta fiind și părerea lui G. Călinescu, n-ar fi trebuit să uităm că autorul *Principiilor de estetică* preciza că obișnuința noastră cu noul șterge, cu vremea, respectiva impresie. Numai ceea ce e prea nou în literatură ni se pare câteodată ilar. După o jumătate de veac de experimentare a limitelor puterii noastre de a cuprinde contrariile, nu mai sunt convins de corectitudinea impresiei lui Eugen Simion. Probabil că, și în această împrejurare, e vorba de un gust care refuză o formulă.

Dacă privim, în totalitate, analizele de poezie ale criticului, ne dăm seama mai bine de un lucru: există în ele o indenegabilă potrivire între obiectul dezvăluit și metoda folosită. Obiectul, de regulă, e un anumit conținut spiritual-afectiv – teme, motive, atitudini, obsesii – și simbolistica în stare să-l traducă. Orientarea spre „existențial” a criticii îi hotărăște instrumentele, care nu

ținesc decât atât cât e necesar expresivitatea propriu-zisă, limba, structurile materiale ale discursului, situându-se de obicei în planul valorilor morale, filosofice, „vitale”, ale liricii. Elementele cu care operează criticul sunt, de aceea, mult mai des acelea individuale, empirice, irepetabile, și care țin de o experiență a ființei, și doar accidental acelea generale, categoriale, recurente, revelând o experiență de limbaj. Critica de poezie a lui Eugen Simion reprezintă o variantă personală a criticii profunzimilor, înclinată spre tematism și nu spre structuralism. În alți termeni, nivelul ei privilegiat este conținutul formei și nu forma conținutului.

Critica de proză a lui Eugen Simion e mai descriptivă decât aceea de poezie, în care, dacă nu lipsesc citatele, predomină dorința de sistematizare în jurul unor atitudini și simboluri-cheie. Romanele și nuvelele sunt mult mai des reповestite, cam în maniera lui G. Gălinescu (de al cărui stil, în paranteză fie zis, Eugen Simion e mai apropiat astăzi decât la începuturile lui), cu arta reținerii esențialului și, când e cazul, cu umor. Judecățile de valoare sunt de obicei implicite, ceea ce nu înseamnă că inexistente, dovadă reacția iritată a unui romancier, deși studiul în cauză este pe cât de exact, pe atât de favorabil. Implicite sunt și caracterizările sau definițiile, greu de spicuit spre a le cita, ca ilustrare a talentului criticului. Iată una singură (e drept, privitoare la eseistica prozatorului): „Eseistul (Octavian Paler) pune o pățimașă iscusință în astfel de lecturi subiective, mereu în acel stil războinic (un stil al ultimatumului!), eliminând spațiile de respirație calmă și de ironie... Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula în domeniul ideilor morale”. Există, în această secțiune, și câteva portrete lovinesciene, ca și biografii, bazate pe scrisori, solicitate autorilor. Ele arată la Eugen Simion o anumită plăcere de a face proză în marginea prozei (aceiași e uneori și sensul rezumatelor de romane). De la autorul *Timpului trăirii, timpul mărturisirii* ne puteam aștepta, în definitiv, la această orientare a criticii lui spre proză.



Un portret al lui Alexandru Paleologu, văzut, din punct de vedere vestimentar, ca un personaj proustian („stilul acesta supravegheat, distins și oarecum distant”, a cărui eleganță sobră ar contrasta cu ținuta sportivă a intelectualilor din epocă noastră, „când profesorii vin la Universitate în blugi etc.”), este de găsit în paginile de critică a criticii. Portretul e frumos, dar, îndrăznesc a afirma, eronat. Cine îl știe pe autorul *Bunului simț ca paradox*, purtându-și cu nonșalanță blugii și sandalele pe piciorul gol chiar și în ocazii solemne, își dă seama ce vreau să spun. Forma lui de epatare e inversă decât aceea a lui Swann sau a lui Marcel însuși din romanul lui Proust. Despre eseurile lui Al. Paleologu, Eugen Simion scrie admirabil, deși sunt prea puține asemănări între critica celor doi. Se vedește o dată mai mult că un critic poate avea receptivitate față de formule foarte deosebite de a sa. Dacă în articolele despre poezie sunt vizibile granițele între care se mișcă sensibilitatea estetică a lui Eugen Simion (sau, în orice caz, între care se simte acasă), în critică este mult mai dificil să le trecem pe hartă. Nici cu M. Iorgulescu, Livius Ciocârlie sau N. Steinhardt nu-i descoperim lui Eugen Simion cine știe ce afinități, și totuși studiile sunt juste și scrise cu simpatie. Mircea Iorgulescu „e mereu de față unde se întâmplă ceva în literatura noastră”, afirmă Eugen Simion într-una din acele formulări ce se țin minte și de care, fără a abuza, el uzează uneori. N. Steinhardt e portretizat foarte frumos: „Pe memorialistul acesta cu fața uscată de sfânt bizantin și barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă: singur, adus puțin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înțelegerii mele. L-ai crede coborât dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfățișează un exeget de texte sacre, strecurându-se pe lângă zidurile cetății, într-un ev mediu mistic. Trăiește în ultimii ani retras într-o mănăstire din nordul țării”. A înțelege nu înseamnă a accepta pe de-a-n-tregul. Studiul despre Ov.S. Crohmălniceanu e caracteristic pentru felul în care Eugen Simion împletește acordul cu dezacordul și în care explică

fără să condamne. Nu cred că el ascunde ceva din ceea ce gândește despre evoluția criticii lui Ov.S. Crohmălniceanu: franchisea e desăvârșită deși nimic nu e nedrept ori ofensator în aceste pagini, în care destinul unui om este legat de destinul unei epoci (și ce epocă!):

„Cine vrea să-și facă o idee despre evoluția criticii române între 1950-1960 și despre replierile ei spectaculoase poate urmări, cu încredere, studiile lui Ov.S. Crohmălniceanu, cronicarul literar cel mai important al momentului. El a trecut prin toate evenimentele și a supraviețuit schimbărilor de direcție, «clarificărilor», analizelor criticilor și autocriticilor ce se țin lanț. A fost în repetate rânduri atacat pentru cosmopolitism și alte «derivații» ideologice, a atacat la rândul lui revizionismul în literatura și critica literară. Spirit angajat, ascuțit, om de gust, a încercat să reprime prin analize caustice poezia proletcultistă și proza acefală, artificială, din epocă și a reușit în unele cazuri. A suportat consecințele și a tăcut oarecare vreme, după care a luat-o de la capăt”.

„Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi?” se întreabă E. Simion de la primul rând al studiului său, superb intitulat *Dimineața poezilor* (1980). Și dă, mai întâi, ceea ce s-ar putea chema un răspuns negativ: „Volumul de față nu-i, avertizez de la început, o *istorie* a începuturilor poeziei române, nu-i în sens strict, nicio culegere de studii de istorie literară despre Văcărești, Conachi, Heliade-Rădulescu...”. Semnificativ e faptul că Eugen Simion (împreună cu toată critica modernă, de la noi sau de aiurea) nu mai vrea să scrie istorie literară. Ce propune în loc? „Este, dacă vreți (afirmă el despre *Dimineața poezilor*), o suită de *lecturi noi* ale unor texte cunoscute”. Dar, se grăbește să adauge, chiar dacă aceste texte sunt mai des citate (cu venerație) decât citite (cu plăcere), nu dovedirea valorii lor estetice l-a preocupat: „Demonstrația a fost făcută de alții înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă...”. Se desparte deci nu numai de Lanson, dar și de Călinescu. Această lectură, scuturând de pe vechile opere praful timpului, ar urmări să descopere „o *retorică* specifică, un *peisaj*

liric, un mod, în fine, de a fi în raport cu lucrările din afară”. În capitolul consacrat lui Alecsandri se dă și un nume acestei lecturi: critică *tematistă*. Scopul ei ar fi revelarea – în atașamentele poetului pentru anumite obiecte – a unui „proiect liric” sau, cu un termen folosit mult mai des, a unei „figuri”. Prefața nu ne spune mai mult în această privință. Eugen Simion este un practician al criticii înainte de a fi un teoretician, așa încât considerații teoretice trebuie căutate numai printre rânduri. Consecința e că anumiți termeni, care apar totuși la fiecare pagină, nu sunt niciodată definiți și creează unele echivocuri. „Figură” este unul dintre aceștia. El e întrebuințat în cel puțin două accepții: una care ne trimite la sensibilitatea lirică, adică la o atitudine față de lucruri, și alta care se referă la aspectul retoric al poeziei, la strategia ei organizatorică. La Grigore Alexandrescu se remarcă, de pildă, o „figură a desăvârșirii”: „travaliul lent, obsesia gramaticii – iluzia perfecțiunii”. Aceasta e o figură retorică. Dar la același poet apare și o „figură a nestatorniciei”: „poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii și niciun loc nu e suficient de sigur pentru a împăca sufletul”. Aceasta e o figură a sensibilității. Termenul ca atare e împrumutat, bănuiesc, din *Fragments d'un discours amoureux* de R. Barthes. Al doilea sens pare a fi fost sugerat criticului de o propoziție a lui Jean Pierre Richard: „Au paysage de la rhétorique pourrait correspondre alors une rhétorique du paysage”. Lectura lui Eugen Simion va pendula nedecarat între aceste planuri, acela substanțial, al universului liric și al atitudinii care-l constituie, și acela formal, al procedeelelor retorice. Mai exact este a spune că cel dintâi e privilegiat, al doilea intervenind mai rar, ca un soi de ispită structuralistă ce se exercită din când în când asupra tematismului. Critica lui E. Simion e de sorginte bachelardiană și richardiană, încât modalitatea ei predilectă se explică. Întâia concluzie ar fi, așadar, că, încercând să depășească atât pozitivismul istoriei literare clasice, cât și empirismul călinescian, Eugen Simion alege o lectură situată oarecum la jumătatea distanței dintre acestea, menită

a împăca descrierea obiectivă (imposibilă în forme absolute) cu subiectivitatea, niciodată deplin liberă, căci vedește totdeauna un anumit *partis pris* filosofic, a cititorului de azi.

La aceasta trebuie adăugat un alt element pentru ca maniera criticului să rezulte cu limpezime. Noi îi putem citi pe clasici în două feluri: urmărind fie *identitatea*, fie *diferența*. Vreau să spun că putem proceda ca Vladimir Streinu când căuta în poemele narative, în baladele lui Coșbuc, rudimente de lirism, deoarece concepția despre poezie a criticii interbelice așeza lirismul în centru; sau ca Ș. Cioculescu, în capitolul despre Grigore Alexandrescu din *Istoria literaturii române moderne*, când, observând că „artificiile lirice” propriu-zise ale poetului din secolul XIX nu-l mai pot cuceri pe cititorul modern, se arăta mai sensibil „la nota personală a epistolierului și a satiricului, care și-a însușit calitățile clasice”. Nu e greu de remarcat că cel dintâi își pune speranța în existența la G. Coșbuc a unui fond liric (în accepția modernă), ascuns sub straturile de lavă ale unei estetici clasice, în vreme ce al doilea constată imperturbabil că estetica pe care poezia lui Alexandrescu o secretă nu mai este și a noastră. Eugen Simion alege și aici o cale de mijloc. Studiul său nu caută cu tot dinadinsul identitatea, dar nici diferența. I. Negoșescu (cel mai preocupat dintre criticii noștri să-i „resensibilizeze” pe clasici) n-ar mai fi pierdut ocazia să noteze la Alecsandri un „tîmbru” barbian („Și-atunci păduri și lacuri și mări și flori și stele/Întoarnă pentru mine un imn nemărginit”) sau unele sonori vag bacoviene („Palid convoi, pierdut, uitat,/ Coloană funerară...”). Eugen Simion face acest fel de apropieri cu o anumită prudență (descoperă de exemplu în Alecsandri o strofă „ce pare scrisă de un Arghezi mai tânăr cu un sfert de veac”), el preferând să traseze o hartă plauzibilă, însă originală, a poeziei noastre din secolul al XIX-lea, cu ochiul sigur al călătorului neobosit prin peisajele ei interioare; impresia pură e subordonată reconstituirii sistemului de imagini; universul și retorica, înainte de a fi comparate cu ale noastre, sunt minuțios descrise.

Exemplul cel mai bun îl constituie capitolul *Spitalul amorului*, care ocupă mai mult de o treime din carte. El conține, după spusele autorului, un fel de „semiologie a erosului”, așa cum poate fi dedusă din lirica primilor noștri poeți. Legătura dintre eros și poezie e clară: „Nașterea conștiinței lirice este determinată, la cei mai mulți dintre poeții de la începutul secolului al XIX-lea, de apariția conștiinței erotice”. Sensibilitatea și retorica acestei poezii sunt deopotrivă educate la școala iubirii. Și dacă „hotărârea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior”, retorica e o emanație a spiritului de galanterie al unor poeți cărora nici neanacreontismul, nici Petrarca nu le erau străini. În centrul acestei semiologii se află Conachi. Despre el, Eugen Simion scrie câteva din paginile cele mai inspirate ale studiului său. „Judecând cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept Tristan”, afirmă criticul într-o formulare sugestivă. Ceea ce el pare a deduce de aici e însă discutabil: și anume că iubărețul boier ar fi, în poezie, un impostor. Explicația amestecului de disponibilitate erotică și de dureroasă fixație se află în interpretarea iubirii ca pasiune, în sens etimologic, ca suferință adică. Eugen Simion spune bine: *figurile erosului bolnav*. Dar impostură nu este. Conachi e, de fiecare dată, victima patimei lui, în care arde ca în focul gheenei. Nu simulează chinul, cum nu simulează plăcerea iubirii. Aceasta e sensibilitatea lui specială și e fericit în nefericire (sau invers) cu toată sinceritatea. Celelalte studii sunt consacrate principalilor poeți ai vremii. Ele sunt la fel de originale ca perspectivă. Noutatea provine din aplicarea unei metode inuzitate încă la noi. Despre Ienăchiță Văcărescu, obsedat de ideea datoriei, ca orice întemeietor, spune: „Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul, este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpâni limba. Zbaterea în lațul iubirii este și zbaterea în lațul gramaticii”. După Alecu, „fiul risipitor” al familiei, după Nicolae, „gospodarul unei familii risipitoare” cu darurile ei, Iancu Văcărescu „are deja psihologia

unui poet profesionist”. Sau despre Cârlova: „De lucruri, Cârlova se apropie totdeauna cu *milă*. O tristețe fundamentală, care n-atinge, totuși, proporțiile disperării, însoțește demersul său liric. O *tristețe* și o blândețe care vor să ocrotească o realitate fragilă, ea însăși tristă, evanescentă (ruinurile, păstorul întristat, filomila), supusă unei legi aspre: soarta”. Universul liric „în ebuliție” al lui Heliade e descris la fel de minuțios ca acela matinal și virginal al lui Bolintineanu: „Bolintineanu părăsește valea romantică, nu rămâne fidel nici *stâncii* singuratice, mândre, fantezia nu se leagă de câmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului; imaginația vrea să-și apropie o lume mirifică, în care cerul, pământul și marea fuzionează și participă la o *existență virgină*”. Și așa mai departe.

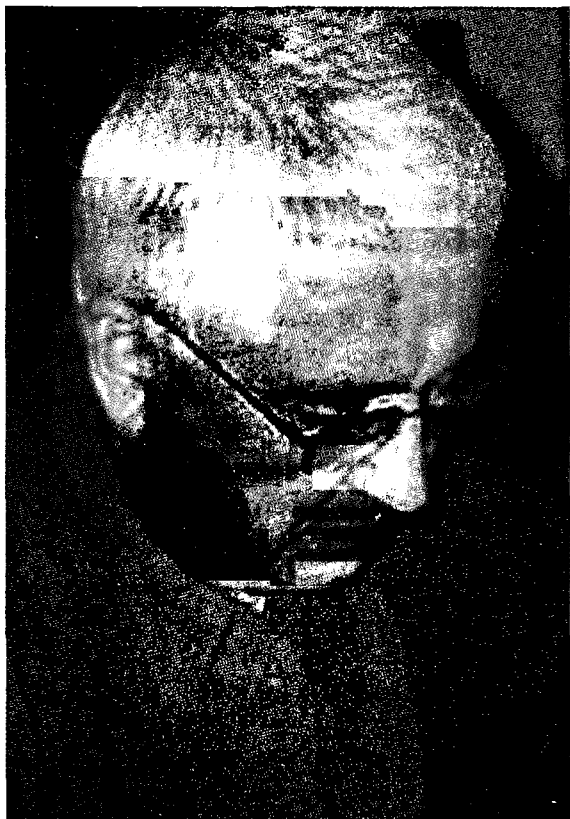
Puțini s-ar fi așteptat ca Eugen Simion să fie un excelent prozator. În *Jurnal parizian*, 1977, și în el dovedește remarcabile aptitudini de narator și portretist. Ca și Valeriu Cristea, Nicolae Balotă, Ion Negoitescu, Cornel Ungureanu, Virgil Nemoianu, Alexandru George, Matei Călinescu sau Ov.S. Crohmălniceanu, spre a-i numi pe câțiva dintre confrății critici, Eugen Simion a lăsat la un moment dat uneltele criticii spre a le încerca pe cele ale literaturii propriu-zise. Trebuie remarcat că paginile de proză ale tuturor (mai la modă, s-ar zice, după ultimul război, decât cele ale poeziei, deși Călinescu, Lovinescu și Dragomirescu scriseseră și ei, înainte romane) se numără printre cele mai bune ale genului. Printre ele și o capodoperă: Marin Preda cumpărându-și la Paris o pălărie. Critic absolut remarcabil, E. Simion este totodată unul prea prea rigid pentru gustul meu și cu o viziune mai degrabă conservatoare, asupra literaturii. Nu i-a plăcut niciodată să riște. Judecățile lui (în general acceptabile) au venit după ce lucrurile s-au așezat și nu mai exista primejdia unei compromiteri (prin exces de laudă ori de negare). Deși a stat peste trei decenii în foisorul cu priveală (cum era numit acum două sute de ani miradorul) al criticii, e greu de spus că a descoperit ori că a lansat un scriitor. Nu e singura menire a criticii aceasta și nici măcar nu

e cea mai de seamă, dar pare oarecum curios să izbutești performanța, când ești cronicar, de a scrie totdeauna al doilea despre aproape toți autorii. Sub acest raport, E. Simion e un fel de Raymond Poulidor (ciclistul francez al anilor '60) al criticii noastre de după război. Lipsa aceasta relativă de curaj se observă și în tratarea oarecum nediferențiată a scriitorilor. Dincolo de M. Preda și de încă unul sau doi senatori de drept ai istoriei literaturii contemporane, toți ceilalți sosesc, în reprezentarea lui E. Simion, în pluton compact (în virtutea inerției, recurg tot la o metaforă din ciclism). Aceasta se explică prin faptul

că E. Simion n-are suficientă vigoare nici în entuziasm, nici în dispreț. Polemica a practicat-o rarissim și nerelevant. Așa cum n-a propus un autor, nici n-a demolat vreunul. Cronicile lui conțin judecăți cuminiți. Aerul lor este calduț. Te poți aștepta din partea lui mai curând la o banalitate decât la ceva șocant. Lipsa preferințelor e vădită: criticul scrie la fel despre oricine. E un avantaj aici: egalitatea de umoare. Dar și un dezavantaj: slabul accent emoțional. Un critic care nu-și dă niciodată în petec, probabil din cauza unui *self control* perfect, e tot așa de puțin simpatic ca o femeie splendidă, dar frigidă.

## MATEI CĂLINESCU

(n. 15 iunie 1934)



Până la un punct, cariera critică a lui Matei Călinescu seamănă cu a lui Tudor Vianu, maestrul său. Cronicile literare din anii '60 (*Aspecte*

*literare*, 1965), destul de conformiste în aprecieri și pline de generalități, ca și cartea de debut despre *Titan și geniu în poezia lui Eminescu*, sunt repede abandonate în favoarea unor studii comparate, consacrate mai ales literaturii străine, sau teoretice, urmate de altele de aceeași natură, însă mult mai elaborate, în exilul american de după 1970. Adevărata vocație a lui Matei Călinescu se revelă destul de târziu în acea uimitoare „poetică a (re)lecturii”, care este *A citi, a reciti* (scrisă în engleză și publicată în 1993 sub titlul mai potrivit *Rereading*), un amestec de erudiție serioasă și de hermeneutică aproape ludică, la fel ca *Mateiu Caragiale: recitiri* (2003), scrisă, aceasta, în românește, inițial un capitol la final *A citi, a reciti*. „Am ținut să adaug un capitol românesc cărții mele despre relectură”, declară autorul în prefața din 2003. Despre literatura română nu mai fusese vorba niciodată în studiile tipărite de Matei Călinescu în S.U.A. Deși *Five Faces of Modernity* avea un precedent în preocupările autorului din perioada românească, bibliografia critică și ilustrările curentelor (modernism, avangardă, decadentă, kitsch și post-modernism) nu conțin nicio referire la literatura română. E ignorată bătălia pentru modernism a

lui Lovinescu, totuși utilă în circumscrierea conceptului. Capitolul despre postmodernism trece cu vederea, chiar și în versiunea târzie din 1986, pozițiile teoretice foarte interesante în materie ale optzeciștilor noștri. Ediția americană a *Rereading* ocolește și ea literatura română, deși, de exemplu, toată discuția din jurul „secretului” pe care lectura are uneori a-l dezvălui ar fi fost tot atât de bine slujită, în ordine psihologică, de *Patul lui Procust* ori de *Act venețian* ale lui Camil Petrescu precum de nuvela lui Henry James *Viața particulară*, iar ideea „scheletului din dulap” (o povestire a lui Al. Philippide pune în circulație la noi tema ca atare), adică a secretului păzit cu strășnicie de către unii scriitori cu privire la trecutul lor „pătat”, ar fi meritat o explicare mai amănunțită prin cazul lui Mircea Eliade (pomenit în treacăt, îi este preferat acela al lui Paul de Man), atât prin examinarea jurnalelor și memoriilor, cât și prin descojirea unor afirmații din romanul *Noaptea de Sânziene*. Academic și impersonal, original exclusiv în detalii, *Cinci fețe ale modernității* e oarecum îndatorat tipului american de studii multiculturale. Conceptele, a căror biografie și descriere o face cartea, sunt culturale și prea puțin literare. Studiul lui Hugo Friedrich despre *Structurile liricii moderne* nu e nici măcar menționat. În schimb avangarda politică din concepția lui Lenin e pe larg înfățișată. În privința postmodernismului, se observă o evoluție clară a gândirii lui Matei Călinescu. Inexistent în prima formă a studiului, adăugat în cea de a doua și retratat separat mai târziu, postmodernismul își câștigă dreptul de a sta alături, ca un curent principal (nu tocmai fericit manifestat prin particula *post*, care făcea inițial din el o simplă tranziție a modernismului spre alte zări de farmec pline), de modernism și de celelalte. Și încă: Matei Călinescu împărtășește mai degrabă ideea lui Ihab Hassan din *Paracritice* (care se regăsește la I.B. Lefter în *Recapitularea modernității*) conform căreia conceptul de modernism le cuprinde pe cele de avangardă, decadentism și kitsch, curentele principale din istoria culturii rămânând clasicismul, barocul, romantismul, modernismul și,

până la proba contrarie, postmodernismul. Neputînd accentul pe literatură, Matei Călinescu preferă să vorbească de decadentism și nu de simbolism și trece rapid peste manierismele de tot felul din Renaștere încoace. Pe de altă parte, din cauza faptului că întâia redactare a studiilor plătește tribut perspectivei din anii '60, este evidentă tendința de a apăsa pe deosebirile dintre ele și nu pe ce au comun. Astăzi kitschul, ca efect al consumatorismului și contraculturii, nu mai pare a contrasta cu elitismul primilor moderni ori cu caracterul inovator radical al avangardei. E oarecum de la sine înțeleasă înglobarea tuturor într-o modernitate plurală și, firește, contradictorie. Nici tensiunea, îndelung speculată în *Cinci fețe*, dintre modernism ca formă prin excelență burgheză de civilizație (progres, tehnologie, pragmatism etc.) și despre modernism ca reacție a scriitorilor îndeosebi contra filistinismului mediocrității și democrației instaurate de „clasa mijlocie”, nu mai prezintă acum un mare interes, fiind evident că nu avem în cele două atitudini două fețe ale modernității, ci fața și reversul uneia singure.

Mult mai simpatică și mai incitantă este *A citi, a reciti*, chiar dacă și de aici lipsesc exemplele românești, cum ar fi acela despre „lectura creatoare” pe care G. Călinescu nu l-a luat din Emerson, ori din Proust, ci l-a reinventat așa zicînd pe cont propriu, transmițîndu-l generației de critici a lui Matei Călinescu însuși. Ideea principală din studiu este aceea a lui Nabokov: „Nu poți citi o carte, o poți doar reciti”. O descoperim și la Roland Barthes, și la Borges. Ideea în sine poate părea banală, dacă avem în vedere lectura criticului literar pentru care, în mod evident, nu există decât relectură, în măsura în care el raportează o carte la alte cărți și nu la viață. Pentru cititorul obișnuit însă, virginitatea lecturii este, ea, evidentă, el nefiind interesat de intertext, paratext, structuri ascunse ori cercuri vicioase, ci pur și simplu împins de curiozitatea de a afla ce se întîmplă la nivelul subiectului. Romanul polițist (acela fără pretenții literare, „naiv”) reprezintă paradigma ideală a lecturii primare.

El, în fond, nici nu se poate reciti, decât dacă ai uitat complet întâia lectură. Orice operă literară adevărată se refuză acestei prime și unice lecturi. Însă există, ce e drept, opere care par menite să fie citite de mai multe ori, ale căror înțelesuri ori conexiuni se cuvin descojite unul câte unul, elucidate atent, minuțios și mai ales repetat. O bună parte din literatura modernă intră în această oală: proza unor Henry James, Joyce, Borges, Nabokov și, cum își dă seama Matei Călinescu însuși, Mateiu Caragiale. E semnificativ că poezia nu face obiectul considerațiilor autorului, nici chiar proza mai veche, deși cred că, deși intenția intertextuală lipsește de obicei în acestea, însăși trecerea timpului și schimbarea standardelor de lectură ne obligă, când avem de-a face cu *Măgarul de aur*, *Divina comedie*, *Gargantua*, *Istoria ieroglicică*, *Paradisul pierdut*, *Țiganiada* și altele, la o lectură repetată. Poezia, cu atât mai mult, de la euphuiști la simbolști (o bună dovadă face micul studiu despre *Rimbaud* al lui Vasile Popovici). Probabil că limitarea lui Matei Călinescu la *Pale fire* de Nabokov, *Aleph* de Borges, *Les Gammes* de Robbe-Grillet, *Viața particulară* de James, în analize pe cât de meticuloase pe atât de captivante, se explică prin caracterul ingenios al tuturor care e o formă de ludic în general absentă din operele trecutului (nu și din *Țiganiada*, care e o comedie a literaturii!). Desfacerea mecanismelor textuale, raportările la alte texte, umbrela paratextuală, iată elemente indispensabile pentru o lectură bazată pe revelații, surprize și suspans.

Eseul despre autorul *Crailor de Curtea-veche* ilustrează magistral talentul de descifrator pe care Matei Călinescu și l-a descoperit după oarece tatonări și ocoluri. „...O pagină bine citită din *Craii*..., constată el, consumă ideal cantitatea de atenție pe care ar cere-o un roman obișnuit”. Sensul profund al relecturii e reformulat cu acest prilej: „Relectura nu e neapărat încărcată de preocupări erudite. Multe întrebări trec prin mîntea recititorului fără ca acesta să încerce să răspundă la toate. Multe sunt lăsate în suspensie. Dar diferența e uriașă între o întrebare pusă și lăsată în suspensie și o întrebare nepusă, adică neimagi-

nată. Una dintre caracteristicile relecturii este tocmai acest vortex de interogații, adeseori privind chestiuni de importanță aparent minimală sau de-a dreptul negliijabile, dar capabile să dezvăluie existența unor microsecrete textuale și intertextuale care fac farmecul incitant al lecturii”. Relatarea aplicată este o critică de adnotare, de glosare. Matei Călinescu vorbește de visul de a compune un fel de dicționar bibliografic al *Crailor*. E totodată o critică de detaliu, o *marginalia*. La noi a practicat-o Ș. Cioculescu, adevărat expert în stabilirea de surse, filiații și elucidări. Chiar în cazul Mateiu Caragiale a produs câteva, necitate însă de Matei Călinescu. Modelul acestuia pare a fi mai curînd Nabokov din *Lectures on literature*, care e la origine o culegere de lecții ținute la Cornell University, tip de critică pragmatică (în terminologia americană), cum e și aceea a lui Bruce Morrisette (și el profesor la Cornell), care nu se dă în lături să rezume subiectul cărților, să facă inventare de situații ori să pună în funcție orarul sau calendarul intern dintr-un roman. Nabokov face acest din urmă lucru recitînd *Anna Karenina*, Matei Călinescu voinde să vadă cînd, între ce date, se petrece acțiunea din *Craii* (și reușește s-o fixeze, cu un minimum de ipoteză, între 16 noiembrie 1910 și 16 noiembrie 1911). Fără îndoială, este în această risipă de efort de investigație detectivistică o anume gratuitate, chiar dacă un calendar exact al raporturilor Annei cu Vronski îl duce pe Nabokov la concluzia că între cei doi n-a existat potrivire sexuală (sinuciderea Annei putînd fi luminată din acest unghi altfel decât înainte, când era pusă pe disperarea de a se vedea marginalizată social și lipsită de copilul ei), iar pe Matei Călinescu la descoperirea unui substrat biografic al *Crailor*, recitit ca o „autoficționalizare cu măști”. Desigur, gratuitatea, aparentă ori nu, a remarcilor critice poate fi nu doar o sursă de informații de care n-avem nevoie, ci și una de plăcere estetică, fiindcă în definitiv eu citesc (recitesc!) eseul lui Matei Călinescu nu neapărat ca să aflu lucruri noi despre ceilalți Mateiu ori despre opera lui, ci și pentru propriile virtuți literare, pentru erudi-

ția încântătoare și inutilă pusă în jocul de-a v-ați ascunselea cu un text plin de arcanе și de capcane. E destul să ne amintim explicația – prima! – dată unora din multele *motto*-uri de care își împănează autorul *Craii...* ca să vedem ce haz aveau relecturile lui Mateiu, paratextul său, de la Louis Protat, autor de scrieri pornografice deloc sulfuroase, până la Diderot, al cărui text reluat de Mateiu „pare aproape imposibil de identificat”.

Un studiu excepțional este *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, scris în română, publicat mai întâi în Franța, în traducere, în 2005, și abia apoi în România, în 2006. Versiunea românească are câteva capitole în plus și o dimensiune nouă: titlul *recherches identitaires* devine teme identitare și existențiale.

Studiul își păstrează adresa inițială, adică pe cititorul francez care are nevoie de informații cu privire la viața literară și politică din România. Matei Călinescu scrie tot mai mult o critică inspirată de aceea academică din țara adoptivă, în care orice aserțiune e documentată bibliografic în note amănunțite iar demonstrația încearcă să se facă înțeleasă și de cititori neavizați. Diferența de studiul despre Mateiu I. Caragiale e lesne de observat. Ideea principală este descoperirea unui „impuls avangardist” în primele piese în franceză ale lui Ionesco și care „ar veni, cel puțin în parte, dintr-o identitate refuzată: aceea românească”, identitate care e și una a „tatălui”, „tradiționalist-naționalist”. În piesele care urmează *Cântăreței chele*, dispăre tocmai această „agresivitate avangardistă”, văzută ca o „voluptate a rupturii de identitatea sa culturală românească”. Clasificarea pieselor întreprinsă de Matei Călinescu ține seama de această evoluție a preocupării identitare și totodată, pe o cale așa-zicând psihanalitică, leagă originea comicalului abraziv și virulent din aceste prime-piese de o revoltă contra „țării tatălui”. (După cum se știe Ionescu a părăsit România atât din cauza neînțelegerilor cu tatăl său, devenit antisemit, cât și din cauza șovinismului tot mai accentuat în preajma războiului din țara unde, totuși s-a

născut). Prin această prismă, analiza piesei *Englezește fără profesor* (devenită *Cântăreța cheală*) este fără cusur. Ca de altfel și analiza pieselor de maturitate ori a celor târzii, în care revolta se calmează și absurdul oniric ia locul aceluia de limbaj. Absolut încântător este capitolul consacrat lui Ionescu, scriitor român, despre *Nu* și celelalte.

Matei Călinescu a scris, de la început, și literatură. Versurile seamănă cu ale lui Mircea Ivănescu. Micul roman *Viața și opera lui Zacharias Lichter* e oarecum fad, la relectură, după ce a părut o bijuterie rară în proza anilor '60. *Un fel de jurnal* (2005), ținut cu intermitență între 1973-1981, adică în aproape întregul deceniu de după emigrare, e lucid, exact, cu caracterizări ale oamenilor și evenimentelor cu atât mai remarcabile, cu cât autorul nu putea prevedea, evoluția lor când își lua note, (Goma, Soljenițan sau Siniavski) și nu, în ultimul rând, cu succinte și pătrunzătoare observații literare (despre Pynchon sau Barthes). E aproape paradoxală împrejurarea că proaspătul fugar din România se confruntă în mediul academic american cu o ideologie marxistă aflată la modă, și nici măcar atât de sofisticată ca aceea din Franța aceluiași ani, și e obligat la o maximă prudență în discuțiile purtate la seminar cu o stângă studențească înșelată politic de dezastrul din Vietnam. De memorialistica propriu-zisă țin *Amintirile în dialog* (cu Ion Vianu), extrem de interesante, atât în partea de „evocări biografice”, cărora autorul n-a dorit să le acorde importanță, după propria declarație, cât și în aceea de „reflecție asupra unor evenimente și oameni întâlniți de-a lungul timpului. Mărturiilor foarte prețioase despre lumea literară a anilor '50-'60 li se adaugă analize de o perfectă luciditate, cum ar fi aceea referitoare la motivele colaborării lui Tudor Vianu, tatăl lui Ion Vianu, cu autoritățile comuniste, precum și la introducerea de către Paul Georgescu, redactorul-șef adjunct al *Vieții românești*, în textele acestuia sau în cele ale lui Ș. Cioculescu a șabloanelor din limba de lemn comunistă. E drept că nici Vianu, nici Cioculescu,

n-au refuzat, în aceste condiții, să semneze textele. Dar e bine de știut că șabloanele cu pricina nu le aparțin. Analiza pornește de la articolul lui Virgil Ierunca din *Românește*, care condamna cu severitate cedările lui Tudor Vianu, în contextul „turcirii” intelectualității naționale, și încearcă să explice, nuanțat, de ce a preferat Vianu să le accepte, folosindu-se apoi de situația câștigată spre a o apăra pe Alice Voinescu și pe alții în procesele intentate de regim. Ambiguă a fost comportarea multor scriitori în epocă. Baconsky și Deșliu au început prin a face politica PCR, devenind ulterior, unul, un redactor-șef cu inițiative curajoase, în fond un disident ascuns, iar altul, un disident pe față. Paul Georgescu făcea dovada unei „forme speciale de schizofrenie”: era, la sfârșitul anilor '50, un politruc în stare să-l numească în public pe Vianu „porc burghez”, umblându-i în articole fără milă, iar la începutul anilor '60, era un aliat de nădejde al generației lui Matei Călinescu. (Lui Vladimir Streinu, în

schimb, poemele lui Nichita Stănescu, în care Paul Georgescu intuise genialitatea, i s-au părut proaste. Matei Călinescu a reținut expresia, mult mai plastică, a criticului, care le ascultase recitate de poetul însuși cu ocazia unei plimbări prin Herăstrău: „tîmbru șampilat”. Adică folosit, neoriginal.) Memorialistul nu poate scăpa de povara unor amintiri dureroase, cum ar fi sinuciderea în închisoare a colegului său Miron Chiraleu, în casa căruia s-a aflat întâmplător chiar în noaptea percheziției și arestării acestuia. Prin paginile cărții se perindă și alte personaje ale vieții literare din anii '50-'60. Matei Călinescu nu e, propriu-vorbind, un portretist. Observațiile lui despre aceste personaje sunt mai degrabă ale unui istoric (în parte, și al literaturii) care-și evocă mișcat uneori de simpatie, alteori de antipatie, aducându-i în vederea urmașilor, contemporanii. *Portretul lui M.* (2003) e un document personal în fața căruia critica amuțește.

## Z. ORNEA

(27 august 1930-14 noiembrie 2001)



Trei tipuri de contribuții au rămas de la Z. Ornea, unul dintre foarte rarii cercetători din vremea comunismului ai ideologiei literare: monografiile de curente ideologico-literare, biografii și publicistică. Z. Ornea a debutat cu adevărat, după două studii mai degrabă de sociologie, cu *Junimea, Contribuții la studierea curentului* (1966), reluat sub titlul *Junimea și junimismul* în 1975, când devenise posibil un examen mai puțin grevat de *parti-pris*-uri ideologice. Trecuseră doar trei ani de la micul studiu, în premieră, favorabil lui Titu Maiorescu, datorat lui Liviu Rusu și mai urma să treacă unul până la întâia reeditare postbelică a operei critice (într-o culegere trunchiată, care nu conținea, de exemplu, *O cercetare critică*), când, iată, Z. Ornea consacra celui mai



de seamă moment literar al secolului XIX românesc o carte cuprinzătoare și documentată. Defecțele cărții provin mai degrabă din omisiuni încă obligatorii decât din interpretări vulgarizatoare. Z. Ornea e un marxist bine temperat (ca în toate studiile lui ulterioare), competent în sociologie, dar și în filosofia culturii, perfect știutor al contribuțiilor clasice românești ori străine. Nimeni n-a zugrăvit mai obiectiv și mai minuțios decât el viața politică și culturală a României, începând din epoca lui Carol I și încheind cu aceea a lui Carol al II-lea. *Sămănătorismul, Poporanismul* și celelalte cărți sunt deopotrivă valabile sub raport istoric și ideologic. Aspectul literar al lucrurilor, neevitat nici el, e mai puțin atractiv și mai plin de generalități. Z. Ornea nu și-ar fi putut încheia periplusul prin curente din ultima parte a secolului XIX și din prima parte a secolului XX fără a se ocupa de perioada cea mai contradictorie sub raport ideologic, aceea interbelică. *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea* a fost publicat în 1980, dar continuarea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, abia în 1995. Scrisă în bună parte înainte de 1989, această a doua carte n-a avut nicio șansă de tipărire în anii din urmă ai unui regim național-comunist. Z. Ornea nu întreprinde pur și simplu o critică de la stânga a ideilor de extremă dreaptă, deși marxistul care era nu se dezmințe, ci și una plină de bun-simț și respectuoasă de adevărul istoric. Înainte de a se declanșa, urmare a publicării unor texte uitate ori ignorate mai devreme, campania contra „fascismului” lui M. Eliade și al congenerilor săi, Z. Ornea a analizat cu finețe și fără spirit de revanșă deriva ideologică. Z. Ornea s-a priceput ca puțini alții să înfrunte riscul de a transforma orice analiză a ideilor în dogmatismul de rigoare. În loc să ocolească monstrul, i-a făcut față. Era de fapt un social-democrat căruia

epoca de după 1971 îi oferea o nouă provocare. A fi de stânga în plin protocronism constituia o neșansă, ca și a fi obiectiv în plin dogmatism. Alunecarea spre șovinism a comunismului românesc în deceniile 8 și 9 confirma analizele lui Z. Ornea despre anii treizeci și făcea similitudinile atât de izbitoare încât devenise mai ușor să critici stânga democrată decât dreapta legionară. Nu monografia despre Gherea i-a creat autorului greutatea cu cenzura, ci aceea despre extrema dreaptă din deceniul 4.

Biografiile (Măiorescu, Gherea, Stere) nu sunt deloc opere de ficțiune, ca *Viața lui Eminescu*, a lui Călinescu, înrudindu-se mai degrabă cu monografia despre *Măiorescu* a lui E. Lovinescu. Baza lor documentară este pe cât de întinsă, pe atât de riguroasă. Nu rămâne nimic necunoscut ori neinvestigat. E puțin probabil ca ulterior să mai fi apărut lucruri esențiale noi. Trecute *au peigne fin*, cele deja existente i-au sugerat autorului câteva piste utile cercetării de mai târziu, ca și unele surse nebănuite de informație. Lipsit de talent literar, Z. Ornea nu trage toată această inestimabilă materie în portrete ori în tablouri de epocă valabile artisticeste. Nimeni nu va putea însă scrie despre cei trei ocolind biografiile lui Z. Ornea. Spre sfârșitul vieții, Z. Ornea a oferit o oarecare compensație pentru această carență a istoriografiei sale, când, în articolele din *România literară* și din alte reviste, reluate în șase ori șapte culegeri, a făcut apel la mijloace mai libere, inclusiv la amintiri personale, în zugrăvirea lumii literare din trecut sau din prezent și a fizionomiilor ei caracteristice. A fost un om de știință învățat și serios, căruia nu i-a displicut, la bătrânețe, să cocheteze cu literatura, nu însă scriind ficțiune, ci colorând sentimental documentele.

## MIRCEA ZACIU

(27 august 1928-21 martie 2000)



Într-un interviu din *Convorbiri literare* din 1975, Mircea Zăciu recunoștea o dublă „ascendență” scrisului său, format, pe de o parte, în severa tradiție universitară clujeană (G. Bogdan Duică, I. Breazu, D. Popovici), iar pe de alta, prin contactul ulterior cu critica lui Tudor Vianu și G. Călinescu, a căror „mobilitate spirituală” l-a „fascinat” pe discipolul celor dintâi, profesori mai curând decât critici, și privind cu o „ușoară superioritate” publicistica, deși unii dintre ei au practicat-o în tinerețe. Toate cărțile lui Mircea Zăciu, mai puțin poate monografia de debut consacrată lui Agârbiceanu, sunt, în adevăr, rezultatul încercării de a face istorie literară cu mijloacele publicisticii, de a îmbina spiritul solid, informat, auster al școlii clujene cu libertățile de metodă și de imaginație învățate mai ales de la G. Călinescu. *Masca genului* din 1967 nu arăta încă o marcă a personalității, ținând de specia hibridă a istoriografiei agreabil diletante, dar *Glosele* din 1970 realizau mai bine echilibrul ce

va deveni esențial în *Colajele* din 1972, carte foarte frumoasă, veritabil jurnal de lectură, după un itinerar subiectiv, și în care intensitatea „ficțiunii” critice – portret, evocare, amintire intimă – atingea punctul cel mai de sus, fără a se lipsi totuși de elementul material de istorie literară și de filologie, cu alte cuvinte de știința pentru care criticul se pregătise. („Colajele – afirmă autorul însuși în interviul din *Convorbiri* – încheie și deschid un alt ciclu de existență. Un capriciu al soartei m-a purtat timp de doi ani și ceva prin Europa. Am văzut câteva țări. Paradoxal, stadiul german nu m-a făcut mai pedant, dimpotrivă, m-a lecut de pedanterie”). Ceea ce a urmat păstrează formula *Colajelor*, dar o și modifică într-un chip subtil, modificare pe care nu știu dacă Mircea Zăciu a scontat-o și care nu se mai explică direct nici prin climat, nici prin înrăuirile succesive, dar printr-o lege a vârstei și a structurii intelectuale a autorului. Lucrul se observă în *Lecturi și zile* mai clar decât oriunde și constă în nevoia de revenire la sursa originară a educației științifice a criticului, în regăsirea pasiunii pentru document și bibliografie, pentru un izvorism superior, adică, unit cu o adevărată atracție față de aspectul filologic al textelor. „Trebuie să mărturisesc din capul locului că nu sunt «arhivar»”, nota Mircea Zăciu pe o pagină din *Ordinea și aventura*. Arhivar: cu alte cuvinte un posedat al hârtiilor vechi. Dar, tot acolo, el adăuga și împrejurarea că: „o nouă istoriografie literară românească nu putea să se limiteze la schimbarea principiilor de optică istorică și de interpretare estetică a fenomenului, ci era datoare să ducă mai departe investigația și sub raportul documentului, de unde o părăsiseră înaintașii... Faptul acesta l-a simțit cu multă acuitate G. Călinescu, oricât celebra lui operă s-ar părea scrisă mai mult prin «sondaje» istorice decât printr-o urmărire documentară pas cu pas... Pare ciudat că acest strălucit interpret al fenomenului artistic era preocupat în ultimele decenii mai mult de investigările docu-

mentare decât de «revizuirile» estetice...» Cazul lui G. Călinescu nu e unic: îl repetă Ș. Cioculescu și, într-o măsură mai mică, Vladimir Streinu. La timpul lor, studiile maioresciene ale lui E. Lovinescu nu erau străine de un anumit documentarism. S-ar zice că intervine totdeauna în evoluția criticului o întoarcere la instrumentele istoricului literar și ale filologului, abandonate cândva (sau numai îmbunătățite) ca prea rigide, și repuse apoi în drepturi când emoția sintezelor sumare și a ipotezelor originale s-a consumat. Acest *du-te-vino* între imaginație și știință este condiția oricărui critic și el se constată atât în nivelul fiecărui text în parte, cât și la nivelul evoluției lui în general. Mircea Zăciu nu face excepție de la regulă. *Lecturi și zile*, *Bivouac* sunt cărți revelatoare pentru psihologia de maturitate a criticului, care începe să se teamă de sâmburele de gratuitate și de aproximație existente în orice interpretare și să caute reconfortul documentului. Scriitorul a avut, un timp, prioritate asupra savantului; e, acum, rândul acestuia din urmă, chiar dacă revanșa lui nu înseamnă altceva decât asigurarea unor garanții de precizie a informației; căci gustul libertății, al fanteziei literare, nu se pierde niciodată cu desăvârșire. Iată, chiar, aspectul paginii critice: nume, titluri, izvoare, referințe. Câteva articole sunt la origine cronici de ediții (ca și în secțiunea finală din *Ordinea și aventura*): meticuloase până la a nota cea mai mică eroare de transcriere, exhaustive bibliografic, de o utilitate incontestabilă în domeniul lor strict de acțiune. Stilul „breviarelor” lui Ș. Cioculescu e cam același. Dar și tematic, noile lecturi ale criticului sunt caracteristice: subiectele provin din zonele marginale ale unei istorii literare văzute ca șantier, cu opere în stare de proiect ori de bruion, unde crește vegetația bogată a jurnalelor intime, a caietelor de lucru, a amintirilor, a manuscriselor care-și mai așteaptă editorul, a corespondenței. E vorba de o plăcere de pionier sau de explorator în teritorii virgine. Însă acest nou chip de a face istorie literară își divulgă numai-decât și cealaltă față și anume aceea, cum să zic, artistică: și ea constă în jocul analogiilor și referin-

țelor, în umorul ideii, care revelă o bucurie spirituală de o altă natură decât aceea documentaristă. Din molozurile istoriei literare criticul scoate la iveală materialele pure ale unui univers ascuns, sugestiv și insolit. Metoda însăși, detectivistică, întreține o impresie neconținută de surpriză și suspans. Mircea Zăciu e neîntrecut în observarea acestor primare structuri posibile pe care le extrage de sub buruienile crescute în decursul anilor și le redă circulației culturale. El are intuiția unui creator de atmosferă, a unui prozator virtual, care compune, pornind, de exemplu, de la *Foletul Novel* și de la *Calendarele* epocii brâncovești, acest tablou mateicaragialesc:

„Lectura lui (a *Foletului Novel*) devine pentru debusulatul și imprudentul Brâncoveanu un filtru de mandragoră. Astfel, biblioteca Stoilnicului, din care se răspândesc și circulă «pildele», exaltările trecutului, eroii tragici și cei blestemați sau însemnați de neliniștea aventurii, e prăvălia infernală ce hrănea imaginația domnitorului și a acoliților săi, ducându-i la pieire. Scepticul studios de la Padova nu credea în valoarea profețiilor, ci în demonia declanșată de ele. Spirit solar, el sta sub semnul amiezii, al clipei *fără umbră*. Dar *amiaza* e totodată simbolul ezoteric al *peceții profeției* și, în lumea islamică, semnul rupturii, punctul originar al celor două parcursuri ciclice ale spiritului, de unde paradoxul *amiezii obscure*. Amiaza mai semnifică clipa sacrală a opririi mișcării ciclice, dinaintea frângerii unui fragil echilibru, ora care nu este oră: «Il est midi et la journée est partagée en deux/ Le soleil dévore l'ombre de nos corps, marquant l'heure qui n'est point l'heure: midi», spune Claudel în *L'Echange*, dând metaforei amiezii o interpretare nietzscheeană. Oră a coincidenței, spre care aspiră celelalte ore într-o conspirație ce atinge aci perfecțiunea. După bătaia orei unu e reluarea timpului rătăcirii, al perdiției, al orbirii din care întâlnirea amiezii lăsase impresia că poți scăpa... Cantacuzinii erau meridionali, oameni ai amiezii conspirative în ideile și faptele lor. Cu ei, lumina strălucitor-înșelătoare a Brâncoveanului se frânge și, când va

bate ora tragică în temnița Celor Șapte Turnuri, ea va fi singura adevărat premonitorie pentru toți, semnificând declinul. *Omnia vulnerant, ultima necat...* Asemenea pagini de literatură curată se găsesc pretutindeni.

Mai departe, Zaciuc pare interesat tot mai mult de istoria literară. *Viaticum* cuprinde studii foarte serioase și documentate. Chiar și când se ocupă de literatura prezentă, Zaciuc pare a o privi în virtutea interesului unui istoric de mâine. Capitolul cel mai spectaculos din *Lancea lui Abile* privește câteva puncte fierbinți din viața literară din anii '70. Reface de exemplu dosarul plagiatului din *Incognito* de E. Barbu. Cu toate dovezile pe masă, Zaciuc sintetizează și, unde este obligat, tranșează. E necruțător, deși catedratic; redeschide discuția, în fond ca s-o poată închide; suflă peste protagoniști și părerile lor în aer definitiv. Nu altfel procedează în *Poet și critic*, în „conversația” (cuvântul îi aparține) cu Mihai Beniuc. Măsurile de precauție nu sunt ipocrite („Îmi pare rău că trebuie să scriu aceste rânduri”), căci simte (și noi împreună cu el) că adevărul trebuie să fie rostit „de dragul adevărului și dintr-o datorie... de restabilire a faptelor la dimensiunile lor reale”, oricâtă supărare ar produce. Polemica lui Mircea Zaciuc e, din nou, urbană și ceea ce o face convingătoare nu este injuria, ci argumentul. Acrimonios, fără să jignească, susținut de un patetism al ideii, înfrânat în limbaj, tonul articolului e plin de amărăciune. Unde Mircea Zaciuc nu lasă nicio porțiță deschisă pentru replică este în expunerea sistematică, pe alocuri chiar pedantă, a faptelor. Când cei incriminați se lasă ispitiți să răspundă, rezultatul este, pentru ei, catastrofal. Mircea Zaciuc e un polemist de ocazii mari și, citindu-l cu atenție, înțelegem că s-a asigurat, înainte de a intra în dispută, de un scut ce nu poate fi, cu una cu două, străpuns. Al. Oprea, mai curând imprudent decât impavid, a încercat să riposteze în chestiunea publicării prescurtate de către *Manuscriptum* și cu un titlu improvizat a unui memoriu adresat oficialității culturale de L. Blaga în 1959. Ar fi trebuit să știe din capul locului că Mircea Zaciuc nu i-a lăsat nicio șansă.

A avut dubla naivitate să ironizeze întrebările pe care Mircea Zaciuc le ridică în legătură cu textul lui Blaga, și care erau, vai, din speța mirărilor „făcute”, și să-i pretindă producerea textului integral („Pe ce se bazează M. Z., când emite asemenea acuzații grave privind deformările, deturarea sensului, a esenței documentului? Cunoaște cumva acest document? Atunci să producă dovezile de rigoare”). Pentru a nu-i mai oferi, cum spune, „colegului Al. Oprea atâtea motive de haz în trucarea documentelor de istorie literară”, Mircea Zaciuc publică el însuși memoriul, integral, care, cum se putea bănui, nu-i era necunoscut. Un ochi mai atent ar fi remarcat, chiar din primul articol, sub ironica acumulare de conjecturi, că autorul știe mai mult decât spune: „Un cititor neavizat – scria Mircea Zaciuc – va fi observat fără îndoială discontinuitatea «fragmentelor» ce par aruncate pe hârtie de un spirit în dezordine, cu salturi bruște de memorie și disparități îngrijorătoare în flagrantă contradicție cu expresia întotdeauna încheată, coerentă, sistematică, a fiecărei pagini scrise de Blaga. O lectură mai atentă descoperă referiri criptice, trunchiate, care fac impresia unui șotron al memoriei ori – ceea ce e mai plauzibil, fiindcă Blaga a fost un spirit lucid până în ultimele sale clipe – a unor ingerințe în text etc.”

În câteva interviuri și confesiuni, energicul polemist se dovedește un sentimental. Entuziasmele și negațiile lui sunt impregnate de tristețe intelectuală. Profesorul e un erudit care se simte bine în bibliotecă, dar e totodată printre rarii dascăli ai universității românești din regimul trecut care au creat o școală. Clujenii știu mai bine că elev al liceului arădean „Moise Nicoară” și audient al cursurilor lui D. Popovici la universitatea clujeană, ardeleanul Zaciuc e totuși câteodată mai muntean decât mulți dintre criticii din nordul țării și lucrul acesta se vede bine în cele cinci volume ale *Jurnalului*. Fără deosebită valoare literară, *Jurnalul* ar fi putut fi un document al vieții literare din anii '70-'80 ai secolului trecut, dacă n-ar fi prea de tot rodul unor rescrieri târzii și capricioase (lesne observabile de către un

cititor nici pe departe atât de scrupulos ca autorul însuși), care pun sub semnul îndoielii întregul. Zaciu nota cu grijă evenimentele literare la care participa. De exemplu, dezbaterile din Consiliul Uniunii Scriitorilor ori întâlnirile cu autoritățile culturale. I-am stat deseori alături și pot depune mărturie că l-am auzit rareori vorbind în astfel de ocazii, în care excelau, ca oratori foarte critici, la adresa politicii culturale a vremii, Șt. Aug. Doinaș (citindu-și, de obicei, cuvântul), Dan Hăulică, Geo Bogza, Dan Deșliu, E. Jebeleanu, Dorin Tudoran și alții. De scris, scria mereu, fără să ne dăm seama ce anume, atenți cum eram la cei care vorbeau. *Jurnalul* conține în mare parte acele notițe rapide, dacă nu stenografiate. Poate că

rescrierea era necesară. Însă rescriind, Zaciu a schimbat multe din observațiile de moment și faptul se remarcă. A plătit și unele polițe. O umoare variabilă, pe care studiile critice nu o lăsau să se întrevadă (dar memoriile despre Germania din *Teritorii*, da!) transformă multe pagini ale *Jurnalului* în reproșuri și chiar invective destul de nedrepte, expresie a unor frustrări reapărute probabil în decursul timpului (Zaciu a fost mai mereu în conflict cu universitarii clujeni și s-a și pensionat cu primul prilej), accentuate după zilele din decembrie 1989, până la pierderea simțului măsurii și până la o nebănuită capacitate de a-și urî adversarii deopotrivă cu prietenii.

## GABRIEL DIMISIANU

(n. 25 ianuarie 1936)



Dacă ar fi beneficiat de o periodicitate regulată și de un post de observație stabil, magistratura critică a lui Gabriel Dimisianu ar fi meritat să fie luată în considerare ca una dintre cele mai

lungi din literatura română. Cu o generație înainte, doar Ș. Cioculescu și Perpessicius, singurii cronicari interbelici care și-au continuat activitatea după război, s-au mai aflat atâta timp în linia întâi a cronicii literare, cu precizarea că ambii au preferat, mai ales în anii lor din urmă, înregistrării noilor sosiți, comentarea savantă a unor cărți de istorie literară ori de documente. Autorul *Schițelor de critică* (1966) și al *Fragmentelor contemporane* (2004) este, el, un cronicar constant al actualității literare vreme de aproape patru decenii. Risipite prin doar câteva reviste, îndeosebi *România literară*, cronicile au fost strânse, la intervale tot așa de neregulate ca acelea la care au fost scrise, în peste zece volume. Lovinescian declarat, și încă de la început, Gabriel Dimisianu este și el încredințat de importanța unui „statut profesional și etic” al criticii, privindu-și îndatorirea de a citi noile apariții ca pe una firească și nediscriminatorie. Chiar dacă în sarcina lui cade în primul rând alegerea grâului de neghină, cronicarul citește, ideal vorbind, totul, acordând celui mai neînsemnat autor prezumția de valoare.

Într-un interviu din 2002, reluat în *Amintiri și portrete literare*, Gabriel Dimisianu, căruia nu i-a plăcut niciodată să vorbească despre sine, mărturisește, cu modestia obișnuită, a nu fi avut pretenția să întruchipeze „tipul uman” al cronicarului literar, socotind că i-ar lipsi pentru aceasta promptitudinea și spiritul de discernământ. Însă un adevărat critic al actualității nu trebuie să scrie numaidecât în premieră, nici să dea dovadă de porniri belicoase. Din contra, e de preferat să fie un comentator bine temperat și pașnic, evitând judecățile sumare. „Năzuința către echilibru”, pe care de asemenea foarte de timpuriu o semnala la T. Vianu (acela care renunțase la cronică fiindcă nu se simțea îndrituit să judece), este însușirea de căpetenie a autorului *Lumii criticii*, impunătoarea culegere de articole din 2000, când Gabriel Dimisianu se afla la vârsta maximei maturități. Cronicile, moderate și perfect urbane în ton, sunt cruțate de excese, rod, de obicei, al orgoliului criticilor, așa că foarte puține dintre ele par, după trecerea vremii, greșite. Cei *Nouă prozători* (1977) din generația '60 sunt încă, fără excepție, reprezentativi pentru canonul vremii. Li se va adăuga George Bălăiță, ceva mai târziu, lipsind doar Alexandru Ivasiuc despre care Gabriel Dimisianu n-a scris niciodată. După 1989 nu se observă o modificare esențială de atitudine – autorul rămânând fidel, unul din ultimii, scriitorilor din vechile generații. Acordă însă un loc mai mare contextului. Toată lumea a procedat la fel în deceniile de după revoluție. Relaxarea estetismului s-a datorat dispariției cenzurii. Numai rareori puteau fi evocate înainte împrejurările în care cărțile se publicau. După revoluție, criticul nu mai poate pierde prilejul de a povesti odiseea tipăririi *Dicționarului Zăciu* ori, cu atât mai mult, a *Jurnalului* lui Zăciu. O întreagă primă secțiune din *Lumea criticii* cuprinde însemnări despre actualitatea literară, despre idei sau dezbateri și are un pronunțat caracter polemic. Blajinul critic scoate sabia din teacă. Două sunt problemele care-i stau la inimă:

apărarea valorilor literare revoluate și dizolvarea spiritului critic în post-decembrism. Printre vic-timele, dacă se pot numi așa, ale unor articole pe cât de civilizate în formă, pe atât de dure în fond, se numără autori veleitari ca Ion Cristoiu ori cinici lipsiți de scrupule ca Dan Zamfirescu. Pe bună dreptate, Dimisianu respinge aprecierile lui Culiănu despre „vidul de creație” din regimul comunist, atrăgând atenția că mai ales anii de după prăbușirea acestuia pot fi amenințați de scăderea valorii și rolului literaturii, în condițiile economiei de piață care preface cartea în produs comercial. Vehemența contestării de către noua generație de la sfârșitul secolului a înaintașilor e respinsă fără menajamente de Gabriel Dimisianu, care-i acuză pe junii corupți de către societatea de consum de a fi promotorii unui proletcultism fără ideologie. În plus, criticul consacră mai multe articole unor cărți uitate, îndeosebi romane apărute în anii '40. Recuperarea o mai încercase doar Al. Piru în *Panorama deceniului 5*, serialul lui Ion Cristoiu din *Amfiteatru* și din *SLAST* fiind interesat precumpănitor de ideologie și mai puțin de literatură. După 1989, când lucrurile se așezaseră, doar *Trădarea intelectualilor* a Anei Selejan, și ea precumpănitor ideologică, mai încercase operația. Pe „clasiți”, Dimisianu nu i-a ignorat niciodată, fără a fi totuși ispitit de istoria literară propriu-zisă. Negruzzi, Ghica sau Caragiale, preferații lui de la început până la sfârșit, au avut parte de reveniri numeroase, criticul dezvoltându-și uneori tezele din articole în studii și cărți, *Introducere în opera lui Negruzzi* fiind una dintre cele mai bune. Temperamentul cumpătutului autor al nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* va fi reprezentat cu siguranță un motiv de atracție. Interesant este și că, alegându-și maeștrii întru critică, Gabriel Dimisianu îi adaugă lui Lovinescu pe Ș. Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu și Perpessiciu, întârziind să întregască lista cu G. Călinescu. În anii '70-'80, revenirea la Maiorescu și la maioreșceni avea un rost destul de asemănător cu acela al campaniei lovi-

nesciene din anii '30-'40 în favoarea criticului de la *Junimea*. Protocronismul încerca să activeze o altă tradiție decât aceea bazată pe occidentalizare și discernământ critic decât a lui Maiorescu, și anume romantismul naționalist al unor Hasdeu și Pârvan, redescoperindu-i la o jumătate de secol după ce generația '27 își arătase încântarea față de euforismul lor ideologic. Gabriel Dimisianu alege spontan, ca toți criticii de seamă ai generației lui, tabăra raționalistă și democrată. În *Prefața la Repere* (1990) în care strânge prima oară studiile despre Cioculescu și ceilalți, Dimisianu este cât se poate de clar în privința opțiunii sale: „Pompiliu Constantinescu, Ș. Cioculescu, Perpessicius, Vladimir Streinu sunt, în deceniile trei și patru ale veacului, făclierii nedescurajați de obstacole ai acestui spirit. Continuau ceea ce începuse Maiorescu, întăriți în acțiunea lor solidară de convingerea că aceasta și nu alta este calea de urmat. (...) În ce ne privește, tot aici ne găsim îndreptățirea pentru ceea ce întreprindem, după puterile noastre, în critica literară de azi”. Abia în *Clasicii români* (1996) îl adaugă pe listă pe G. Călinescu, despre care scrisese totuși un studiu încă de la începutul anilor '80. Explicația întârzierii o găsim tot în *Repere*: „Dar G. Călinescu? Despre G. Călinescu s-a scris enorm în ultimul sfert de veac și nu ascund că am fost mobilizat și de o intenție compensatoare. Gloria sa actuală îi ține oarecum în umbră pe ceilalți mari critici contemporani cu el”. Resortul acestei rezerve e, așadar, moral. Dată fiind structura sufletească a lui Gabriel Dimisianu, rezerva poate fi înțeleasă. Interesant este că printre rândurile studiului din *Clasicii români* putem citi și o justificare. Dintre marii critici interbelici, Călinescu e singurul care n-a crezut în rolul atribuit de Lovinescu lui Maiorescu. Fraza celebră a lui Lovinescu e folosită ca motto la *Repere*: „La răspântiile culturii române veghează, ca și odinioară, degetul lui de lumină: pe aici e drumul”. Cochetând cu orto-

doxismul lui Crainic în anii '20, întorcându-se apoi împotriva lui cu aceeași energie stilistică, distant față de Lovinescu, la al cărui cenaclu participă sporadic, carlist în 1940, anticaracostian în 1941-1943, colaborator partinic și mediatic al stângii comuniste în 1944-1947, Călinescu a manifestat o unică antipatie intelectuală constantă în tot acest timp de repetate convertiri: față de Maiorescu. Până și în 1963, când Liviu Rusu îl relansa pe criticul junimist pe scena literară, G. Călinescu a reacționat, întrebându-se bațjocoritor: „Titu Maiorescu, socialist?” E de mirare că Dimisianu n-a apelat fățiș la acest argument imbatabil.

Deja în finalul *Lunii criticului* sunt strânse și alt fel de texte decât cele de critică: amintiri și pagini de jurnal. Succesul de care se bucură îl încurajează pe autor să persevereze și, iată, cea mai recentă carte a sa se intitulează *Amintiri și portrete literare*. Cele mai multe au caracterul unor evocări. Reținute sentimentale, pline de tandrețe și umor, evocările îi pun într-o lumină aproape mereu favorabilă pe scriitorii cu care pașii autorului s-au încrucișat cândva. Reproșurile sunt estompate sau lipsesc cu totul. Nimic din portretistica în *aquaforte* de la Lovinescu. Doinaș e apărat cu mult aplomb de învinuirile legate de dosarul de Securitate, nepublicat deocamdată, și nu e deloc exclus ca intuiția lui Gabriel Dimisianu să fie, măcar în mică măsură, corectă. Împotriva evidenței merge însă depoziția lui Dimisianu în cazul lui Ion Caraion. Dosarul acestuia a fost publicat și nicio iluzie de inocență nu mai e permisă. Cu sine, Gabriel Dimisianu este mai puțin complezent. Într-o memorabilă întâlnire cu Arghezi octogenar, când avea el însuși doar 23 de ani, este atât de intimidat de opinia complet defavorabilă despre critici a marelui poet, încât se leapădă de trei ori, precum Petru de Iisus, de profesia căreia abia i se dedicase.

## LUCIAN RAICU

(12 mai 1934 – 2 decembrie 2006)



Cine i-a citit cartea despre *Gogol sau fantasticul banalității* (1974) – minuțioasă, originală și temeinică – înțelege ușor natura criticii lui Lucian Raicu, nu într-un totu relevantabil de la debutul său din 1967 cu micromonografie despre Rebreanu. Faguet spunea că a citi bine înseamnă a citi încet. Critica lui Lucian Raicu este una lentă, înaintând prudent, cu pași mici, ocolind, tatonând, fixând. Psihologic, ea reprezintă o formă a amânării și, nu întâmplător, criticul socotește că scriitorul „este adesea un om cu atitudini și reacții întârziate”. Reacția – a artistului, ca și a criticului – la șocul realului (în cazul criticului, la al cărții citite) trebuie să fie întârziată pentru a cumula suficientă energie. În artă, spre deosebire de viață, promptitudinea nu este profitabilă, ducând la epuizarea prea rapidă a energiei și la scăderea tensiunii. Artistul (și criticul) își pun singuri obstacole, își cultivă și sporesc tensiunea până la a o face de nesuportat. Într-un articol despre *Reflecții asupra spiritului creator* (1979), Raicu a descris „ermitajul criticului”: pentru Raicu o capodoperă e totdeauna o dovadă mai demnă de luat în seamă decât o operă mărunță. Dar încă:

abia în cazul ei, amânarea, tensiunea, obstacolul ating cote pe care opera mărunță nu le cunoaște. Există o intensitate a câmpului unei capodopere care îl atrage evident pe L. Raicu. Toată critica lui gravitează în această zonă. Autorul *Reflecțiilor* e un vulcanolog care caută apropierea craterelor și iminența exploziilor, mereu amenințat să piară, ca Pliniu cel Bătrân, sub lava unui Vezuviu literar. În recenziile la cărțile obișnuite, reface în imaginație aceeași mare activitate vulcanică, de unde și impresia de excesiv, de emfatic, de inaderență la obiect pe care ele o lasă adesea. În al doilea rând, domeniul predilect al criticii lui Lucian Raicu este acest spațiu în care forma operei se întrezărește din aburii fierbinți ai nașterii ei. Lucian Raicu vorbește de o coincidență între formă și geneză: „Opera finită, înțeleasă bine, nu este altceva decât reprezentarea exactă a drumului spre ea și, deopotrivă, descrierea atentă a procesului de producere tinde să se identifice până la urmă cu imaginea înțeleasă a operei încheiate”. Și în concluzie: „Orice critică a operei este o reconstituire a genezei ei și orice tentativă de surprindere a momentului genetic este și o definiție veridică a operei constituite”. Ideea e frumoasă, aplicabilă însă doar pe jumătate criticii lui Lucian Raicu al cărui obiect nu este totuși aproape niciodată opera propriu-zisă, ci așa-zicând posibilitatea ei. Considerațiile cele mai frapante se mișcă într-un câmp de potențialități, acolo unde opera, în stare născândă, mai poartă pe corpul ei spuma virtualităților de tot felul. Această critică respinge (nu de tot și nu, desigur, în principiu) orice *approach* pur formal, de tip structuralist, în care opera nu este decât un obiect sau o rețea. Ea e mai aproape de psihocritică, fără a urmări însă aspectul anecdotic, exterior, evenimential. Opera este cea care reprezintă adevăratul eveniment în biografia oricărui creator, le replică Raicu biografiștilor de felul lui Troyat sau Maurois. E oricum o critică de identificare, de trăire, un dialog între conștiințe. În sfârșit, principala ei vocație este aceea anali-



tică. Sinteza e respinsă de două ori: o dată pentru că pare a nu reține din „viața” operei decât termenul final, acela ce poate fi fixat într-o formulă, floarea pomului, culeasă cu un gest elegant, dar ofilindu-se fulgerător; și a doua oară pentru că e, prin natură, prea categorică. („Rugat să rezume în două-trei fraze sistemul său filosofic, Bergson răspunde că dacă ar putea să facă asta n-ar mai fi scris sistemul, că tot sistemul este încercarea de a face acest rezumat”: iată un paradox aparent, care definește o gândire – critică, filosofică – analitică, pentru care a rezuma înseamnă a complica, a nuanța și a ezita la nesfârșit.). Observatorul literaturii ca potențialitate nu are cum iubi recea încremenire a sintezelor și lipsa lor de nuanțe. O lungă călătorie prin rădăcini și tulpină, tinzând neconținut spre coroana înflorită, dar amânând accesul la floare – iată visul secret al acestei critici „interioare” (chiar și când nu e profundă), lente (ca demers, chiar și când atenția e numai simulată) și impregnată de subiectivitate (chiar și când e vorba doar de un mod al spunerii, de un ton al vocii și nu de adevăruri personale). Între criticul-fluture (sau albină), ce colindă florile, și criticul-cariu, ce sapă infinite canale, instalându-se în casa altuia ca în casa proprie și „renovând-o” după gustul lui, nu mai e nevoie să spun care e metafora potrivită cu spiritul *Reflecțiilor* lui L. Raicu.

Într-un interviu acordat lui George Arion pentru *Flacăra* și reluat în finalul *Fragmentelor de timp* (1984), Lucian Raicu se referă la o celebră expresie a lui Stendhal: *avoir pour métier sa passion*. Făcând-o a sa, criticul mărturisește a fi avut noroc în alegerea profesiei pe care o exercită dintotdeauna deoarece aceasta s-a confundat cu o vocație. Oarecum în prelungirea acestei idei putem observa că nimic nu caracterizează mai bine pagina criticului decât patosul. Inteligent, cultivat, dotat cu simțul umorului, Lucian Raicu o are, mai presus de toate aceste însușiri, pe aceea a seriozității. El ia lucrurile în serios și vrea să fie luat, la rândul lui, în serios. Critica i se pare o experiență spirituală: nici mai mult, dar nici mai puțin decât atât. Își pune întreg sufletul în ea. E sincer, dar nu

dispus să se confeseze. „Nu vă încredeți în confesiuni”, îl previne el pe conlocutor. Vreți să știți ceva despre mine? „Luați de pildă capitolul *Cu Tolstoi* din *Calea de acces*, ultima mea carte. Aflați acolo totul. Chiar și eu, în rarele clipe când devin curios de mine însumi, citesc trei-patru pagini, cu destulă mirare, cu destulă resemnare: va să zică asta este. (...) În capitolul amintit este chiar vocea mea vorbind despre Tolstoi.” Așadar calea de acces spre ființa autorului nu e alta decât opera lui. Și: „Calea de acces este calea care duce... pe care nu se află nimic, nicio idee primită, nicio prejudecată, nicio povară purtată inutil de colo până colo”. Îți vine să repeți vorbele criticului: va să zică asta este! Nu există în toată literatura română, un critic mai apropiat de ceea ce s-ar putea numi starea genuină a criticii. El spune: „...Lectura este o experiență suportată, iar scrisul este o practică în cadrul căreia, angajându-ne și inventându-ne, avem curajul să propunem altora să ne suporte pe noi, pur și simplu”. Plăcerea lecturii este una impură, înrudită cu suferința. „Da, o boală-nvinsă-i orice carte!”, remarcă Lucian Raicu în cuvintele poetului. A da curs vocației, care înseamnă, în ce-l privește, dorința de a citi și de a scrie despre ce citește, e altceva (și mai mult) decât a se lăsa în voia plăcerii, a jubilației, a exultării. Descoperă, e drept, în lectură un fel nemijlocit și prezent de a se manifesta, un epicureism sui-generis, asemănător cu al tuturor creatorilor pe care operele anterioare nu-i mai preocupă și pe care aproape că le-au uitat, în vreme ce aceea la care tocmai lucrează le macină nervii și puterile, îi ține încordați, îi obsedează. Dar plăcerea are ca revers o tensiune uriașă, aproape paroxistică; de aici *pato-sul*. Evocând într-un rând seriile de la Școala de literatură, Lucian Raicu își amintește că luase obiceiul de a citi cu voce tare prietenilor săi din Gogol. Mărturisirea este în cel mai înalt grad semnificativă, notînd felul în care intensificarea bucuriei lecturii devine la un moment dat dure-roasă:

„Ceasuri în șir, nopți în șir, abuzând de conștințământul la început doar formal al celorlalți, tot până în zori, ca-n vremurile bune de odinioară, până ce cădeam răpus de oboseală (fizică), niciodată de plictiseală. Deși repetam de zeci de ori aceleași pagini, fără să mă satur, cu un nesaț crescând, aproape nebunesc. Nu era nimic de făcut, pofta de lectură, de interpretare, de mimică, de regie, în loc să slăbească, se intensifica și oarecare surdă îngrijorare se făcea simțită în jur, printre intimi și binevoitori, în familie și în societate, oarecare dubiu privind echilibrul sufletesc al neisotovitului cititor, actor, interpret, lipsit de măsură, de instinctul conservării, de reflexul limitării. Nu mai știa, nu mai voia, nu mai era capabil să pună punct. Nicio speranță, de nicăieri. Dacă nu era lăsat să înceapă, instaura teroarea semnelor de plictiseală; dacă, abuzând de spiritul concesiv al membrilor grupului, izbutea să înceapă – cu promisiunea fermă că va citi doar două pagini, atât și nimic mai mult – nu mai era chip să termine. Era ca o boală, după toate semnele, incurabilă.”

Patos, stare genuină, emoție bucuroasă-chinuitoare, stil trăit al lecturii, în care opera citită e asimilată nu doar prin ideile ei, dar și prin expresia caracteristică, sinceritate nebiografică, păstrând doar aura personalității reale a celui care scrie, nu derizoriul existenței lui cotidiene – acestea și altele se pot observa cel mai lesne în *Întrebări, mirări, exclamări*, primul din cele trei capitole ale *Fragmentelor de timp*, și care continuă problematica și tonul *Reflecțiilor asupra spiritului creator*. Aceste șaptezeci de pagini inițiale sunt rareori egale în interes al ideii și în intensitate a expresiei de articolele grupate sub titlul *Fragmente de timp* (de unde totuși putem reține paginile despre caietele și despre jurnalul lui Rebreanu în raport cu marile cărți; și «firimiturile», notele, copilăreștile «citate» din recenzii; somnoroasele reflecții atât de «banale», bietele de ele, amintirile de toată mâna provocate de lectura lui Creangă, care-l încremenește, nu alta, de admi-

rație; și parcă deodată, cum așa?, *Ițic Ștrul deșertor, Ion, Pădurea spânzuraților* – unele din „Fragmentele despre Marin Preda”, „Fraza tăiată”, consacrat lui D. Mazilu – „Îl interesează, și numai de la un anumit grad de complicație în sus, imposturile. Nu răul, ci ceea ce seamănă cu binele, nu impuritățile, ci ceea ce seamănă cu puritatea, cu inocența, cu noblețea. Ticăloșia avidă de o bună conștiință...” –; în fine, „micile adevăruri” de mulți trecute cu vederea din „Scene din viața literară” sau din cronicile literare din partea intitulată „Portrete contemporane”). În legătură cu cronicile propriu-zise, mi se pare că servituțile genului îl dezavantajează pe Lucian Raicu. Fragmentarismul său genuin n-are cum să umple, altfel decât cu generalități, unele din spațiile inerente cronicii. Plăcându-i să se fixeze pe esențe pure, se descotorosește prea repede de introduceri și lămuriri, absolut necesare totuși când comentezi în primă instanță o carte. Ce să faci cititorul cu o finețe critică precum aceea din articolul despre *Însoțitorul* lui Constantin Țoiu („evitarea *nemijlocitului* stă în firea acestei deloc prozalice proze, care nu suferă decât adevăruri filtrate”), dacă nu i se spune mai nimic despre acțiunea și personajele cărții? Cronicile lui Lucian Raicu pot fi corecte și profunde, dar n-au eficacitate. Vizează ținte prea îndepărtate, pierzând-o pe aceea specifică genului cronicii. Din tot ce a scris, superioare sunt *Reflecțiile* (asupra practicii scrisului sau asupra spiritului creator) și eseurile despre Gogol, Tolstoi și ceilalți „mari”, unde se află în largul său, nestânjenit decât de regulile pe care și le impune el însuși, căutând și găsind o cale de acces pe care nu se află nimic, niciun suflet străin. Reflecțiile sunt o combinație personală de observație critică, amintire și jurnal. Din toate acestea câte puțin, într-o manieră extrem de atrăgătoare și liberă, care îi permite autorului să fie liric fără să cadă în entuziasme facile. Lirismul său este o infuzie de subiectivitate. Lucian Raicu se explică (explicând și titlul secțiunii) într-un pasaj reluat pe coperta a doua a cărții: „Semnul de întrebare (?) și semnul de mirare (!) zis și de exclamare:

cât timp aceste două semne există și sunt încă întrebuințate, nu mai des, dar nici mai rar decât trebuie, viața omului mai are sens, nimic nu este încă definitiv pierdut”. Se putea o definiție mai bună a firii genuine a criticii proprii? Sigur, candoarea are nevoie de rigoare. Lucian Raicu nu face parte din speța celor care sunt pur și simplu poeți ai criticii. În el, poetul e dat cu filosofia, impresiile gândesc, intuițiile au idei. Doar că nu-și pierde niciodată o anumită inocență sau, mai exact, curiozitate față de tot și de toate. Autorii și operele lor i-o stârnesc deopotrivă. Criticul și-l amintește pe Tudor Vianu părăsind sala teatrului după reprezentația cu piesa *Rinocerii* a lui Eugen Ionescu și e frapat de îngândurarea de pe chipul lui: „cea mai expresivă din câte *figuri* mi-a fost dat să rețin”. Spectatorul se mai afla în puterea spectacolului: dar când te gândești cine era spectatorul și de la ce spectacol pleca, nu se poate să nu simți pertinența observației criticului. Întrebându-se ce este poezia, Lucian Raicu spune în alt loc: „Poezia nu e numai text, numai scriere materială, este și existența însăși a celor care o fac și aura din jurul lor...” Absolut uimitor este portretul lui D. Stelaru, cunoscut după război, și care infirmă (sau completează) imaginea boemului neglijent pe care ne-au lăsat-o confrății de generație:

„Avea aproape cincizeci de ani când, după ce-l citisem, și scrisesem despre el, l-am cunoscut, mai Poet decât fusese în tinerețea boemă. Discret, tăcut, poate timid, așezat și «serios», îmbrăcat cu îngrijire, extraordinar de *demn* în ținută, sigur de sine fără urmă de emfază a încrederei; mi-a întins mâna, s-a prezentat («Dimitrie Stelaru») cu voce înceată, dar fermă: i se propusesese un volum selectiv în *Cele mai frumoase poezii*; dacă sunt de acord să scriu prefața; eram de acord; mulțumesc, bună ziua. Venea la România literară de două, trei ori pe an, aducea câte un ciclu de versuri, se așeza pe un scaun și, fără vorbă, aștepta să fie citite de către redactorul secției de poezie; redactorul își scotea ochelarii, citea,

se apropia de Stelaru, îi spunea și el două vorbe, Stelaru răspundea ceva în șoaptă, apoi se ridica de pe scaun, dădea mâna cu omenosul redactor, dădea mâna și cu mine și cu ceilalți, spunea bună-ziuă sau bună-seară, pleca. Nu întreba când apar versurile; el își făcuse datoria, le oferise, așteptase cuminte și demn să fie citite, treaba sa *se terminase*.”

Astfel de portrete, de instantanee mai există la Raicu. Al lui Camil Petrescu, bunăoară. Lucian Raicu are, evident, condei de prozator. Dar el este, să nu uităm, un critic, un om al ideilor, al disociațiilor, al speculațiilor. „În roman primează soarta, neglijabilă din punct de vedere istoric, a individului, a «bietului om»” – *scrie el combătând teza că ar exista cu adevărat romane politice sau chiar istorice*. „Nu Napoleon este important aici, ci Bezuhov, Natașa, Platon Carataev, din perspectiva lor asistăm la teribilele evenimente.” Altundeva, se întreabă cum începe o carte: poate începe într-un fel pentru cititorul ei și în altul pentru autorul ei sau poate începe în același fel pentru amândoi. O tipologie spirituală și exactă se stabilește pe această bază neașteptată. Dar despre locurile comune? „Un falnic loc comun este și cel care sanctifică existența unei magii artistice; cea a eternei povestiri... Îndoielile în privința ei persistă, până când, în carne și oase, se ivește cineva capabil s-o dovedească. Isaac Bashevis Singer este un astfel de magician. Arta sa, cu totul inefabilă, se naște ai zice din nimic, din acea sărmană realitate la îndemâna oricărui observator, lipsit de cine știe ce putere de pătrundere și dintr-o foarte obișnuită reverie pe marginea ei, din puțină confesiune...” Rețeta continuă pe mai bine de o pagină. Concluzia ne interesează de asemenea: „Privim degetele care țin condeiul povestitorului de modă veche; poate că nu știu ele, poate că în ele stă inexplicabilul. Unde în altă parte?” Aș putea înmulți dovezile că Lucian Raicu este neîntrecut mai ales în acest fel de a citi, cu maximă atenție, cu creionul în mână. El e în primul rând un mare cititor, care glosează

cu o lucidă naivitate pe marginea operelor, după ce a stăruit, a revenit, a așezat frazele autorului sub lupă, până la a li se vedea porozitatea infimă. Glosele lui sunt fragede, minuțioase, șocante,

captivante printr-o dezordine aparentă de neprofesionist, așa zice, de om care iubește cărțile, sub care se ascund însă tiparele stabile ale unei indiscutabile competențe critice.

## VIRGIL NEMOIANU

(n. 12 martie 1940)



Foto: I. Cucu

E foarte probabil că, dacă nu emigra în 1973 în SUA, Virgil Nemoianu s-ar fi impus ca un onorabil anglist român, autor de studii (*Structuralismul*, 1967), eseuri (*Calmul valorilor*, 1971, *Utilul și plăcutul*, 1973), puține de anglistică propriu vorbind, sau traduceri din scriitori englezi, americani și germani. Un academic, Nemoianu rămâne și în SUA, dar cărțile scrise în engleză (abia în '90 va reîncepe să scrie în românește) sunt, fără excepție, opere de pionierat mondial în câteva domenii importante, iar bibliografia pe care se bazează ar fi fost de neconsultat în România. Criticul era pe deplin conștient, când își scria teza de doctorat despre idilă, în anii 1969-1971, că ea reprezintă „un soi de tranziție între modul de gândire al unui tânăr intelectual

format în perioada comunistă [...] și disciplina conceptuală a lumii academice occidentale.” Și preciza în același avertisment la ediția românească a *Micro-armoniei* (1996): „Aname încărcături sentimentale și trăiri sociale se văd transportate din Estul Europei în Vestul îndepărtat al lumii occidentale și «traduse» acolo sau topite în matrici rațional inteligibile”. *Micro-armonia* „recuperează” un gen literar considerat multă vreme minor, mai ales după respingerea lui de către romantici: idila. Virgil Nemoianu face un pas mai departe în reevaluarea rolului idilei în istoria literaturii, peste contribuțiile mai vechi (Jean Paul, Schiller) sau mai noi (Friedrich Sengle), definind-o ca „model”, în legătură cu pastorala, care este genul literar proxim de care se diferențiază. Derizoria idilă a lui Gessner și Florian, de care romanticii și-au bătut joc și care l-a determinat pe G. Călinescu să condamne întreaga poezie a secolului XVIII francez la minorat, devine dintr-odată „un fenomen specific unei anumite perioade”, care a transmis prin intermediul ei „un mesaj important” și desigur unic. „Un gen literar considerat minor capătă demnitate literar-istorică”, va conchide Nemoianu. Ca „viziune stilizată a unei realități ideale”, oglindind un micro-cosmos stabil și fericit, idila este ilustrată de câteva capodopere ale literaturii occidentale, datorate lui Goldsmith, Smollett, Goethe, Schiller, Hoffmann și alții. Nu există în cartea lui Nemoianu exemple din literatura română. Ele pot fi descoperite totuși la romanticii și postromanticii noștri, de la Alecsandri la Bolintineanu și de la Eminescu la Coșbuc. Însă

o rea înțelegere a toposului idilic a prevalat în critica românească (și, cum se vede, nu numai în ea) până târziu. Vladimir Streinu, de exemplu, ironiza *Rodica* lui Alecsandri, pentru idealitatea artificială a reprezentării unei țărănci, deși modelul idilic ca atare părea perfect valabil și ușor de recunoscut în pictura lui Grigorescu sau Aman. Nici *Teoria secundarului* (1989) nu conține referiri la spațiul românesc, cu excepția lui Blaga, deși de la Ibrăileanu la Lovinescu (acesta pomenit o singură dată de Nemoianu) problema caracterului reacționar al literaturii s-a pus de câteva ori. Lovinescu, de exemplu, socotea că literatura „este de la sine o forță reacționară.” Noutatea în cărțile lui Nemoianu constă în reevaluarea unor concepte până deunăzi aproape exclusiv negative, de obicei dintr-o perspectivă, politic, de stânga, cum ar fi chiar reacționarismul, dar și avangarda sau conservatorismul. „Literatura și arta, spune Nemoianu, nu intră în tiparul ordinii umane: ele țin de iraționalitate și aleatoriu, surpriza și dispersiunea fac parte din însăși esența lor”. O discuție aparte merită estetismul care, în opinia lui Nemoianu, ar fi „contrar mersului înainte al istoriei”, ca o formă de utopism, și încă definită numai prin opoziție; în societățile conservatoare, precum cea victoriană sau wilhelmiană, estetizantii ca Swinburne sau Morris ori cercurile artistice müncheneze aveau o orientare de stânga; în schimb, Noua Critică americană din anii '40 ori estetismul din epoca comunistă erau considerate de dreapta, individualiste și elitiste. Acest fel de a vedea lucrurile nu e complet necunoscut istoricilor culturii din Occident și a trecut în ochii unora drept legitim, dar în spațiul răsăritean el a fost respins cu multă energie, ca o dovadă de gândire retrogradă. Comunismul, care a pariat (demagogic, evident) pe ideea de progres, a conotat negativ toate conceptele antinomice, interzicând *de facto* literatura inspirată de ele. Ca o ironie, nu doar intimismul, ca reflex al individualismului, dar idila a căzut victimă a campaniilor ideologice comuniste, considerată vinovată de prezentarea vieții în roz, ceea ce, la drept vorbind, ar fi

trebuit să satisfacă pe deplin oficialitățile, de vreme ce le pune la adăpost de imagini realiste sau critice. Nemoianu explică foarte bine paradoxul: „...Natura progresului în artă și în literatură diferă fundamental de natura progresului istoric. În linii mari, o operă de artă poate oferi, prin scilipirile ei, o soluție durabilă crizei istorice subiacente: o operă idilică sau senincomică realizează acest lucru în mod direct, una tragică sau satirică în mod indirect [...]. Dezvoltarea istorică nu are (însă) nevoie de răspunsuri ideale sau autonome, ci de negații empirice ale contradicțiilor”. Concluzia lui Nemoianu este că literatura e reacționară prin natura ei și că, la limită, „orice literatură poate deveni dușman prin simplul fapt că *este literatură*”. Secundariatul literaturii, evocat de titlul cărții, are un înțeles pe jumătate antifrastic: literatura, arta sunt secundare fiindcă nu se pot opune cu adevărat istoriei și politicii. Dar și fiindcă tradiția liberală a artelor le-a legat de mersul înainte, de progres, rațiune, avangardă și nu, cum s-ar fi convenit, de opoziție, conservatorism, irațional, mister, reacționarism și ariergardă. Analize excepționale (la *Coriolan* de Shakespeare, la filosofia, și culturală, a lui Blaga) ilustrează teza cărții care se încheie cu interesante considerații despre critica literară și despre felul cum se situează ea în raport cu „erodarea (principalului) sub acțiunea secundarului”.

Foarte interesanta *Teorie a secundarului* n-a circulat aproape deloc în România după 1989, anul în care a apărut ediția americană. Teza ei de bază, care contravenea flagrant ideologiei literare din regimul încheiat, și-a produs efectul asupra ideologiei și criticii noastre abia după câțiva ani de la revoluție, când au început să aibă un cuvânt de spus despre literatură intelectuală cu formație de sociologi, filosofi, politologi, sau veniți din științele pozitive și care au fost atrași de studiile multiculturale și de interdisciplinaritate, cum ar fi H.R. Patapievici, Solomon Marcus, Mihai Șora, Mihai Dinu, Andrei Cornea, Andrei Oișteanu și alții. Unii dintre ei scriau deja înainte, dar cu un ecou

limitat. Literații, la modă, când comentau *Teoria cunoașterii*, nu-l raportau pe Blaga la Thomas Kuhn sau la Nelson Goodman și, dacă auziseră de Derrida, n-aveau idee de Richard Rorty, pe a căror „linie de gândire” îl înscrie Nemoianu pe autorul român. O viitoare ediție a cărții ar trebui să facă un loc și scriitorilor români reacționari și punctelor lor de vedere exprimate de-a lungul timpului. Și nu doar aceleora din interbelic care, ortodoksiști, naționescieni, ori fasciști au făcut deja obiectul criticii severe a liberalilor și a marxiștilor de toată mâna, dar a unora chiar al căror reacționarism s-a apropiat mai mult de norma europeană a vremii, ca de exemplu Camil Petrescu, în articolul consacrat reacționarului Lăcusteanu, ale cărui memorii despre 1848 le reabilitează literar și moral, împotriva moștenirii igienice a raționalismului junimist.

Capodopera lui Nemoianu este *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană în epoca Biedermeier*, datând din 1984 și tradusă în românește în 1998, tot o reevaluare, dar nu a unui concept sau model, ci a unui mare curent artistic. Locul acordat literaturii române (așezată într-un raport normal cu suratele ei europene) a creat o anumită emulație, dacă nu printre specialiștii noștri în romantism, care au rămas în general pe pozițiile lor, în orice caz printre ceilalți istorici ai literaturii. Propunându-și să observe romantismul în dinamica lui istorică, și nu doar să-l descrie, Nemoianu sugerează existența unui lung proces de creare a spiritului romantic și care ar avea mai multe centre de emergență și mai multe vârfuri de sarcină. Fără a nega particularismele, autorul cărții nu face din existența unității romantismului un absolut, admitând în sânul curentului evoluția și excepția, principalul și secundarul. Pentru istoricii literaturii române, noutatea și câștigul au constatat în lichidarea dicotomiei romantism-clasicism, care grevase definirea romantismului nostru de constatarea unei impurități congenitale și totodată împiedicase alinierea lui la romantismul european contemporan. Acest fapt i-a determinat pe comentatori să considere romantismul românesc decalat

și deviant față de acela european. Nemoianu vorbește de două momente în manifestarea romantismului: unul, înaintea și în jurul lui 1800, și prezent doar în Anglia și Germania, și altul, între 1815 și 1848, care cuprinde întreaga Europă occidentală și de răsărit. Studiul se ocupă pe larg de acesta din urmă, numit *Biedermeier Romanticism* (B.R.), și discutat de Friedrich Sengle pe spațiul german, un romantism îmblânzit, plin de elemente locale și particulare, militant, pe fondul apariției statelor naționale și îl opune *High-Romanticismul*-ului (H.R.) de primă oră, „înalt” atât în sensul de prim, cât și în acela că a cultivat perspectiva cosmică, eroică și revoluționară asupra lumii. Noi înșine aparținem B.R., prin epoca în care romantismul s-a putut ivi în literatura română (care era încă medievală la ecloziunea H.R.), toate trăsăturile putând fi identificate, de la manifestul inaugural (Introducere la „*Dacia literară*”), din 1840 și până la militanțismul național al pașoptiștilor. Scriitori de tip H.R. au existat și la noi, nu însă în contemporaneitatea istorică unor Wordsworth sau Coleridge, ci mai degrabă ca temperament artistic, unul chiar la începuturi, Eliade Rădulescu (a debutat în anii '20), altul, M. Eminescu, spre sfârșit (culminație a carierei literare în 1883). Paradigma B.R. se verifică ireproșabil pe textele literare și teoretice ale pașoptiștilor români.

Virgil Nemoianu este și autorul unui studiu despre Șt. Aug. Doinaș, scris cu eleganță și rigoare, și a numeroase eseuri pe teme literare, culturale, religioase (*Jocurile divinității*) și politice (*România și liberalismul ei*). El e un om de dreapta, gânditor conservator, apropiat în SUA de republicani, nu neapărat însă un antiliberal, dacă dăm liberalismului sensul european din secolul XX, un democrat atașat valorilor sigure, stabile, „vechi”, inclusiv celor religioase, chiar dacă nu disprețuiește iluminismul laicității care a călăuzit Revoluția Franceză. În critică, pariază pe secundar contra principalului și pe ariergardă și reacționarism contra avangardei și a progresismului. A învățat perfect lecția academică americană, studiile lui fiind cuprinzător umaniste,

dacă nu strict vorbind interdisciplinare, socio-culturale mai degrabă decât literare, informate suculent, neutre în expresie și moderate în ton. Alături de Matei Călinescu (mai puțin modificat totuși de spiritul universității americane din ultimii patruzeci de ani) și de Sorin Alexandrescu (alții ca Toma Pavel, Mihai Spăriosu, M.P. Culiănu, Eliza Ghil, deveniți specialiști cu mare reputație în Europa și peste Ocean, fiecare în domeniul lui, unul ca lingvist și poetician, care a abjurat de la crezul structuralist al tinereții, într-o carte

faimoasă, altul specialist în antropologie culturală, al treilea în istoria religiilor, cea din urmă în literatura franceză de după cruciada albigensă, nu pot fi considerați esești români, nescriind în română și netratând subiecte românești, așa cum piesele franțuzești ale lui Ionesco ori eseurile lui Cioran de după emigrare nu aparțin literaturii române), Virgil Nemoianu propune un model de critic fără tradiție în România, dar care pare să ofere deja unele garanții de emulație în viitor.

## MIRCEA MARTIN

(n. 12 aprilie 1940)



Foto: I. Cucu

Mircea Martin și-a adunat sub un titlu (*Generație și creație*, 1969), împrumutat de la Tudor Vianu, o parte din cronicile literare publicate în revista *Amsfiteatru*; și trebuie să spun din capul locului, volumul impune un critic într-o mult mai mare măsură decât reușiseră articolele succesive să impună un cronicar. Cauza se lămurește în structura însăși a acestor articole, care nu sunt prime analize, puncte de

reper pentru o construcție ulterioară, ci (în conștiința autorului) construcții, ele înseși, de sine stătătoare, nu anticipații, ci forme rotunde și definitive. O prudență paradoxală îl oprește pe Mircea Martin să aibă primul cuvânt, îndemnându-l să-l spună pe ultimul.

Lucrul cel mai evident în articole este rotunditatea lor, structura închisă a ipotezei critice. Autorul mizează pe o formulă memorabilă pe care, fie că o pune la început, fie că o lasă pentru sfârșit, o are totdeauna în minte din prima clipă. Iată, aproape la întâmplare, câteva asemenea formule: „Ion Alexandru își concepe poezia ca pe o *dezvinovățire* (...). Noblețea lui este de a întâmpina cu feroare o vină care nu-i aparține și de a o ispăși înainte de a o recunoaște”. „Marin Sorescu e un cinic al poeziei” care „pare sortit să scrie întruna arte poetice”. „La 24 de ani Constanța Buzea pare a-și găsi vocea *îmbătrânind* cu bună știință”. „Romanele lui Al. Ivăsiuc sunt niște *processe mascate*”. „Ion Negoitescu e un *cleric* – religia lui e gratuitatea. Cartea aceasta (*Poezia lui Eminescu*) nu e atât sinteză funcțională, cât operă de rafinament și decadentă”. Faptul că aceste formule sunt premisele criticului nu arată neapărat că ele sunt și spontane. Mircea Martin „lucrează” articolul, îl scrie probabil de mai multe ori, migălindu-l,

ascultându-i cadența interioară, mereu cu același scrupul de definitiv și de perfect. El nu se încrede în inspirație, ci în elaborare și stilul este elegant și fin, dar „făcut”, căzând ușor în ispita feminină a cuvintelor frumoase (fervoare, fascinație, seducție etc.). Totuși, cu puțin noroc, câte o frază devine așa de sugestivă în muzicalitatea ei, încât iertăm calofilia: „În universul lui Nichita Stănescu, sunetele caută guri care să le rostească, orbitele plutesc în întâmpinarea ochilor, lucrurile așteaptă cuvintele ca să existe, cuvintele fug de lucruri ca să nu piară”. Lipsa spontaneității se mai traduce și printr-o teamă exagerată de discursivitate. Criticul evită introducerile, digresiunile (zadarnice, dar odihnitoare pentru spirit), adică tot ce ar putea coborî articolul pe o pantă expozitivă sau anecdotică. El intră de-a dreptul în temă, prin poarta strâmtă a unei caracterizări laconice și ceea ce urmează este mai mult o ilustrare; articolul se termină, în fond, înainte de a începe cu adevărat, iar plăcerea criticului nu este de a analiza, de a-și dezvolta ideea, ci de a o exprima concentrat și definitiv. Mircea Martin este un critic pentru critici și scriitori, fiindcă nu face nici pedagogie literară, nici istorie, nici filosofie; el ia opera în sine, o izolează în eprubetă, după ce a sterilizat în jur totul, și o supune analizei chimice în căutarea individualității inefabile. Reduce comentariul la minimum, dispensându-se până și de referințele culturale (operele sunt rareori comparate între ele, filiațiile par criticului inutile). Este la mijloc o ambiție de a realiza un act critic pur, adică numai estetic. Nu știi dacă între criticii de astăzi, mai este vreunul atât de fidel criticii estetice, precum Mircea Martin în cronicile sale.

Câteva propoziții din *Avertisment* explică această renunțare ca pe un mod de „identificare infinit repetată” dintre analiza critică și „conștiința operei” literare. (O critică de identificare a susținut Georges Poulet.) E vorba de a reda operei coerența semnificativă printr-o „fidelitate fundamentală”. Cel puțin în două dintre articolele consacrate poeziei identificarea se produce, în cele despre Nichita Stănescu și Ion Alexandru.

Spre a nu repeta observațiile, să ne mărginim la ultimul, neîndoielnic, foarte caracteristic. Criticul își construiește viziunea pe ideea (esențială la Ion Alexandru) a dezvinovățirii și a ispășirii unui păcat originar al omului. Poetul găsește prilejuri de suferință în orice existență și își imaginează o existență a suferinței absolute: „infernul”. Dar el nu vrea să ajungă prin infern la purificare și nici să dea suferinței un sens de purgatoriu moral: „Atitudinea cea mai semnificativă, scrie Mircea Martin, mi se pare a fi, dimpotrivă, dorința de a rezista în această lume, de a rămâne, de a face din propria existență obstinată un criteriu de adevăr. Demnitatea suferinței e mai puternică decât suferința însăși”. Poetul nu caută absolutul și masochismul său ascunde un orgoliu de extracție țărănească. „El aparține, deci, fundamental, morții, dar ceea ce îi aparține lui sunt numai cuvintele. Chinul *infern* al lui Ion Alexandru este de a voi să se dezvinovățească prin moarte și de a nu o putea face decât prin cuvinte”. În felul acesta, „infernul discutabil” al poetului capătă o coerență extraordinară care face palpabilă nu o suferință abstractă, nici una psihologică, dar poezia însăși ca formă de suferință, în ceea ce are ea mai real și mai tainic, mai adevărat și mai misterios. În cazul prozei, „identificarea” criticului se realizează cu mai mare greutate și nu pentru că i-ar lipsi pătrunderea (în definitiv, cam tot ce scrie el despre Al. Ivasiuc, N. Breban și ceilalți este superficial exact), dar pentru că genul lui de critică se realizează mai ales prin poezie: o critică pură este, înainte de orice, o critică a poeziei.

Altceva este *Critică și profunzime*, în care criticul a renunțat la comentariul curent de carte care i-a adus un bun volum de cronici, consacrate celei mai tinere literaturi, însă conținând deja semnele dezerțiunii premature din publicistica propriu-zisă. Cronica literară presupune un anume temperament care se vede că i-a lipsit. Studiile ulterioare aparțin unui teoretician, obligat mai puțin să judece decât să caracterizeze. Mircea Martin, critic plin de scrupule, foarte reticent în păreri, luându-și mii de precauții,



cam indecis (nu și în expresie), a preferat, la treizeci de ani, ca atâția alții înaintea lui, confortul studiului de bibliotecă. În *Argument* metoda întrebuițată apare clar: „Efortul constant al exegezei a fost să refacă de fiecare dată coerența unei concepții critice personale, mai mult decât s-o înscrie în tipare generale și s-o subordoneze astfel. Am încercat să ne ținem cât mai aproape de texte, să intrăm în intimitățile de gândire, uneori contradictorii, ale autorilor, să aprofundăm prin identificare demersul lor. Generalizările – câte sunt – vor să apară numai din imediata proximitate a obiectului concret”. E o recunoaștere francă și trebuie să admitem că aproape toate notele criticii lui Mircea Martin sunt aici: descriere minuțioasă dinăuntru, identificare ce nu exclude distanța, frică de generalizare. Mai departe, autorul ne sugerează că, deși născute pe parcurs, ideea și unitatea cărții sunt de găsit „în ceea ce dialogul angajat cu fiecare personalitate în parte scoate ca numitor comun pentru însăși definiția actului critic”. Așadar: ce leagă între ele „transcendența tehnică” a lui Paul Valéry, „conștiința totală” a lui Marcel Raymond, „senzația” lui Jean-Pierre Richard și acea facultate care nu se confundă nici cu intelectul, nici cu pura intuiție (deși le implică) pe care o definește Gaëtan Picon? Ideea de *profunzime*. Dar ce vrea să zică asta și în ce măsură ea privește pe psiho-critici, sociologi marxiști, structuraliști, sartrieni etc.? Procedând prin sondaj, Mircea Martin ne lasă să credem că el nu exclude din principiu niciuna dintre celelalte direcții. Totuși profunzimea rămâne evaziv explicată în *Avertisment*: „Profunzimea despre care vorbesc unii dintre criticii prezenți în volum este o profunzime a spiritului, nu a inconștientului, ea păstrează un sens al totalității, se lasă îmbogățită de simțuri și luminată de istorie”. Frumos și vag. Desigur, multe observații sunt remarcabile, iar unii autori, abordați într-un chip original. Criticul are finețe de gândire. Despre Sainte-Beuve, bunăoară, se spun câteva lucruri interesante, mai ales în

precizarea sensului pe care-l avea la el contestata metodă biografistă:

„Păreră comună este că metoda lui Sainte-Beuve constă în explicarea operei prin om și că tot aici s-ar afla și eroarea sa. În ce ne privește, credem că reconstituirea istorică și biografică nu reprezintă pentru el mijloace ori etape intermediare în analiza operei; acestea se confundă cu însăși critica lui, cu scopul ei ultim, căruia analiza îi este subordonată [...] Altfel spus, greșit nu e faptul că îl interesează biografia mai mult decât opera. În ciuda aparențelor, specific beuviană rămâne mai degrabă folosirea operei în conturarea biografiei, decât folosirea biografiei în conturarea operei”.

Tonul face critica: și acest ton, deopotrivă ferm și moderat, Mircea Martin îl găsește în scurtul *Argument* (iarăși un *Argument*) preliminar al cărții despre G. Călinescu și „*complexele*” literaturii române. „Cu toate riscurile pe care le implică o confesiune făcută pe nepregătite, trebuie să încep prin a spune că această carte e un proiect de adolescență”, declară criticul din capul locului. Ideea de a scrie despre G. Călinescu l-a urmărit de la prima lectură a *Istoriei*, pe care o întâmplare fericită i-a scos-o în cale prin anii '50, și care a fost fascinantă. Pe autorul ei îl va cunoaște direct ceva mai târziu: „Vederea omului – temperament focos, teatral și cabotin (sau, mai degrabă, histrionic), premeditând gesturi spontane, soluții imprevizibile, efecte hilariante și mizând astfel pe complicitatea masivă a auditoriului – n-a adăugat nimic esențial fascinației exercitate de opera sa...” Această mărturisire este prețioasă. Ea divulgă de fapt adevărata natură a relației criticului de azi cu criticul de ieri și care tocmai una de fascinație nu este. Fascinația presupune subjugare, iar Mircea Martin, dovedindu-se sensibil la „inteligenta repede mergătoare la țintă” a lui G. Călinescu, după cum recunoaște în limbajul chiar al acestuia, și la greu egalabila lui artă a „metaforei suverane”, rezistă în schimb efectelor actoricești sau,

poate, vrăjitoarești, ale „iluzionistului” care era G. Călinescu. Aceste efecte *nu adaugă nimic* impresiei inițiale, consolidată ulterior prin frecventarea statornică și lucidă a operei. Respingând, deopotrivă, denigrarea și exaltarea, Mircea Martin dorește să rămână senin în mijlocul exagerărilor: „Cartea aceasta nu se va situa la mijloc între două excese contrare, ci, pe cât îi va sta în putință, deasupra și în afara lor”. Aici nu e simplă chestiune de principiu profesional, dar și de înclinație temperamentală. Critica lui Mircea Martin evită excesele în chip, așa zice, spontan. Ea este generoasă, dar nu entuziastă; exactă, calmă, până la marginea lipsei de nerv uneori; mai dispusă a cumpăni de două ori argumentele decât a recurge din prima clipă la cel care pare mai atrăgător; sacrificând ideii expresia și riscând, în felul acesta, să nu fie la fel de strălucitoare pe cât este de temeinică. Nimic mai deosebit, așadar, de critica lui G. Călinescu însuși, barocă, flamboaiantă, excesivă. Cel mai interesant lucru rămâne un întins prolog consacrat „complexelor” literaturii noastre. Observația liminară este aceea că pionierii culturii noastre nu au avut sentimentul niciunui handicap istoric: abia în fazele târzii ale evoluției, sentimentul handicapului istoric dă naștere unor adevărate „complexe”, pe care diferitele construcții teoretice, de la maiorescienele forme fără fond la sincronismul lovinescian și mai încoace, încearcă să le conștientizeze sau, din contra, să le mascheze. „Numai insuficiențele devin probleme”, spusese Ralea, citat de Mircea Martin. În lumina însă a propriei teze, criticul putea preciza că nu pur și simplu insuficiențele, cât *resimțirea* lor ca atare devine problemă. Coborând pe firul istoriei până în epoca pașoptistă, Mircea Martin descoperă acolo sursa multora din doctrinele ulterioare. Mesianicii utopici, cum i-a numit G. Călinescu, sunt la originea doctrinarilor exaltați ai afirmării naționale, ca Hasdeu, Iorga și alții.

Cu articolele, studiile și interviurile adunate sub titlul *Singura critică (Cartea Românească)*, Mircea Martin revine, după propria mărturisire, în

actualitate, arătându-se preocupat „de condiția criticii, de rostul și de posibilitățile ei în ambianța literaturii contemporane”. Spre a nu eluda spiritul mărturisirii, să citez și precizarea: „dacă admitem că a scrie despre Blaga sau Fundoianu, despre G. Călinescu sau Jean-Pierre Richard însemna a o fi părăsit”. Actualitatea, firește. Autorul însuși nu împărtășește sentimentul acelor comentatori ai săi care „au ținut să consfințească retragerea mea din critica la zi, și să presupună cu tandrețe că ea va rămâne definitivă”. Și, totuși, dacă nu o abdicare, un fel de retragere din actualitate s-a petrecut, după cronicile din *Generație și creație*, fie și numai prin faptul că Mircea Martin a preferat dintre cele trei tipuri de critică distinse de el însuși – de întâmpinare (valorizantă), de situare (sincronică) și de analiză (diacronică, hermeneutică) – pe cea din urmă. Nu are, cum spune mai departe, nici promptitudinea, nici regularitatea unui foiletonist (deși îi place să sublinieze faptul de a fi scris cel dintâi despre câte o carte): ține totuși să se implice în procesul de afirmare a literaturii contemporane. Revenirea începe cu critica: nu republică recenziile risipite prin reviste, în decursul anilor, ci studiile rezultate din recitirea integrală a unor autori și câteva din pledoariile ocazionale în favoarea criticii. Atitudinea principală învederată de noul volum este tocmai o astfel de pledoarie: „Câtă vreme încercări de izolare și de marginalizare a criticii se mai produc, o asemenea pledoarie nu e inutilă. Până la urmă tot se va înțelege de către toată lumea cât de adânc și de vital e împletită critica în evoluția unei literaturi și a unei culturi. Nu orice critică, firește, ci mai ales aceea care își ia în serios misiunea fără s-o absolutizeze și, în orice caz, fără să se absolutizeze în vreuna din aparițiile individuale, care se devotează fără profituri scontate, care își definește personalitatea printr-o convergență constructivă, nu prin diferențiere cu orice preț.” Aici găsim programul fundamental al lui Mircea Martin și crezul lui cel mai intim. Trebuie să recunosc că, spre cinstea lui, criticul îl respectă cu strictețe în toate textele,

atât în cele „ocasionale”, care deschid și închid volumul de față, cât și în portretele ample de critici din secțiunea mijlocie. Ideea unui soi de necesar pluralism critic apare în orice ocazie, chiar și în succintele intervenții pe tema funcției criticii, a obiectului și scopurilor sale, în care, deși nu are cum intra totdeauna în fondul lucrurilor, autorul își exprimă cu limpezime punctul de vedere. Aceste articole au, înainte de orice, o „ținută” remarcabilă, ușor academică, învățată de la Vianu, un ton care impune respect: polemice, deseori, în spirit, nu sunt niciodată agresive în stil; se feresc de exagerare, de vehemența gratuită care ne dezgustă uneori în publicistică, de procesul de intenție; încearcă să convingă prin justețea argumentelor, nu prin tăria voca-

bularului. A pleda în favoarea criticii înseamnă, desigur, în primul rând, a o folosi cu demnitate. „Suspiciunea față de critică – scrie Mircea Martin – n-a fost și nu este altceva decât suspiciune față de intelectualitate și față de cultură în genere”. Profesionalismul criticului ne dă gradul exact al angajării lui (și invers): „Criticul este «dezinteresat» tocmai pentru că e interesat exclusiv în judecata care constituie chiar propria sa operă”. Mircea Martin pledează, apoi, foarte frumos pentru impersonalitate ca „probă a depășirii de sine” și afirmă că „singura critică acceptabilă e cea care nu se consideră pe sine *singura*...” O confirmare imediată a acestei nobile definiții descoperim în portretele de critici care urmează.

## ION POP

(n. 1 iulie 1941)



Ion Pop a debutat cu versurile din *Propuneri pentru o fântână* (1966) și era deja, în *Biata mea cumințenie* (1969), placheta lui cea mai cunoscută

înainte de întâiul său studiu critic despre *Avangardismul românesc* (1969) – o premieră acesta în epoca postbelică –, un remarcabil poet, uitat foarte curând după aceea din pricina unei tenace și laborioase activități critice. Volumele de poezie care au continuat să-i apară, dar la intervale mari, iar după 1989, unul singur, au intrat în conul de umbră al cronicarului literar (interesat exclusiv de poezie, ce e drept, de toată mâna), al istoricului literar și al monografistului (Blaa, Voronca, Naum, Nichita Stănescu). După un stagiul în Franța, Ion Pop a publicat două cărți de interviuri cu mari personalități culturale franceze, printre cele mai serioase din câte avem. Critica propriu-zisă e academică, informată, descriptivă, egală ca ton, fără țâșnire subiectivă. Îi lipsește originalitatea în caracterizări și e timidă sub raportul judecăților de valoare. Oricum am lua-o, e curioasă predilecția pentru avangardism a unui om atât de serios și în fond de conservator și a unui poet mai degrabă tradițional. Critica lui Ion Pop rămâne incontornabilă bibliografic.

Poezia merita însă mai mult respect. Poet minor, în definitiv, și livresc, Ion Pop e deseori citabil pentru versuri foarte frumoase:

„Ce trist trebuie să fie în pământul lui,  
Isaac Newton,  
Harnice toamne mai coc pentru el  
atâtea mere roșii, atâtea mere aurii,  
cu bubuit de tobă să cadă le dau drumul,  
de mii, de zeci de mii de ori deasupra lui,  
să spună-acel secret pe care el  
de foarte multă vreme îl cunoaște,  
de când plimbându-se-n grădină, fu lovit  
de-un singur măr numai o dată.”

Poetul e un caligraf, concis și pregnant,  
dotat cu un foarte fin umor al ideii:

„Nu știi dacă fumul bibliotecii din  
Alexandria  
l-o fi făcut să tușească pe Caesar,  
ori să strănute  
pe slăvitul Calif.

Poate da, poate nu.

Nicio cronică nu ne spune.

Însă mie – cum o vorbă zice –  
tot mai frică îmi e  
de cezarii care nu tușesc  
și de califii care nu strănută.”

Sugestia politică nu lipsește nici într-o  
poezie care, în 1985, de la titlu (*Totul*) putea da  
de gândit Cenzurii:

„Totul, ah, totul în jur  
îmi spune că viitorul  
va fi de aur.

Căci trebuie să existe  
și metale incoruptibile.

Spun asta privind în oglindă  
o icoană aproape bizantină,  
două mâini  
cu tencuiala gata să se desprindă,  
un cap ruginind încet  
în nimbul umed.”

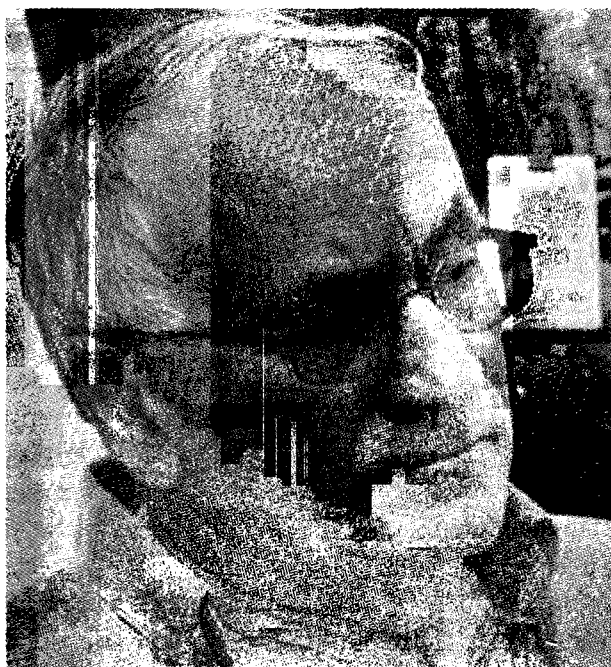
## SORIN ALEXANDRESCU

(n. 18 august 1937)

Cartea de debut a lui Sorin Alexandrescu (*William Faulkner*, 1969), o viitoare teză de doctorat, rămâne cea mai bună monografie consacrată de un critic român unui scriitor străin. În câteva privințe, ea reprezintă un pionierat. Faulkner se număra printre recent recuperării scriitori occidentali, dintre contemporani, tot așa ca Dostoievski dintre cei clasici. Bibliografia pe care se sprijină Sorin Alexandrescu este, lucru neobișnuit în epocă, imensă și, fără excepție, străină. Autorul discută, la un moment dat, receptarea lui Faulkner în lume (o singură monografie în primii douăzeci de ani, câte una pe an în următorii douăzeci), notând că a fost contestat

și de la stânga, și de la dreapta: tipul de observație era inedit într-o vreme în care numai primul dintre cele două concepte politice era conotat pozitiv. Astfel de libertăți de exprimare mai există în carte, care nu „datează” aproape deloc. Autorul își propunea să urmeze „câteva drumuri de acces” în opera lui Faulkner, oarecum în maniera celui mai de seamă comentator american al ei, Cleanth Brooks, care, în 1963, se mulțumea, el, cu un „singur drum posibil”. Spre deosebire de Brooks, expert în elucidarea detaliilor, Sorin Alexandrescu revenea la o abordare a operei în integralitate, cu „unelte” noi și într-un limbaj critic de asemenea schimbat. Dacă des-

crierea universului și a tipologiei faulkneriene avea o tradiție, aceea a artei narative n-avea niciuna. Nici Wayne C. Booth, nici Gérard Genette nu-și tipăriseră lucrările fundamentale în materie de narativitate, tiparul structuralist de analiză fiind la începuturile sale. Aride, capitolele de acest fel din monografie reprezentau totuși o inovație. Sorin Alexandrescu s-a aflat mereu cu un pas înaintea față de critica momentului, schimbând de câteva ori registrul de preocupări ori metoda. O va spune el însuși mai târziu: „De-a lungul atâtor ani, *l'âge aidant*, am trecut cu doar aparentă seninătate, adesea însă cu nemărturisită descumpănire, de la critica literară tradițională, estetizantă, la poetică jakobsoniană, semiotică greimasiană, naratologie genettiană și, mai în urmă, la teoria discursului cultural și la deconstrucție textuală”. Faza greimasiană și restul din opera lui se reflectă în câteva studii în olandeză, engleză și franceză, netraduse în română, deși, unele, despre poeți și prozatori români. Originale vor fi cărțile, traduse și ele în mare parte,



*Paradoxul român* (1998) și *Privind înapoi, modernitatea* (1999), ilustrând faza următoare a criticii lui Sorin Alexandrescu, aceea socio-culturală și de istorie a mentalităților, ambele, opere de pio-

nierat la noi, plecând din Foucauld, Mannheim, Bourdieu, din nou Greimas, Genette și Barthes, însă fără insistență pe teorie, pe concepte. Ceea ce la Matei Călinescu și alții este, fiind vorba de exemplu de modernism ori de postmodernism, extrem de laborios, e rezolvat la Sorin Alexandrescu prin câteva tușe precise. Discursul socio-cultural e acela de la Foucauld, care „evacuează conceptele clasice de autor, disciplină de studiu, căutare a adevărului”, și nu examinat în teorie, ci prin „practici supuse unor reguli”, un discurs anonim și colectiv, dincolo de persoane, considerat în el însuși. O analiză se referă la felul în care au receptat contemporanii războiul din 1877. Valoarea „istorică” devine o „valoare adăugată”. Alta denunță manipularea de către junimiști a imaginii despre ei înșiși. Discursul poporanist de imediat după 1900 e și el obiect de deconstrucție, ca și acela legionar de după Primul Război. Acest din urmă studiu (cuprins în *Paradoxul român*) este excepțional. Toate cărțile despre Garda de Fier (știute lui Sorin Alexandrescu) au preferat aspectul istoric al evenimentelor. Autorul *Paradoxului român* e interesat, el, de discursul politic legionar. Nu înainte de a-i fixa contextul și originile. Legionarismul s-ar fi născut din anti-liberalism. Autorul se arată oarecum mirat de promptitudinea reacției legionare la un liberalism care abia își sărbătorea primele succese majore. Dar lucrurile au stat la fel în toate reacțiile noastre: n-a fost autohtonismul consecința imediată a europenizării de după 1918? sau, cu exact un secol în urmă, nu s-a datorat naționalismul romanticilor descoperirii Occidentului? „Fenomenul legionar”, cum l-a numit M. Eliade, a fost rodul dereglării sistemului politic românesc, după dispariția conservatorilor, și când liberalii și țărăniștii n-au reușit să-și asume nevoile și dorințele (nu încă sub forma unor revendicări conștiente) ale *stării a patra* ivită în anii '20. O remarcă originală este că sursa ideologiei (câtă a fost) legionare se află în neoconservatorismul unor N. Iorga și A.C. Cuza, cu precizarea că succesul Gărzii nu trebuie pus,

cum s-a făcut mai mereu, și în niciun caz exclusiv, pe seama corupției politice, a crizei economice și a șomajului care afectau *starea a patra*. Explicația succesului popular și deopotrivă intelectual al Gărzii s-ar datora tipului ca atare de discurs, nu ideologic, de idei, ci emoțional și mitic. Un discurs nici măcar politic sau care a refuzat constant politicul și bazat pe exemplul personal în stare de sacrificiul suprem, și nu atât pe retorică, pe vorbe, cât pe gesturi, pe „corporalitate”. Codreanu nu ținea discursuri și nu primea aplauze. Fascinația pe care o exercita consta în prezența lui fizică și, desigur, în spectacolul pe care el și însoțitorii săi îl ofereau, în care cabotinismul, trucajele erau perfect mascate de impresia de naturalețe și de sinceritate. Stilistica acestui pseudodiscurs își are, în opinia lui Sorin Alexandrescu, originea în acela romantic, al stângii liberale din secolul XIX, reluat de Pârvan, Iorga și A.C. Cuza în secolul XX.

Tot cu un pas înainte îl surprindem pe Sorin Alexandrescu în cele două articole, din păcate prea succinte, despre canon. Criticul proclamă impetuos „un grabnic sfârșit al canonului estetic”. Ideea circulă în ideologia postmodernilor noștri. O vom găsi și la M. Cărtărescu, și

la I.B. Lefter. În ce privește, mai întâi, canonul în care se înscrie romanul secolului XX, Sorin Alexandrescu găsește insuficiente criteriile interne (așadar estetice) pe care le-am propus eu însumi în *Arca lui Noe*. Are dreptate că interbelicul e mult mai complex decât rezultă din opoziția modernism-tradiționalitate din celălalt canon, extern, al lui Lovinescu. În privința triadei mele, obiecția pe care eu i-aș face-o, după un sfert de veac, nu este că se rezumă la planul estetic (lucru neadevărat, de vreme ce în spatele doricului, ionicului și corinticului ca „forme” românești se află istoria mentalităților, schimbarea produsă în însăși „înțelegerea” ființei umane), dar că abordează de la stânga, neliberal, societatea capitalistă, mai degrabă ca Zeletin și Bourdieu decât ca Popper și Hayek, de unde o anumită simplificare a evoluției ei. Cum se va vedea din capitolul final al *Istoriei critice*, unde voi furniza și motivele, nu pot împărtăși teza conținută în somația lui Sorin Alexandrescu de a pune capăt canonului estetic. O parte din rezerva mea de principiu se găsește de altfel chiar în prezentarea de către Sorin Alexandrescu a rolului jucat de canonul estetic în secolul care ne desparte de Titu Maiorescu.

## VALERIU CRISTEA

(15 ianuarie 1937-22 martie 1999)

Într-un fel de postfață la prima lui carte (*Interpretări critice*, 1970), Valeriu Cristea făcea distincția între o critică a curiozității sainte-beuviene, disponibilă, infidelă, trecând din operă în operă, și una devotată marii opere, aliată, satelită; pe cea dintâi o punea sub semnul lui Don Juan, pe cea de a doua, sub semnul lui Tristan. Deși a scris cronică literară, cu oarecare consecvență, alcătuiindu-și chiar și culegeri de cronici, vocația adevărată a lui Valeriu Cristea pare a fi aceea a studiului temeinic despre mari autori, explicată de el însuși prin formula tristanescă a alianțelor, pe care cărțile maturității, de la *Tânărul Dostoievski*

la *Dicționarul personajelor lui Creangă*, o ilustrează fără dubiu. *Alianțele literare*, de exemplu, conțin trei studii consacrate satirei (Caragiale, Arghezi, Swift) și două romanului (Duliu Zamfirescu, Marin Preda), foarte instructive prin aplicație și pătrundere analitică. Înainte de orice, criticul este un cititor atent, prelungind cu bună știință impresiile lecturii, verificându-le, ordonându-le după o idee, fără a face, decât cu greutate, pasul spre construcția liberă. Fantezia critică nu-i lipsește, dar ține de amănunte; vecinătatea textului o atrage, ca magnetismul unei planete sateliții. Inhibiția aceasta nu i se poate reproșa, căci este constitu-

tivă. Efectul ei pozitiv este garanția de seriozitate; acela negativ, o anumită pedanterie a demonstrației. Metoda criticului (tematistă sui-generis, mai ales în *Spațiul în literatură*) constă în documentarea minuțioasă a intuițiilor, cu lux de citate. Nimic nu rămâne doar sugerat; totul e dovedit până la epuizarea argumentelor. În legătură cu Arghezi criticul însuși afirmă polemic: „A te mărgini la caracterizarea, oricât de exactă, dar generală, a prozei lui, cursă în care, după exemplul lui G. Călinescu, au căzut mulți ... nu este de ajuns”. Nu-și cruță niciun efort și nu lasă în urmă nicio porțiță deschisă: pentru uimirea, îndoiala sau dezacordul nostru. Ne obligă să-l credem pe cuvânt. Critica e umbra operei: stăruitoare, tenace, învăluitoare. Colaborarea lui cu scriitorul o exclude, de la un punct, pe aceea cu cititorul. Dacă Don Juan, abandonându-și pe rând cuccirile, ni se poate părea uneori grăbit sau superficial, el nu încetează totuși niciodată a ne stârni

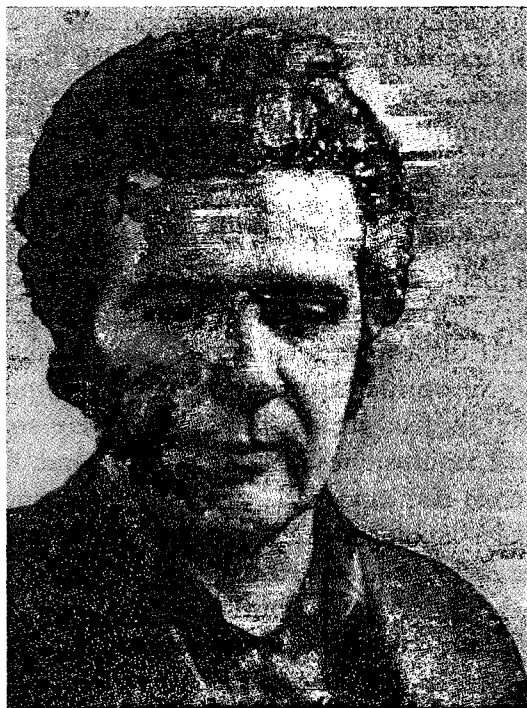


Foto: I. Cucu

curiozitatea. Tristan, în schimb, cu devotamentul lui împins până la devoțiune, sfârșește prin a ne interzice accesul la frumoasa Isolda. Și, în același loc: „Înțeleg critica literară ca pe un vampirism al esențelor, ca punctii succesive în măduva

operei”; ca și celelalte fraze-program din *Interpretări critice*, și aceasta este semnificativă prin luciditatea ei. Studiile sunt punctii succesive în opera lui Caragiale, Arghezi, Cervantes sau Swift. Eșantioanele astfel obținute sunt apoi examinate în laborator. Procederea nu-i scutită de stereotipie. Spectacolul propriu-zis ni-l oferă, totuși, criticul și mai puțin opera. Aici e toată curiozitatea (ca să nu zic paradoxul) acestei critici interesate de interpretarea literaturii sub raport existențial și moral, și care ar voi să se lase absorbită de operă, s-o locuiască până la identificare.

Să exemplificăm prin studiul despre satira lui Caragiale. Esențială ar fi în prozele și comedile acestuia „inconsistența” personajelor: ele ar exprima vidul sufletesc. Pe o latură, vidul e de natură socială. Mimetismul burgheziei ca clasă (și nu numai al celei românești) provine din modul cum burghezia dintr-o țară a luat-o ca model pe aceea din altă țară; e un rezultat al spiritului de schimb, prin care ea se definește. În al doilea rând, literatura lui Caragiale reacționează la o formulă de artă, aceea psihologistă a romanului realist. Mimetismul, în acest caz, golește personajele de psihologie, le transformă în manechine, anticipație a prozei celei mai moderne: „În comparație cu eroii acestuia (ai romanului din secolul XIX), striviți de balotul uriaș al vieții lor interioare, Mitică poartă nonșalant și ostentativ o simplă legăturică prinsă la degetul mic”. Și, în același stil pregnant: „Caragiale a reușit... o extraordinară «golire» a personajului literar. «Vidul» și nu egoismul... reprezintă trăsătura sa distinctivă. Printre personajele literaturii universale, acelea ale lui Caragiale sunt dintre cele mai «imponderabile». El îi lasă în urmă chiar și pe Vladimir și Estragon, pe care îi «umple» întrucâtva nostalgia lui Godot, amestecându-se numai cu «ușorii», de care vorbea L. Raicu, din opera lui Gogol”. De la „inconsistența” psihologică la aceea fizică și, în fine, la aceea a limbajului, demonstrația criticului parcurge întreg traseul; să precizez că această inconsistență, acest vid, nu sunt o lipsă de structură: e vorba de un vid care

se încheagă, de o inconsistență artistică consistentă, de un gol plin de sens.

Unul din titlurile cărților lui Valeriu Cristea, *Fereastra criticului* (1987), e folosit de autorul însuși ca o metaforă potrivită criticii lui N. Steinhardt dintr-o confesiune a căruia a și împrumutat expresia. E o metaforă pentru critica lui Valeriu Cristea însuși: fereastra prin care el privește literatura este, ca și în confesiunea lui Steinhardt, una privilegiată, aflată la înălțimea cea mai prielnică, la un nivel care-i permite să vadă atât întregul, cât și amănunțele. În fond, critica lui Valeriu Cristea a tins de la început (conștient ori nu) să alieze cele două perspective: una apropiată, care restituie opera în intimitatea ei, și una îndepărtată, ca o hartă la scară. De aici aspectul oarecum contrastant al acestei critici, în care extraordinara răbdare cu care textul e străbătut în toate direcțiile, aproape „transcris” critic, se conjugă cu plăcerea de a generaliza, de a defini și de a exprima memorabil. Din nou un studiu despre Caragiale ne furnizează cel mai bun exemplu. După ce examinează cu lupa nu prea cunoscuta schiță *Lună de miere* (și ar trebui reproduse paginile ca să devină palpabil procedeu), criticul ajunge la două concluzii deopotrivă de spectaculoase: prima este definirea satiricului (Caragiale, Swift) drept un „străin” și „încă și mai grav”, drept un „spion patriot, operând în propria țară”, din rațiuni de sănătate morală; a doua este că „*Lună de miere* reprezintă un concentrat al literaturii caragiariene”, un arhetip pentru anumite situații și personaje. Finalul articolului sună astfel: „Satira lui Caragiale, indiscutabilă, refuză și e lipsită de forța inumană, inexorabilă, a pamfletului-ghilotină de tip swiftian. O anume bonomie o îndulcește, cel puțin uneori”. Această constatare dă apă la moara ipotezei lui Ivasiuc din *Împăcarea în pitoresc*, unde Caragiale nu e invocat, dar se pare, iată, că ar fi putut fi. Există totuși uneori la Valeriu Cristea o contradicție între observațiile pe text și viziunea generală de la care de obicei pornește. Criticul pare uneori robul prejudecății. Cele două dicționare de personaje (ale lui Dostoievski și ale lui Creangă) sunt anticipate de două studii asupra autorilor.

Plecând de la o idee despre operă, Valeriu Cristea este cruțat de eroarea curentă la autorii de astfel de dicționare și anume că zugrăvirea caracterelor este o fază preliminară obligatorie a interpretării operei. Pompiliu Marcea a susținut această opinie greșită în prefața la dicționarul lui de personaje sadoveniene: în realitate, de la Kant încoace, sinteza premerge totdeauna analizei. Cea mai banală caracterizare a unui personaj implică o viziune integrală asupra operei din care face parte. Pot spune, de pildă, ca majoritatea comentatorilor, că Vitoria Lipan e o femeie respectuoasă de tradiție care își caută bărbatul spre a restabili ordinea tulburată a lucrurilor sau, ca I. Negoieșcu că e o femeie rea și avară care vrea să-și recapete oile. Ambele caracterizări stau pe o idee despre *Baltagul*. Ceea ce e uneori surprinzător la Valeriu Cristea este că el e un foarte meticulos cititor al textului, care n-are însă încredere până la capăt în propria investigație. Nu o dată, ideea generală e contrazisă de constatările de amănunt și criticul nu pare dispus s-o amendeze. Un exemplu frapant ni-l oferă capitolul din *Dicționarul personajelor lui Creangă* despre *Soacra cu trei nurori* (reluând de altfel un pasaj din *Despre Creangă*). Teza este următoarea: „După atâtea voioase lecturări ale textului, realizăm până la urmă că autorul poveștii ne relatează o crimă comisă cu premeditare și în care moartea survine prin supliciu, o crimă (totuși) nemotivată în text și în totală disproporție cu tradiționalele defecte ale acestui tip literar universal, atât de timpuriu și definitiv fixat în trăsăturile sale, care e soacra”. Teză riguros inexactă, în primul rând fiindcă tocmai disproporția la care se referă criticul ne obligă la o „lectură voioasă”, adică la una în registru comic, care exclude din principiu perspectiva morală asupra faptelor. Dacă reluăm descrierea pe care criticul însuși o face întâmplărilor, și din care extrage portretul soacrei, înțelegem și mai puțin încăpățânarea lui de a vedea în comedia lui Creangă o dostoievskiană crimă, însă fără pedeapsă. Ca să nu mai spunem că „reabilitarea” tipului soacrei (fixată în literatură exact prin defectele de la Creangă) se bate cap în cap cu o tradiție milenară. Tot o simplă prejudecată



stă și la temelia câtorva studii (de altminteri remarcabile, mai ales acela despre Breban) în care li se reproșează unor prozatori români (și implicit criticilor lor) absența perspectivei „luminoase” și morale asupra lumii, ceea ce ar micșora valoarea operei lor. Valeriu Cristea a stăruit până la sfârșit în convingerea că în literatură paradisul e superior infernului și că măreția e totdeauna legată, la cei mai mari dintre artiști, de iubire și de compasiune. La ce rătăcirii l-a condus această gândire „pozitivă”, s-a văzut când a ținut partea guvernanților imediat după 1989, în câteva articole scandaloase, acuzându-i în bloc pe opozanți că se fac sclavii unor porniri tenebroase și ai unei uri fără motiv față de bunele lor intenții. Prefațatorul uneia dintre edițiile *Bagajelor pentru paradis*, Livius Ciocîrlie, crede a găsi o explicație a atitudinii în faptul că omului de stânga care era Valeriu Cristea i s-a părut că noua ordine nu e neapărat mai bună decât cea veche, înlocuind o slugărnicie (față de sovietici) cu alta (față de occidentali) și o corupție (politică) cu alta (economică). Curios e că Valeriu Cristea n-a remarcat că purtătorii de cuvânt ai noii ordini erau aceiași care o reprezentaseră pe cea dinainte, și că tocmai ei ilustrau atât slugărnicia, cât și corupția postcomunistă. Nu e vorba de naivitate în felul în care Valeriu Cristea a perceput revoluția și urmările ei, ci de o stranie orbire, greu de înțeles la un om inteligent și onest, care s-a situat toată viața, chiar și în opera lui critică, de partea perdanților și a păguboșilor și împotriva învingătorilor și a profitorilor, și care se afla, iată, acum pentru prima oară, nu în tabăra opoziției, ci în aceea a puterii. Un semn al derutei lui morale va fi fost și faptul că a încetat practic după 1989 să mai scrie critică, lamentându-se mai târziu că a trebuit să „plătească” pentru „miraculosul 22 Decembrie 1989” cu „alți ani grei, insuportabili”, de „nedreptăți, persecuții și încercări de marginalizare literară”.

Nu acesta e, din fericire, tonul general în cele două cărți de memorialistică (amestecate cu pagini de jurnal intim), una publicată înainte (*După-amiaza de sâmbătă*) și alta după 1989

(*Bagaje pentru paradis*). Citatele de mai sus le-am cules din cea de a doua, în care autorul n-a mai fost obligat de cenzură (ori, mai degrabă, de autocenzură, căci restabilirea în *Bagaje* a unor pasaje trunchiate din *După-amiaza* pare a fi rodul autocenzurii) la nicio reținere. Cărțile sunt frumoase, însă literar sub nivelul celor ale altor critici, precum N. Balotă ori Livius Ciocîrlie, revelați la un moment dat ca prozatori. Supraaprecierea lor s-a datorat simpatiei destul de greu de explicat a multor comentatori (nu și a Monicăi Lovinescu pentru care autorul *După-amiezii* ar fi fost „un chinez”) pentru un critic și un om foarte dificil, suferind el, primul, din pricina firii întortocheate, și nu neapărat luminos, cum o cerea altora, fundamental onest, dar incapabil să admită totdeauna onestitatea altora prepuielnic și ranchiunos, ateu din autoconvingere, însă pe un fond „religios” de superstiții. Simpatia cu pricina a luat adesea forma compasiunii față de nefericirile omului care nu se trăgeau însă totdeauna din ostilitatea mediului, ci și din propriul fel de a fi. În *Bagaje pentru paradis* sunt relatate două evenimente biografice critice, cum ar fi excluderea din facultate, în 1959, și, succint, „marginalizarea” de după 1989. Dacă în cazul primei relatarea nu e deloc emfatică, din contra, făcută pe un ton normal, neutru, și care nu ne agresează emoțional, deși e limpede, a fost vorba de persecuție și nedreptate, cea din urmă, și aproape fără detalii concrete, este prezentată tendențios, recriminator, trecându-se asupra altora o responsabilitate (sau chiar o vinovăție) care-i aparțin în întregime autorului. Nimeni n-a avut nimic cu Valeriu Cristea după 1989. S-a marginalizat singur din încăpățănare și mitomanie. N-a ascultat niciodată și cealaltă parte. Socotea valabil numai ce era în mintea lui. Capitolele cu adevărat frumoase din amintiri – lacunare, intermitente – rămân acelea despre copilărie, unde prozatorul își intră în mână și zugrăvește tablouri, personaje, stări, imagini, deopotrivă de vii și de proaspete, cu vădită înclinare spre psihologia misterioasă, dar mai puțin abisală decât aceea pe care o descoperea la Dostoievski și la alții.

## EUGEN NEGRICI

(n. 28 noiembrie 1941)



Primele cărți ale lui Eugen Negrici (*Antim, Logos și personalitate*, 1971, *Narațiunea în criticile lui G. Ureche și Miron Costin*, 1972) nu anunțau decât în mică măsură vocația teoretică din *Expresivitatea involuntară*, și din cele ce i-au urmat. Noutatea abordării era totuși indiscutabilă. După Cartoian, care se înscria în tradiția istorică a spiritului literaturii vechi, și după Călinescu, primul care a privit-o din unghi estetic, și în același timp cu Mazilu, pentru care literatura secolelor XVI-XVIII aparținea marilor curente europene, Negrici introducea la noi, pentru aceeași epocă, perspectiva stilistică. *Arta prozatorilor români* nu coborâse mai jos de secolul XIX. Caracostea se fixase pe Eminescu. Niciodată cronicarii, Ivireanu ori Cantemir nu interesaseră stilistic. În plină vogă structuralistă, stilistica lui Negrici includea și elemente de retorică, și un mic accent pus pe receptare, în sensul că observa mai atent și contextele destinatarului. Reluând, ca *exempli gratia* în cărțile teoretice ulterioare unele texte medievale (din Ivireanu, bunăoară), Negrici va exploata mult mai convingător diferența dintre modurile istorice de lectură decât

aceea dintre modurile de creație care prevalase în toată critica noastră. Deocamdată, arta portretului la Ureche și Costin, capacitatea de persuasiune la Ivireanu, sau inovarea în materie de faună și floră a lui Dosoftei din *Psaltire* sunt cu multă grijă documentate lingvistic, retoric și artistic.

Și *Expresivitatea involuntară* (1977) are o bază stilistică. Numai că teoria precumpănește asupra analizei, dovedind care este adevărata vocație a autorului. Meritul principal al cărții este de a pune în circulație un concept literar valabil. După Mihail Dragomirescu, puțini critici români au fost capabili de asta. Atât conceptul, cât și natura analizelor sunt explicate într-o introducere polemică, asemănătoare ca ton cu a lui Northrop Frye de la *Anatomia criticii*. Nu există epoci sterile literar, afirmă criticul, de la început tranșant, ci numai comentatori limitați, care se conformează unor standarde de lectură depășite. „Convinși că vitalizarea interpretării nu poate să nu conducă la vitalitatea artei, ne vom strădui să substituim critica înțeleasă ca un dialog polemic în jurul notei bune și notei rele sau ca o cursă a sinonimelor, parafrazând mereu, cu o optică a descoperirii și redescoperirii valorilor.” În acest scop, trebuie să renunțăm a mai menține „un singur model perceptiv”, elaborând „justificări ale unor noi puncte de vedere și experiențe”. Critica interbelică ne-a propus o înțelegere a poeziei întemeiată pe ideea de substanțialitate lirică, disonanță, ambiguitate și ironie; e cazul a vedea dacă nu putem accepta și alte moduri poetice, în speță acela post-romantic, în vigoare la autori din secolul XIX, pe care îi susținea estetica maioreșciană și care, apoi, au părut doar banali lui E. Lovinescu. Postmodernismul va face din ideea cu pricina un punct forte. Schimbarea se produce la nivelul operei, care nu este ceea ce *este*, ci ceea ce *transpare* într-o lectură anumită; în locul unei „structuri obiective”, opera a devenit pentru noi „un

câmp de posibilități”: și, în locul unei lecturi de descifrare a unei intenționalități primare, critica ar trebui să devină un mijloc de creare de sensuri noi. Termenului însuși de operă, ca rezultat al unui proiect, Eugen Negrici îl preferă (ca toți structuraliștii) pe acela de text ca pură latență pe care abia actul critic o manifestă (o spune la fel de ritos și Sartre în *Qu'est-que la littérature*). Corectându-l pe Umberto Eco, autorul *Expresivității involuntare* substituie interpretării teoretizate de acesta, care forțează devenirea formei prin elaborarea de combinatorii deschise, „un mecanism de manipulare a contextelor” sau, mai clar, „o intensificare a procesului receptării”, prin integrarea mesajului textului într-un număr cât mai mare de contexte de semn contrar. „În consecință, încercarea noastră nu ar propune decât organizarea intențiilor formative din cadrul receptării. Expresivitatea unui text va depinde de numărul și varietatea elementelor provenite din experiențele noastre trecute, cu ajutorul cărora vom fi capabili, în percepția avută acum, să constituim contexte semnificative, pentru a-i reforma și prefăce acestuia structura, *printr-un adaos de efecte neintenționate...* Tot ce se naște în afara acestor intenții și semnificații intră în conceptul, de care vom mai vorbi, al *expresivității involuntare...*” Iată chiar întâia afirmație de principiu. Eugen Negrici o ilustrează prin analize moderne de poezii din secolele XVII și XVIII, de cronici rimate din secolele XVIII și XIX, câte un capitol fiind consacrat așa-zisului roman popular și *Istoriei ieroglifice*. Recitind *Viața lumii* a lui Costin și *Psaltirea* lui Dosoftei, criticul observă că efectul artistic îl simțim azi ca născut din respectarea strictă a regulilor de versificație. Supunerea la norma prozodică e obținută prin orice mijloc, fie chiar și prin siluirea vocabularului. Pentru o rimă, Dosoftei inventează un cuvânt sau modifică textul original. Conformismul prozodic atrage în compensare o mare imaginație lexicală. În cronicile versificate, efectul este rezultatul cultivării ritmului până la transformarea lui într-o mecanică de silabe. În *Alixandria*, cititorul naiv (de ieri și de azi) nu

sesizează ca „aberantă” expresivitatea neașărănească, în care sunt puși să vorbească Filip, Alexandru și ceilalți, crezând într-o iluzie de realism epic, în vreme ce cititorul evoluat, criticul de azi, socotește întreg amestecul de fabulare liberă și de limbaj țăranesc drept pură gratuitate epică, ceea ce justifică plăcerea lecturii. În *Istoria ieroglifică*, alegorismul urmărit de Cantemir e trădat la tot pasul de desfrâul imaginativ și de minuția inutilă, dar superbă, a descrierilor. Acest *furor rhetoricus* abate atenția noastră de la elementul plauzibil, documentar, spre acela ornamental și barochist. Rezultatul e un „burlesc liric” ce pare lui Eugen Negrici „fără urmași” în literatura română. L-a cultivat totuși G. Călinescu în unele poezii și mai ales în teatru, de exemplu în tiradele lui Napoleon din *Napoleon și Sfânta Elena*, după cum kitschul stilistic din *Alixandria* poate fi regăsit în *Zoosophia* lui Ion Gheorghe. Desigur, la acești autori moderni, expresivitatea nu mai este involuntară.

Dar ce înseamnă expresivitate involuntară? Așa cum îl utilizează Eugen Negrici, conceptul ascunde o contradicție. Criticul îl definește în afara oricărei intenționalități, mutând întreaga discuție din planul elaborării (creator-operă) în acela al receptării (text-destinatar). Lui Eco îi reproșează faptul că se mărginește la „intențiile operative”, în loc de a le lua în seamă pe cele pe care cititorul le *atribuie* textului; nu raportul de elaborare ne-ar interesa, ci acela de consum. „Deschiderea – afirmă Negrici în polemică cu esteticianul *Operei deschise* – aparținând nu operei, ci raportului de cunoaștere, va putea fi atribuită și comunicării așa-zis univoce.” Dar oare este cu putință să vorbim de expresivitate involuntară în afara intenționalității, referindu-ne doar la atitudinea receptorului? Expresivitate involuntară înseamnă, în deplină rigoare a termenilor, apariția unui alt efect decât cel scontat de autor. Noțiunea trece obligatoriu prin aceea de intenționalitate. O parte din exemplele furnizate de Eugen Negrici se înscriu incontestabil în sfera expresivității involuntare. Când de pildă Anton Pann, „animat de cele mai stimabile” intenții

moralizatoare și educative, compune versuri ce ne dau, printr-un caracter prea săltăreț și mecanic, „senzația de bufonadă” (motivele le explică bine Eugen Negrici), e limpede că tocmai intenția trădată creează acea expresivitate care ne farmecă azi, burlescul involuntar, cu alte cuvinte. Dar când, spre deosebire de E. Lovinescu, nu mai vedem în *Anul 1840* a lui Alexandrescu simpla ritmare de platitudini generale, ci lirismul sentențios, cauza trebuie căutată nu în expresivitatea involuntară, ci în schimbarea „sistemului de așteptări” al cititorului modern. E. Lovinescu și generația lui aveau alte standarde de lectură decât Alexandrescu și decât noi. În acest caz avem de-a face cu o mutație a valorilor estetice. Cele două concepte nu sunt identice, deși se presupun. Mutația valorilor, privind în adevăr pe destinatar, e un fel de limită a expresivității involuntare: conform tezei lui E. Lovinescu însuși, ar trebui să admitem că întreaga literatură necontemporană cu cititorul aparține expresivității involuntare; mutația se dispensează, abia ea, de considerarea intenționalității. Mai pe scurt, expresivitatea involuntară presupune o nepotrivire a efectului cu intenția și, într-un sens foarte strict al cuvântului intenție, acesta e cazul oricărei opere artistice. Mutația presupune o nepotrivire a standardelor cititorului cu cele ale scriitorului. Nu e o simplă diferență de nuanță. Căci dacă expresivitatea involuntară poate fi pur și simplu rezultatul unei stângăcii, al unui accident, mutația se explică istoric, e o modificare globală de sensibilitate. Structuraliștii au tins să considere întreaga literatură drept expresivitate involuntară, în sensul că s-au dispensat de considerarea intenționalității artistice și chiar a autorului ca creator, dar eliminând din discuție raportul autor-operă (și reținând doar pe cel text-destinatar), ei ajung la o noțiune contradictorie. Din punctul de vedere al receptorului, expresivitatea nu e nici voluntară, nici involuntară: ea este confirmatoare (a unui sistem de așteptări, a unor standarde, a unor obișnuințe) sau frustrantă.

Recitirilor lui Eugen Negrici li se poate reproșa un anumit schematism demonstrativ. Lucru explicabil, până la un punct, dacă ne gândim la substratul polemic al studiului, care este și prea succint, mai degrabă schițând problemele decât dezvoltându-le; ultimele capitole sunt cu desăvârșire insuficiente sub raportul analizelor. Dar mai este ceva și anume, din cauza confuziei dintre expresivitate involuntară și mutație, o trecere foarte superficială peste caracterul esențial istoric al lecturii, înlocuit de un, cum să zic, voluntarism critic. „At trebui să favorizăm – declară Eugen Negrici – instituirea unui nou mod de a viziona textul, a unui nou tip de obișnuință receptivă, care să pretindă nu confirmări, ci adversități.” Ce vrea să spună asta? Dacă e vorba de a înțelege lectura nu ca pe o descoperire a funcției primare a textului, cum deducem din a doua parte a paragrafului următor, ci ca pe o creare a unor noi funcții, totul e clar și-mi regăsesc, cu plăcere, ideea lecturii infidele; dar dacă e vorba, cum putem deduce din prima parte a aceluiași paragraf, că în emoția lecturii „se cuvine să devină instinctiv faptul de a stabili *non-raportul*, raportul *excentric* obișnuințelor noastre”, atunci nu mai e la fel de clar. Cum să facem să ne ignorăm obișnuințele de lectură pe care (Eugen Negrici le recunoaște istoricitatea) nu le inventăm noi și care nu depind de dorința noastră? Ne mișcăm înlăuntrul lor ca între niște limite date: putem fi mai mult ori mai puțin conștienți de ele, dar nu le putem înlătura. Când G. Călinescu a revalorificat poezia pașoptistă sau pe Goga din unghiul sensibilității contemporane, el n-a inventat un mod de lectură, ci a aplicat unor scriitori din alt timp modul în spiritul căruia era el însuși format. Noutatea era de a vedea „poezie pură” la autorul *Clăcașilor*, de a-l inventa pe Goga în funcție de o estetică modernă, nu de a crea sensibilitatea însăși care se afla la baza acestei estetici. Criticul propune, Dumnezeu dispune. Ca subiecte individuale devenim obiecte ale necesității istorice. Nu e tocmai aceasta „viclenia rațiunii” pe care o explică Hegel?

Ce decurge din ușurința cu care Eugen Negrici vrea să instituie „un nod nou de lectură” se constată numaidecât: multe din analizele lui sunt forțate și chiar arbitrare. A spus de exemplu E. Lovinescu acum patruzeci de ani că versurile pe care le lăuda Maiorescu din Matilda Cugler și Teodor Șerbănescu sunt banale? Criticul de azi vrea să ne convingă de contrariul: „Textele ce ilustrează acel mod aveau dreptul să fie banale, stângace, mediocre, pentru generația anterioară de critici, care trebuiau să apere un nou tip de valori poetice, boicotându-l pe cel dinainte. Pentru noi se cade să reprezinte pur și simplu un alt mod poetic, ce trebuie să ne dea de gândit, nu să dea naștere unui frison de dispreț”. De acord că banalitatea e de obicei relativă față de o estetică. Citesc însă și recitesc versurile („Vântu-n frunză greu mugește/ Ș-amoru-n inima mea”) și ele continuă să mi se pară cu desăvârșire stupide. Nu-mi stârnesc un frison de dispreț, poate doar puțină ironie. Sensibilitatea noastră n-a revenit la aceea maioreșciană, și nici „sinceritatea sentimentului”, nici „armonia”, nici „căldura” nu sunt suficiente să ne facă să gustăm din nou versurile colonelului Șerbănescu, ori măcar să presupunem că cineva le va mai gusta vreodată. O lege de evoluție atât de simplă, de nedialectică, precum aceea sugerată de Eugen Negrici, n-are aplicare. Mi se pare că el procedează bine atrăgându-ne atenția că nu trebuie să ne încredem orbește într-un anumit „model perceptiv”, să-l considerăm universal valabil, că există deci o istoricitate a tiparelor de gândire și interpretare; dar cum să-mi explic că el, cel dintâi, ignoră această istoricitate și-și imaginează că e destul să voim a răsturna tabloul pentru ca în locul lui Ion Barbu și Tudor Arghezi, să apară, stele strălucitoare, Matilda Cugler și Teodor Șerbănescu?

Cu o încercare de a defini lectura critică se deschide următorul studiu al lui Eugen Negrici, intitulat *Figura spiritului creator* (1979), în prelungirea, de altfel, a unor preocupări din *Expresivitatea involuntară*. Considerând orice text drept o „amorsă” care provoacă mișcarea gândirii, Eugen

Negrici vede, în primul rând, lectura într-o situație de „independență atentă” față de text (și nicidecum de „dependență iubitoare”); totodată, lectura face cunoscută o structurare a textului (idee călinesciană); în sfârșit, noi nu descoperim și interpretăm într-o operă decât ceea ce căutăm (sinteza premerge analizei: nu pot să scriu nici măcar prima frază din rezumatul subiectului unui roman, operație ce pare atât de simplă, fără să am clară perspectiva în care mă situez, cu alte cuvinte o idee generală despre roman). Spre deosebire de *Expresivitatea involuntară*, care ilustra condițiile acestei lecturi înțeleasă ca un raport de consum, prin care un cititor specializat atribuie sensuri operei și le ordonează, *Figura spațiului creator* își propune să analizeze acele elemente ale genezei operei care divulgă „tranzacțiile” (mai mult sau mai puțin conștiente, de obicei inconștiente) ale artistului cu publicul său. Pe de o parte, Eugen Negrici se menține pe poziția lui de mai înainte, de a vedea interpretarea critică o relaționare a textului cu sistemul de așteptări al cititorului; pe de alta, el caută acum să implice mai temeinic în discuție și termenul simetric, relația textului cu producătorul său. Criticul afirmă în esență următoarele: „Avem motive să credem că un text literar include, în complexele lui transferuri, date sugerând, mai mult sau mai puțin limpede, câte ceva din propria-i geneză, și nu avem îndoieli că mai multe texte, scrise de același autor de-a lungul vremii și așezate alături, sunt în măsură să deschidă o fereastră spre toate aceste îndoieli istovitoare ale execuției care, devenite acte, alcătuiesc istoria tranzacțiilor mentale, o istorie și un erou”. Cele două studii din urmă ale lui Eugen Negrici alcătuiesc o schiță de fenomenologie a lecturii, în care elementele de teorie trebuie uneori culese din aplicații și exemplificări. Autorul lor este o minte speculativă, dar n-are, evident, plăcerea speculației. Cărțile lui fiind în definitiv unele de teorie, se observă o anumită dificultate în a-și desfășura tezele principale, o economie și o lipsă de elan „ideologic”. Ele stau indecise parcă între asprimea studiului

și familiaritatea eseului. Un anume aer „științific”, o distanță protocolară, limbajul rebarbativ („Suntem îndreptății, astfel, să presupunem o calitate neobișnuită a organului receptor, ca și o conștiință vie, neîndurătoare, a sistemului complex de prohibiții în raport cu care poetul e obligat să-și caute un spațiu de manevră.”) se unesc cu formulări literare, mai volubile, cu un limbaj aproape artist („Heliade e mai tânăr și, prin asta, mai modern decât serii întregi de scriitori timorați de tradiție. Și cum să nu fie așa când în epoca sa, ca în spațiul edenic al primilor oameni, lipsește sentimentul ridicolului: tinerii fac jurăminte romanțioase în biserică pentru a schimba soarta țării, cred în utopii, lansează fantasmagorice proiecte. Heliade însuși se îmbracă în togă pentru a latiniza limba și e gata să schimbe vorbele când nu poate modifica – cum vrea – realitatea.”). Cel dintâi aspect este, sigur, dominant. Deși prin unele din exemplele sale Eugen Negrici vine până în actualitatea imediată, el nu-și scoate nicio clipă halatul alb al cercetătorului. Critica lui nu e deloc pasională (sau nu pare!). Din contra, asemănătoare unor buletine de diagnostic, inteligentă și precisă, această critică face impresia de răceală tehnică și convinge tocmai prin comprimarea subiectivității (subiectivitatea există, și nu doar teoretic, la Eugen Negrici, care e un cititor foarte original al operelor).

Un studiu din 1985 al lui Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, se compunea dintr-o încercare de sistematizare garnisită cu exemplele strict necesare. În loc să ne dea apoi o a doua parte, promisă, care să cuprindă tabloul poeziei actuale, autorul revine, în *Sistematica poeziei* (1988), la principiile generale ale originalei lui clasificări, menține unele lucruri (transcriindu-se), schimbă parțial nomenclatura și, mai important, obiectul acesteia. Am impresia că lui Eugen Negrici i s-a întâmplat *mutatis mutandis* ceea ce i s-a întâmplat și altui teoretician, lui Liviu Rusu, care, voind să descrie genurile literare ca pe niște tipuri de creație, le-a descris ca pe niște tipuri de creatori. Dar dacă esteticianul clujean

n-a părut a-și da vreodată seamă de „alunecarea” obiectului cercetării sale, Eugen Negrici și-a deviat deliberat interesul de la acele posibile modele de poezie contemporană, de care vorbea *Introducerea*, la niște modele generative, capabile să identifice felul cum se naște orice poezie. Scrie singur în *Cuvânt-înainte*: „Întocmirea clasificării viza un posibil studiu al dialecticii variantelor fundamentale, al istoriei sui-generis a fenomenului poetic postbelic. Pe parcurs însă, pe măsură ce metoda reducerii variantelor ne ajuta să suprimăm iluzia optică a bogăției și varietății, am realizat că ne îndreptăm cu simplificarea spre atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul și că ajunsesem la un fel de modele universale de producere, tipuri de modele universale de producere, tipuri de «poezire» mai curând decât tipuri de poezie contemporană”. În această declarație sunt câteva aspecte remarcabile. Mai întâi cele referitoare la metoda studiului, care rămâne una reductivă: descoperirea, în maldărul textelor reale, a unor invariante. Este o metodă în fond structuralistă. Forța ei provine din simplificare. Cu mult curaj (și chiar cu oarecare imprudență), Eugen Negrici consideră că literatura ca atare, în fenomenalitatea ei bogată și variată, este o iluzie optică, pe care studiul teoretic se cade a o suprima. Acest punct de vedere este unul prin excelență „științific”, dar nu și unul critic. În autorul *Sistematicii* teoreticianul literar l-a pus între paranteze pe critic, cel puțin ca orientare a spiritului, și asta în pofida existenței unor bune analize și a talentului, cum vom vedea. Interesant este și că „revenirea la procedee” apropie structuralismul lui Eugen Negrici de stilistică: dar apropierea „nu are semnificația unei întoarceri la tehnicismul minuțios și îngust al stilisticii acefale interbelice – al acelei științe a expresivității care semnala cazuri nenumărate de devieri de la exprimarea obișnuită, fără a izbuti, decât rareori (și numai prin câteva minți strălucite), să le găsească un făgaș și o convergență ideatică”. Stilistica din *Sistematică* remarcă, odată cu acele mijloace expresive pe care modelul însuși de

generare a textului le selectează, și pe cele pe care el le respinge fiindcă îi micșorează randamentul. Să observăm și că acest criteriu funcțional, bazat pe eficacitate, îl conduce pe autor la ideea unei posibile „*stilistici a perimării limbajului poetic*”, pe care firește, o recomandă altora, căci nivelul lui de abordare a textului nu va fi acesta, oricât de tentant i s-ar părea. Ce poate totuși să fie acest studiu *poietic* în esența lui? Eugen Negrici se ferește să-l numească o „gramatică universală”, mai mult, nu dorește să întrebuițeze tonul didactic („deși simțim ispita acestui gând demonicesc, vom evita, desigur, tonul unei gramatici normative”). Premisa studiului este extraordinar de simplă: orice poezie este o formalizare a existentului. La acest nivel de adâncime nu se poate stabili măcar o distincție între poezie și proză. Poeții n-ar avea în principiu decât trei lentile prin care să privească realitatea: una care o structurează, alta care o transfigurează și ultima care o metamorfozează. (Diferența de limbajul *Introducerii* e minimă: prelucrarea de acolo devine aici structurare. În ce privește realitatea, ea poate fi catagrafiată. A făcut-o deja Călinescu în *Universul poeziei*. O reia, într-un chip mai abstract, Negrici. Două precizări sunt utile. Prima: nivelul catagrafiei nu este propriu-zis acela al referentului poetic, al existentului pur, ci acela al semnificantului. Eugen Negrici scrie: „...Vorbind despre modul alcătuirii poeziei (...), interpretul a simțit de regulă nevoia să se gândească la ceva asemănător cu ceea ce se întâmplă când vorbitorul execută transformarea *referentului* în *conținut*, adică ceea ce se petrece într-o altă fază (mai concretă) a semiozei, când *continuumul* trebuie segmentat, modelat, format, codificat”. Am unele îndoieli în privința valabilității acestei analogii care postulează cam ritos că „ceea ce a avut loc la acest nivel mai are o dată loc, cu toate funcțiile-semn împreună”. Cred că eul poetic structurează, transfigurează și metamorfozează nu *continuumul* real, ci un univers deja segmentat și codificat, care se compune dintr-un semnificat, dintr-un „conținut” deja cultural și nicidecum din „refe-

renți” naturali. Este obiecția pe care o suscita și *Universul poeziei* lui Călinescu, unde nu se punea limpede problema dacă materia poetului e naturală sau culturală, deși autorul lăsa uneori să se înțeleagă că poetul operează nu cu „obiecte” ale lumii, ci cu simboluri și hieroglife culturale. A doua precizare: „existentul”, scrie Negrici, „poate fi conceput: I. obiectual și II. evenimential”. Prima categorie ar include lucruri, ființe, fenomene etc., iar cealaltă, întâmplări ale subiectului enunțării și ale subiectului enunțului. Discriminarea are în vedere același plan referențial natural la care E. Negrici pare să țină. Dacă ne mutăm în acela al semnificatului cultural ea își pierde sensul, fiindcă aici orice obiect apare ca un eveniment al subiectului enunțării ori al enunțului. Dincolo de seriozitatea lui tehnică, acest studiu are și un haz de altă natură. Este în Eugen Negrici un curios amestec de uscăciune și de savoare. Problema taxonomică de la care pleacă și ochiul mefient aruncat asupra varietății fenomenale a artei (ca iluzie!) ne arată în el un teoretician, cu scrupul științific, și pentru care textele literare sunt un soi de mașinărie (era să zic: mașinațiuni ale spiritului creator!), demontabile piesă cu piesă, nu atât inefabile, cât eficiente. Puținul lichid scurs printre degetele maestrului deconstructor nu e îngrijorător. Textul n-are „suflet”, deci n-are ce pierde prin respectiva operație. Pe de altă parte, după ce și-a consumat în câteva fraze bruma (absolut necesară) de terminologie semiotico-structuralistă (*funcții, seme, funcție-semn* etc.), Negrici vorbește despre „tracțiunea mecanică a prozodiei”, „microcosmosul pistei sonore a unei poezii”, „soneriile de alarmă (care) sună în disperare”, (cititorul care) „bombardează textul cu rafale de ipoteze”. Acest limbaj colorează pagina, care, altfel, ar pica moartă de abstracție. Dar nu numai teoria este rodul acestor altoiuri stilistice, ci și analizele. Nu de analize pur critice e vorba, firește, căci autorul se dezinteresează de valoare și de tot ceea ce, prea particular, nu intră în schemele lui, dar de analize menite a ilustra un principiu de funcționare. Cu tot tehnicismul

inerent, aceste analize împrumută mereu ceva din atmosfera textului analizat: cele despre Argezi sunt petulante, „naive”, hibride stilistic, cele despre Barbu, țepene și pitorești. Acesta e indicele talentului critic, care nu e altceva (ce să mai apelăm la luminile semioticii, structuralismului etc.?) decât puțința criticului de a se lăsa contaminat de limbajul poetului. Nu e critic adevărat cel care nu face pe rând toate bolile literaturii. Cum le face E. Negrici, cu toate vaccinurile, măștile și mănușile de protecție la care recurge în intimitatea laboratorului său de analize literare.

Ultimele cărți ale lui Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism*, proza respectiv poezia, 2002, 2003) sunt consacrate literaturii de după 1948. S-ar zice că începând cu începuturile, criticul vrea să încheie cu sfârșitul. Realismul socialist este prezentat ca o „religie satanică”, iar liturghia de care s-a slujit ca una neagră, pe urmele lui Serge Moscovici și în general ale noului psihologism social-politic. După ce a alcătuit în 1995 o antologie de texte realist-socialiste (amestecându-le însă pe cele „naive” din anii ’50-’60 cu cele „mercenare” din anii ’70-’80), Negrici a încercat să surprindă mecanismele alienării literaturii, ilustrându-le apoi cu ample studii despre principalii autori. Inițial, criticul promisese, urmându-și înclinația către stilistică, să încerce să dezvăluie aceste mecanisme în însăși intimitatea textului, acolo unde se produc nu neapărat cu voia scriitorilor, dar mai ales împotriva ei, ca niște fatalități ideologico-artistice. O altă *expresivitate involuntară* ar fi putut fi descoperită la capătul dinspre noi al unui proces istoric inaugurat de scriitorii medievali. A renunțat pe parcurs, preferând metoda mai comodă a caracterizării din afară a operelor. Rezultatul acestei renunțări este o nepotrivire a judecăților generale din amplele capitole introductive, care sunt foarte drastice și sună deseori inchizitorial, cu înfățișarea critică a operelor care ilustrează realismul-socialist, și care este mai mereu indulgentă și uneori favorabilă autorilor.

*Iluziile literaturii române* este cartea cea mai ambițioasă a lui E. Negrici. Scrisă cu o furie

rece, dar fără expresivitate sarcastică, ea vizează mai curând decât iluziile propriu vorbind ale literaturii pe cele ale criticii și istoriei literare românești și îndeosebi pe acelea izvorâte dintr-o perspectivă raționalistă emfatică. Autorul identifică de-a lungul secolelor mai multe „mituri ale respectabilității și ale primejdiei” datorate faptului că statul român s-a constituit relativ târziu, pe ideea de independență, nu pe aceea de libertate, și, încă, o independență care s-a simțit mereu în pericol, asediată și vulnerabilă. Miturile cu pricina sunt de toată mâna, Negrici amestecându-le pe acelea cu adevărat fondatoare (cele patru trase din folclor de Călinescu, apoi mitul eroilor civilizatori sau al „făclierilor”) cu altele circumstanțiale, la care s-a apelat doar în anumite epoci și mai cu seamă în aceea comunistă (mitul larilor recuperați, mitul șefilor de clan) și, în fine, cu simple opinii și cu judecăți, negociabile ca atare (clasicitatea sau perenitatea valorilor). Premisele teoretice ale cărții fiind în general corecte și binevenite, exemplele suferă, ca și în studiile lui Negrici despre literatura română din comunism, fie de lipsa nuanțelor, fie de exagerări polemice. Și mai ales de veleitarea unui pionierat în materie. Atât mitul sincronizării literaturii noastre cu aceea occidentală, din Evul Mediu și până la mijlocul secolului XX, cât și mitul protocronist de după anii ’70, nu sunt denunțate acum pentru prima oară. Negrici pune multă culoare în demolarea unor idei deja demolate. Un merit relativ al procesului pe care-l face constă în abordarea sistematică și istorică a problemelor. Dificultatea constă, la rândul lui, în ignorarea versantului pozitiv al unora dintre aceste mituri. Putem discuta asupra importanței ideii de mutație a valorilor în contrast cu aceea de perenitate, dar nu putem nega necesitatea unor puncte stabile, chiar dacă nu eterne, în succesiunea canoanelor literare. Negrici nu este un adversar explicit al ideii înseși de canon, dar pare a lăsa să se înțeleagă că n-avem nevoie de canon, prin urmare nici de „clasicizarea” unor scriitori. Dar ce



cultură se poate construi pe valurile mișcătoare ale standardelor și gusturilor trecătoare?

În efortul lui, justificat, în principiu, de a coborî cu câteva trepte nivelul entuziasmului față de calitățile literaturii române, Negrici comite și câteva imprudențe. *Istoria* lui Călinescu e departe de a fi o simplă „exaltare vizionară”, iar aceea, în replică, a lui, Cioculescu, Vianu și Streinu, una „europeană” și „ferită de ifose” patriotice. Există un quijotism la Călinescu, neîndoielnic, dar pretenția celor trei de a-l aduce cu picioarele pe pământ seamănă foarte bine cu aceea a bărbierului Nicolas față de eroul lui Cervantes. Problema „râvnei sincronizării cu orice preț” în romantism e perimată după cartea lui Nemoianu. Modernismul românesc, abia unificat de intervenții mai noi, e din nou dissociat de avangardism și de tradiționalism (aruncat aceasta într-un câmp semantic paralel) și redus la tezele lui Hugo Friedrich care nu se potrivesc pe de-a-ntregul nici măcar modernismului occidental. Dacă orice iluzie de continuitate e vană în literatura de după 1948, remorcarea la politică a tuturor operelor, formelor, temelor ori perspectivelor din deceniile de comunism este

excesivă. A existat și opoziție reală, nu doar una tolerată. Pamfletul contra postmodernismului e gratuit. Cea mai sumară lectură a literaturii optzeciste, indiferent de valoarea unora sau altora dintre opere, arată că avem de-a face cu o paradigmă diferită de aceea neomodernistă a literaturii scrise de generația șaizeci. O dificultate o constituie câteva din aprecierile de valoare: sonetele din urmă ale lui Voiculescu ar fi „sarbede, neostenit declarative și, pe alocuri, de-a dreptul banale”, Camil Petrescu și Mateiu Caragiale ar fi fiind supraevaluați, *Moromeții*, un roman „liniar, cronicăros și bolovănos”, în schimb, *Săptămâna nebunilor*, o „excepțională monografie a agoniei” și *Cel mai iubit dintre pământeni*, o „uriasă provocare politică”. Și dacă tot remarcă Negrici oportunismul dovedit de Barbu și Preda în preluarea șefiei de clanuri după ce Petru Dumitriu a emigrat, era cazul să noteze că romanele realist-socialiste ale celor doi nu sunt *Groapa* și *Moromeții* din anii '50, ci *Șoseaua Nordului*, *Facerea lumii* și, respectiv, *Risipitorii* din debutul anilor '60, ca un compromis nesolicitat, dar care s-a dovedit foarte util.

## ALEXANDRU GEORGE

(n. 6 aprilie 1930)

Unul dintre eseistii și criticii cei mai originali de după al Doilea Război este neîndoielnic Alexandru George. El își face apariția relativ târziu, ca și Paleologu sau Creția, când criticii generației '60, majoritatea mai tineri decât el, erau deja maturi. Deloc didactic, interesat doar de anumiți autori (pe unii i-a și editat), nerecunoscut la adevărata valoare, poate și din cauza firii sucite și cârcotașe, omul are iritarea ușoară și durabilă, capabil a trezi mai degrabă indulgență decât simpatie. A debutat târziu, cu proze scurte, trecând aproape imediat la studii despre câte un autor, totuși fără spirit monografic, alcătuite toate din texte disparate. Deși are de

obicei o idee clară despre un scriitor, nu e atras de sinteze. În definitiv, eseurile din culegerile ulterioare au exact același caracter. Cam toate notele definitorii ale criticii lui Alexandru George există deja în *Marele Alpha*, studiul despre Arghezi din 1970, și în primul rând intenția polemică: „Peste strălucirea de aur a unei opere, comentariul și exegeza se suprapun uneori numai ca o zgură de prejudecăți, de preconcepțiuni, de false adevăruri, ce au totuși, din nefericire, realitatea lor – iluzoria lor autonomie. O cercetare a operei unui autor atât de cercetat devine atunci, pentru cel sosit mai în urmă, un război cu legiunea cea mare a interpretatorilor care l-au prece-

dat". Deși își ia precauția de a susține că nu va declara acest război, se răzgândește repede și purcede la o verificare tenace a tuturor ipotezelor critice formulate înainte. Operația cu pricina nu răstoarnă imaginea de ansamblu a lui Arghezi, Lovinescu, Mateiu Caragiale sau I.L. Caragiale, cei patru autori despre care Alexandru George a publicat câte o carte, și cărora le-am putea adăuga pe Camil Petrescu, obiect al câtorva articole din *Semne și repere* și din alte culegeri. Originalitatea remarcilor critice e de amănunt și privește deseori aspecte secundare. Alexandru George are nu numai mania contrazicerii opiniei



curente, dar și pe aceea a precizunii. Cine nu e de acord cu el, se află neapărat în greșală. Ș. Cioculescu (altfel, admirat) ar fi împins pe o „pistă falsă” interpretarea lui Arghezi descoperindu-i debutul (cu totul nepersonal) din *Liga ortodoxă*. Sadoveanu și-ar fi trăit „momentul de glorie” în epoca sămănătoristă, fiind resimțit între războaie ca „vetust”. Observațiile de acest fel sunt simple chițibușuri. Cu excepția unui confrate, poet, Arghezi n-a fost contestat de niciun critic adevărat niciodată, cum mai pretinde Al. George. Iar statura lui Sadoveanu a crescut

după 1918, în pofida noii proze a lui Camil Petrescu și a celorlalți din generația tânără. Sunt și observații pertinente și profunde. Religiozitatea liricii argheziene e dezlegată de aceea a unor poeți contemporani precum Rilke, Jammes sau Claudel și legată de mistică medievală, considerată pe deplin „umană”, firească. În jurul lui E. Lovinescu (1975) e tot, cum arată și titlul, o circumscriere a operei „celui mai mare critic al nostru” și a celui care a inaugurat stilul modern și artistic al criticii românești. Deși inferior ca artă lui Călinescu ori ca percepere a poeziei lui Vladimir Streinu, și în general necompetitiv pe capitole cu urmașii săi imediați, Lovinescu îi întrece pe toți prin anvergura și reprezentativitatea operei sale. Ca noutate a punctului de vedere, studiul lui Alexandru George face un pas înapoi în raport cu micromonografia din același an a lui I. Negoïtescu, însă e mai lămuritor în multe privințe decât cărțile despre criticul de la „Sburătorul” a Ilenei Vrancea și a lui E. Simion. Editând opera lovinesciană, peste două decenii, Alexandru George va veni, în stilul lui, cu nenumărate precizări de nuanță, și nu atât de informație, cât de interpretare. Preocupat de adevărul criticii, nu de arta ei, cum declară în repetate rânduri, Alexandru George e un glosator inteligent și meticulos, cu tot aerul că ia mereu în răspăr opinia cea mai răspândită ori că forțează firescul unor aprecieri, altminteri corecte („E. Lovinescu este un critic al literaturii sămănătoriste și până în ziua de azi cel mai perspicace observator al ei”). Foarte oportune la data publicării, în plină campanie protocronistă, sunt considerațiile finale despre revalorificarea de către Lovinescu a moștenirii maioreștiene ca scut contra ereziilor extremei drepte de la sfârșitul deceniului patru și începutul deceniului cinci al secolului XX. Mai încheagată este monografia despre *Mateiu I. Caragiale* (1981), beneficiind de o informație care nu fusese accesibilă lui Ovidiu Cotruș cu patru ani în urmă și completând examenul operei cu un portret biografic. Analizând stilul de viață matein, criticul notează, pe lângă o imaginație prea bogată, care n-a scăpat

nimănu, un spirit realist nerelevat înainte. Îndeobște considerat un ins cu capul în nori, un snob ambițios cu suflet de parvenit, și pe deasupra mitoman, Mateiu Caragiale îi apare lui Alexandru George animat de impulsuri întrucâtva deosebite. Observând cu atenție mediul aristocratic spre care năzuia (și care l-a acceptat pe intrus fără să-l oblige la strategia clasică a ariștului), autorul lui *Remember* și-a dat seama de lipsa de stil a aristocrației noastre și a căutat să promoveze el însuși un anumit stil. Artist, cu o psihologie atipică, la fel cu cea a eroilor săi, Mateiu și-a inventat o formulă de viață și a ajuns să creadă el însuși în adevărul ei. Până la ce punct? Alexandru George relevă unele reflecții ale scriitorului care-i probează luciditatea. Dar, ca și în cazul altora, și mă gândesc la Malraux, cine va desface vreodată nodul acesta inextricabil de mitomanie și calcul rece, de legendă și adevăr? „În biografia unui individ intră ca fapte reale și iluziile lui”, spune Croce într-o pagină a *Esteticii*. Trecând printr-o sită fină toate documentele, Alexandru George modifică substanțial masca lui Mateiu țepăn și nesuferit, purtată din singura dorință de a contrazice lăbărțarea populară a tatălui și neajungând niciodată să se confunde cu abuzul. Din contra, crede criticul (care scrie, de exemplu, o pagină de mare delicatețe despre căsătoria lui Mateiu cu Marica Sion, cu douăzeci și cinci de ani mai în vârstă decât el, și prilejuind atâtea maliții altor comentatori), la bătrânețe, Mateiu era un om afabil, deși rezervat, și răceala era ca o crustă de gheață ce se topea uneori, dând la iveală un personaj nou și necunoscut. Cât despre *Craii de Curtea Veche*, Alexandru George înlătură, fără ezitare, interpretarea clasică drept roman realist obiectiv *manqué*: majoritatea comentatorilor de dinainte de război așa l-au considerat, chiar dacă n-au afirmat-o fățiș. Prestigiul cunoscutei teze estetice a lui E. Lovinescu era mult mai mare în epocă decât ne putem închipui astăzi și *Craii* au fost citiți prin prisma ei, care era inadecvată. Dar Alexandru George respinge la fel de categoric și interpretarea lui Ovidiu Cotruș (care împinge la ultimele consecințe unele

sugestii existente în exegeza lui Mateiu), conform căreia *Craii* e un roman de viziune mitopoetică, al cărui singur personaj real este povestitorul, înconjurat de o lume de proiecții și de fantasmе subiective. Eroarea acestei din urmă păreri i se pare a proveni din neglijarea aspectului realist, de observare minuțioasă a realității, în roman, și pe care își rezervă plăcerea să-l semnaleze în continuare. Chestiunea facturii prozei lui Mateiu e însă departe de a fi rezolvată prin aceste corectări. O „altă formă epică”, de sugestie proustiană, nu spune mare lucru despre originalitatea *Crailor*.

Foarte interesante, deși, din nou, disparate, sunt considerațiile din *Caragiale* (1996) subintitulate potrivit *glose-dispute-analize*. Autorul pleacă de obicei de la o întrebare incitantă: *Era Caragiale inteligent?* Sau: *Și, totuși, de ce, nene Anghelache?* Aprecierile sunt în genere de bun-simț, ceea ce, fiind vorba de un scriitor subtil și cultivând genial ambiguitatea, ca autorul *Momentelor*, nu e deloc o atitudine de lepădat. Alexandru George găsește de pildă că, raportându-l pe Anghelache, casierul din *Inspecțiune*, la slujbașul gogolian Belikov, Vartic transpune lucrurile „într-un registru prea înalt”, toată problema la Caragiale fiind psihologică, nu metafizică. În același fel, sunt respinse „ipotezele nesuținute de niciun argument temeinic” ale lui Solomon Marcus, Florin Manolescu sau Șt. Cazimir. Asta nu înseamnă că Alexandru George are totdeauna dreptate. Dacă de exemplu este exagerată ideea lui Florin Manolescu cu privire la „strategiile” epistolierului, e complet eronată observația lui Al. George (preluată de la E. Lovinescu) conform căreia „marele scriitor nu era un epistolier”, negăsindu-și „în scris expresia firească a sentimentelor”, el, „geniul oral, al vorbei, al taclalei”. Deducția logică ar fi că nici prozatorul nu-și găsea expresia firească a sentimentelor, de vreme ce și el „scria” în loc de a „vorbi”. Poate cel mai interesant articol din carte este acela intitulat caragialian *Partidul coanei Joițicbii*, în care, pe lângă așa-zicând reabilitarea cetățeanului turmentat (al cărui discurs ar conține elemente de ideologie junimistă), Alexandru George raportează situația din *Scrisoarea pierdută* la împre-

jurările reale din anul alegerilor pentru Constituantă, corectând în treacăt și eroarea multor comentatori care nu văzuseră că disputa politică se petrece în sânul aceluiași partid.

Cele mai multe dintre articolele strânse în volume ca, la un capăt de drum, *Semne și repere* (1971) ori, la capătul celălalt, *Alte reveniri, restituiri, revizuirii* (2003), nu diferă de acelea cu vagi veleități monografice examinate mai sus. (De altfel mai toate „capitolele” din acestea au apărut, separat, în culegerile anterioare.) Ele sunt încercări de a privi opera întregă a unui autor (Camil Petrescu) ori când e foarte întinsă, numai unul din capitolele ei (G. Călinescu). Pe urmă, eseurile capătă o formă tot mai succintă, ocazională deseori, polemice cât cuprinde, și tot pornind de la detalii, fără dorință de sinteză (dovada o constituie cele cinci tomuri publicate în decursul timpului sub titlul *La sfârșitul lecturii*). Părerea despre critică a lui Alexandru George este anticălinesciană. De altfel, autorul singurei noastre istorii literare integrale și valabile e un fel de *la bête noire* a criticului, care-și prefațează acțiunea critică de un veritabil rechizitoriu îndreptat contra criticii creatoare și a lui Călinescu însuși (ale cărui romane sunt aspru judecate, în deplină ignorare a formulei specifice, cam în felul în care bărbierul Nicolas îl judeca pe Don Quijote). Ce susține în esență Alexandru George încă din primele pagini ale *Semnelor și reperelor*? Susține anume, printr-o comparație fără sens, că oricând și oriunde critica a fost prin natură inferioară literaturii, căreia ar trebui să i se subordoneze cu mare modestie, servindu-i drept slujitor fidel în ochii publicului. Creatorii înșiși n-ar da criticii nicio atenție. Mai mult, n-ar exista vreun critic „genial” (ghilimelele aparțin lui Alexandru George), criticul fiind „prin genul pe care-l practică *sub* nivelul literaturii”: „Nu e o întâmplare, atunci, că cel mai plat dintre criticii literaturii noastre, Pompiliu Constantinescu, a dat și cele mai juste judecăți asupra ei, iar G. Călinescu, cel mai «artist» dintre criticii din perioada interbelică, a greșit cel mai des”. În ce-l privește pe Alexandru George însuși, el s-a străduit din răs-

puteri să fie cât mai plat, lucru care, dacă i-a reușit uneori, nu-i probează aserțiunile, fiindcă alteori, și încă destul de des, el și-a depășit condiția modestă pe care și-o asumă fiind un veritabil creator. Când, spre sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut, abuzul de metodă a vrut să transforme critica într-o știință, Alexandru George s-a alarmat, deplângând scăderea influenței călinesciene: „Prin aceeași răzbunare ironică a zeilor, critica românească se caracostizează pe zi ce trece...” E ciudat apoi că inamicul fantastului Călinescu nu-l iubește nici pe exactul Maiorescu (nefiind de acord cu Lovinescu în privința maiorescianismului criticii noastre estetice din prima parte a secolului XX), învinuit că a preferat să-i „strivească” pe mărunții Aricescu, Mureșanu sau Giorgio Brătianu în loc să-și „încearcă forțele” contra unor Heliade, Kogălniceanu sau „chiar Gherea”. În concluzie, „viziunea generală este la Maiorescu, ca și la Caragiale, de o scandaloaasă parțialitate”, iar critica lui „nu poate fi înțeleasă ca un instrument sau ca o etapă în procesul de înțelegere a epocii”. De aici și până la tentativa reabilitării lui V.A. Urechia, una dintre victimele lui Maiorescu, nu mai e decât un mic pas, pe care Alexandru George, nepăsător la ridicol, îl face, editându-l și prefațându-l pe agramatul contemporan al liderului junimist. În genere, articolele, atât de numeroase încât fac din autorul lor un creator (*nomen odiosum!*) al unei opere bogate și variate, sunt simpatice și iritante, fie și când enunță enormități (Urmuz ar fi doar o „legendă” fabricată de critică, nu cu adevărat un scriitor).

De o factură în mare măsură diferită și foarte liberă sunt eseurile cu oarece pretenții literare, în care opere de artă sau situații de viață sunt folosite ca pretext pentru amintiri, evocări, confesiuni, povestiri ori considerații morale și de tot felul. La originea lor se află prozele propriu-zise din volumul cu care Alexandru George a debutat în 1970, *Simple întâmplări cu sensul la urmă*, urmat de *Clepsidra cu venin* un an mai târziu. Ispita literaturii e cu atât mai probabilă, cu cât autorul lor va publica ulterior câteva romane. Vreau să spun

din capul locului că romanelor propriu-zise le prefer povestirile și eseurile, absolut delicioase majoritatea, pline de o imaginație pe cât de proaspătă, pe atât de precisă, sclipind de inteligență și creând un gen literar personal, între ficțiune, memorii și publicistică, la fel cu faimoasele tablete argheziene sau cu cronicile mizantropico-optimiste ale lui Călinescu. Ele explică în definitiv de ce s-a dezis de critică, și cu atâta înverșunare încă, Alexandru George: fiindcă s-a considerat un romancier și care n-a vrut ca proza să-i fie trecută cu vederea ca *une violon d'Ingres*. Primele povestiri, de exemplu, nu sunt rele deloc. Livrești, tematic și stilistic, până și în titluri, ele țin de maniera prozei franceze de la finele secolului XIX, din care Alexandru George a și tradus, post și antinaturalistă (Macedonski, D. Anghel, Villiers de l'Isle Adam, J. Barbey d'Aureville, Huysmans), cu întâmplări și personaje extraordinare, nelocalizate decât vag în timp și spațiu, cu intruziuni de basm ori onirice, nu lipsite de haz (aflăm abia după câteva pagini că un cavaler care sare gardul de la castelul adoratei lui e un biet cotoi, iar tragica poveste a unui cuplu de bătrâni care-șiucid vizitatorii e relatată în registru comic, tot așa ca teribila aventură a unui tânăr care-și cucerește iubita cu ajutorul unor scrisori copiate, oarecum după modelul din *Popi* de Teodor Școțescu din pricina căruia e asasinat un nevinovat). Prozele n-au corespondent în epoca apariției lor (decât poate cu ale lui D. Țepeneag) și au trecut neobservate, ca și faptul că eseurile din *Întâmplări în gând și spațiu* ori din celelalte volume par croite din același material, doar că fără elementul fictiv din povestiri. *Clepsidra cu venin* împinge mai departe livrescul, literaturizând excesiv, într-o limbă tot mai artificială, pe subiecte de istorie sau de legendă.

Romanele sunt decepționante. Materia lor, în parte autobiografică, trecută prin prisma unui cititor de literatură nesățios și sagace, este aceeași din eseuri și povestiri. Le lipsește însă pulsul epic și, în plus, sunt construite după rețeta lesne decelabilă a unor jocuri meta și intertextuale, care denotă în mod evident ingeniu, deloc însă geniul creării de personaje profunde, captivante

psihologic, ori al unor situații de viață tulburătoare. Cel dintâi (*Caiet pentru...*, 1984) e camilpetrescian în intenție: naratorul găsește în biblioteca unui fost conac (care între timp, găzduise un spital) un jurnal intim al unei fete de boier de pe la începutul secolului XX, pe care-l citește în două rânduri, la o distanță de douăzeci de ani; în final, se adaugă propriul jurnal din anii '60 ai aceluiași secol, situat exact la jumătatea intervalului dintre cele două lecturi. Însemnările fetei par, în mod paradoxal, mai autentice decât ale naratorului. Atmosfera din jurnalul fetei este asemănătoare, până la un punct, cu aceea din *Matei Iliescu* ori din *Dimineața pierdută* (partea referitoare la epoca de dinainte de Primul Război). Romanul, bine scris, plăcut, n-are pregnanța artistică a acestora. *Dimineața devreme* (1985) introduce în povestire pasaje din cartea polițistă pe care naratorul (un puști de nouă ani) tocmai o citește. De altfel romanul are pe alocuri aspectul unei pastișe intenționate după Mark Twain și alți autori de literatură pentru adolescenți. În fond, e autobiografic. Acțiunea debutează în septembrie 1939, în zilele când izbucnește al Doilea Război Mondial, naratorul aflându-se la Pucioasa, lângă Târgoviște, unde Alexandru George s-a aflat el însuși, doi ani mai târziu, elev la gimnaziu. În capitolele finale i se dă cuvântul autorului care comentează, cu maturitate insuflată de Tolstoi problemele războiului și păcii. Din nefericire, peripețiile personajului care ocupă mare parte din roman, sunt prea puțin interesante, și nu doar ca expresie a unor revelații naive despre o istorie intrată în delir, dar chiar considerate în substanța lor proprie, ca jocuri și aventuri copilărești. *Seara târziu* (1988) (titlul, simetric față de precedentul, sugerează că epoca la care se referă nu mai este copilăria, ci maturitatea târzie) e un roman-jurnal, ca atâtea ale târgoviștenilor înainte. E greu de precizat cât de real ori cât de fictiv. Literar e mult sub *Ucenic la clasici* al lui Olăreanu, ca să nu mai vorbim de acelea ale lui Radu Petrescu. Curioasă convingerea unui critic atât de sever ca Alexandru George că posedă însușiri de romancier! Deși mai structurat, nici *Oameni și umbre* (1996) nu e mai bun. Tot autobiografic, romanul

a fost scris într-o primă și mai amplă versiune încă din anii '50. Așadar înaintea eseurilor. E foarte posibil ca Alexandru George să fi pariat inițial pe o carieră de romancier, lăsându-și întâile cărți în sertar până spre sfârșitul epocii comuniste. Când scria *Oameni și umbre* n-avea „speranța publicării în regimul comunist – decât postum”. Așa s-ar explica iubirea exigentului citi-

tor de literatură pentru vlăstarele lui literare din tinerețe. Interesantă este în schimb publicistica politică de după revoluție, denotând vechi și sta-tornice convingeri liberale, ca și o bună cunoaș-tere a istoriei, lucru întrucâtva de așteptat de la un autor cu tradiții familiale burgheze și atât de lucid ca Alexandru George.

## GHEORGHE GRIGURCU

(n. 16 aprilie 1936)



Gheorghe Grigurcu, care a debutat ca poet în 1968 și abia în 1972 cu un volum de critică, n-a fost niciodată un răsfățat al manualelor și al publicului larg. Relativa lui lipsă de popularitate, înainte de 1989, se explică prin aceea că a scris exclusiv despre cărți de poezie și de critică. Niciodată despre romane. Interesul lui s-a îndreptat multă vreme spre literatura contemporană. A trecut la clasici târziu și, în general, după ce recuperarea lor se făcuse de către alții.

După 1989, Grigurcu este contestat de unii și de alții pentru radicalismul lui. A susținut că revizuirea literaturii publicate sub comunism e obligatorie, ceea ce e firesc, dar s-a mărginit adesea la aspectul moral. Faptul de a fi intentat procese de moralitate lui Sadoveanu, Călinescu sau Preda nu era de natură să-i atragă simpatii. Deși n-a lăsat niciodată să se înțeleagă că ar pune în celălalt talger al balanței meritele intrinseci ale operelor (incontornabile de către un critic adevărat cum este Grigurcu), a fost învinuit că îi preferă sistematic celor mari pe cei mărunți. Reputația lui Grigurcu de denigrator al valorilor consacrate e mai veche. S-a adăugat aceea de laudator al autorilor de mâna a doua. În ambele există o fărâma de temei. Nu merită să stăruim asupra articolelor din anii din urmă în care Grigurcu pare a nu mai face nicio deosebire între poeți (și critici) despărțiți valoric prin ani-lumină. Stilul însuși al comentariului suferă de uniformitate. Iar citatele deserveșc la tot pasul judecățile. În ce privește negativismul arătat scriitorilor mari, lucrurile trebuie privite cu circumspecție. Constatarea a fost formulată de Mircea Martin și, încă, într-un mod tranșant cu care autorul *Singurei critici* nu ne obișnuise: „Pentru Grigurcu critica este *mai ales* negație”. Constatarea este, nu excesivă, cât falsă. Critica lui Grigurcu este una comprehensivă și prea puțin „judecătorească”. Deja articolele din *Existența poeziei* (1986) dovedeau cu prisosință că autorul nu

discerne valori, ci caută să înțeleagă formule poetice, legându-le tot mai des de persoana umană a poetului. Dacă îngăduința arătată astăzi poezilor n-ar fi pierdut înclinarea de ieri spre portret sau evocare, atât de substanțial literară, i-am fi trecut cu vederea omogenizarea axiologică. Aleg la întâmplare o pagină despre Aurel Gurghianu (poet uitat, ca și personajul din spate) scrisă pe la mijlocul anilor '80: „Aurel Gurghianu prezintă, în momentele-i de reușită, finețea îndrăzneată a artiștilor extrem-orientali. Ni-l amintim cum, cu mai bine de un sfert de veac în urmă, apărea în nocturnul careu hivernal al Clujului ce constituise scena preferată a versurilor și carnetelor sale, siluetă elegantă în imperceptibilă ezitare de înalt plop, cu o pălărie aproape albă în contrast cu paltonul negru (ah, acea unică în oraș pălărie albă!), îndelung urmărit de aviditatea privirilor noastre studentești. Era o întrupare a Poeziei, purtând misterul unei recente mari decepții intime, îmbătător ca un parfum. Trecea îngăduitor și absent, în apropierea dandysteii orbite baconskyene, cu o pedală particulară de izolare”. Originea reputației de demolator al marilor valori i se trage lui Grigurcu de la unele din întâilele sale articole din *Teritoriu liric și Poezii români de azi*, în care criticul venea cu judecăți personale despre poezii generației '60. Pe scurt, el socotea discutabilă prioritatea acordată lui Nichita Stănescu și Marin Sorescu în detrimentul lui Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, E. Brumaru, Florin Mugur și alții. În realitate, nimeni nu contestase valoarea celor din urmă. Preferința pentru cei dintâi era oarecum îndreptățită sub raportul caracterului reprezentativ pe care opera lor îl avusese în reformarea poeziei postrealist-socialiste, nicidecum sub raport *stricto sensu* literar. Nici măcar nu era vorba de două generații diferite. Abia anii '80 vor aduce în scenă o generație nouă. Iritarea lui Grigurcu pleca de la popularitatea, care lui i se părea disproporționată, a lui Nichita Stănescu și Marin Sorescu, și dovedea o oarecare carență a simțului istoric în aprecierea faptului literar. Debuturile majorității poezilor a căror marginalizare o deplângea

Grigurcu au fost întârziate. Chiar și ale unora ca Florin Mugur, dacă luăm în considerare primul volum publicat în condițiile liberalizării de după 1965. Nichita Stănescu și Marin Sorescu au beneficiat de șansa pionieratului. În rest, disputa (dusă pe culmile disperării de Marin Mincu) era falacioasă.

Critic excepțional de poezie (ca puțini alții), Grigurcu este un intuitiv și un artist. Chiar și bogata asociativitate, dovedind lecturi întinse și aplicate, este absorbită de intuiția suverană a criticului, care nu e și un istoric literar, și, în loc să semene cu un instrument de raportare istorică, seamănă cu o candoare a formelor similare, trăind toate într-un același univers al artei. Prin degustare, se recunoaște imediat specia vinului sau părțile amestecului. În sprijinul intuiției vine și o imensă fantezie a adjectivelor și adverbilor. Fiecare cuvânt este dublu sau triplu determinat într-o barocă fluorescență. Jerbele acestea pot fi culese din fiecare pagină: printr-un „peisaj crud-expresionist” adie o „indefinibilă teroare”; cutare element al naturii „dobândește o imensă proiecție amuzant-terifiantă (se prefigurează astfel sadicul hiperbolism al poetului)”; „expresiv este și floralul morbid, provocator”; „prin sensul unei malefice forțe nevăzătoare, spasmodic afective și felin devoratoare apare...”. Este o critică ce păstrează în contactul cu textul o anume senzorialitate, ca și cum ar voi să comunice din el mai mult decât niște abstracții scheletice (la care critica e în principiu condamnată), netâind cordonul ombilical al impresiei genuine. Gheorghe Grigurcu e și un manierist, și din dorința lui de a împăca ideea cu viața se ivesc unele contradicții foarte sugestive ale criticii practicate. Întâi chiar aceea dintre o documentare foarte atentă, prin citate ample, a impresiilor, și o mare ambiție de autonomie a propriului text: critica lui e un continuu du-te-vino între două stiluri (al poetului, al criticului), între două medii cu densități diferite și care încearcă să se întrepătrundă, devorându-se la infinit. Apoi, contradicția dintre un descriptivism minuțios și nevoia de formulă sintetică, dintre descrierea laborioasă până la saturarea

textului și definitivul laconic al sentințelor. Astfel de definiții trec fulgurant prin pagină, metafore rare, ca niște meteoriți căzuți pe o planetă al cărei sol e făcut din epitete: „epigonismul nu aduce decât plânsul mecanic al stereotipiei”; „acel unic limbaj al epuizării (bacoviene) trosnind ca un vreasă rupt”; (*Zoosofia* este o) „prodigioasă bufonerie lexicală animată de ambiții argheziene și barbiene, ca și de reminiscențele naivei scriituri a cărților populare”; „gras spectacol de *guignol* autohton”; „conservând și prelungind atâtea forme ale lirismului, creația lui Ion Caraion ne apare drept un muzeu Grévin, unde între nenumăratele chipuri sinistre, alcătuite cu o rea migală, ne întâmpină într-un ungher și chipul ce ezită al candorii”.

Critica criticii nu e mai puțin demnă de a fi relevantă. Competentă și neinfluențabilă, civilizată, exactă, ea nu este lipsită la Grigurcu de ironie și de o anumită „răutate” fără de care ar părea fadă. „Expresia exactă este totdeauna odioasă, cuvântul potrivit rănește”, observa Thomas Mann. Gheorghe Grigurcu și-a asumat, cu siguranță, riscul de a vedea ștergându-se zâmbetul de pe chipul unui confrate, pe care îl caracterizează în felul următor: „Spirit cultivat, însă fără suficientă pregnanță, amestecă la nesfârșit lutul și apa, întârziind a turna pasta în tipare”. Puterea formulei este evidentă și, înainte de a jigni, ar trebui să încânte. Însă cine, fiind vorba de el însuși, recunoaște frumusețea unei judecăți dacă conținutul ei îl supără? Și totuși: „X subscrie la o critică a poeziei... paradizică în cadrul căreia leul și mielul, elefantul și furnica pot coexista pe același sol ospitalier”. Să ne facem iluzii în forța artei de a învinge resentimentul? Ar fi să subestimăm forța resentimentului: „Y s-a dedicat glosării pioase a unui grup restrâns de autori, ajungând proverbial”. Astfel de scăpărări malițioase întâlnim la tot pasul în articolele lui Gheorghe Grigurcu, căruia nu-i rămâne decât să se sprijine în propria înțelepciune: „Un polemist trebuie să se exerseze în a primi loviturile reale ale valorilor iluzorii”. Critica aceasta vedește însă mai mult o predispoziție artistă decât una polemică. E

animată în primul rând de dorința de a-și traduce, cu suplețe și fără să piardă nicio nuanță, impresiile de lectură. Exactitatea însăși a cuvântului se datorează unui scrupul de artist. Gheorghe Grigurcu este un impresionist impenitent și un calofil, care-și recunoaște singur modelele în G. Călinescu („prima mea pasiune critică”), E. Lovinescu (în care „am întrevăzut prilejul unui echilibru superior”), Thibaudet și Bachelard („care mi-au dezvoltat satisfacția stilistică, cea mai vie emoție în acest sens fiind însă pentru mine legată de Marcel Proust”), Perpessicius și Streinu („verbul lor somptuos l-am gustat cu delicii încă foarte tânăr fiind”), la care putem adăuga, fără teamă că greșim, pe I. Negoïtescu. Stratul în care se fixează cu predilecție sondele critice este acela al expresivității, înțeleasă ca organică densitate a unei limbi specifice. Tot așa cum este limbajul comentatorului, bogat în metafore frumoase și deopotrivă eficiente: „Jovialitatea eseistului e pernicioasă ca o roză cu ghimpi”; „spovedanii aspre precum un cactus”; „metoda e ținta sa supremă, Meca impresionantului său itinerar erudit”; „cărturar sensibil împleticit în citate” etc.

După 1989, Gheorghe Grigurcu, estetul impenitent dinainte, pare a fi aderat la conceptul de „est-etică” al Monicăi Lovinescu, de unde acel radicalism care i-a atras nenumărate replici. În fond, dacă judecăm fără niciun parti-pris, natura criticii lui Grigurcu a suferit în condițiile liberei exprimări postdecembriste o mutație importantă. Deși a continuat să publice sute de recenzii la cărți de poezie și critică, la fel ca în deceniile anterioare, Grigurcu a făcut-o mai mult în virtutea inerției, fără acea plăcere a textului pe care o simțeam în comentariile vechi, fără bogata lor senzorialitate verbală. Interesul criticului s-a deplasat în mod evident către o publicistică angajată politic, nu lipsită de un anumit patos polemic. E semnificativ cum tocmai politicul, ocolit cu atâta grijă de toți criticii adevărați în timpul regimului trecut, devine acum extrem de atractiv și de util unor oameni care, detestând odinioară tocmai ocazionalul campa-



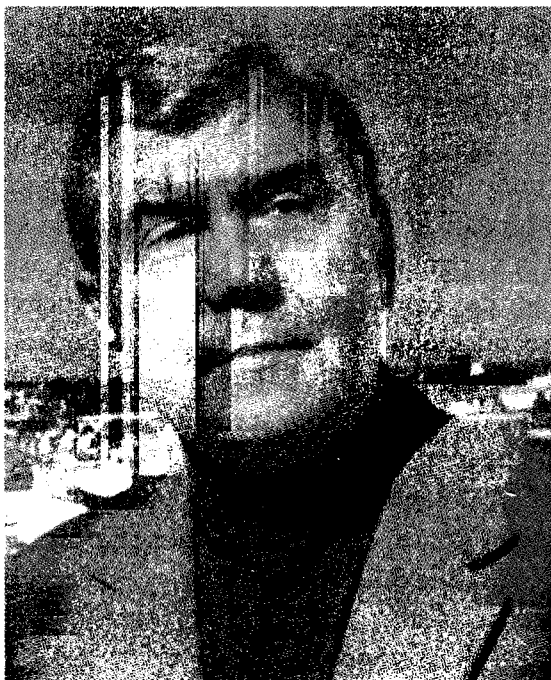
niilor politice, profită din plin de dreptul de a spune lucrurilor pe nume ca să se lanseze ei înșiși în campanii. Grigurcu nu e unicul critic estetic de ieri care face o *volte-face*, nu de atitudine, ci de metodă. Dar e, poate, cel mai ilustrativ pentru schimbarea la față a criticii românești din postcomunism, fiindcă puțini au trecut ca el din extremul radicalism estetic în extremul radicalism etic (cu netă implicație politică). Strânse în numeroase culegeri, unele cu titluri pline de tâlc (*Imposibila neutralitate*), articolele, deseori fulminant polemice, nu ratează nicio ocazie de a interveni în cele mai aprinse teme ale dezbaterii literare actuale ori de a le crea. În ultimii douăzeci de ani, Grigurcu a polemizat cu toată lumea. Nu e locul, nici cazul, de a verifica gradul ori măcar media de adevăr din intervențiile sale repetate, insistente, rareori excesive, de cele mai multe ori oportune și necesare. Dar trebuie apreciat bunul-simț de care autorul dă dovadă aproape de fiecare dată, ca și capacitatea lui de

a-și demonstra, punct cu punct, argumentat, poziția. Deși multe dintre teme s-au perimat, lectura articolelor rămâne la fel de captivantă ca și atunci când apa fierbea în vas. Grigurcu este unul dintre cei mai redevabili polemști români, dacă dăm polemicii sensul discriminat de acela al pamfletului din celebra definiție lovinesciană. Rareori Grigurcu a fost interesat de pamfletul propriu-zis, de obicei când obiectul articolului era vreo *bête noire* a criticului (Adrian Păunescu sau Al. Piru i-au oferit ocazia unor execuții pe cât de sângeroase, pe atât de artistice). El a preferat polemica, de stil lovinescian, civilă, nu războinică (împotriva naturii genului), argumentația răbdătoare, asediului pripit, politețea, agresivități.

Gheorghe Grigurcu a publicat și câteva sute de aforisme (multe, admirabile literar și etic), ca și poezie, minoră, dar nu fără valoare, care, dacă are un defect evident, îl are pe acela de a părea fără nici cel mai mic cusur. Important rămâne criticul, unul dintre cei mai buni din câți avem.

## MIHAI ZAMFIR

(n. 6 noiembrie 1940)



Gabriel Liiceanu și apoi H.-R. Patapievici au remarcat absența la noi a unei piețe a ideilor filosofice, ceea ce face, între altele, ca opere importante să scape oricărui comentariu și, corolar încă și mai costisitor, să nu stârnească emulație. Același lucru se întâmplă cu studiile de istorie literară. Critica propriu-zisă având o piață publică destul de constantă, în sensul că depășește cadrul revistelor de nișă, culturale, extinzându-se în cotidiene sau chiar în mass-media, studiile istorice, dacă nu și istoriile literare ca atare, îndeajuns de rare, nu sunt de obicei recenzate și nici cunoscute în toate cazurile înșiși istoricilor literaturii. Cel mai bun exemplu îl oferă cărțile lui Mihai Zamfir, unul dintre cei mai originali și moderni istorici ai literaturii, cultivat și subtil. După ce și-a încercat puterile în antologarea (în colaborare cu Paul Cornea) a

textelor teoretice aparținând primului romantism și, în premieră, a prozei noastre poetice, M. Zamfir a dat în *Introducere în poezia lui Alexandru Macedonski* (1972) nu numai cea mai bună monografie asupra scriitorului, dar și cel mai temeinic studiu al poeziei noastre romantice din unghiul artei și stilului. Teza cărții e aparent foarte simplă: la 1830 poezia românească se împarte în două direcții, încă astăzi observabile: de o parte poezia neolatinizantă de modă franceză și italiană, de alta, poezia inspirată de mitosul național. Macedonski și Eminescu ar ilustra perfect opoziția în secolul XIX. „Distincțiile ulterioare, consideră M. Zamfir, didactic-scoliaște (de tipul *clasicism, romantism, naturalism, simbolism* etc.), aplicate prin analogie cu situația din Apus a poeziei din secolul al XIX-lea, oferă explicații parțiale, care doar completează dihotomia fundamentală...” Evoluția poeziei se face atât prin relativizarea limbii, cât și prin reformarea genurilor și speciilor literare. Iuțea schimbării e surprinzătoare: în trei decenii ia naștere, prin contribuția unor scriitori talentați, „deși nu geniali” (cum notează scrupulos M. Zamfir), literatura română modernă. Ruptura de aceea anterioară e mai pronunțată decât oriunde în Apus, unde limbajul romantic îl continuă pe acela clasicizant în interiorul aceluiași tipar: „La noi limbajul romantic de la 1840 înseamnă pur și simplu adoptarea unui nou tipar față de cel de la 1800”. Macedonski a fost conștient de reforma cu pricina, după cum o arată multe din articolele lui. În penultimul deceniu al secolului opoziția dintre filiera franceză (neolatină) și aceea germană (mitosul) era evidentă în polemica dusă de *Literatorul* contra *Convorbirilor literare*. În ce privește examenul operei macedonskiene, M. Zamfir este la fel de original. El propune abandonarea paradigmei critice în care, de la T. Vianu la Adrian Marino, istoricii literari l-au inclus pe poet (o secțiune longitudinală în poezie indica succesiunea, dar și împletirea spiritului romantic-pășoptist cu acela parnasian și mai apoi simbolist), și adoptarea alteia, printr-o secționare transversală, care separa poezia „dezor-

donat-mimetică”, prea puțin valoroasă, de până la 1890, a lui Macedonski de aceea „simbolist-ornamentală”, pe de-a-ntregul valabilă până azi, de după acest an. Modul în care Macedonski s-a reformat pe sine în a doua jumătate a vieții ar rămâne cu atât mai misterios, cu cât poetul, autodidact, cu o cultură sumară, n-a fost și un teoretician. M. Zamfir pune un punct tezei unanime despre însemnătatea articolelor despre poezie ale lui Macedonski. Spontan-intuitive, ele sunt contradictorii și emfatic. Primul examen stilistic al poeziei macedonskiene este, apoi, acela din cartea lui Zamfir. Ca și al prozei (considerat de valoare egală cu poezia), în tradiția aceleia poetice de care Zamfir se ocupase mai devreme și la care va reveni într-o carte consacrată poemului în proză. Toate aceste radicale opinii ale autorului *Introducerii* au lăsat nepăsătoare atât critica, cât și istoria literară. Despre Macedonski a continuat să se scrie după 1972 la fel ca înainte.

*Din secolul romantic* examinează proza pašoptistă, nu prin exemplul unui singur scriitor, ci prin acela al câtorva dintre autorii de nuvele, jurnale ori memorii. Întreaga problematică literară este pusă în contextul radiografierii secolului sub raport economic, social, moral și psihologic. Constatările sunt la fel de personale ca și în cazul poeziei. Proza romantică românească se bazează pe memorie mai mult decât pe imaginație; genurile predilecte nu sunt cele de ficțiune (romane, deloc); majoritatea speciilor de proză romantică vor fi considerate, în secolul XX, paraliterare, ținând de literatura așa-zică de frontieră. Caracterizarea generală a romantismului românesc părește, odată cu M. Zamfir, tradiția de interpretare impusă de Paul Cornea, spre a se apropia de interpretarea mult mai modernă a lui Virgil Nemoianu. (În 1989, când apare cartea lui M. Zamfir, cenzura a permis citarea titlului – *The Taming Romanticism* –, nu și a numelui autorului, care trăia de un deceniu și jumătate în SUA.) Spre deosebire însă și de Nemoianu (care examinase curentul

romantic prin prisma ideologiei artistice), M. Zamfir inaugurează *stilistica diacronică*, sintagmă care a părut contradictorie la început (stilistica fiind prin excelență sincronică la toți promotorii ei, Bally, Vossler sau Spitzer), dovedindu-și utilitatea ulterior prin introducerea perspectivei stilistice și comparate în istoriile literaturii. Câteva subcapitole din carte ilustrează admirabil noul concept operatoriu (sau metodă, cum o numește autorul). Cel mai atractiv este acela referitor la *Deșteaptă-te, române*. Clasicul nostru imn național nu este și o poezie clasică. Andrei Mureșanu reprezintă, de altfel, unica excepție printre poeții ardeleni ai secolului XIX, neatinși, ei, de aripa romantică, precum muntenii, și rămași clasici. *Deșteaptă-te, române* este o poezie lamartiniană, recurgând la dolentul alexandrin românesc de 13/14 silabe care provenea din acela francez de 11/12, măsura prin excelență a melancoliei incurabile și a meditației pesimiste. Și tocmai acestui poem decepționist, al cărui autor va figura în panteonul eminescian ca un „filosof al stingerii universale”, plângând pe ruine ca Ecclesiastul, va deveni cântecul revoluționar al națiunii noastre trezite la viața politică. Un al doilea exemplu de stilistică în diacronie l-ar fi putut oferi analiza puțin știutului sonet eminescian *Stau în cerdacul său...*, dacă M. Zamfir ar fi comparat versiunea (pe care o examinează minuțios) din ediția Perpessicius cu aceea din ediția Creția. O stilistică comparată i-ar fi revelat felul în care a evoluat poemul, schimbându-și binișor sensul, cam în felul în care, după observația lui Marian Papahagi, un text al lui Ion Barbu cu caracter dedicațional-erotic a devenit în versiunea din *Joc secund* o artă poetică. La drept vorbind, *Stilistica diacronică* e un concept operatoriu mai cuprinzător decât compararea din unghiul stilului a unor versiuni succesive dintr-o aceeași operă. Definiția o dă Zamfir însuși în *Poemul românesc în proză* (1981): ea constă în istoria unei structuri stilistice, a unei forme literare, ca și în studierea originii structurii cu

pricina și a situații ei în cadrul formelor literare din epocă. *Poemul românesc în proză* nu se mai referă la un gen central (poezia, proza) precum celelalte, ci la unul marginal și, din punctul meu de vedere, antipatic. Poemul în proză dintre 1830 și 1980 oferă autorului ocazia unei „mici istorii stilistice” în așteptarea *Istoriei stilistice a literaturii române* nici până astăzi scrise.

*Cealaltă față a prozei* reprezintă trecerea frontierei dintre secole: metoda stilisticii diacronice e aplicată aici prozei de după 1920 și îndeosebi romanului. Plecând de data aceasta din Greimas și anticipându-l pe Kundera, autorul distinge sub raport stilistic romanul „clasic”, documental, bazat pe un principiu de succesiune, de romanul modern, bazat pe simultaneitate, pe un principiu muzical. Ideea este ilustrată prin romane neomologate definitiv acum douăzeci de ani, când își scria Zamfir cartea, după ce fuseseră considerate atipice la apariția lor, acum șaptezeci: romanele lui Mateiu Caragiale, M. Blecher (ale generației lui M. Eliade în fond), C. Stere, mergând până la contemporani ai lui Marin Preda. O contribuție teoretică deopotrivă de remarcabilă privește disjungerea unui jurnal intim de criză de un jurnal intim de existență. Plină de idei noi, critica lui M. Zamfir e a unui cititor care n-are neapărat plăcerea analizei cărților, dar este capabil să formuleze teze noi, concepte inedite și definiții personale. *Discursul anilor '90* (2002) sacrifică total analiza textului în favoarea speculării inteligente, metode și convingătoare pe marginea unor teme generale cum ar fi specificul național ori specificul discursului totalitar-comunist. Cine s-ar fi gândit să ia ca punct de plecare în definirea acestui din urmă tip de discurs celebrul dialog platonician care-i opune pe Cratylos și pe Hermogene? În termeni medievali, opoziția fusese aceea dintre *nominalism* și *realism*. Discursul comunist, conchide Zamfir, este unul *anti-nominalist*, anunțat (iată o observație curajoasă!) de discursul structuralismului de la jumătatea anilor '60

(tipic realist acesta, întemeiat pe niște *universalii* dincolo de mode și timp și deopotrivă de autoritar). Ca și *realismul* medieval, discursul comunist disprețuiește contingentul („dacă realitatea contrazice teoria, cu atât mai rău pentru realitate!”, exclamă ironic Zamfir) și este esențial cratylian (nu există în el cuvinte întâmplătoare sau inocente). Cel mai interesant examen de până acum al patologiei artei totalitare, logocratice, îl găsim în cartea din 2002 a lui Zamfir. Aportul cărții la înțelegerea realismului-socialist este enorm. Zamfir enumeră particularitățile noii arte „revoluționare” ieșite din mantaua leninistă: simplitatea neoclasică, figurativul, emoționalitatea și anti-intelectualismul, vulgarizarea (modelului filosofic asumat) etc. Împreună cu E. Negrici, Sanda Cordoș și alți câțiva, Zamfir a inițiat după 1989 procesul reflecției asupra teoriei realist-socialiste, într-un moment în care o recuperare adevărată a literaturii produse de ea avusese loc (dincolo de sterile polemici având drept subiect necesitatea revizuirii întregii literaturi publicate în vechiul regim), fiindcă ideile generale lipseau, o recitare sistematică a operelor era mereu amânată, iar atitudinea principală a comentatorilor părea să fie o condamnare în bloc (inspirată de considerente privind etica autorilor) sau o apărare tot în bloc (inspirată de considerente exclusiv estetice) a literaturii tipărite înainte de 1989. Un studiu despre Proust (ca autor al unui roman nedocumental) și altul despre lirica lusitană (o sinteză cum nu exista încă, se pare, în critica din Portugalia), de la Camoês la Pessoa arată competența criticului în literaturi străine. Ca și mare parte din publicistica lui (rubrici în *România literară* vreme de două decenii), atractivă, pe subiecte din actualitatea literară a lunii.

Romanele publicate de Mihai Zamfir, cu o excepție, după 1989, s-au bucurat de un mai

mare succes de critică (și de public) decât studiile lui de istorie literară. *Poveste de iarnă* (1987) este, de altfel ca și toate celelalte, un roman holbanian, „de cameră”, dacă preluăm termenul din muzică, povestea unui bărbat matur îndrăgostit de o tânără, care răspunde parțial și capricios sentimentelor sale. Același cuplu îl vom regăsi în *Acasă* sau *Fetița*. Bărbatul e serios, șters, timid, vag bătrânicos, deși nu are neapărat complexul vârstei al personajului masculin din *Adela* lui Ibrăileanu. Fata aparține altei generații, este îndeajuns de emancipată, cu un bagaj erotic evident mai bogat decât al Adelei, fără misterul acesteia, semănând mai degrabă Daniei lui Holban. Unilaterală poveste de dragoste are drept cadru, în toate romanele, Bucureștii vechi, pe străzile cărora cuplul (ori numai bărbatul) deambulează cotidian, ca multe dintre personajele din romanele lui Țoiu, fără totuși arheologia citadină de la acesta. Un personaj central este telefonul: din *Jocurile Daniei* unde i s-a acordat pentru prima oară un rol într-un roman, puțini romancieri s-au folosit de el mai bine decât Zamfir. De altfel, paginile, probabil, cel mai bine scrise de el rămân acelea din primul capitol al *Poveștii de iarnă* în care Stere îi telefonează Adrianei din toate cabinele telefonice întâlnite în drum (telefonul mobil nu se inventase), fără ca femeia, absentă de acasă, să răspundă, în vreme ce tensiunea sufletească a bărbatului crește la cote alarmante, ca și neliniștea și teama lui de necunoscutul din inima adoratei. Un roman epistolar și internațional este *Se înnoptează. Se lasă ceața* (2006). Onorabile, banale, câteodată inexplicabil triviale (îndeosebi *Fetița*, care s-ar fi vrut o *Lolita*), romanele lui Zamfir sunt doar o *violon d'Ingres* într-o operă critică importantă, necomentată vreodată la adevărata ei valoare.

## AL. CĂLINESCU

(n. 5 octombrie 1945)



Problema originalului eseu care l-a consacrat pe Al. Călinescu (*Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, 1976) o găsim cu limpezime formulată de la început: «Acesta este dublul demers al lui Caragiale; pe de o parte fructificarea formelor literaturii „minore”, ale genurilor marginale, și transformarea materialului extraliterar în literatură; pe de alta, discursul metatextual lucid, necruțător de lucid, „dezagolind” procedeul, denunțând clișeul, îngăduind distanțarea ironică față de text; și arătând pe viu, din mers, cum se face (și cum ar trebui să nu se facă) literatura». Atât limbajul, cât și ideea sunt împrumutate din poetica modernă („formaliștii ruși”, André Jolles, Barthes, Todorov etc.). Demonstrația e precisă, inteligentă, conducând la concluzii surprinzătoare. Unele explicații sunt necesare. Mai exact, e vorba de trei lucruri distincte (deși legate între ele), fiecăruia acordându-i-se un capitol. În *Caragiale și evoluția formelor literare*, Al. Călinescu aplică prozei scurte a scriitorului o teză a lui

Viktor Șklovski (reluată și de Tânianov, Tomașevski și alții), conform căreia o formă nouă apare în istoria literară nu numai decât spre a exprima un conținut nou, dar și spre a se opune unei forme vechi. În fiecare epocă există forme și genuri considerate „majore”, „canonizate” deci, și forme și genuri „minore”, împinse de cele oficiale spre periferia literaturii: tocmai acestea din urmă iau la un moment dat locul celor dintâi, printr-un proces ce nu constă în simpla substituție, dar care antrenează relația complexă a literarului cu neliterarul, interacțiunea imaginației cu practica social-umană. Acest „model” de evoluție are caracter dialectic (spre deosebire de modelul organicist, inspirat de biologie, în uz de pe la sfârșitul secolului XIX), presupunând o teză, o antiteză și o sinteză, deci o transmitere a moștenirii, cum spune Șklovski, „de la unchi la nepot”. Al. Călinescu descoperă la Caragiale (ca și la Cehov, Mark Twain, Jarry, Hašek, Allais etc.), pe lângă un interes enorm pentru gazetărie, încercarea de a folosi în proza scurtă o mulțime de forme ale reportajului sau articolului de gazetă, ca și altele înrudite, ținând de aceeași expresivitate cotidiană, cum ar fi anecdota, „moftul”, anonima ori chiar ficțiunea științifică (sau pseudoștiințifică) și politică. Într-o antologie ce ilustrează eseu, criticul strânge cele mai multe din aceste schițe caragialiene în care jurnalistică a pătruns (*Temă și variațiuni, Groaznică sinucidere din strada Fidelității, Înșorătoarea și îngrozitoarea și oribila dramă din strada Uranus, Boborull, Reportaj, Articol de reportaj, Politică*), ca și altele de parodiare a stilurilor literare clasice ori a stilurilor administrativ și juridic (*Smărăndița, Dă-dămult... mai dă-dămult, Poetul Vlabuță, O cronică de Crăciun, Proces-verbal, În stilul și sintaxa Monitorului Oficial*). Observăm cum această literatură numită de autorul însuși de „*bas-étage*” tinde s-o uzurpe pe aceea pe care epoca o socotea serioasă, nobilă, înviorând modalitățile genului scurt. În capitolul al doilea (*Caragiale și retorica*) este analizată maniera

parodică în care Caragiale tratează toate formele. Spre deosebire de contemporani, care „ascund” procedeul artistic, Caragiale îl „dezvăluie”. Dacă tehnica realismului consta, în secolul trecut, în a face să pară „natural” orice artificiu, la autorul *Cronicii de Crăciun* ea constă în a-l da pe față, ironizându-l. Criticul are dreptate să vadă aici o atitudine foarte modernă, pe care ne lăsau într-un fel s-o bănuim și părerea lui Caragiale despre retorică. Respingând fără echivoc fastidiile stilistice ale romanticilor (sau pe cele mai recente ale naturaliștilor), el iubește, dintre toate stilurile, pe acela „potrivit”. Ceea ce a trecut în ochii multor cercetători ai lui Caragiale drept o relativă îngustime teoretică, e justificat de Al. Călinescu din perspectivă modernă. Dar autorul *Smărăndiței* nu se mărginește să glumească pe seama lui Hugo sau a lui Delavrancea, ci le reia tehnica în adevărate exerciții de virtuozitate în scopuri parodice. Cam acesta e studiul. În final, este dezvoltată în direcții neașteptate teza lui principală. Un „dicționar de idei primite” trece în sarcina lui Caragiale cunoscuta intenție a lui Flaubert de a alcătui un inventar de locuri comune pe care opera însăși le furnizează. Al. Călinescu pune în practică o idee pe care au avut-o și alții. Acest *sottisier* e plin de haz, semănând cu *Ingeniosul bine temperat* al lui Mircea Horia Simionescu. O dovadă în plus că despre spiritualul Caragiale trebuie să scriem cu spirit. La fel de amuzantă este „*La grande bouffe*” consacrată gastronomiei caragialiene. După coana Lucșița mâncând ca o Haplea în timp ce merge la Moși, după Verigopolu consumând „micile economii” ale nevastei prin birturi, iată tema gastronomică în viața politică (*Monopol, Politică și delicatese, Jertfe patriotice*) sau culturală. În *Pastramă trufanda* o descoperim sub forma umorului negru, iar în *Smărăndița* sub aceea a „euforiei bahice și gastronomice”. O pură problemă stilistică, în *Curat murdar*, unde se face observația că oximoronul (alături de antiteză și pleonasm) reprezintă „figura emblematică a carnavalescului caragialian”. Cartea se încheie cu (paradoxal) un *Avertisment*: criticul citează, în sprijinul ideii sale că orice critică trebuie să realizeze „echilibrul

între libertatea interpretării și constrângerea textului”, anecdotă lui Caragiale *O pildă* din care desprinde acest... avertisment: „Nu în toate cuvintele *Moftului* stă un îndoit înțeles”.

Al. Călinescu se numără printre criticii români inspirați de structuralismul francez din anii '50-'60. Metoda e folosită fără abuz și, lucru laudabil, cu o perfectă stăpânire a vocabularului. Atras de mai multă vreme de poetica modernă, Al. Călinescu se dovedește competent și moderat, știindu-i bine avantajele și dezavantajele. E un exemplu de însușire temeinică a lecției, spre deosebire de alții, victime ale metodei. Originalitatea eseului provine mai curând din felul cum înțelege să verifice propozițiile poeticienilor ruși și francezi în cazul lui Caragiale, decât din vreo rigoare metodologică excesivă care l-ar fi transformat într-o scriere plicticoasă și l-ar fi desfigurat pe autorul de care se ocupă. Premisele se găsesc totuși în poetica folosită, nu în opera lui Caragiale, care joacă rolul unui „revelator”. Din acest punct de vedere, Al. Călinescu rămâne fidel metodei care e prin excelență deductivă. Sigur că opera oferă exemplele (dar totodată criticul face un decupaj personal, eliminând teatrul și nuvelele, încât demonstrația lui se sprijină doar pe proza scurtă); putem admite chiar că (așa cum pretind structuraliștii) critica de acest fel constă într-un du-te-vino permanent într-o poetică generală (al cărei obiect este discursul literar, *literaritatea*) și o interpretare particulară (al cărei obiect este opera în cauză). Însă nu-i mai puțin evident caracterul ei de deducere și ilustrare.

Celelalte cărți ale lui Al. Călinescu sunt la fel de simpatice, deși autorul nu mai pare interesat de vreo metodă anume, abandonând jargonul structuralist. Ele sunt în majoritate culegeri de recenzii (la cărți străine, franceze îndeosebi) ori de articole ocazionale, spirituale și originale deopotrivă. În *Bibliotecă deschisă* predomină un tematism absolut liber, conciliind structura, singura la modă înainte, cu de mult uitata temă a operei. Sigur, achizițiile nu sunt aruncate la

coș. Un articol examinează romanul neterminat al lui Kogălniceanu sub raport narativ, relevându-se balzacianismul și retorica portretului feminin. „Portretele – scrie criticul – ascultă de o anumită ordine, de o anumită logică: „după o primă imagine de ansamblu, urmează detalierea, iar lectorul este determinat să «privească» (în imaginație) portretul așa cum ar «citi» un tablou. [...] Acest tip de lectură vizuală este, se înțelege, rezultatul unei anumite practici culturale, istoricește determinată, specifică civilizației europene și care, cu timpul, s-a codificat și a devenit «tradiție»”. În același spirit este analizat romanul lui Nicolae Filimon în *Ciocoii vechi și noi sau A.B.C.-ul romanului*: modul de a începe, timpul istoric și timpul fictiv, documentarul în ficțiune, racorduri, anticipări, perspectivă narativă. Chiar dacă astfel de observații s-au mai făcut (și Al. Călinescu le citează ori de câte ori e necesar), ele apar în studiul de față proaspete și surprinzătoare. Mai este și o *mise-en-scène* inteligentă (portretele de la Kogălniceanu sunt „desfășurate” ca să li se vadă articulațiile, simetria sau opozițiile) care face lectura agreabilă. În *Caragialiana* „structuralismul” lasă un loc încă și mai mare chestiunilor „tematice”. Completându-și într-un fel cartea despre Caragiale, Al. Călinescu se ocupă acum de cafea în opera prozatorului ca „loc ideal de observație” și ca „loc-cheie în planul evenimentelor”, și de compartimentul de tren, care este pe de o parte, ca și cafeaua, „un spațiu închis, (de)limitat, protejat”, iar pe de alta, unul „integrat unui ansamblu în mișcare”. Notațiile criticului sunt savuroase, în linia eseisticii unui Al. Paleologu sau Alexandru George, așadar aparent foarte diferite de cele din primele două articole citate mai sus. Spun „aparent”, fiindcă în fond deosebirea nu este radicală. Al. Călinescu a abandonat aici unghiul formal pentru acela tematic, dar disocierile, terminologia și în definitiv întreaga infrastructură a eseurilor lui rămân profund ancorate în modalitatea care l-a consacrat. E instructiv să vedem, citind aceste

eseuri, cum arată de fapt această *nouă* critică postmodernă, în care vechiul impresionism re apare (sub forma intervenției personale, autobiografice sau a unei asociativități capricioase) fără a disloca fundamentul „științific” câștigat prin atente explorări în straturile operei. Și e puțințel amuzant să descoperi cum a reînviat critica să se joace, în sens superior, după ce păruse definitiv și irevocabil condamnată la academismul grav. „Naratorul își are și el voluptățile lui” – afirmă criticul pe marginea unor schițe caragialiene în care acțiunea se petrece în tren. „Una din ele constă în notarea scrupuloasă a indicațiilor din Mersul trenurilor, indicații ce vor asigura nu numai coerența povestirii, dar și un «decupaj» secvențial impecabil/[...] în *Monopol* naratorul venind din străinătate ajunge la Pașcani la 12.30 p.m. unde are un tren spre Iași la 4.10 cu sosire la Iași la 6.5 (antologică descriere, aici, a Pașcanilor și a drumului «tica-taca» până la Iași”. Aici o trimitere la subsolul paginii: „Ritm care, pe această rută, pare să fi devenit o fatalitate. De exemplu, cursa 6316 pleacă din Pașcani la 16.29 și sosește la Iași la 18.18 (Mersul trenurilor de călători, 84/85, p. 177). Între 1907 (când apare *Monopol*) și 1984 s-au câștigat șase minute”. Ce idee, apoi, să studiezi lecturile sau să reconstitui biblioteca unor personaje de roman! Firește, ea nici n-ar fi putut trece prin cap criticului înainte de a se fi impus o anumită înțelegere a literaturii ca text și ca intertextualitate. Dar, dincolo de asta, felul în care Al. Călinescu își concepe eseurile nu ne duce cu gândul la mornele investigații și inventare textualiste, ci la strălucitoarele analogii călinesciene din *Domina bona* și celelalte, așadar la tradiția criticii artiste. Dinu Păturică, bunăoară, ar fi avut două biblioteci: una în care stau la loc de cinste Plutarh, Cezar, Machiavel, și biografiile de oameni iluștri (Homer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacreon și Safo fiind considerați „buni pentru femei și oameni afemeiați”), și alta ceva mai târziu, în care descoperim *Proorocia lui Agatanghel, Filosoful Sintipa,*

*Alexandria* și altele. Criticul se întreabă spiritual: „Să fi ajuns oare între timp personajul la concluzia că povestirile și istorioarele din aceste cărți populare sunt mai pline de tâlc și mai «mobilizatoare» decât ceea ce îi puteau oferi *Principele* și *Viețile paralele*? Abandonându-și prima bibliotecă, Dinu Păturică pierde, într-un fel, șansa de a deveni un Julien Sorel autohton”. De fapt, o singură dată personajul *Ciocoilor* mai este surprins în flagrant delict de lectură și anume în capitolul XXIX, când funia destinului său se apropie de par. El deschide la nimereală *Biblia* și cade peste două pasaje foarte *à propos* de situația lui însuși, așa încât azvârle cartea sfântă cât colo. Comentează Al. Călinescu: „Notând, mai întâi, că lectura a ajuns pentru Păturică o preocupare accidentală, mai curând un mod de a-și omori vremea, să remarcăm că aici, la sfârșitul romanului, el se *leapădă de cărți, deoarece cărțile s-au întors împotriva lui. Învățămintele* pe care le căuta odinioară acolo au devenit avertismente”. La fel de captivante constatări face Al. Călinescu și vârandu-și nasul în biblioteca lui Ștefan Gheorghidiu (aceea a lui Codrescu din *Adela* fiind cercetată temeinic și înainte, îi rămâne criticului doar ocazia unei lungi și sclipitoare paranteze despre dicționare). Și ce credeți că descoperă? Nici eroul lui Camil Petrescu nu prea citește! Dragostea (și gelozia) și războiul îi mănâncă în fapt tot timpul. El are totuși două biblioteci, a doua fiind prin excelență cazonă. Din cea dintâi, filosofică și literară, „un mare absent: Proust”. Aici mi se pare că Al. Călinescu săvârșește o inadvertență: acțiunea romanului apărut în 1930 se plasează în preajma și în timpul războiului mondial, când Gheorghidiu nu prea avea cum să fi aflat de romancierul francez. E drept că biblioteca a doua, cea cazonă, cuprinde și cărți tipărite după război, dar refe-

rința la ele nu se face în text, ci într-o notă de subsol, în care naratorul afirmă explicit că sunt la mijloc lecturi târzii, zece ani după sfârșitul evenimentelor descrise în roman. Un mic fragmentarium (*Prin bibliotecă*) duce la limită acest eseism ingenios și liber, până la pagina de jurnal intim (memorabilă evocarea unei lecții a lui Roland Barthes), abundent în citate și considerații personale.

Câteva fraze, în fine, despre recenziile lui Al. Călinescu. Ele sunt clare și concise, cu intrări abrupte în subiect, așadar în mod efice și profesionist, cu judecăți de valoare mai peste tot acceptabile. Și din ele se observă că autorul n-a pierdut vremea cu naratologia: romanele de care se ocupă (ale lui Radu Petrescu, C. Olăreanu, Livius Ciocârlie) se pretează cel mai bine la un examen din unghiul procedeelelor folosite. Tot așa și piesele de teatru ale lui D. R. Popescu, în care elementul structural atrage numaidecât atenția. Surpriza, dată fiind raritatea, e că Al. Călinescu scrie la fel de bine despre poeți (Șt. Aug. Doinaș, E. Brumar, M. Dinescu, Ioanid Romanescu), chiar dacă se remarcă în aceste din urmă articole că tematica e mai deseori urmărită decât structura. În fine, sunt comentate cărți de critică: prilej pentru un comentator în genere îngăduitor să-și arate colții. Articolele despre D. Tiutiuca și Anton Cosma de exemplu sunt foarte severe (și pe drept!), iar cel despre debutul lui Val Condurache... pedagogic (laude de principiu cumpănite de revelarea unor inexactități de detaliu). O trăsătură a mai tuturor cronicilor este umorul intelectual. Al. Călinescu scrie cu un anume haz al ideii, neostentativ și nebazat pe efortul vizibil de a exploata resursele limbajului, rezultat mai curând din asociații inteligente, din strălucirea câte unui paradox.



## LIVIUȘ CIOCĂRLIE

(n. 7 octombrie 1935)



Subtil eseist, dublat de un foarte original prozator, Liviuș Ciocărlie a debutat relativ târziu în raport cu precocii săi congeneri, cu o carte consacrată literaturii franceze, specialitatea lui universitară, *Realism și devenire poetică* (1974). La origine o teză de doctorat ca și următoarea („e scoasă cu tot cu pene din strușul de la doctorat”, va scrie cu umor autorul însuși), pulverizată în câteva eseuri, este opera unui critic stăpân pe mijloacele sale, cititor atent, urmărind mai mereu o idee generală. Eseistul este în același timp un campion al nuanțelor, descoperind în cele mai bătute opere detaliile cele mai neașteptate. Împotriva tuturor definițiilor acceptate ale clasicismului, bazate pe imitarea ordonată și plină de bun-simț a realității, Ciocărlie citește, printre rânduri, în Descartes, recunoașterea mimesisului în artă, iar în Boileau, elogiul discret al „dezordinii frumoase”. Teza cărții este că literatura s-a caracterizat în toate timpurile prin „poeticitate” intrinsecă, deși a părut mai demult doar „realistă” și chiar a evoluat de la acest al doilea pol spre cel dintâi. Analizele de scriitori clasici, roman-

tici, naturaliști sau moderni pornesc de la filosofia limbajului exprimată de grupul din jurul revistei *Tel Quel* și mai în general a structuraliștilor francezi, pasionați de naratologie și semiotică, inventatorii aceluia *nouveau roman* atât de orgolios al anilor '50-'60. Ca și Toma Pavel, Mihai Zamfir, Al. Călinescu sau Solomon Marcus, autorul *Realismului și devenirii poetice* a împrumutat revoluționara teorie cu o elasticitate care te face să te gândești mai degrabă la Roland Barthes decât la Jean Ricardou și n-a lăsat neremarcată o trăsătură nu foarte evidentă a școlii franceze: „Manifestând multă «grabă teoretică», cei de la *Tel Quel* evoluează între două limite: un dogmatism autoritar impregnat de pretenția de a deține adevărul [...] și pe de altă parte, un joc cu conceptele care nu devine veritabil travaliu analitic”. Tocmai acest travaliu scilpitor și deopotrivă tolerant, compensează în analizele lui Ciocărlie intransigența (mai degrabă metodică decât ideatică) a celor de la *Tel Quel*, toți oamenii de stânga, unii sociologizanți marxiști, ca Marcelin Pleynet (cu care Ciocărlie însuși se declară într-un rând de acord admițând că *inefabilul* primilor poeți moderni ar fi exprimat dorința burgheziei de a răpi literaturii caracterul popular și accesibil), ceea ce nu i-a împiedicat să predice prioritatea și autonomia textului asupra realității și a contextului. Și Ciocărlie pune în cumpănă realitatea textului cu textul realității, dar nu face concesii nici uneia, nici altuia: „Lucien Goldmann, obiectează el, a examinat romanele lui Malraux din punctul de vedere al corespondenței dintre structura lor și structura societății [...] Nu s-a întrebat însă niciun moment dacă structura romanelor lui Malraux este și produsul unei importante transformări a unor modalități literare anterioare”. Probabil că astăzi autorul însuși regretă simpatia prea mare pentru plictisitoarele *nouveaux romans* ale lui Robbe-Grillet și compania (care au făcut totuși dără în proza proprie). Dovadă această pagină

târzie de jurnal, de o cruzime rară la Ciocârlie: „Nu e de mirare că hipermodernismul '60, ajuns la desăvârșita sterilitate, și l-a ales pe Sade drept patron. Din prestația grupului *Tel Quel* dorința dispăruse cu totul, înlocuită de pofta de a domina. Ceea ce nu i-a împiedicat să-și facă deviza din verbul *jouir*. Pasărea mălai visează, s-ar putea traduce în contextul dat. Ca toți tiranii, sollersii erau și sunt niște impotenți”. Interesul pentru raportul dintre poeticitate și realism se regăsește intact și în *Negru pe alb* (1979), indiferent de faptul că eseurile se referă mai des la romantici („Foarte des, în scenele romantice, o serie de cuvinte-metaforă – cum ar fi *șesătură, plasă, tramă, labirint, vârtej* – semnifică organizări de tip textual”) și la literatura înalt simbolică (Poe, Melville etc.) decât la cei câțiva scriitori cărora grupul *Tel Quel* le acordase exclusivitatea. Primii scriitori români intrați în *vârtejul* sau în *rețeaua* (curată contaminare!) structuralistă sunt Eminescu și Creangă, dar nu e o fericire să afli că ei ar ilustra transformarea simbolisticii folclorico-romantice într-o corabie beată plutind pe suprafața textului ca Sfântul Duh deasupra apelor.

*Mari corespondențe* (1981) rupe complet cu obsesia textualistă, ocupându-se de un gen literar pe cale de dispariție astăzi (nu încă acum trei decenii), corespondența privată. Livius Ciocârlie constată din capul locului că niciun fenomen textual de felul celor pe gustul *tel-quel*-iștilor nu se produce riguros într-o scrisoare, care nu e decât cel mult o „scriere frumoasă”, adică împodobită. Despărțirea eseistului de perspectiva anterioară nu se limitează la obiectul de studiu, dar la identificarea severă a textualismului cu solipsismul, impas din care literatura ar putea ieși tocmai prin relectura unor „mari corespondențe”. Cartea de eseuri cea mai bună a lui Ciocârlie se leapădă cu totul de acel minim didacticism din primele culegeri, câștigând în expresivitatea pur literară: „Scrisorile sunt ca această fotografie din fața mea. Câțiva bărbați între două vârste, toți mustăcioși, cu jiletcă peste cămașa albă încheiată la gât, se află reuniți în jurul unei mese întinse, cu sticle lungi, destupate, din loc

în loc; e vară, după prânz, când soarele bate tare până sub umbrarul sub care stau. Mă uit la ei și – cum zac așa puțin toropiți de căldură, de vin, și mă privesc la rândul lor – mi se par cumplit de adevărați. Spun cumplit, pentru că fotografia e veche de șaptezeci de ani și toți bărbații aceștia au murit demult”. Iată deja stilul din jurnale și romane! Mult mai puțin preocupat decât înainte de literatura luată *tel-quelle*, Ciocârlie e un cititor cu miros fin și gust subțire, în stare a simți savoairea și carnația unui text, nu doar scheletul de idei și forme, un evocator și un portretist care creează proză din proză, lăsându-și stilul să se muleze pe acela al scriitorului comentat. Proza lui critică e spirituală cu Voltaire, mondenă cu Proust și mordantă cu Flaubert. Vagabondează în căutare de atmosferă și psihologie, neocolind pitorescul ori anecdota. E vorba de un bilingvism sui-generis, de două limbi luate câte două, a scriitorului comentat și a comentatorului, a prozei epistolare și a criticii literare:

„Cum obrazul subțire cu chelțuială se ține și cum pe de altă parte Proust suferă de astm, el chibzuieste cu oarecare grijă în ce loc să-și petreacă vara la Tourville. Ar închiria un yacht ca să-și poată vizita pe coastă prietenii vilegiaturisti, însă cele cu pânze sunt friguroase, iar cele cu aburi miros a fum. Mai bine, închiriază un automobil și locuiește la conacul Harcourt. Oricum, va fi nevoie de o clădire trainică, altfel pereții sunt prea subțiri. Să nu fie într-un șir de case și nici înfundată în dosul altora, ci la loc descoperit, ori pe plajă, ori pe o înălțime. Însă nu asupra văii, pe unde urcă ceața, și nici între copaci. I-ar fi suficientă o cameră pentru el, două pentru servitori, sufragerie și bucătărie. Sală de baie n-ar strica. În ce privește decorația, cel mai bine respiră într-o ambianță modern style”.

Ce personaj respiră, deloc astmatic, din acest *raccourci* de scrisori proustiene! Ar merita citate paginile despre călătoria lui Flaubert în Egipt, acelea despre prietenia unor oameni atât de deosebiți precum Gide și Martin du Gard, și, nu

în ultimul rând, acelea despre formarea intelectuală a unor tineri excepționali ca Alain-Fournier, Jaques Rivière, Ion Negoïtescu sau Radu Stanca. Și n-ar fi decât firimiturile căzute de la o delicioasă cină eseistică, de la care n-au lipsit ceaiul și pișcoturile aducătoare de amintiri. Se poate spune că eseistul redescoperă, nu fără autoironie, în scrisorile pierdute, citate ca literatură adică, referentul existențial, tot așa cum Proust o descoperea pe *tante Léonie* în madlena muiată în ceai.

*Eseuri critice* (1983) e o culegere eterogenă, unde apar însă sistematic autori români (Anghel Dumbrăveanu lângă M. Preda, selecție la întâmplare, privire aproape exclusivă pe detalii), interesantă mai ales prin felul în care e rezolvată vechea ecuație teorie-practică în critică: „Într-un anumit sens, se petrece o confuzie atunci când i se spune criticii metalimbaj. E adevărat, critica este un limbaj despre alt limbaj – al operei – însă unul de același tip, în vreme ce știința folosește realmente un metalimbaj”. Autorul își justifică în fond evoluția proprie de la o critică „științifică”, cu tot laxismul, la una „artistică”, cu toată rigoarea. S-ar spune că criticul își ia o pauză după *Eseuri*. Va reveni la critică târziu (*Caietele lui Cioran* sunt din 1999 iar *Pornind de la Valéry* din 2006), cu o umoare teoretică și stilistică schimbată. Cele două volume din urmă prelungesc mai degrabă proza din intervalul de peste cincisprezece ani dintre *Eseuri* și *Caiete* decât critica dinainte. Amîndouă sunt niște jurnale intime de lectură, constând în notații fragmentare, pe un ton mai mereu confesiv. Lectura devine un mijloc de a mărturisi experiențe livrești, trecute prin filtrul unora de viață, sau invers. Cititul atent și finețea remarcilor sunt duse la extrem. Totodată, cititorul care este Ciocârlie abuzează de cititorii care suntem noi, silindu-ne să ținem pasul cu el. E așa zicând o problemă de lizibilitate: numai o lectură recentă (și încă!) din Cioran și Valéry ne-ar permite să gustăm toată subtilitatea analizelor. Și mai este o dificultate: de la, oricât de vaga, simpatie pentru felul de a citi al celor de la *Tel Quel*, Ciocârlie a ajuns

acum la o toleranță maximă față de interpretările posibile ale textului literar; face mai degrabă ipoteze decât observații; și pe care nu pare deloc a voi să le impună; ci doar să le sugereze; proiectând, în fine, asupra lor o deasă umbră afectivă. Comparându-i cândva pe Hugo și pe Mallarmé, eseistul afirmă că, în vreme ce primul oferă de-a gata un sens exact și coerent, al doilea preferă „opera deschisă”. S-ar zice că o astfel de operă deschisă este, în viziunea lui Ciocârlie, aceea a lui Cioran și Valéry.

Cu *Un Burgtheater provincial* (1984), Livius Ciocârlie face pasul către proză. „Un fel de cronică, un fel de roman”, după cum o numește autorul însuși, cartea va fi urmată de alte două asemănătoare, *Clopotul scufundat* (1988) și *Et comp* (2003). În toate, *le nouveau roman* a lăsat o urmă destul de puternică, în pofida faptului că Livius Ciocârlie îl considera la un moment dat vinovat de solipsism. În primul rând prin scriitură: toate ilustrează un *bric-à-brac* stilistic, începând de la simpla transcriere a unor pagini de cronică veche și sfârșind în partiștea romanului „chose”-ist al anilor '60, în care găsim de toate: jurnal intim, memorialistică, scrisori, documente de epocă, descrierea unor fotografii, extrase din ziare, liste, enumerări (ca la Odobescu ori în *Moșii* a lui Caragiale), compoziții școlare, rescrieri și transcrieri. Deloc ficțiune. *Un Burgtheater provincial* este, ca și celelalte, un roman nonficțional, în care textele puse cap la cap sunt autentice și, majoritatea, neliterare. Așa ar fi arătat *Scrinul negru*, dacă G. Călinescu ar fi publicat pur și simplu conținutul sertarelor mobilei pe care a cumpărat-o la Talcioac, cum va proceda ulterior Cornelia Ștefănescu în *Documentarul* ei la roman. Desigur, romanele lui Ciocârlie nu sunt colecții de texte. Ele au o anumită ordine sau profită într-un anumit fel de materialul brut întrebunțat. Nu puține sunt cazurile în care autorul mizează pe expresivitatea involuntară. În al doilea rând, aceste romane par cu intenție scrise de un cititor prezumtiv. Ideea e nouă la noi. Înclinând spre opera deschisă, Ciocârlie a descoperit și o manieră de a o exploata prozastic, romanesc, nu

doar critic: cel care o scrie este cititorul, unul ori mai mulți. Spunem de obicei că lumea unui roman este o lume rotundă și finită: aici, în jurnale, scrieri, acte, cronici etc., avem o lume reală pe care o privim ca pe un text fragmentar și infinit. Așa dar, o lume de citit. Care începe de foarte departe, în cronicile care înfățișează prima cucerire a cetății Timișoarei de către turci, în 959, și vine până în prezent, iar geografic, este cuprinsă între Mehădia și Orșova la sud și capitala de azi a județului, la nord. Din caietul istoric se toarce firul existenței unei familii bănățenești, de pe la 1800, în care se va naște, în 1935, autorul însuși. *Clopotul scufundat* și *Et comp* umplu golurile rămase în romanul (auto)biografic și de familie. Deși apropiate, prin biografie sau *Bildungsroman*, de *Viața ca o pradă* a lui Preda, *Viața ca o coridă* a lui Păler, *Puntea lui T. Țopa*, *A treia dimensiune* a lui Radu Petrescu și atâtea altele, romanele lui Ciocârlie sunt, ca formulă, absolut originale. Se vede și un alt tip de ordonare a imensului material de viață decât simpla cronologie (și așa destul de relativă) și anume o restrângere (nu treptată, ci prin întoarceri și salturi) a câmpului de vedere. Cu toate acestea, privit de aproape, textul lumii pare aleatoriu. Desenul din covor rămâne ascuns. Splendoarea spectacolului constă în imprevizibilul lui, în alianța de necesitate și de hazard care prezidează deopotrivă evenimentele istorice majore și destinele unor indivizi anonimi, dacă nu la propriu, în orice caz la figurat. Nu se poate închipui o densitate mai mare de fapte de viață decât aceea obținută de autor cu ajutorul foarfecelor și al colajului sau, mai exact, după metoda mașinii de tricatat numită în Banat *interloc*. Războaiele și adulterele, exodurile și crimele pasionale, foametea din cetățile asediate și o partidă de fotbal, interogatoriile sub tortură și *dragă mamă mică, îți mulțumesc pentru cele trimise*. În sfârșit, criticul deghizat în cititor își scoate pe alocuri masca. Romanele conțin o teorie a lecturii. Livius Ciocârlie știe, ceea ce *tel-quel* își, înaintea lor formalisții ruși și apoi naratologii americani au descoperit la jumătatea secolului trecut, și anume că orice roman își are rețeta de

fabricație, doar că unele romane (acelea realiste și naturaliste) o ascund, altele (*le nouveau roman*) o exhibă. Niciunul nu e așa-zicând natural. *Interlocul* din romanele lui Ciocârlie folosește o tehnică a tricotării din care rezultă un text-țesătură. Cititorul-scriitor e miop: vede numai de foarte aproape și în acest fel textul-țesătură îi apare poros și chiar inform. A fost remarcat la Proust și la Joyce acest aspect. Și totodată contururile se estompează și tabloul nu mai e cert. Camil Petrescu e primul care a modificat raportul realist dintre semnificativ și nesemnificativ în romanul românesc, aceasta fiind adevărata revoluție pe care i-o datorăm, mai importantă decât folosirea unor documente autentice. Romanele lui Ciocârlie abundă și uneori abuzează de descrieri în felul lui Robbe-Grillet de obiecte ori de întâmplări fără importanță și accidentale. Latura de metaroman le apropie de ale lui Radu Petrescu, Costache Olăreanu sau M.H. Simionescu, dar impresia de experiment stilistic este mai pronunțată decât la toți. Romanele lui Ciocârlie reprezintă o veritabilă colecție de stiluri neliterare (istoric, cronicăresc, epistolar, gazetăresc, administrativ-juridic, etc.) și literare (narativ, descriptiv, poetic etc.), precum și de maniere de a scrie ori a vorbi (orală, argotică, infantilă, *langue de bois* etc.). Originale, fermecătoare, *Un Burgtheater* și restul se citesc cu plăcere și pe sărite (anume acele pasaje care constau în inventare ori liste și mai ales când autorul descompune textul în elemente infraliterare, cum ar fi fonemele în limbă, înșirându-le precum primarul arghezian din *Țara lui Kutu* trotuarele și stâlpii de telegraf), ca toate textele de acest fel de la Odobescu la Joyce.

După 1989, proza lui Ciocârlie adoptă o formulă limpede și cronologică (deși mai mereu fără indicarea expresă a datei) de jurnal intim: de la *Fragmente despre vid* (1992) și până la *Bătrânețe și moarte în mileniul trei* (2003). Din câte ne dăm seama, toate volumele transcriu (rescriu?) și comentează însemnări din epoci diferite. Puse cap la cap, lucru nu tocmai lesnicios, primele însemnări datează de prin 1965 (*Viața în paranteză*) iar ultimele sunt contemporane, anii '90,

cu momentul transcrierii (*Trei într-o galeră* sau *De la Sancho Panza la Don Quijote*). Fragmentarismul pare elementul principal („Nu vreau să am o linie de gândire. Vreau să tatonez”, declară autorul într-un loc). Și apoi: „...Jurnal, în sfârșit, de idei”. Chiar de la început, Ciocârlie știe de ce a ales această formulă. În *Fragmente despre vid*, el scrie: „...Autorul de jurnal nu poate lua și nici da formă [...], încât reprezentarea lui de sine, oglinda, este una spartă în nenumărate cioburi”. Și tot acolo: „Jurnalul consemnează suferința fărâmițării creației, a inconsistenței, dar și suferința de a nu putea construi o operă...”. E la mijloc prejudecata, destul de ciudată, la Ciocârlie, rod al modestiei lui excesive, care plasează jurnalul în paraliteratură. O operă poate fi la fel de bine constituită numai din romane (Balzac), ori numai din jurnale (Amiel). Avem în cazul miilor de pagini aparținând genului datorate lui Ciocârlie unul dintre cele mai întinse jurnale de existență (cum le-a numit M. Zamfir) și, în orice caz, unul dintre cele mai valoroase literar din întreaga noastră literatură. Cum ele au apărut în volume separate și sub titluri diferite, la intervale de ani, critica n-a remarcat însemnătatea lor ca întreg și nu le-a comparat cu altele, nu foarte numeroase, dar care s-au bucurat de o atenție mult mai mare: acelea, dintre contemporani, ale lui M. Zăciu sau Radu Petrescu, spre a nu mai vorbi, dintre înaintași, de Maiorescu, Galaction ori Rebreanu. De altfel a fost destul de evidentă preferința comentatorilor pentru jurnalele de criză (tot termenul lui M. Zamfir), precum cele ale lui Steinhardt ori Zilber. Un jurnal de existență e mai greu de rumezat. Mai ales când n-a fost ținut la zi (și eventual tipărit tot o dată), ci transcris și comentat. Dacă omul din spatele paginii este peste tot același (timid, retractil, sceptic, aton, indecis, circumspect, pătruns de sentimentul zădărniciilor lucrurilor și *gafeur* plin de candoare), stilul diferă destul de mult. Cel mai firesc este cel al însemnărilor din anii '60-'70, maioresciene prin exactitate și „banalitate”, din *Viața în paranteză*, cel mai nefiresc, în *Cap și pajură*, cu transcrieri, adaosuri, caractere de literă variate și alte marafeturi.

În definitiv, toate fiind jurnale de idei, intimitatea este ca și absentă. Autorul se referă deseori la sine ca persoană, dar aproape numai ironic, luându-se în deriziune. Nu știm însă nimic din ce se află dincolo de această persoană vizibilă (și în definitiv simpatică, nu numai fiindcă are idei, dar fiindcă este, intelectual, onestă), deși autorul jurnalelor sugerează că ar fi triplă. Ceea ce mi se pare caracteristic în jurnale este un *ego* mult sub nivelul de percepție al cititorului. Chiar jucată, când este excesivă, modestia n-are ce căuta în jurnalul intim. Suntem mai interesați de paranoici, fiindcă paranoia e o formă a imaginației. La Ciocârlie jurnalul de idei e înlocuit o singură dată cu unul de viață, dar nu personală, ci de epocă: în *Paradisul provizoriu*. Poate și pentru că însemnările sunt făcute în ultimii ani de comunism și în timpul revoluției. Deși își declară carența simțului istoric („N-am sentimentul timpului, nu sunt o ființă istorică”), Ciocârlie înregistrează evenimentele istorice cu aceeași lipsă de emfază pusă în cele cotidiene iar tabloul este zguduitor. Revoluția e văzută stendhalian, ca Fabrice del Dongo bătălia de la Waterloo. Printre atâția martori-eroici ai lui decembrie '89, iată unul fără nicio pretenție, dar cu atât mai credibil. Ciocârlie glosează pe marginea vieții cum glosează pe marginea cărților. Și nu e numai tonul Ecclesiastului ori pesimismul cronic. Deseori disperat, dar fără s-o arate, Ciocârlie are uneori o vioioșie neobișnuită. Nu vorbesc de umor, mai mereu prezent, când mai alb, când mai negru. *De la Sancho...*, însemnări din anii '90, este până la un punct o carte de un comic voluntar inenarabil. Printre alte însușiri pe care Ciocârlie le înfățișează ca defecte este neîndemânarea. Combinată cu distracția, care merge până la năuceală, ea dă apă la moară celor mai inexplicabile încurcături și gafe. Poate și pentru că sedentarul de până în 1989, a început să umble prin țară și prin lume (ba chiar și prin dicționare, dovadă câteva amuzante pagini despre cuvine). „Sunt un personaj care mă face să râd”, notează Ciocârlie, capabil a nara peripețiile celui mai mare nedescurcăț din lume ca pe o parodie de roman pica-

resc. De unde se vede că titlul volumului nu e întâmplător. Cât de superficial i-au fost citite jurnalele, se remarcă și din faptul că varietatea de umoare a fost ignorată (scepticul din *Fragmente despre vid* rămânând nemântuit), precum și aceea stilistică. *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, succedând filmului cu Stan și Bran din *De la Sancho...*, e o carte cioraniană. Nu, desigur, ideatic ori moralmente, dar prin expresivitatea de tip apoftegmatic și prin arta litotei. Sunt tot acele glose pe marginea vieții ori a cărților pe care le-am citit în volumele dinainte, însă pe un ton schimbat, în care aventura personală joacă rolul principal. E vorba de o sinceritate la care Ciocârlie n-a recurs prea des, neavând nevoie, fiindcă dincolo de autoportretul în derizoriu nu s-a referit niciodată la un plan mai adânc al ființei proprii: nici acum nu există acest plan, dar sinceritatea există și anume în ton. „După un exces oarecare, cum ar fi băutura, aseară, inima mi se strânge ca un pumn. E moartea, îmi spun. E aici, în piept, somnolentă, și a tresărit”. Sau: „Îmi recunosc greșelile cu certitudinea că am să le mai comit, și nu o dată, fiindcă ele fac una cu mine – până când moartea ne va despărți”.

Chiar și când reflecția a mai trecut și altora prin minte, expresia e frapantă: „Moartea omului e una, moartea mea e cu totul altceva”. În mileniul trei, Ciocârlie a intrat ca un scriitor clasic.

*Convorbiri cu Mircea Bențea. „Pe mine să nu contați”* (2003) este una dintre cele mai oneste și lipsite de emfază cărți de interviuri din toată literatura noastră. Modelele au putut fi „convorbirile” lui Florin Mugur cu Paul Georgescu și cu Marin Preda. Dar genul ca atare era prea expus pe vremuri cenzurii ca să nu fie compromis de jumătăți de adevăruri. Cum să contezi pe sinceritate deplină când pudoarea (de toate felurile) intra în obligațiile cetățenești? Și cum să contezi pe dezvăluiri biografice, când cultul personalității era rezervat unei unice personalități? Livius Ciocârlie a acordat interviul său în anii din urmă. Nimeni nu l-a silit la vreo concesie. Vorbește despre sine în modul cel mai natural cu putință. Fără să-și ridice un monument, se înțelege, dar parcă nu atât de reținut în autoaprecieri ca altădată. Iar părerile despre cărțile proprii sau ale altora ne fac să regretăm o dată mai mult că un cititor atât de bun n-a perseverat în critică.

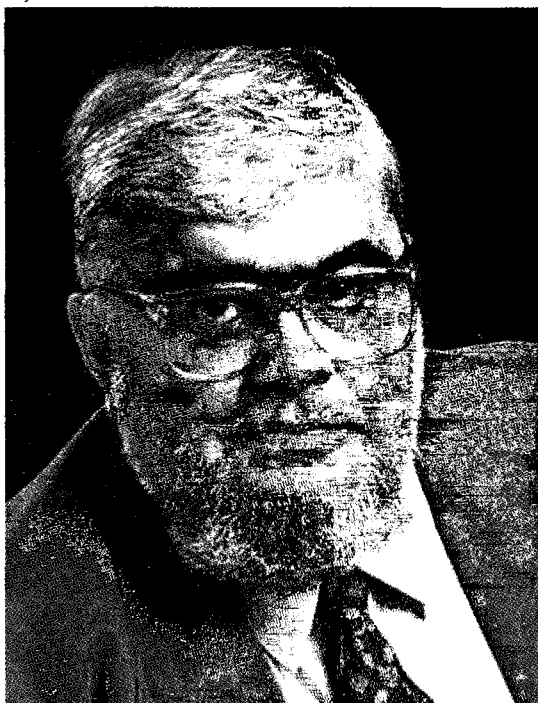
## ANDREI PLEȘU

(n. 23 august 1948)

Cu primele sale articole, adunate în *Călătorie în lumea formelor*, 1974, și *Ochiul și lucrurile*, 1986, Andrei Pleșu se recomanda ca un remarcabil cronicar plastic și recenzent de cărți de artă. Citindu-și cu atenție înaintașii, de la Al. Busuioceanu la Dan Hăulică, Pleșu și-a pus explicit întrebarea dacă cronica plastică poate depăși impedimentul major care-i stă inevitabil în cale și anume disproporția dintre inteligența și erudiția cronicarului și precaritatea celor mai multe dintre operele comentate. Poate fiindcă i s-a părut fastidioasă meseria, a renunțat la ea, după ce a încercat zadarnic să se sustragă exigențelor ei meschine. O carieră abia începută

lua sfârșit în mod prematur. Cronicarul lăsa însă locul eseistului și scriitorului. Cronicile arătau deja interesul pentru fizionomie (fizică și morală) și portret, și nu doar al celui plastic, dar al omului din spatele tabloului. Scriind despre Paul Klec, Pleșu trece în revistă chipurile pictorului la vârste diferite așa cum îi apar într-un set de fotografii. Sau confruntă, nu sub raport pictural, ci sub raport moral, un autoportret al lui Grigorescu și unul al lui Andreescu: „Privirea lui Grigorescu e totdeauna înțepătoare, agresivă, lacomă de senzații și, s-ar spune, născând senzația din propria ei febrilitate. Privirea lui Andreescu e vidă, marcată de o contemplativă

pasivitate. E privirea celui care nu savurează, ci descrie...” Există și caracterizarea de tablouri care ne sporesc frustrarea că Pleșu n-a devenit cronicarul plastic promis: „Nu *Eclesiastul*, ci *Cântarea Cântărilor* e textul subiacent al naturii moarte tip Bernea, chiar dacă cercul de umbră al primului subzistă în fiecare imagine. Horia Bernea conferă naturii moarte o nesperată solemnitate rituală: de pe mesele ospetelor alexandrine sau ale chiliilor iezuite, el mută «hrana» pe mesele bizantine ale «pomenirii» iertătoare. Și dacă se poate spune că natura moartă astfel pictată e, în continuare, restul unui ospăț, trebuie să adăugăm deîndată că nu restul oricărui ospăț, ci restul memorabil al ospățului din Cana”.



*Melancolie și pitoresc* trebuia să fie o carte despre pictura de peisaj și este una despre sentimentul naturii în cultura europeană. Premisa, influențată vădit de gândirea lui C. Noica, e inacceptabilă. Sentimentul naturii s-ar afla, de câteva secole, într-o criză profundă în arta plastică europeană (și nu numai). Soluția ar putea veni de la „gândirea orientală” care „și-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din

ea”. Criza ar fi limpede mai ales în pictura impresionistă care ar reflecta „splendoarea unei civilizații pentru care nimic nu e mai adânc decât retina”. *Donjuanismul* confracților lui Monet, fermecați de *pitorescul* superficial, ar fi lăsat să se scurgă toate acele seve sacre ale unei naturi privity *tristanesc* sub semnul *melancoliei*. Constatarea e neistorică și dicotomică. Nu mă simt în stare să-i ofer lui Pleșu contraargumente din pictură, dar găsesc în literatură destule. Odobescu și Sadoveanu, doi dintre marii noștri pictori ai naturii, înfățișează, dacă nu în contemporaneitate, în orice caz în ordine istorică inversă, sentimente ale naturii similare cu acelea identificate de Pleșu. Natura lui Odobescu e „înșelată” de cultură. Lucrul e perceput ca obiect de artă, iar tabloul, ca și cum ar fi real. Peisajul odobescian n-are adâncime, e luminos-mediteranean și decorativ. Al lui Sadoveanu e romantic și mitic. Caprele Sfântului Antonie sunt niște apariții miraculoase în jurul unei toplițe silvestre, plină parcă de apă vie, din care se adapă ritual. Mitul aburește natura, iar divinul se pogoară în ființele cele mai nevinovate. Două lucruri sunt surprinzătoare în palinodia lui Pleșu. Întâiul este spiritul antimodern și anticapitalist al perspectivei. Ce altceva poate însemna critica „citadinismului nonșalant și extravertit” ori „materialismul snob al succesului”? Al doilea este atașamentul față de o ideologie, aceea a generației '27, care promova elementarul, miticul, misticul și abisul dintr-un leneș instinct tradiționalist împotriva culturii majore și urbane a modernității. Acest atașament este cu atât mai curios cu cât Pleșu însuși nu e deloc „sadovenian”, iubitor de obscurități și de teosofie, ci un „odobescian”, meridional, rațional și civilizată.

Cărțile care au urmat, inclusiv *Despre îngeri*, contrazic antioccidentalismul de moment din *Pitoresc și melancolie*. Desigur, cartea are, cu toată ciudata ei idee, de un dichotomism pe care Pleșu însuși îl va respinge deschis mai târziu, pagini superbe (de neuitat, acelea care compară pictura sărbătorească a secolului XVIII cu aceea duminicală a secolului XIX, în pofida faptului

că premisa „involuției” este aceeași) și o finețe a expresiei care o face absolut încântătoare.

Eseistica lui Pleșu dezlegată cu totul de arta plastică începe de fapt cu *Minima moralia*. E aproape incredibil că micul și elegantul tratat a putut să apară în 1988. O gândire mai liberă și mai puțin marxist scrupuloasă nu există în nicio carte tratând o temă asemănătoare. Filosofia, etica, sociologia au fost cele mai impregnate de marxism dintre umanoare. C. Noica a izbutit să publice o carte de logică, dar niciuna de etică, două sau trei de filosofia culturii, dar o ontologie succintă. Nu doar discreția ideologică e frapantă în *Minima moralia*, dar și absența limbii de lemn. La reeditare, după 1989, Pleșu mărturisește că a fost prima lui carte „pornită dintr-o exigență interioară”, fără caracterul „ocazional” al celor dinainte. Cartea nu predică o etică, ci caută criterii pentru o morală. Morala s-ar găsi la ea acasă în intervalul care precede opțiunea, așa cum îngerii vor fi plasați în eseul despre ei tot într-un interval, acela dintre oameni și zei. *Minima moralia* e țesută din definiții și din nuanțe, ca un brocart, rod al unei gândiri pe cât de maleabile ideatic, pe atât de pregnante stilistic. Dacă eseul ar fi fost scris după 1989, el ar fi exploatat din plin puterea exemplurilor concrete, istorice ori personale, pe care cenzura le-a privit dintotdeauna cu suspiciune și cărora le-a făcut viața grea. *Jurnalul de la Tescani* a fost scris înainte de 1989, fără, probabil, intenția ori speranța publicării. A apărut abia în 1993. E înrudit esențial cu ale lui Jules Renard, ca și acelea ale lui Radu Petrescu ori Costache Olăreanu. E un jurnal mai mult de impresii decât de idei. Pleacă rareori de la cărți. Autorul eseului despre peisajele din pictură pare a le descoperi acum pe cele din natură. Le fixează pe hârtie, știind că dacă nu le dă nume nu există. Scriindu-le, le epurează. Nu există nicio urmă de zaț pe fundul ceștii. Un duh aproape religios plutește pe deasupra lor. Nu e nimic ostentativ. În firescul lor desăvârșit, impresiile sunt, deseori, pur și simplu inspirate: „Marile texte revelate sunt între Dumnezeu și oameni

ceea ce sunt norii între cer și pământ... A citi Biblia sau Coranul e a contempla norii care alunecă, încet, peste chipul lui Dumnezeu”. Pleșu e preocupat și aici de taina și de farmecul intervalului, pe care nu-l poate concepe ca o *nomansland*, simțind nevoia să-l populeze. Sau: „Moartea vegetală debutează cu o cutremurătoare sărbătoare... Întregul mister al credinței îmi pare a porni de aici: de la intuiția morții ca glorie.” (Oare de ce nu i-o fi dat prin gând *Miorița*?). *Jurnalul de la Tescani* este cel mai literar din câte jurnale de idei avem.

Distanța la articolele de gazetă din *Chipuri și măști ale tranziției* și din *Obscenitatea publică (Comedii la porțile Orientului* nu e decât o reluare) este aceea de la o proză nobilă și rafinată intelectual la una picantă și „grivoise”. După tatonări nu prea îndelungate, Pleșu nimerește tonul, întrucâtva neașteptat, al pamfletului politic și moral, mai ales odată cu colaborarea la sulfuroasa revistă *Plai cu boi* a lui Mircea Dinescu. Pleșu însuși își motivează (mai degrabă abil decât convingător) colaborarea și implicit maniera: „Înotăm în obscenitate de dimineață până seara, crezând că numai dezmățul fizic e obscen”, constata el încă la începutul anilor '90. După un deceniu și mai bine, constatarea pare la fel de valabilă. Eseistul mărturisește cu onestitate ironică de ce nu-i dă mâna să întoarcă nasul de la spectacolul obscenității publice: nu numai fiindcă ar face dovadă de falsă pudoare, dar și fiindcă, în „rețeta” lui existențială, există, cusut în aceeași piele cu biograful îngerilor, un mic Falstaff (despre care a scris cu empatie în *Minima moralia*), căruia îi plac cârnații de Pleșcoi, brânzeturile răskoapte, chefurile și romanțele. În definitiv, umorul acesta necomplent față de sine justifică mai bine decât orice baia de mocirlă (*obsценitate* vine, ne amintește Pleșu, de la *caenum*, care în latină tocmai asta înseamnă) în care gazetarul se scaldă cu neascunsă voluptate. À propos de ironie și de umor: se potrivește la Pleșu de minune definiția dată de cineva umorului, care spune că, dacă ironia e un mod de a-i dezbrăca pe alții, umorul e un mod de a te dezbrăca pe tine



însuși, făcându-i pe alții să se simtă goi. Nu e vorba câtuși de puțin în articole de o vulgaritate a tratării. Din contra, fără a ocoli expresia verde și savuroasă, Pleșu o mânuiește cu o artă consumată, pe muchia de cuțit a unor *jeux d'esprit* care lovesc fără să rănească. Iată o pagină excepțională, pe cât de amuzantă, pe atât de instructivă, despre onomastica protagoniștilor politici din primii ani de postcomunism:

„E o fatalitate hâtră, în vremuri de austeritate alimentară, să stai, câțiva ani, sub administrația unor «tehnocrați», numiți Văcăroiu și Ciorbea, și predestinați, astfel, să evoce proteina curentă și fiertura precară. Remarcabil e numele unui fost ministru de finanțe: Ciomara, cu un subton de epidemie, de prăpăd inevitabil... El e departe însă de anvergura suprafirească a altui ministru-cheie, ministrul reformei. Ulm Spineanu – iată un nume care nu se poate inventa. Monumental, dominator și vetust în prima lui parte (ulmul e o esență tare, pe cale de dispariție), el trimite, în partea secundă, la dificultate și martiraj; traseu spinos, cunună de spini... Cum să nu pomenim, apoi, percuția plebee a numelui Băsescu, sau hârșăitul îndărătnic al lui Dejeu?... Un gazetar cu siluetă fragilă etalează un nume în final augmentativ, pletoric, chiaburesc: Cârstoiu. Un altul, simplu după vorbă și port, dezghețat, dar cu aer perplex și perplexant, se refugiază sub folcloricul Tucă. Un mare retor al gleei strămoșești se cheamă, exotic, Vadim... Un specialist în probleme agricole se recomandă, dansant, Triță Făniță. Mai există și hărțuitorul Tabără și funebru Funar și muzicalul Surdu și capitalistul Cataramă. Nume hărăzite să facă istorie...”

În acva-forțe sunt și câteva portrete. Adrian Păunescu e pictat cu apetitul gargantuesc cu care, pe vremuri, Jean Cau îl făcea memorabil pe Orson Welles. Sau: „Cristoiu a devenit micul nostru profet cotidian, un fel de *Brucan du pauvre*, un fel de *fast-food* al gândirii politice jurnaliere... Pricepe și îți explică. Un amestec de Cocoșilă și

Dumitru al lui Nae, reveniți în poiana lui Iocan după câțiva ani de învățătură la seral”. Și încă, la limita pamfletului, desăvârșit ironic, fără marile sarcasme argheziene: „(George Pruteanu) e, adică, un caracter de beton: nu el se dă după partide, ci partidele sunt invitate să se dea după el. E un om de convingeri. Flexibile, ca însăși viața. El, rafinatul traducător al lui Dante, admiră, fără prejudecăți, finețea intelectuală a lui Vadim Tudor, el, anticomunistul tranșant de după «evenimente», se simte bine cu Ilie Merce. Ce evoluție! Ce *Bildungsroman!*” Articolele nu sunt, oarecum surprinzător, analize politice. Sunt operă de scriitor. Tot așa cum *Minima moralia* ori *Jurnalul de la Tescani* erau admirabile literar, aproape deloc lămuritoare cu privire la întimitatea morală (și nici atât la aceea strict personală) a autorului. Moralist, Pleșu nu e niciodată, din bun-simț și toleranță. Observator, e în măsura în care observațiile îl conduc spre o expresie frumoasă.

În *Limba păsărilor* și *Despre îngeri*, se schimbă din nou macazul. Gazetarul politic lasă locul studiosului, înarmat bibliografic până în dinți, citind în toate limbile, mai puțin în a păsărilor, și abordând științific subiecte „serioase”. Sigur, primul care se apără (ca dracul de tămâie) de a fi considerat un specialist este chiar el: îi convinge postura, care-i e, de altfel, firească, a amatorului superior. Varietatea preocupărilor e o dovadă. Pleșu are o curiozitate înăscută pentru o mulțime de lucruri și știe să găsească în fiecare un aliment hrănitor pentru mintea lui ageră și nesățioasă. Scrie cu aceeași naturalețe articole ocazionale despre onomastica caraghioasă din tranziție și un studiu de filosofia limbajului ori unul angelologic. Nu e un gurmand ca Patapievici, dar mai curând un gourmet. Nu e niciodată excesiv. *Est modus in rebus* îl definește cel mai bine. Inteligența îi e plină de bun-simț. Nu e paradoxal atât în spirit, ca Paleologu, cât în exprimare: natura limbii lui e antifrastică. E unul din marii noștri ironiști, capabil deopotrivă de un umor al ideii care îi vine dintr-o enormă și câteodată frivolă îngăduință, pe care și-a cultivat-o în mod vădit. E un civilizată prin voință

și *self-control*. Sub amenitatea și cordialitatea tonului se simte încordarea. Partea interesantă din *Limba păsărilor* e chiar eseul titular (restul are doar o legătură aproximativă cu tema principală), care examinează *Cratylus* dintr-un unghi diferit de al filosofilor și lingviștilor, atrași, tradițional, de disputa platoniciană asupra naturii cuvântului (este cuvântul un *semn motivat* ori unul *arbitrar*?) și anume eventualitatea existenței unei limbi originare și unice care, după Turnul Babel, s-a divizat în sute de mii de idiomuri foarte diferite. Filosofic, întrebarea este de ce elementul, prin excelență uman, de *comunicare* care este limbajul a luat la un moment dat nenumărate chipuri care i-a despărțit iremediabil pe vorbitori. Încă și mai greu de prevăzut era *Despre îngeri*. Nimic, nici aburul de religiozitate care învăluie peisajele de natură din *Jurnalul de la Tescani*, nici nostalgia după miraculosul peisajelor din pictura asiatică din *Melancolie și pitoresc*, nu anticipa abordarea de către Pleșu a unui subiect care a rămas mai mereu un apanaj al teologilor. Idealist bine cumpănit de un hedonist, ludic și lucid, Pleșu nu se dezmente nici în tratatul lui de angelologie. Motivația intruziunii laicului pe domeniile rezervate sfinților părinți există în carte, într-un eseu așa-zicând colateral și nu e străină de formația autorului care e legată de arta plastică. Pleșu se face a nu înțelege (motivația se revelă ca o strategie) de ce lumea reală e atât de „plină”, de bogată în forme, lovind ochiul, simțurile în general prin *existența* ei, iar lumea spiritului e atât de goală și de săracă, invizibilă, pusă de toți contemplatorii ei sub pecetea tainei ca un loc unde nu se întâmplă nimic. Scrie Pleșu: „Am nevoie de mai mult. Vreau să am intuiția peisajului transcendent, a regnurilor sale, a climatului său. Vreau să știu cum funcționează energiile increate...” Nu e un nesaț metafizic, ci, din contra, unul cât se poate de omenesc. Răspunsul e tot o întrebare, dar lămuritoare: „Cine spune «vreau» în propozițiile de mai sus?... Nu știu să spun decât că cel care vrea toate astea sunt eu, cel asupra căruia Dumnezeu a suflat suflare de viață, cel coborât din proto-

părinți păcătoși și îndreptățit totuși să nădăjduiască iertarea lui Iisus, cel care poate fi și sarea pământului, și blestemul lui, cel de pe creștetul căruia nu se poate clinti niciun fir de păr fără ca Dumnezeu să o știe. Eu, în sfârșit, cel care m-am lăsat hărțuit și batjocorit de toate relele, nefiind în stare să le opun decât încăpățănarea mea, rareori adumbrită, de a face față aporiei, interogației neîntrerupte, denegânditudinii”. Se poate o mai firească curiozitate pentru nefiresc? Și, apoi, atâtea minți luminate, și nu doar bisericești, de artiști ca Blake, dar și ironiști ca Jean Cocteau, au crezut în existența îngerilor. În definitiv, ce sunt îngerii? Venind de la o minte hedonistă și „frivolă”, dar sclipitoare, ca a lui Pleșu, întrebarea pare cu atât mai îmbietoare chiar și pentru unul ca mine, nu doar nepreocupat de angelologie, dar îndoit de însăși legitimitatea filosofică a problemei (despre aceea teologică n-am, cu atât mai mult, a mă pronunța). Justificarea existenței minunatelor înaripate, Pleșu o împrumută din Thomas d'Aquino și ea este perfect logică: dacă lumea are o ordine fără cusur, trebuie să existe îngeri, suflete fără trup la capătul de sus al scării (la cel de jos aflându-se mineralele neînsuflețite) în *intervalul* dintre oameni, trupuri însuflețite și Dumnezeu, Spiritul Înalt și Pur, care nu poate să fie nelocuit. Și în *Minima moralia* Pleșu descoperea importanța intervalului. Această consecință în gândire nu e fără tâlc. Nu-mi găsesc nicio umbră de îndreptățire de a merge mai departe în comentarea cărții lui Pleșu. Dar pot, contând pe spiritul lui critic normal (la care face apel atât contra teosofilor, cât și contra raționaliștilor *à outrance*), să-mi exprim o nedumerire. Reproducerea unui argument convingător pentru frumusețea rigorii lui cum este cel al lui d'Aquino nu poate fi decât contrariată de acceptarea, ca la fel de legitimă, a unei păreri precum aceea a lui Vasile cel Mare referitoare la existența unor îngeri ai etniilor ori ai națiunilor, ca niște „înaintestătători” după chipul și asemănarea guvernanților. Spiritul critic trebuie să ne oprească de la a transla ierarhia politică din cetățile oamenilor în inter-

valul angelic. *Despre îngeri* e o carte agreabilă, fără morgă teologică, dar și fără frivolități liber-cugetătoare, în care imensa bibliografie de specialitate nu dă nicăieri senzația de savantlâc. Și

dacă nu creează neapărat convingeri, trezește o vie simpatie față de o zonă de meditație sărbătorească-transcendentală interzisă imanentismului nostru cenușiu, cel de toate zilele.

## CORNEL UNGUREANU

(n. 3 august 1943)



La niciunul dintre criticii generației '60 nu este la fel de clară linia de partaj între scrierile de dinainte și cele de după 1989. După câteva zeci de cronici literare echilibrate și decente, adunate în *La umbra cărților în floare* (1975) și în câteva culegeri, mai mult sau mai puțin ordonate geografic și istoric, Cornel Ungureanu manifestă, după revoluție, un interes aproape exclusiv pentru geografia și istoria literară, dar nu în sensul comun al termenilor, ci într-unul așa-zicând personal. Geografia literară, așa cum o concepe, studiază literatura Provinciei sau mai târziu pe aceea din Mitteleuropa ori pe aceea a exilaților, redefinind „centrul prin echivalențele cu periferia”; istoria, la rândul ei, constă în refacerea unor dosare privitoare la opere uitate, pierdute ori ignorate, datorate fie

unui I. Slavici, fie unui I.D. Sârbu. Cea dintâi carte caracteristică pentru noile preocupări ale lui Cornel Ungureanu este *Mircea Eliade și literatura exilului* (1995) și, mai exact, a doua ei jumătate, în care Eliade este apărut, cu ghearele și cu dinții, de atacurile pe tema sfintei lui tinereți legionare. Nici prima jumătate nu este fără legătura cu această temă. Ungureanu începe prin a o lua, conform obiceiului său deja statornicit, pe departe, examinând cazul Nae Ionescu, într-un moment în care Dan Zamfirescu îi republica *Roza vânturilor* și avea loc o tentativă de recuperare, după decenii de demonizare, a personajului. Ungureanu se înscrie printre recuperatori. El vede în Nae Ionescu un „om-spectacol” care ar fi urmărit să-i scoată pe intelectuali din marginalitatea social-politică transformându-i în sftnici ai puternicilor zilei, nici antisemit, nici promotor al legionarismului. Scrie Ungureanu oarecum imprudent: „A susține că Nae Ionescu este antisemit e la fel de fals ca a-l bănuși de ateism”. Și încă: „Antisemitismul său era formula democrației sale, adeziunea – ironică – la o credință”. Și asta după ce, cu doar câteva rânduri mai sus, susținea că e vorba de un gânditor „capabil de orice solidarizare și de orice desolidarizare, gata să afirme ceea ce azi, acum, i se pare actual și să nege ceea ce își pierduse actualitatea”. E greu de înțeles cum se poate adera, fie și ironic, la o credință și, în același timp, se poate urma, pur și simplu, o modă. „În spiritul său nu s-au manifestat torționarii din noiembrie 1940, din ianuarie 1941 și nici asasinii lui Armand Călinescu, scrie mai încolo Ungureanu. În spiritul său s-au manifestat Vulcănescu, Eliade, Comarnescu, Călugăru

(sic!), Sebastian, Noica, Pandrea (sic!), Cioran, Racoveanu. Aceștia sunt urmașii săi”. Distincția nu e numai oțioasă, dar e contrară adevărului. De la Nae Ionescu se trece la Eliade, Cioran și ceilalți exilați posbelici. Originală e ideea că exilații sunt în fond perdanții războiului. În subtext apare deja și ideea principală din celălalt mare capitol al cărții și anume că înfrângerea lor n-are atât legătură cu legionarismul de dinainte (nici la Eliade, nici la Cioran, nici la Vintilă Horia, nici la C.V. Gheorghiu), ci cu mâna lungă a Securității românești (iar o vreme, precizează Ungureanu, a Cominternului, de fapt, e vorba de Cominform). Mai mult, succesul, Cioran de exemplu și l-ar fi datorat faptului că „noua dreaptă” de după 1968 avea nevoie de un „cap de afiș” filosofic. Destul de contradictorie este apărarea lui Eliade din a doua parte a cărții. Am atras deja atenția, în capitolul despre acesta, că nu se poate pune în cârca oficialităților culturale din țară, în același timp, dorința de a-l avea pe savantul Eliade la București și compromiterea lui morală. A susține apoi că articolul din *Toladot* din 1972 a fost „fabricat în laboratoarele Securității” este excesiv, ca să nu spun mai mult. Invocarea în articol a unor Miron Constantinescu și Lucrețiu Pătrășcanu e strict conjuncturală: amândoi, contemporani ai lui Eliade, declaraseră că în tinerețe acesta fusese legionar. Cornel Ungureanu nu crede, el, acest lucru și nu știm să fi revenit asupra părerii când Florin Țurcanu a găsit în arhive dovada aderării la Gardă. Până și *Jurnalul* lui Sebastian e bănuț de *parti-pris*, aducă influențat de deteriorarea raporturilor dintre autor și Eliade, după ce acesta din urmă s-a însurat cu fosta iubită a lui Sebastian. Ungureanu merge până la a sugera că *Jurnalul* ar putea fi („nu zicem că e”) „un fals realizat în laboratoarele majestății sale Nicolae Întâiul”. Și cum poți să citești în amarele constatări ale lui Sebastian intenția de „a ilustra calitatea de criminal a lui Eliade”? Sau că relatarea unor opinii ale lui Eliade favorabile Gărzii, „seamănă cu o notă informativă pe care vreun turnător strâns cu ușa o întinde excelenței sale ofițerul anchetator”? Lipsit de umor, ca, după propria remarcă,

majoritatea bănașenilor, Ungureanu scrie despre accidentul în care a murit Sebastian câteva rânduri incalificabile: „A fost autoduba domnului Zăpodeanu cea care a provocat «accidentul», un instrument al Destinului sau al Puterii sovietice. Era ea proprietatea domnului Zăpodeanu sau a Cominterniștilor de servicii? Și, dacă n-a fost în mai 1945 duba un instrument al puterii populare, atunci fără nicio îndoială că în următoarele zile, săptămâni, o altă dubă aparținând unui alt domn Zăpodeanu ar fi comis ACCIDENTUL. Dacă n-a fost asasinat în 29 mai 1945, atunci ar fi fost într-una din zilele următoare. N-avea cum să scape”. Singura brumă de înțelegere pe care aceste rânduri ne-ar putea-o la rigoare smulge este că la începutul anilor '90 (textul e scris în 1993) anticomunismul visceral la modă producea scenarii care mai de care mai senzațional. Nu s-a explicat tot așa uciderea lui Culiianu de către o Securitate pe care urmașul lui Eliade ar fi supărat-o la fel de tare ca Sebastian pe sovietici? Pamfletul contra lui Virgil Nemoianu, autor al unor amintiri cu Eliade, care încheie cartea este disproporționat. În fond, Nemoianu relatează că deține de la Ovidiu Cotruș informația că Eliade fusese „legionaroid”. Întreaga patimă pusă de Ungureanu în apărarea lui Eliade, vinovată și de atâtea pierderi colaterale, face astăzi, când știm adevărul, o foarte proastă impresie.

*Geografia literaturii române, azi*, prevăzută în mai multe volume, *Europa Centrală. Geografia unei iluzii* sau *Mitteleuropa periferiilor* ilustrează interesul lui Ungureanu pentru o istorie a mentalităților locale și regionale și în definitiv provinciale. Descentrarea culturală fiind principiul subsecvent, visul, hasdeian, al autorului este întocmirea unei „topografii a literaturii române”. Studiile n-au o ordine foarte limpede, așa că demonstrația se face prin alăturarea, câteodată halucinantă, a celor mai diferite nume și titluri. În plus, revigorarea ideii de peste două secole că geograficul e automat creator de originalități conduce la o speculație greu de probat cu privire, de pildă, la faptul că Brăila a dat anarhiști și descențrați, în vreme ce Târgoviștea a dat centriști și antibal-

zaciieni. Bărăganul, la rândul lui, a produs labirintici. Mehadia ar fi „un Centru al lumii” iar Banatul s-ar deosebi fundamental de Ardeal. După ce s-a supărat pe Nemoianu care aprecia proiectele federative de după 1918 aflate în afara *mainstream*-ului de idei din România Mare, Ungureanu e de acord acum cu Aurel C. Popovici și cu, vai, nefrecventabilul I.C. Drăgan, „cel care a înțeles că proiectul federativ al lui Popovici poate deveni actual”. Ocazie cu care geografia literară cu pricina începe să treacă prin Mitteleuropa. Nu înaintea unui voiaj la Viena al autorului (nu e singura însemnare a călătoriilor sale, îi va urma *A muri în Tibet*), nu împreună, dar, mă rog, în pasagera tovărășie a unui domn pe numele lui Clențiu, care „crede că Noica a fost asasinat”, ca și Eminescu, de altfel, de „un killer profesionist”. Noroc că la Viena se află cunoscutul traducător Max Demeter Peyfuss, un ghid mult mai serios pentru Mitteleuropa. Nu se poate ști cât e umor voluntar și cât involuntar în aceste pagini. *La Vest de Eden* reprezintă și ea un pionierat: despre marii exilați. Legătura cu Mitteleuropa este încă vie, deși secundară, Ungureanu cunoscându-i bine pe exilații din această parte a lumii și citându-i copios (pe Gombrowicz, pe Krleža și pe alții). Sigur că, la fel ca și în cazul Provinciei, exilul nu e realitatea și noțiunea de către noi toți știută, ci un lucru mult mai înalt: „Dacă Dumnezeu a murit (Nietzsche), pământul întreg a devenit un loc al exilului”.

*Istoria secretă a literaturii române*, care rotunjește proiectul, e și ea mai mult o geografie, și nu numaidecât secretă, autorul interpretând mereu într-un fel propriu termenii, cât geopolitică: „Cu alte cuvinte, istoria literaturii trebuie să-și asigure o alianță, iubite cititorule: geografia literaturii. Ea, geografia literaturii, este CNSAS-ul care păstrează dosarele secrete și care poate da, dacă pofteste, cartifcatele de bună purtare. Iar prin intermediul ei trebuie actualizate datele unei științe recente, geopolitica. Dar e vorba de o știință care scoate la lumină o istorie tabuizată a culturii. O istorie care își apără hotarele, așa

cum au fost ele fixate după ultima bătălie câștigată”. Dacă e ceva de înțeles în aceste fraze care se vor glumește, dar sunt emfatic, este că geografia literară e singura în măsură, în lumea de astăzi, să schimbe hotarele istorice ale literaturii care sunt, ca toate hotarele, opera învingătorilor din ultimul război. În fine: „Istoria «secretă» a literaturii române încearcă să recupereze opere uitate, abandonate din întâmplare sau din graba cercetătorilor improvizați, din absența mesajului epidermic, atât de necesar lumii noastre postmoderne, postistorice, post-coloniale, postcomuniste ș.a.m.d.”. Reluând discuția despre Eliade și Sebastian, autorul atenuează unele din afirmații, lasă nepenalizat *Jurnalul* celui din urmă, fără a-și corecta categoricele negații referitoare la apartenența la Gardă a celui dintâi. Nu sunt decât puține cărți, în *Istorie*, rămase secrete, în sensul propriu, de la Ungureanu. Aceea a lui Slavici, *Soll și haben*, publicată de Ungureanu mai demult, e un bun exemplu. Ne-am fi așteptat să fie repuse pe tapet publicistica eminesciană ori *Doina* aceluiași (în loc de asta, Ungureanu se răfuieste cu autorii tezei unui Eminescu deținut politic, care e o simplă aberație), a douăzeci și noua scrisoare din *Negru pe alb* de C. Negruzzi (absentă din toate edițiile postbelice, inclusiv din aceea critică), pasajele despre „comunism” din N. Filimon sau cele „erotice” din *Patul lui Procust* de Camil Petrescu (ultimele tot fără prezență în edițiile noi), romanul *Uvar* al lui Sadoveanu, omis din seria de *Opere* în 22 de volume, pasajele eliminate din monumentală ediție a scrisorilor adresate lui Gh. Bariț, capitolul *Filosofia practică* din *Opera lui Eminescu* de G. Călinescu (există doar în ediția dirijată de *Opere* din 1965 și 1983), modificările operate de același în *Viața lui M. Eminescu* la reeditarea din 1964, cazurile *Bietul Ioanide*, *Groapa*, *Antologia poeziei române moderne* și chiar disputa internațională din jurul romanului *Delirul*. Și atâtea altele, în locul cărora Ungureanu vine cu opere și probleme fără importanță. Exprimarea a devenit imprecisă, delirantă, ca o navă în derivă.

## GABRIEL LIICEANU

(n. 23 mai 1942)



Putem distinge mai multe feluri de scrieri, în funcție de natura și de obiectul lor, în opera lui Gabriel Liiceanu: mai întâi studiile filosofice (să le adăugăm traducerile și comentariile la Platon și la Heidegger), apoi cele de filosofia culturii și teoria artei; în al treilea rând, eseurile etico-politice (de după 1989); în fine, scrierile literare, jurnale, evocări, o parte a corespondenței, câteva recenzii (între care aceea la *Jurnalul* lui M. Sebastian a stârnit vâlvă, autorul fiind taxat prosteste de antisemitism). Doar acestea din urmă își află locul potrivit într-o istorie a literaturii. Dar întrucât întrețin deseori un raport, fie și discret, cu literatura (sau măcar cu arta), celelalte trebuie și ele răsfoite, cu un ochi atent, ca o foarte personală proză de idei. Mulți dintre eseștii din anii din urmă sunt, de altfel, interdisciplinari. I-am citit pe toți, cu excepția celor al căror grad de rudenie cu literații nu poate fi stabilit.

*Tragicul* (1975), cartea de debut a lui Liiceanu, revizuită drastic după aproape două decenii, definește în mod original conceptul de *tragic* în

raport cu acela de *limită* (pe care-l va studia separat într-o altă carte). Noica e acela care l-a îndrumat pe tânărul filosof spre *peratologie*. Probabil tot influența lui Noica a determinat la Liiceanu o anumită rezervă față de literatură, vizibilă mai cu seamă în primele lui cărți, abandonate ulterior. Liiceanu e, de exemplu, reticent cu privire la ideea unor cercetători că originea conceptului de tragic s-ar afla în vechea tragedie, și nu în experiența comună a oamenilor. El nu consideră un argument în favoarea acestei origini faptul că, așa cum se știe, cuvântul ca atare apare la greci, odată cu acela desemnând tragedia. Întârzierea apariției termenului de tragic n-ar fi o carență a experienței umane, ci o neconștientizare a fenomenului. Tragicul e de altfel definit de Liiceanu prin raportarea limitei la actul de conștiință. Dar oare nu tragedia a reprezentat prima luare de conștiință a tragicului? Liiceanu consideră adevărul din operele lui Eschil sau Sofocle unul artistic, nu unul teoretic. Însă nu doar Aristotel le-a confundat, ci și Heidegger, prin, cum spune însuși autorul *Tragicului*, „teza operei de artă ca modalitate a adevărului”. Acceptând că tragedia elină a formulat conceptul de tragic, s-ar reface cercul fenomenologic (nu este în definitiv subtitlul ediției revăzute *O fenomenologie a limitei și a depășirii?*) și anume observarea consecințelor pe care conceptul de tragic izvorât din vechea tragedie le are asupra interpretării ei ca specie literară. Într-o anumită măsură, cercul fenomenologic există deja în studiul lui Nietzsche despre originile tragediei. Nici cartea următoare, despre *Om și simbol* (titlul ediției revizuite), nu se apropie decis de literatură. Exemplele de opere simbolice sunt din artele plastice. Teoria, de asemenea, se sprijină pe iconologie. Un prilej de a-și lega considerațiile de literatură i-l oferea, din nou, Nietzsche, a cărui idee despre dionisiac ca sursă a tragediei a condus poezia din a doua parte a sec. XIX și din prima parte a sec. XX la refor-

marea ei, cea mai radicală din istoria genului. Interlocutori îi puteau fi lui Liiceanu în problemele simbolului literar Blaga și Călinescu. Acesta din urmă are (în *Univesul poeziei*) o teorie destul de elaborată a simbolului poetic, ca să nu vorbesc de faptul că, într-un studiu anterior, din *Principii de estetică*, el vedea în poezie doar simularea unui simbolism. Cât despre diferența între o „cunoaștere paradiziacă” și una „luciferică”, pe care o face Blaga, ea deschide o originală perspectivă hermeneutică în studiul poeziei.

*Apel către lichele* (1992) reprezintă „o trădare a clericului”, cu termenii, dar nu și cu sensul de la Julien Benda. Prin articole publicate îndeosebi în revista 22 sau prin intervenții în cadrul *Grupului pentru Dialog Social*, Liiceanu a făcut uitat apolitismul de tip noician (și care, probabil, în ce-l privește pe Noica ar fi trecut granița dintre regimul comunist și acela de tranziție), militând deschis pentru purificarea morală a societății românești. Cato n-a fost un personaj simpatizat cu asprele lui rechizitorii contra luxului afișat de romanii secolului III î.Hr. Nici Liiceanu, într-o lume care se credea liberă fiindcă putea negocia toate valorile și se putea scâlda nepedepsită în toate compromisurile. Antipatia nu i-a retras neapărat lui Liiceanu îndreptățirea ori prestigiul de a chema lucrurile pe nume. Dar i-a micșorat eficacitatea. De la Socrate la filosofii Luminilor, toți au pățit la fel. Nu e adevărat că n-au fost auziți. Au fost, dar nu de către cine trebuia. Și nu înseamnă numai-decât că s-au comportat ca niște naivi. A crede că poți schimba lumea cu ajutorul cuvintelor nu e o iluzie, cum pare a fi convins Liiceanu însuși („Pentru că între timp s-au dovedit neputincioase, cuvintele sunt în aceeași măsură și tragice și ridicole”, constată el, resemnat, în prefața ediției a treia a *Apelului*). Manifestul lui Havel din anii '70, *Puterea celor fără putere*, a arătat că cuvintele chiar pot să schimbe lumea, dacă, după Voltaire, Montesquieu, d'Alembert și ceilalți iluminiști din urmă cu două secole mai era cazul să ne îndoim. Problema gravă este în

altă parte: oamenii nu doresc de fapt să schimbe (și, cu atât mai puțin, să se schimbe ei înșiși), cât să profite de schimbare (exclusiv a altora). E lesne de înțeles de ce ei acceptă cu greutate să li se spună că nu s-au schimbat și să fie moralizați. Acesta e sensul major al „încremerii în proiect”, fericita expresie prin care Liiceanu a numit prostia de tip nou, de după 1989. Noi toți am fost, fie și numai pentru o vreme, conștient ori mai degrabă nu, încremeriți în proiectul nostru de lume schimbată fără ca noi să ne fi schimbat. Proestia e plurivalentă. Proestia comunistă nu seamănă cu aceea din tranziție. Liiceanu observă corect că licheaua comunistă nu dispăre odată cu sistemul din care își trăgea forța lașității morale și a compromisului politic, ci se adaptează, intrând în pielea „omului de bine” și a „profitorului” de pe urma prăbușirii comunismului. Liiceanu o numește *licheaua eternă*. Eu cred că e o lichea de tip nou. Licheaua generică e în definitiv aceea eternă.

Poate fiindcă și-a dat seama că *Apelul* n-a fost decât, cum va spune zece ani mai târziu, „o acoladă stilistică cu un ușor iz desuet”, Liiceanu a renunțat la manifeste haveliene în articolele lui ulterioare, care nu mai caută impactul direct cu o realitate tot mai degradată, restabilind distanța dintre o teorie mult mai elaborată filosofic și o practică lăsată pe seama politicianilor. Într-un fel, el revine la noicism. În *Jurnalul de la Păltiniș* va transcrie această remarcă a lui Noica: „În orice speculație reușită, etosul se naște de la sine, ca efect secundar. Nu trebuie deci să-l vezi direct, să moralizezi, să predici”. *Despre minciună* sau *Despre ură* aruncă o privire pătrunzătoare asupra fenomenelor *sociale* cu pricina prin studii de caz actualizate. Se poate vorbi și aici, nu doar în *Apel*, de o „trădare a clericilor”, în măsura în care ea înseamnă „pactiser avec le siècle”. Însă accepția pe care o dă Julien Benda noțiunii este exclusiv negativă. Liiceanu însuși îi citează exemplele de pactizare (intelectualii care au condus revoluția bolșevică ori pe aceea fascistă), ca și explicația faptului că trădătorii au dezvoltat o ură neiertătoare contra celor „rămași de cealaltă

parte a baricadei”, a „apoliticilor”, cum au fost numiți mai târziu în comunism. Eseiștul român nu pare să remarce nu doar considerarea de către Benda a oricărui pact politic cu un pact cu diavolul (ceea ce e restrictiv și fals: pașoptiștii români au pactizat cu secolul lor de reforme burgheze și naționale, nicidecum cu tombatele și cu puterile de ocupație), dar nici faptul că, în România de după 1989, nu apoliticii au fost cei mai urâți, ci militanții, așadar nu clericii, ci aceia care au trădat. Laicii precum Liiceanu însuși, Blandiana și ceilalți au fost detestați, calomniateți, târâți în noroi. Petru Creția, la care Liiceanu se referă în *Apel*, a fost bătut când a început să le vorbească studenților ca un opozant politic. Ura populară, aceștia și-au atras-o. Apoliticii, declarați ori nu, E. Simion sau Aug. Buzura, au avut parte de un dispreț elitar. E cu atât mai curios că Liiceanu n-a făcut distincția între cele două feluri de trădare a clericilor, cu cât el însuși și-a definit proiectul din *Apel* ca pe unul menit „să evacueze trecutul”, operație imposibilă în afara unei acțiuni ideologice precise, dacă nu neapărat și nemijlocit politică.

Scrierile propriu-vorbind literare sunt, unele, excepționale. *Jurnalul de la Păltiniș* (1983) este o capodoperă a unui gen tot mai răspândit după 1989, însă ca și inexistent înainte. La apariție, el i-a adus autorului, încă puțin cunoscut, o popularitate ostilă, comparabilă, în fond, cu aceea datorată *Apelului către lichele*, dar, în formă, bine temperată de cenzura comunistă, a cărei vigilență nu s-a mărginit la *Jurnal* ca atare (publicat integral abia după 1989), ci și la receptarea lui. Una neobișnuită chiar și în epocă: reacțiile n-au fost, majoritatea, publice, ele exprimându-se în scrisori private, editate de Liiceanu însuși într-un *Epistolar* foarte interesant, dar abia după patru ani și chiar și atunci, cu multe omisiuni, umplute tot după 1989, la reeditare. Reacțiile nu țin propriu-vorbind de critica literară. Cele mai multe provin de la cunoscuți ai lui Noica și Liiceanu, unii, personaje în jurnal, și care se referă mai ales la acele pasaje care-i privesc nemijlocit. Astăzi

nu mai prezintă decât un interes documentar și psihologic. Alte reacții s-au produs la reeditare și, curios, unele, tot nepublice, în principiu, ca de pildă aceea a lui M. Cărtărescu („grotescul bătrâneilor de tipul Țuțea sau Noica”) din *Jurnalul* propriu, care arată o deplasare a interesului pe alte lucruri. Singura intervenție critică semnificativă rămâne aceea a lui E. Simion din *România literară*, reluată de Liiceanu în *Epistolar*. Recenzia e negativă. Privește mai puțin cartea decât pe protagonistul ei. Lectura lui Simion e tendențioasă și pare a plăti o poliță lui Noica („marele cârtitor”) care se exprima (și *Jurnalul* îl citase) deseori defavorabil despre critica și criticii literari. Respingerea aceasta merită însă o discuție mai serioasă. Era vorba de un reflex, de care nu era conștient, probabil, niciunul dintre criticii generației '60, care au preluat ștafeta de la marii lor înaintași interbelici, după un deceniu sau două de întrerupere: un reflex de intoleranță față de ceea ce nu se afla în canonul propus de ei. Modelul unic de gândire comunist n-a lăsat neatinsă mentalitatea, în general democratică, a criticilor din generația noastră, nu foarte dispuși să accepte pluralismul. Ca strategie, fie și instinctivă, li se părea inevitabil că nu puteau opune canonului oficial decât tot un canon unic. Relativismul s-ar fi dovedit contraperformant. Așa se explică susceptibilitatea unei bune părți a unei critici aflate, printr-o șansă istorică, în cabina de comandă a vieții literare, fără încuviințarea oficialității, împotriva căreia câștigase o bătălie importantă față de tot ce semăna a excepție ori a disidență. E. Simion a ilustrat cel mai bine această susceptibilitate, manifestându-se uneori ostil. Și-a corectat în unele cazuri atitudinea, dar mult mai târziu. N-a acceptat reînvierea interesului pentru „Cercul Literar de la Sibiu”, nici pe prozatorii așa-zisi târgovișteni, nici, mai ales, pe dascălul de filosofie de la Păltiniș și pe ciracii lui. Nici admiratorii n-au citit totdeauna *Jurnalul de la Păltiniș* în mod adecvat: de obicei au văzut în el docu-



mentul și personajul principal. Însă *Jurnalul de la Păltiniș* este o operă literară de primă mână și are mai puțină legătură cu Noica decât cu autorul lui. Este un *Bildungstagebuch*, unul din rarele exemplare ale genului la noi. Autorul îl concepe ca atare. Într-un *Post-scriptum* la ediția a doua, el mărturisește: „Recitesc aceste pagini: ele par să descrie un posibil model paideic în lumea culturii umaniste. Ca un asemenea model să poată lua naștere este nevoie, desigur, de un spirit rector și de un altul care a simțit nevoia și a vrut să fie modelat...” Deja în *Jurnal* scrisese despre elev: „Din supunerea mea necondiționată, dintr-o deliberată suspendare temporară a instanțelor critice, mi-au ieșit germana, greaca, lectura la surse, o anumită atitudine în fața culturii, toate câte nu le-aș fi avut pesemne niciodată, dacă aș fi venit în fața lui Noica, la cei 25 de ani pe care-i aveam, cu vanitatea unei false maturități”. Și tot acolo, despre dascăl: „Pedagogia lui Noica nu s-a rezumat niciodată la patetismul unui simplu îndemn. Fiind un antrenor extraordinar, el a știut să ne ia din punctul în care ne aflam și să ne propună idealurile performanței culturale fără să ne strivească sub ele, dar și fără să ne lase iluzia că le-am putea atinge trișând.” Și încă: „Prin el ni s-a oferit contactul *vin* cu un model cultural foarte înalt, care ne-a dispensat de pseudo-confruntări cu un mediu cultural ignobil și care ne-a învățat să privim faptele culturii de la înălțimea modelului pe care el însuși l-a configurat și l-a atins.” *Jurnalul de la Păltiniș* e unul al formării și totodată unul de idei. Nu doar un monolog filosofic, dar, desori, un adevărat dialog socratic, în care ucenicul e incitat să se exprime și să se confrunte. Ceea ce el deprinde nu e doar un „conținut”, o gândire și un mod de gândire, dar și o disciplină intelectuală, în spirit sever protestatar, dedicând momentele zilei unor preocupări precise și încheind-o cu un bilanț pe care Noica îl apreciază interogativ-metaforic: „De ce să lași

neculeasă mierea fiecărei zile?”. Iată-l pe maestru la un *pic-nic*:

„Ne așezăm și mâncăm în jurul unui trunchi prăvălit... Noica e într-o dispoziție de pițogoi încălzit de soarele obosit al după-amiezii și toamnei, pitoresc la culme cu paltonul lui fără un nasture și pălărie cadrilată. Ne recită poeziile lui Sighireanu („moment tantric”, ține să precizeze, sub indignarea lui Andrei [Pleșu] care își vede astfel Orientul împruținat și vulgarizat), schimbul de epigrame cu Păstorel [Teodoreanu], anecdote din lumea culturală a Bucureștiului interbelic etc. După ce terminăm de mâncat – îmi ceruse întruna, ca un copil, („mi-e foame, ce îmi mai dai?”), fără să înceteze însă o clipă ciripitul – se întinde pe trunchi, în echilibru precar, cu fața spre soare și ochii închiși, și continuă să vorbească. Are un aer poznaș-infantil și râde ca un ștregar când mă vede speriat la gândul că s-ar putea rostogoli de pe trunchi [...] Mi-e straniu să-l descopăr așa, chicotitor și incontinent, aproape «dezvățat» de soarele toamnei, de iubirea prietenilor și de tinerețea care urcă, anecdotic, în el.”

Sau iată-l aprinzând focul în soba de lemne de la Păltiniș, ca și cum ar împlini un ritual, dar totodată în modul cel mai firesc din lume:

„După cină urcăm în cămăruța lui Noica să facem focul. Eu eșuez, spre satisfacția lui, care preia totul și desfășoară cu voluptate lecția despre aprinderea «focului-stăpânului». Are pe el paltonul și căciula, patul pe care stă e în fața sobei la un pas distanță și, aplecându-se, gura sobei îi cade sub mână. Construiește o stivă cubică, cu un grătar de surcele de brad; în timp ce o face, explică fiecare gest, ca și cum ne-am afla în fața unei demonstrații esențiale, din care nu trebuie pierdut nimic pentru a avea cheia reușitei finale [...] E un joc straniu, în care simți că încercă – ca în tot ce face – mântuirea

unui gest de proza profanului și a ne semnificativului, pentru că «vedeți? Simt că soba e aici pentru mâna mea, și mâna mea e pe potriva gurii sobei». Lăsăm focul să ardă...”

La celălalt capăt este relatarea cu pathos, aproape solemnă, a unui moment resimțit drept istoric:

„Noica ne-a anunțat că mâine scrie ultimele rânduri din *Tratatul de ontologie*. Va veni și R(elu) C(ioran) din Sibiu și vom sărbători evenimentul. Doamne, cât de umile și tăcute pășesc în lume faptele spiritului! Păltinișul se va umple mâine de zarva lumii, noi ne vom mânca triumghiul de brânză și ceaiul și vom ști, în fibra secretă a conștiinței, că cea mai înaltă luptă cu gândul, purtată în acest colț de lume, s-a încheiat. Băteți, clopote!”

În contrapunct, viața și lumea banală din jur, care ignoră aniversarea filosofului sau, precum un zidar local care mănâncă și el la cantină, îl crede pe Noica frizerul stațiunii. Cele mai înalte sentimente încercate de discipoli își au, parcă, reversul imediat în cea mai „trivială” comportare. Un stil înveșmântat în haine de gală trece brusc în exprimarea neutră.

„Astăzi, între 3 și 5 fără un sfert, Noica ne-a povestit *Tratatul despre ființă* și ne-a citit ultimele trei pagini, scrise în dimineața aceleiași zile, care rotunjesc un efort de trei ani – și de-o viață [...] Îmi vine greu să comentez ce am simțit, poate «un tremur și-o spaimă». Dar toată această comoție nu e semnul unei exaltări. Este spaima pe care am avut-o *intuind* condiția filosofiei «needificatoare», a speculației ultime. Insuportabilă, senzația de inițiere condensată și integrală, de *exoterism profan*, de glorie a spiritului asistată de Dumnezeuul culturii. După spectacolul acestui scrâșnet suprem al minții, s-a așezat în mine, nu știu de ce, o tristețe mare. Și, după

ce Noica a plecat, ca la un semn, am început, Andrei [Pleșu] și cu mine, să mâncăm.”

Un adaos târziu la jurnal, povestește ultima zi din viața lui Noica la Păltiniș, cu o săptămână înainte de moarte. Este o pagină de proză excepțională, profund umană și străbătută de o emoție, din care nu lipsește o fărâmă de umor inefabil, care cu siguranță i-ar fi displicut austerului filosof:

„În dimineața zilei de 25 noiembrie 1987, în camera sa de la Păltiniș, Noica s-a trezit disde-diminează, părăndu-i-se că un șoarece umblă prin cameră. S-a dat jos din pat fără să aprindă lumina, amețit încă de somn, s-a împiedicat de marginea covorului și a căzut. Turul Păltinișului, făcut zilnic cu pas întins vreme de zece ani, nu și-a spus cuvântul. În pirueta involuntară a căderii, oasele șoldului au cedat. («Totul se va termina, babi, când nu voi mai putea să-mi fac plimbarea. Punctul meu forte sunt picioarele, nu capul, și credința mea este că orice filosof adevărat gândește mai întâi cu picioarele.»). A rămas întins pe podea câteva ore bune, până când a sosit Andrei Cornea, aflat anume la Păltiniș pentru a petrece câteva zile în preajma lui Noica. După-amiază o ambulanță din Sibiu l-a transportat la spitalul județean, unde a fost instalat în salonul 13 la secția de ortopedie a doctorului Marin.

A existat șoarecele cu adevărat? Sau el nu fusese decât o fantasmă care, nu se știe de ce, ajunsese să-l hărțuiască pe Noica de la o vreme încoace? Cert este că a doua zi, joi, odată ajuns la Sibiu către ora 6 seara, am aflat de la doctor că încercase din nou, cu o oră în urmă, să coboare din pat pentru a căuta șoricelul. Când am intrat în salon, împreună cu Relu Cioran, după ce ne-a îmbrățișat și, cu un aer jucaș, și-a cerut scuze pentru ce se întâmplase, ca și cum ar fi făcut o șotie, s-a grăbit să ne informeze despre prezența ocultă («sub pat») a ubicuului

animal. În mod cu totul inexplicabil, șoricelul îl însoțise în coborârea lui spre Sibiu, pentru a reapărea în camera de spital. Mi-am adus aminte cum, cu câteva luni în urmă, în ultimul meu sejur păltinișean, într-una din serile noastre comune, m-a întrebat dacă știu povestea cu personajul care, trezit de un ronțait, se scoală în miezul nopții și începe să scotocească prin ungherele camerei. «Ei bine, până la urmă a descoperit ce era: îl rodea conștiința.» Și, încântat de anecdota lui, Noica răsese cu poftă. N-am dat vorbelor de atunci nicio importanță și chiar țin minte cât de mult m-a bucurat bucuria suspectă cu care Noica savura infantilismul poantei.

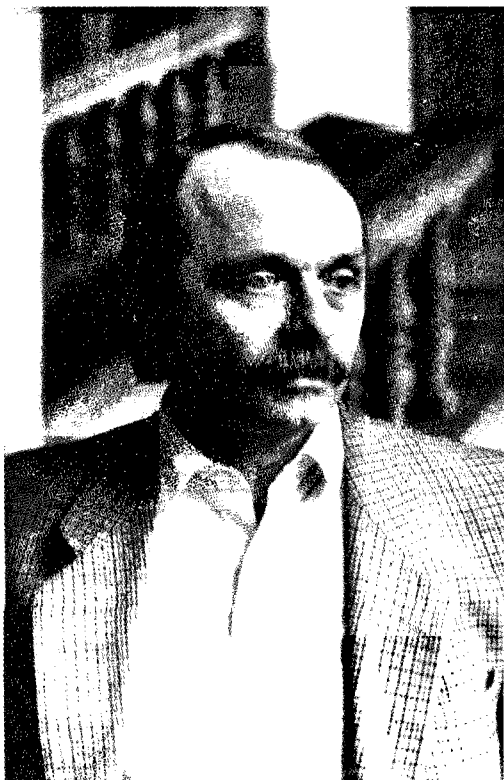
Șoarecele acesta, care venea să încheie un destin, ieșise oare, ca șoarece al morții *sale*, dintr-un ungher al camerei păltinișene sau din încăperile infinite ale conștiinței, din care Noica încerca acum să-l expulzeze, refuzând să accepte că tocmai lui, Noica, i s-ar fi putut întâmpla să intre în spațiul propriei sale anecdote și să ajungă – ce rușine ar fi fost asta pentru un filosof! – să-l roadă conștiința?”

*Ușa interzisă* (2002) este, în mai mare măsură, un jurnal interior și unul de idei, fără latura de *Bildung* din celălalt. Despărțirea de Noica s-a produs. Și, încă, în două privințe: autorul nu mai „ucenicește”, nici nu se mai ocupă de gândirea maestrului; și pare a fi uitat toate cărțile importante ale formării lui spirituale („presocraticii, dialogurile lui Platon, cărți aristotelice, scrieri carteziene, Hegel, Schelling, Kierkegaard, romantici germani, literatura greacă și latină”) și, odată cu ele, pare a-și fi încetat puterea îndrumarea lui Noica spre filosofia speculativă, neîntinată de nimic „secundar” ori „cultural” și, cu atât mai puțin, de contingent. *Ușa interzisă* amestecă istoricul și cotidianul în doze de neînchi-

puit pentru filosoful care a trăit la Păltiniș ca Heidegger la Todtnauberg, într-o reclusiune înaltă a ideilor. „Criza s-a produs în 1983, la Heidelberg...”, scrie Liiceanu. „Într-o bună zi, mi-am dat seama că voi scrie o carte de 500 de pagini care va lua loc pe rafturile unei biblioteci ca aceea în care mă aflam, o «teză» pe care o vor deschide câțiva oameni în următoarele decenii. Imaginea acestui destin de vrednicie sterilă nu mi-a surâs deloc”. Și încă: „Nenorocirea era că prin formația mea eu nu aveam un «da mine». Nefiind scriitor, nu mă puteam inventa în *personaje*, nu puteam apăsa, într-un etern travesti...” *Jurnalul* nu e camilpetrescian, deși la un moment dat autorul face o mărturisire în acest sens: „Să ai curajul să notezi tot ce-ți vine în minte, dincolo de orice preocupare de stil, de teama de platitudine sau de rușinea văicăreliei.” El oscilează între consemnarea unor evenimente personale, din ordinea „sufletului”, cu aceea a unor idei, relatându-și depresiile sau comentând scrisorile dintre Cioran și Friedgard Thomas (ce pagini!), când pe un ton grav (sau de-a binelea gravissim), când cu umor (inaptitudinile culinare ale Monicăi Lovinescu ori nepriceperea lui Noica de a face o simplă cafea). Din jurnal se încheagă și portretul autorului sceptic nemântuit, euforic-depresiv, un timid agresiv, cu pulsuni trecătoare de entuziasm, care, deși ar dori-o, nu poate separa suferințele sufletului de angoasele spiritului, tras în jos de ceea ce ar fi trebuit să-l înalțe și asumându-și vinile umanității cu mai mare voluptate decât pe ale lui însuși. Are condei de portretist și de evocator, plin de compasiune, dar și de maliție, uitându-și iubirile deopotrivă de repede ca și ranchiuna, trăind din plin chinurile unei inteligențe superioare și totodată teluricele încordări ale ființelor duble de felul centaurilor.

## MARIAN PAPAHAĞI

(14 octombrie 1948 – 18 ianuarie 1999)



Debutul lui Marian Papahagi cu *Exerciții de lectură* (1976) îl amintește pe acela al lui Liviu Petrescu: aceeași critică inteligentă și cultivată, același stil academic, distant, fără familiaritatea zgomotos orală a unora dintre tinerii publiciști, de o eleganță protocolară și, ah, demodată („cine va avea bunăvoința să confrunte ideile lui Ortega y Gasset cu poetica lui Ion Barbu...”). Comentând *Exercițiile de lectură*, L. Ulici a văzut în autor un eseist, însă dacă nu ne lăsăm sugestați de modestia ironică a titlului, trebuie să spunem că puține lucruri din carte au cu adevărat caracter de exercițiu, încercare, eseu. Marian Papahagi e un „studios”, în ambele sensuri ale cuvântului, cu solidă formație filologică: scrie o critică de interpretare, minuțioasă, sistematică, de tipul *close reading*. Ceea ce ne atrage atenția la el e mai puțin imaginația și mai mult modul foarte aplicat în care își fundamentează părerile. Câteva studii

din volum sunt de aspect monografic. O latură didacticistă chiar e de notat în texte probabil mai vechi, resorbită pe urmă, când structura a devenit mai liberă, deși nu pe de-a-ntregul.

Sunt interesante și opiniile criticului însuși despre critică, în care se observă între altele tocmai această ezitare între o critică ce caută să obțină adeziunea la punctul ei de vedere și una satisfăcută să i se recunoască sinceritatea mobilurilor: „Nici o critică – scrie Marian Papahagi în *Pretext* – nu e scutită de o apodictică a sa, sui-generis, care pleacă de la premisa că rezultatul ei s-a obținut pe deplin atunci când un număr – teoretic cât mai mare – de oameni nevinovați, neobligați să-i cunoască ideile, ajung la aceeași părere cu ea! În realitate, orice comentator literar ar trebui să-și dorească un singur lucru: și anume acela ca nimeni să nu conteste sinceritatea și iubirea de literatură pe care el le așază la temelie cărții sale”. Lucrul devine și mai clar când, reluând distincția lui Eliot între „înțelegere” și „explicare”, o agravează până la a-i da înfățișarea unei antinomii: adevăratul critic este acela care a pierdut plăcerea cititului, adică „iubirea de literatură”; și chiar dacă „explicarea” mai cheamă uneori „înțelegerea”, ca dintr-un fel de nostalgie a criticului după condiția lui originară de cititor inocent, esențială rămâne „această incapacitate de opțiune definitivă între plăcerea provenită din înțelegerea rațională și cea provocată de înțelegerea simpatetică” a operelor. Incapacitate din care se naște „utopia” criticii. Studiile propriu-zise sunt, aproape toate, temeinice, simpatice savante, pline de idei și asociații, încercând (și uneori reușind) să ne impună o perspectivă nouă asupra operei. Inventivitatea lui Marian Papahagi este de un tip special: este un *combat d'abordage*. Autorul citește opera literară din unghiul străin al unei teorii, teze, fraze, dacă nu descoperite întâmplător, în orice caz destul de îndepărtate de opera însăși încât să creeze această impresie; cu alte cuvinte, nu

lectura directă le dezvăluie structura pe care se aplică, au nevoie de acest intermediar care joacă rolul de revelator. Spre a dovedi de exemplu existența unei „poezii a iubirii” (deși nu și a unor „poeme de dragoste”) la Ion Barbu, criticul pleacă de la câteva propoziții din *Also sprach Zarathustra* și de la teza principală a lui Gasset din *La deshumanización del arte*. Nici măcar cunoscute obligatoriu poetului român (mă refer la eseul lui Gasset din 1927), ele îi explică poetica și deopotrivă lirica; atât iubirea nietzscheeană pentru „îndepărtat și înalt”, cât și sensul „dehumanizării” de la Gasset se regăsesc (de ce n-aș spune-o: surprinzător) la Barbu. Criticul rezumă astfel ideea: „Maniera sa poetică este «dehumanizată» atât în poeziile primului ciclu, cât și în ale celor trei cicluri mai importante. Ion Barbu a parcurs însă singur o întreagă evoluție a poeziei de la romantism la poezia modernă. Poezie a iubirii pentru îndepărtat și înalt, poezia primei maniere barbiene era o continuare romantică parnasiană și se contura în linie nietzscheeană. Poezia din *Joc secund* încorporează experiența avangardei și depășește nivelul încă «euclidian» al primei maniere. Dar este o experiență acumulată prin reflex. Lucrul se vede și în versificație, dar mai ales în structura poetică; mergând spre resorturile acestei poezii care îl caracterizează deplin, vom observa – și aici parafrazăm din nou pe Gasset – că poetul înfățișează în adevăr idei; fraza nu e atât de banală cum ar putea să pară la prima vedere. Poezia primului ciclu «ilustra» ideea și se servea în acest scop de imagine... Poezia din *Joc secund* este idee... Metafora acoperă un spațiu pur, se ancorează în idee și depășește astfel stadiul imagistic”. Fără nuanțele argumentării, acest rezumat poate părea steril, însă e remarcabilă capacitatea integratoare a ideii critice: aproape nimic din opera lui Ion Barbu nu rămâne neinclus în schemă. Critica e în fond un cerc vicios: încearcă să descrie opera în funcție de un criteriu exterior și, în același timp, nu-și descoperă criteriul decât prin descrierea operei.

Ar merita să comparăm ideea despre critică a lui Papahagi din cartea de debut cu aceea exprimată mai târziu, în *Critica de atelier*. Marian Papahagi pledează acum mai clar astăzi pentru o hermeneutică, al cărui domeniu este un anumit limbaj. Urmând pe Luigi Pareyson, el scrie: „Desigur, demersul hermeneutic modern își reveală problema limbajului ca pe un spațiu al propriilor investigații: dar totul este, sau poate deveni, limbaj. Din perspectiva criticii, acesta este nu numai atât: textul e un limbaj orientat spre execuție, reprezentare, lectură, de neimaginat în afara unei persoane care le întreprinde...”. O parte din vechile soluții sunt reluate, cu un aparat mai savant, și integrate într-o concepție unitară și plauzibilă. N-am a reproșa lui Marian Papahagi în această privință decât excesul principalei lui calități: încercarea de a se menține pe o linie mijlocie, capabilă să împace toate contradicțiile. Concepția însăși, care rezultă de aici, e demnă de a fi îmbrățișată (nicio asperitate nu ne împiedică), dar oarecum lipsită de strălucire. Studiile din volum, ca și cele din *Eros și utopie* și din celelalte, folosesc această hermeneutică stilistică într-un sens relativ nou: ele sunt consacrate analizării variantelor atestate din diferite opere și dezvoltă, în subsidiar, o foarte interesantă teorie a rescrierii. Sugestia pare să fi venit autorului din cercetările italienilor, Gianfranco Contini îndeosebi, interesați de asemenea studii. În cazurile în care am avut puțină verificării, fiind vorba de opere care îmi erau cunoscute, analizele lui Marian Papahagi mi s-au părut excepționale. Întreagă prima secțiune a culegerii (Filimon, Lovinescu, Ion Barbu și Agârbiceanu) cuprinde asemenea examene critice de variante. Meritele acestor analize sunt adunate, ca într-un focar, în *Filologie barbiană*, studiul cel mai amplu din volum (aproape o sută de pagini) și în care uimitoarea competență stilistică și critică a lui Marian Papahagi se valorifică deplin. N-am citit de mult un studiu mai palpitant, ca mișcare a ideilor și ca pricepere analitică, în ciuda unui caracter foarte tehnic. Cititorul comun se poate speria de desimea paginii critice, de bogăția

referințelor, din *foot notes*, de maxima specializare, însă ar greși neducând lectura până la capăt, căci orice ariditate e absentă și niciun singur rând nu e neinteligibil, adică inaccesibil chiar și simplilor amatori de poezie. O idee traversează, ca un fir roșu, comparația: mobilul transformărilor operate de către Barbu în textele proprii nu este niciodată dorința de a le obscuriza. Veche și tenace prejudecată! Marian Papahagi strânge zeci de probe în combaterea ei. Și dacă există o intenție indiscutabilă în aceste modificări succesive, ea constă în adevare a stilului la ideea poetică. Una din cele mai juste observații sună aproape paradoxal (ca orice adevăr primit cu greutate de opinia majoritară): „...Un adevărat poet ermetic, Barbu în speță, nu este așa cum l-au insultat unii din criticii săi, unul care gândește (și simte) «simplu» și se exprimă «complicat»; el simte și gândește «complicat» și felul în care comunică este cel mai «simplu» din câte îi stau la îndemână”. Dificultatea comparării variantelor are, în cazul Barbu, mai multe cauze, începând cu inexistența unui manuscris al *Jocului secund*, și sfârșind cu unele

rescrieri din anii '50, care s-au păstrat într-un *Caiet copier* și care, în loc să facă incontestabile formele „ultime” ale poeziilor, par să indice o revenire a autorului la soluții anterioare singurei ediții antume. Matematicianul era, în fond, mânat de un impuls similar, în aceiași ani ai bătrâneții, când revizuia rezolvările date cândva unor probleme din „Gazeta matematică”. Un fel de *éternel retour* fixează psihologia poetului și matematicianului și complică evoluția variantelor până la a-i imprima un straniu caracter circular. „Am putea chiar concepe textul – insinuează Marian Papahagi într-o notă de subsol, excedat parcă de șovăielile poetului în stabilirea formei definitive – nu ca pe un ideal sau ca pe o versiune definitivă, ci ca pe un loc geometric (neactualizat) al propriilor variante, ce nu mai sunt, în această perspectivă, trepte spre desăvârșire, ci un fel de roză sau aură lexicală și semantică însoțind varianta norocoasă”.

Critica lui Marian Papahagi e a unui savant și poliglot.

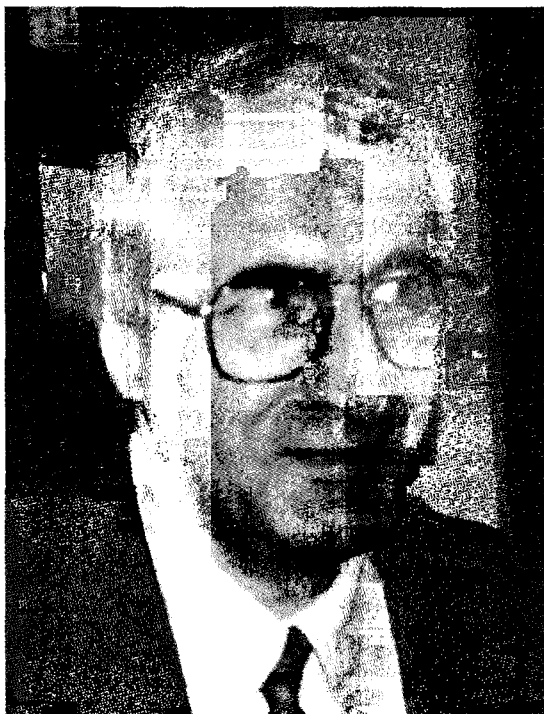
## ION VARTIC

(n. 4 octombrie 1944)

Interesul pentru teatru și teatral al lui Ion Vartic este evident de la început (*Spectacol interior*, 1977). Eseistul are un repertoriu larg de preferințe între care, vizibilă tot mai limpede, trăsura de unire o constituie spectacolul, măsurile, dublul, jocul, ritualul și, în cele din urmă, dandysmul și spiritul manierist al reprezentării artistice. Nu doar scrie despre dramaturgi români (Caragiale, Săulescu, Minulescu, Sorbul, Camil, Stanca și alții), iar dintre străini, despre Ibsen, Büchner etc., dar definește operele în proză ori poezie, personajele și pe autorii lor, prin comparație cu *dramatis personae*. Adrian Leverkühn este „urmașul constructorului Solness”, Constant Tonegaru e un „Peer Gynt al poeziei”, Pârvan

seamănă (e citat Călinescu) cu pastorul Brand. Eseistica lui Vartic este, pe de altă parte, una comparată. Săulescu e un „Büchner român”, *Inspecțiune* e cehoviană și așa mai departe. „Datorită criticului, scrie Vartic însuși în *Modelul și oglinda*, iar în particular comparatistului care, asemenea chimistului din *Afinități elective*, e un fel de «artist al îmbinării», un *Einungskünstler*, operele, descojite de belferești considerente istorice, se caută, se întâlnesc într-o viață paralelă, care le dă o formă comună nouă, neașteptată și paradoxală”. În fine, există în eseuri și un spectacol așa-zicând bibliografic, al comentariilor anterioare, care contribuie la o captivantă *mise-en-scène* a textului propriu, regizat cu grijă, viu,

plin de ritm, cultivând surpriza și suspansul, amânând deznodământul, într-un cuvânt la un curat aspect teatral. Spiritul ludic duce la predilecția pentru păpușerie și farsă, pentru mască și metamorfoză. Stilistic, particularitatea acestor eseuri constă, cu o formulă folosită de eseistul însuși când scrie despre *D'ale carnavalului*, într-o combinație de răbdare și nerăbdare. Nerăbdarea este o caracteristică mai generală a eseului, care este totdeauna drumul cel mai scurt între două idei. Răbdarea, la rândul ei, contribuie la întreținerea unei atmosfere de seriozitate, a unui aer studios (uneori pedant), care prepară condițiile optime ale demonstrației critice. Adorabila superficialitate a eseului este corectată în acest fel de stăruința „decorticării” textului literar, de o punere minuțioasă în pagină a argumentelor și citatelor.



Absolut remarcabile mi s-au părut, de exemplu, sub raportul acestui echilibru inefabil, acele eseuri a căror modalitate este un detectivism al semnificației. Redeschizând dosare aparent închise autorul reconsideră probele și ajunge la concluzii noi. O *close reading*, condusă cu mână sigură, străbate textele de la un capăt la altul, stabilind genul proxim și diferențele specifice.

Unghiul de analiză nu este acela tradițional, deși vocabularul critic rămâne circumspect. Critica tradițională fiind una a sensului, critica modernă se îndreaptă spre semnificativ. Roland Barthes vorbește de o „conștiință semiologică” și reamintează că orice semn include trei relații: una simbolică, una paradigmatică și una sintagmatică. Am putea, utilizând aceste distincții, să clasificăm critica modernă în funcție de relația pe care o privilegiază. Există așadar o critică simbolică, interpretativă sau hermeneutică; apoi una interesată de paradigma operelor, cum este, în cea mai mare parte, structuralismul; și, în fine, o critică a operei sub raportul „sintaxei”, pe care o recunoaștem în analizele textuale. Nu ezit a vedea în eseurile din *Modelul și oglinda* o exemplificare a celei dintâi categorii, nu fără treceri inspirate spre a doua, dar ignorând-o aproape cu totul pe ultima. Hermeneut, Vartic este un vânător de semnificații *profunde* (în cunoștință de psihanaliză) și ascunse în opere. Legătura dintre evidența și enigma oricărui text literar constituie preocuparea cea mai vie a eseistului. Dacă bunăoară în comentariul la *Două loturi* de Caragiale păreri anterioare sunt doar nuanțate (cu ajutorul unor texte ale lui Vladimir Jankélévitch), în acela consacrat schiței *Inspecțiune* ele sunt pur și simplu răsturnate. „De ce?... de ce, nene Anghelache?”. Întrebarea „amicilor” casierului care s-a sinucis în preziua unui control și-au pus-o toți criticii lui Caragiale. Și-o pune, încă o dată, și Ion Vartic. Paul Zarifopol a relatat că autorul schiței a răspuns malițios: „De ce s-o fi omorât Anghelache? Nici eu nu știu”; „Frica paroxistă”, „spaima absurdă”, „așteptarea anxioasă” și altele au fost cele mai obișnuite răspunsuri. Sau pseudo-răspunsuri, cum crede Vartic. Autorul *Modelului și oglinzii* pornește de la compararea cazului cu acela din nuvela lui Cehov *Omul în carapace*, în care domnul Belikov, conformistul absolut, se teme teribil de realitate și, în același timp, are un respect absolut față de orice formă a autorității exterioare. Domnul Belikov e omul circularilor și regulamentelor, ipohondria lui fiind o spaimă de a încălca norma impusă de autori-

tate, o groază de a nu săvârși decât ceea ce este permis. „Ceea ce la Belikov reprezintă circulara – spune Ion Vartic – este la nenea Anghelache inspecția, adică același gen de emblemă administrativ-sacrală a unei autorități supreme care străjuiește comportamentul uman. «Zeul» de deasupra, care pentru personajul cehovian e directorul, pentru Anghelache este «inspectorul finanțiar». Casierul nu se teme, așa cum s-a spus, de o eventuală verificare [...]; dimpotrivă, el o vrea și o visează mereu, dar, exasperat, descoperă în așteptatul zeu-inspector un fel de Godot.

Și alte eseuri conțin asemenea elemente de virtuozitate hermeneutică. Contestabile în premisele lor mai degrabă decât în concluzii, care sunt trase cu toată rigoarea. Cele despre Kafka, Dürrenmatt și *Adela* (raportată la „complexul lui Nabokov”) sunt încântătoare și deopotrivă vibrante. Când Vartic le scria, polemica dintre „refuzatul” Barthes și „oficialul” sorbonard Picard părea pe cale a fi definitiv câștigată de cel dintâi. Astăzi pare firesc să dăm lui Picard ce i se cuvine: abuzul de artificii ingenioase a condus în anii '60-'70 la o critică originală cu tot dinadinsul, care a pierdut legătura cu solul ferm al literaturii, ocolind sistematic evidența ori banalul în favoarea secretului ori excepționalului. Interpretările lui Vartic sunt interesante și surprinzătoare, dar excesive.

Primul scriitor căruia Vartic îi consacră o carte este Radu Stanca. E ușor de văzut ce l-a atras spre poetul, dramaturgul și eseistul sibian. Ion Vartic spune: „Sibiul este o cetate barocă, iar Radu Stanca, poetul ei”. Ideea plutea în aer: e meritul lui Vartic de a o fi exprimat și dovedit. „După cum se poate observa, schimbul care se înfăptuiește fără încetare pe această scenă lirică e cel dintre iluzie și deziluzie, specific baroc. După cum tot baroce sunt minuția detaliului ori viziunea percepută atât de plastic ori estetismul său, nostalgia de a perfecționa poezia. În viziunile sale, creatorul joacă rolul pe care îl are și în viață, altfel spus, își înscenează destinul; ori prin acest comportament baroc, viața este teatru, după cum teatrul devine viață”. Sunt strânse în

această definiție însușiri ale lui Stanca ce n-au scăpat în general nimănui: teatralitatea, roman-tismul sentimental, jocul, măștile, decorul, fantasmagoria. Esența liricii lui se află în iluzionismul ei superior, descifrat bunăoară de critic în *Baladă studentească*: „Poetul într-un crepuscul bântuitor, cu *febră mare*, și-a imaginat un tânăr alchimist, urcând preocupat treptele străzii Fingerling, iar la rândul său, acesta a iscat după îndelungi cercetări un *fum cu forma unei fete*: personajul e o iluzie, existând atâta vreme cât poetul crede în ea, dar acesta își creează, la rândul lui, iluzia sa superbă”. Iluzie în iluzie, deci, ca într-un joc de cuburi ce intră unul în altul, ficțiune în ficțiune, teatru în teatru: „Dar pe neașteptate, în ficțiunea secundă apare un domn ursuz, de care poetul nu are cunoștință, asupra căruia nu are nicio putere, acest personaj rămânându-i până la capăt o enigmă absolută («Un domn solemn, în frac, necunoscut, / Ivit – dar nu știu cum – în încăpere») și care, cuprins de-o *furie fără-asemănare*, strivește fiolele misterioase ale studentului, destrămând a doua ficțiune... Drama se petrece în interiorul iluziilor, cea secundă distrugându-se prin forța ei înseși, creându-și singură elementul ucigător. Poetul mai poate reface, nostalgic, decorul, dar, în el, studentul cu chip suav și ochi *demonic foarte* nu se mai ivește”. Scris cu simpatie evidentă, eseu este o interpretare personală a mecanismelor fanteziei baroce, sprijinită solid pe istorie literară.

Teatrul și eseurile constituie obiectul altei secțiuni a monografiei. Alături de Camil Petrescu, teoreticianul la noi al dramei pure, Radu Stanca îi apare lui Vartic drept teoreticianul tragediei pure. Piesele se bazează pe simetrii voite, oarecum artificiale, din jocul lor rezultând, din nou, „tensiunea barocă”: „De câte ori pare a se împlini rezonanța dintre unele personaje, tot de atâtea ori armonia aceasta potențială rămâne nedesăvârșită. Partenerii se oglindesc unul în celălalt, fără a recunoaște chipul așteptat. Căci metamorfoza unuia implică transformarea celuilalt, precum unei revelații în conștiință i se opune o alta, contrară. Astfel, Antonio acceptă jertfa



întru absolut, dar iubita lui, Kleomedes, nu-l regăsește pe copilul înspăimântat care-i produce plăcerea interioară, după cum Abatirs nu se mai recunoaște în tânărul meditativ de acum". Cele două motive constante ar putea fi masca și oglinda, amândouă baroce. Fiecare personaj este el însuși și, în același timp, este un altul. Oglindirea reciprocă produce revelația. E vorba, pe de altă parte, de o dramaturgie în care textul, interpretarea actoricească și regia colaborează permanent. Vartic are dreptate să noteze caracterul antipirandellian al acestui teatru în care drama și reprezentarea ei încearcă să coincidă. „Reteatralizarea” teatrului se face la Radu Stanca în sensul literaturizării lui: căci textul redevine esențial, valorile lui stilistice impregnând interpretarea și montarea. Ca mai târziu în piesele lui Marin Sorescu, originalitatea constă în solidaritatea dintre cuvânt, gest și viziunea de ansamblu. Toate, observații exacte și profunde.

*Clanul Caragiale* reia o parte din eseurile despre Ion Luca și Mateiu, adăugând două despre Luca Ion, și completând tabloul cu analiza momentelor (nu și a nuvelor). Ceva din spectacolul critic din cărțile anterioare s-a pierdut. *Clanul* duce la limită hermeneutica excesivă anunțată deja în *Modelul și oglinda*. Totul devine extrem de complicat, de întortocheat și de rezistent la o explicație de bun-simț. Eseistul nu mai citește măcar printre rândurile textului, ci de-a dreptul pe dedesubtul lui. Ca să infirme de pildă prejudecata neseriozității lui Caragiale (contrapus periodic în această privință lui Eminescu), Vartic descoperă „transcendența” care s-ar bolti peste imanența din *Momente*, metafizicul din cotidian, filosofia din conversațiile lui Lache și Mache (dar fără umorul din studiul Martei Petreu). Eseurile sunt antipatice din prea multă inteligență pusă în interpretarea unor lucruri menite să ne placă pur și simplu la o lectură inocentă. Probabil o teză de doctorat este la origine *Ibsen*

și „teatrul invisibil”, „preludii la o teorie a dramei”. Mult mai bună este *Cioran, naiv și sentimental*, o carte despre tânărul Cioran așa cum sunt cea a Martei Petreu și a lui Gelu Ionescu despre Eugen Ionescu. Vartic adoptă aici o metodă mai *terre-à-terre* decât în cartea despre Caragiale. În plus, perspectiva critică nu mai e una de sus, arogantă, ci așa-zicând una teatrală, modestă. Tânărul Cioran e portretizat prin scrieri ale lui de a doua mână, ocazionale și conjuncturale, mai curând decât prin *Schimbarea la față* pe care Marta Petreu a așezat-o în centrul studiului ei: și anume prin scrisorile către Bucur Țincu din 1930, prin cărțile poștale adresate cincizeci de ani mai târziu unui fost coleg de școală, sau prin însemnările din *Caiete* referitoare la același. Interesat de psihologia lui Cioran și de ideologia lui, și de aceea deloc tranșant în aprecieri, eseu lui Vartic e totuși plin de remarci utile. El conține premisele unei biografii spirituale (deocamdată pentru anii de început), cu surprinzătoare raportări la Dostoievski (mansarda cioraniană fiind, în oglindă, subterana dostoievskiană) ori la Schiller (al cărui erou, Fiesco, definește un complex de superioritate, observat de autor la Cioran, Ionescu, Gombrowicz, Max Frisch și, înaintea tuturor, la Caragiale, toți considerându-se prea mari pentru o cultură mică). Lipsește eseuului nu atât spectacolul punerii în pagină (care există, mai ales, prin implicarea directă a eseuistului, care l-a cunoscut personal pe Cioran, și relatează memorialistic întâlnirea cu el), cât un grăunte de umor al ideilor. Complexul lui Fiesco, bunăoară, cu întoarcerea pe față și pe dos a exemplor și a argumentelor, cu toată tevatura iscată în jurul lui, ar fi meritat să fie relativizat ca o, mai degrabă, jenantă acnee juvenilă decât ca o concepție matură de filosofie culturală. Spiritul ludic pare să-l fi părăsit cu totul pe Vartic în cărțile lui din urmă.

# ALEX ȘTEFĂNESCU

(n. 6 noiembrie 1947)



Autorul ambițioasei *Istorie a literaturii române contemporane. 1941-2000* s-a făcut remarcant, încă de la început (*Preludiu* – 1977), ca un harnic și omniprezent publicist. O carte de proză n-a lăsat urme. *Jurnalul secret* e spiritual și anecdotic. Statutul profesional al criticului român n-a fost mereu același. Cei mai mulți dintre cronicarii literari interbelici, când s-a fixat specia la noi, erau profesori de liceu care colaborau la diversele periodice culturale ori în paginile marilor cotidiene. În anii '60-'80, contemporanii lui Alex Ștefănescu erau universitari care avuseseră de înfrânt la debutul lor o oarecare opoziție a mediului profesional de care aparțineau. Exclusiv publiciști au fost destul de puțini, iar liber-profesioniști, și mai puțini, fiindcă din critică nu s-a putut niciodată trăi. Alex Ștefănescu este, el, un publicist înăscut. Și-a intuit corect vocația. Până la *Istoria* din 2005, toate cărțile lui au fost culegeri de articole reluate din reviste. Singura excepție, micromonografia Nichita Stănescu din 1986. Concepută în manieră didactică, ea are același aspect de prezentare pe înțelesul tuturor a unei poezii intrată inițial în conștiința publică mai mult ca o curiozitate decât ca o operă

canonică. În *Prim plan* (1987) s-a accentuat, e drept, un caracter mai ordonat al expunerii, dar despre o adevărată sistemă, și încă bazată pe o idee personală de literatură, nu va fi vorba nici măcar în *Istorie*. Considerațiile generale, teoretice ori istorice, tablourile ori trendurile n-au fost niciodată pe placul criticului, atent doar la ce ieșea de sub tipar, la literatura așa-zicând vie a momentului. Nu există incursiuni în afara actualității. Autorii vechi îl rețin pe critic prin opere recente. *Istoria* însăși se deschide cu capitole despre Arghezi, Blaga, Sadoveanu și alții, dar discutați numai pentru scrierile de după al Doilea Război. Câte o evadare, ici-colo, în Caragiale sau Lovinescu, este absolut întâmplătoare. Plăcerea cronicarului nu e analiza cărților. Împărtășind opinia lui Călinescu despre cronică, el mizează pe capacitatea criticului de a spune, și uneori în premieră, *da* sau *nu* cărților. Formulele lui cele mai norocoase nici nu sunt, spre deosebire de ale altor critici, neapărat definitorii, caracterizante (deși, firește, nici acestea nu lipsesc), ci aproape publicitare. Grija criticului pare aceea de a ambala promoțional marfa pe care o prezintă. A.E. Baconsky este un „maestru de ceremonii”. Cutare este „vedeta criticii noastre literare”. Adesea exprimarea, niciodată metaforică, ia calea unor comparații dezvoltate care fac apel la lucruri familiare cititorului: „Poetul (Adrian Păunescu) străbate spații vide, prozaice, antrenat de un enorm mecanism lingvistic care, odată pus în funcțiune, cu greu mai poate fi oprit. El seamănă, în privința aceasta, cu eroii lui Jules Verne din *Oculul pământului în 80 de zile* – pasageri la un moment dat ai unui tren care trece cu o viteză fantastică peste un pod șubred ce se prăbușește în urma lui”. Interesul principal al criticului constă în a face accesibile operele, mai ales pe cele socotite îndeobște dificile. *Introducerea în poezia lui Nichita Stănescu* a fost un fel de pariu, tot așa cum fusese, cu exact patruzeci de ani înainte, acela al lui Ș. Cioculescu cu poezia lui

Arghezi. De altfel, Alex Ștefănescu îl admiră pe Ș. Cioculescu tocmai pentru spiritul lui „profan” (cum va scrie altundeva despre Al. Piru), demitizator și realist. Ca și maestrul, Alex Ștefănescu scutură zdravăn operele de inefabilul lor (și câteodată și de farmec), apreciindu-le cu bun-simț și prezentându-le cât mai simplu. Cititorul căruia i se adresează în primul rând această critică deloc pretențioasă este unul care n-a citit neapărat operele, și abia la urmă este criticul avizat sau specialistul. De aceea micromonografia a displicut confrăților de breaslă. Ea ar fi fost utilă în schimb profesorilor, autorilor de manuale, elevilor, dacă ar fi cunoscut-o. Nu e mai puțin adevărat că respingerea de către cititori vădea de fapt o prejudecată. Cartea este remarcabilă. Spre a da un singur exemplu de pricepere critică, autorul descifrează mai multe aspecte ale „sentimentalismului” liric al poetului, o componentă printre altele: un fel mahalagesc și pitoresc, la origine arghezian, de a trata sentimentul, altul melodramatic (*love story!*), un al treilea galant, voit desuet, în fine, unul inspirat de lamentația erotică a primilor noștri poeți din secolul XIX. Acestea și altele sunt observații de critică adevărată. În definitiv, articolele, chiar dacă n-au metoda școlărească din micromonografie, au cam aceleași însușiri. *Jurnal de critic* e o *miscellanea* mutată din pagina de revistă în aceea de carte. E un *fragmentarium* atractiv de note și impresii, unele spirituale („Pentru a demonstra că femeia e fizică și bărbatul metafizic, G. Călinescu folosește următorul exemplu: ni-l putem imagina pe Ovidiu contemplând marea, dar pe femeie nu ne-o putem imagina decât contemplându-l pe Ovidiu. Un malițios ar putea remarca: în cazul acesta femeia se află exact în situația criticului.”), altele paradoxale („Spontaneitatea este banală. Asocierile neașteptate din poezia supra-realistă se realizează dimpotrivă printr-o luciditate maximă, prin evitarea oricăror automatisme lingvistice.”). Dacă la început mai era o oarecare doză de convenționalism (în *Preludiu*, lista autorilor recenzați îi era oferită autorului așa-zicând de epoca însăși, consacrații beneficiind de respec-

tul de rigoare), ulterior critica lui Alex Ștefănescu e tot mai liberă și expresivă nesfiindu-se să pară câteodată *terre-à-terre*, ceea ce e o dovadă de inteligență, cei mai mulți critici fiind mai ales la debut pretențioși și subtili. Defectele criticii lui Alex Ștefănescu sunt în bună măsură reversul calităților ei: simplitatea devenită simplism, un examen al textului prea sumar, o tranșanță care spulberă umbrele și acea marjă de inexplicabil care separă arta de artizanat. O nesiguranță a gustului începe să se facă simțită atunci când criticul nu mai are în față scriitori canonici, ci tineri debutanți. Rari sunt aceia care i-au confirmat entuziasmele. Cu scriitorii consacrați, Alex Ștefănescu este uneori complezent sau *flateur*. Cu tinerii, excesiv de generos. Publicistica avându-și obligațiile ei, criticul nu reușește a disimula în unele cazuri oportunismul aflat la originea unor intervenții.

*Istoria literaturii române contemporane* este, fără îndoială, cartea cea mai importantă a autorului. Deja de la *Prim plan* încoace se putea remarca faptul că articolele nu mai erau simple recenzii, ci portrete de autori, menite să compună laolaltă tabloul unei epoci literare. Dacă metoda diferă, maniera e aceeași: *Istoria* e o construcție clară, cu subtitluri atractive, un adevărat spectacol iconografic și grafic. Se înțelege iritarea unor scriitori lăsați pe dinafară, ei intuind repede valoarea promoțională, chiar dacă nu neapărat și critică, a prezenței într-o asemenea carte. Premisa *Istoriei* este că ideologia marxist-leninistă a produs „o literatură falsă și o falsă literatură”, aceea adevărată, câtă este după 1960, situându-se „într-un raport de ostilitate sau, în cel mai bun caz, de indiferență față de regimul comunist”. Lucrurile se opresc cam aici. Puține sunt considerațiile despre realismul-socialist ca atare. Pofta de a teoretiza e redusă. Radicalismul acestor observații preliminare n-are totdeauna o urmare pe măsură în capitolele despre autori. Ca și Negrici în *Literatura română sub comunism* (carte, s-ar zice, necunoscută lui Alex Ștefănescu, la fel ca și autorul ei), criticul se dovedește mai îngăduitor cu operele luate în considerare separat,

decât cu ideologia pe care toate la un loc o ilustrează. Nu există o mai obedientă supunere la norma realist-socialistă decât, de exemplu, romanele lui Titus Popovici ori *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu, chiar și dacă e vorba de opere scrise cu talent. Problema reconsiderării literaturii realist-socialiste ar fi simplă dacă n-am avea de-a face decât cu romane ca *Drum fără pulbere* (despre care Alex Ștefănescu scrie o pagină nimicitoare), *Bărăgan* sau *Negura*. Dificultatea apare când, în *Cronica de familie*, puternice însușiri artistice sunt puse în slujba falsificării unui secol de istorie națională. Și oare poate reprezenta o scuză faptul, invocat de critic, că Petru Dumitriu nu e un autor obiectiv, ci un caricaturist, un mizantrop cu umori negre, un Daumier al prozei? *Moromeții* e neîndoielnic o capodoperă, din care totuși compromisurile ideologice nu lipsesc, după cum s-a arătat în critica recentă, semnalate și de Alex Ștefănescu, la fel cu cele din romanele ulterioare. Capitolul despre Preda este de altfel cel mai edificator în această privință. Scriind despre Jebeleanu sau Geo Dumitrescu, în schimb, Alex Ștefănescu își uită propriile criterii. *Surâsul Hiroșimei* i se pare un poem „literar activ”, ba chiar continuând a transmite „un puternic sentiment al tragicului”. Șovăitor este autorul mai ales în latura recompunerii fundalului istoric. Periodizarea fiind greșită, capitolul introductiv amalgamează date și evenimente care nu sunt la locul lor și a căror semnificație istorică rămâne confuză. Exceptând dorința, oarecum de înțeleș, de a începe de unde a sfârșit Călinescu, anul 1941 nu este o dată de istorie literară. Nici 1960. Tranziția la noua literatură realist-socialistă durează din septembrie 1944, când e înlăturat Antonescu, și până în decembrie 1947, când Regele Mihai e silit să abdice. Ruptura nu se petrece încă în plan strict literar, iar disputele pe teme ideologice nu capătă deocamdată acel caracter de campanie orchestrată de autorități care se lasă după 1948 cu eliminări din viața literară sau cu arestări. Singurii excluși în primii ani sunt foștii legionari, politicienii antonescieni, germanofili

sau simpatizanții extremei drepte. Desigur, în epocă, etichetele acestea se aplică la nimereală și la grămadă. Dar în principiu, epurarea are o țintă precisă. Tocmai acest lucru nu se vede clar în *Istorie*. Radu Gyr n-a fost arestat ca ortodoxist ori ca nostalgic al Basarabiei românești, cum susține autorul, ci ca fostă căpetenie în Garda de Fier. Atacurile, apoi, n-au început în ziarele comuniste, abia legalizate, ci în *Dreptatea* țărănistă. Necrologuri odioase publică la moartea lui Rebreanu, învinuit de a se fi vândut nemților, Ion Caraion și N. Carandino, viitor director al ziarului lui Maniu. Contra crizei literare anunțate, odată cu intrarea României în orbita politică sovietică, scrie, cine altul decât Virgil Ierunca, același care, mai târziu, în exil, va deveni una dintre vocile anticomuniste cele mai ascultate la radio „Europa liberă”. Lucrurile sunt mai complicate decât în fotografia în alb și negru din *Istoria* lui Alex Ștefănescu. Colaboratorii de primă oră ai regimului comunist se numesc M. Sadoveanu și G. Călinescu. *Tribuna poporului* și celelalte publicații conduse de Călinescu dărâmă valorile burgheze naționale cu același entuziasm cu care Sadoveanu salută în conferințele sale lumina care vine de la Răsărit. Printre cei mai convinși politrucii din noua presă comunistă de după 1948 se va număra o vreme Geo Dumitrescu. Chiar și indicând unele dintre aceste abdicări în capitolele pe autori, Alex Ștefănescu nu le exploatează aproape deloc în introducerea menită a schița cadrul istoric și politic. Ierarhia evenimentelor nu e totdeauna corectă. Listele de cărți interzise în anii 1944-1947, unele chiar din dispoziția Comisiei Aliate de Control, au mai puține consecințe de durată decât înființarea în mai 1949 a Direcției Generale a Tipăriturilor. *Istoria* omite data nașterii instituției cenzurii comuniste. O dificultate s-a dovedit selecția și, în general, judecățile de valoare pe care ea este presupusă a se baza. Vâlva stârnită la apariție s-a datorat în proporție de aproape sută la sută selecției. Prejudecata confundă încă istoria literaturii cu dicționarul de autori. Însă orice istorie nu e doar inevitabil subiectivă, dar

și inevitabil selectivă. Alex Ștefănescu nu s-a pus deloc la adăpost de furtuna de contestări, ca și cum ar fi așteptat-o cu seninătate, dar apoi a început să publice replici și precizări pe cât de iritate, pe atât de inutile. Era suficient să le răspundă contestatarilor că într-o istorie literară riscul nu este niciodată al scriitorilor ignorați, ci al autorului care îi ignoră. Numărul absențelor este mai mare decât al prezențelor. Pentru un istoric al actualității, ce dovadă de curaj mai bună există? A prelungi disputa pe această temă e o zădărnice. Fiecare critic va opune listei lui Ștefănescu propria listă. În ce mă privește, absenții mă surprind mai puțin decât ierarhizarea prezențelor. E adevărat că nu am nicio explicație pentru a nu găsi pe lista lui Ștefănescu pe câțiva dintre cei mai valoroși critici ai ultimelor decenii (M. Zăciu, M. Zamfir, N. Balotă, Al. Călinescu, Paul Cornea, Sorin Alexandrescu), prozatori de talia lui Șt. Agopian sau poeți ca Florin Iaru și Constanța Buzea. Se văd greu criteriile, nefiind totuși vorba exclusiv de gust, care l-au condus pe autor să acorde capitole separate lui M.R. Paraschivescu, Cezar Petrescu (tot ce a scris după 1944 este maculatură), Petre Țuțea (autor fără operă), Petru Popescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Mircea Bârsilă, Ion Cristoiu, O. Hurduzeu, R.A. Roman și altor, în vreme ce în groapa comună numită *Panoramic*

se află osemintele nobile ale lui Florin Mugur, Dana Dumitriu (romanciera cea mai de seamă din ultimele generații), Radu Cosașu, Livius Ciocârlie, Dan C. Mihăilescu sau Marian Papahagi. Tot așa de neînțelese rămân motivele încrederii arătate, dintre cei mai tineri, Mirei Feticu, Niadiei Cernica (autoarea unei biografii a Regelui Mihai), lui Vasile Butulescu (autor de aforisme), ca și acelea care îi exclud pe Petre Cimpoieșu sau Radu Aldulescu. Se cuvenea consacrat un capitol memorialiștilor publicați după 1989, unii remarcabili și ca scriitori și, în final, unul istoriografiei literare postbelice, fie și numai în semn de omagiu adus precursorilor. Dincolo de toate acestea, *Istoria* lui Alex Ștefănescu este o operă îndrăzneță al cărei autor are meritul de a fi citit sute de cărți, multe lipsite de orice valoare, deseori fără a se putea sprijini pe o lectură anterioară competentă. Ca istoric al literaturii contemporane, dincolo de câteva capitole sau panorame parțiale, are un singur înaintaș, care îl întrece în minuție, adevărat benedictin în profesia noastră, nu și în talent, și anume pe Marian Popa din *Istoria literaturii române de azi pe mâine*. Va mai trebui să treacă un timp până când un alt critic din generațiile noi să se încumete a scrie o mie de pagini despre ultimii scriitori români din mileniul care s-a încheiat și despre cei dintâi din mileniul care abia începe.

## PETRU CREȚIA

(21 ianuarie 1927 – 15 aprilie 1997)

Petru Creția, debutant întârziat, ca și Al. Paleologu, cu versuri în 1969 și cu critică în 1981, este un cărturar cu solidă cultură clasică, ale cărui eseuri, într-o limbă curată și totodată prețioasă, arată lecturi întinse și adâncite din scriitori latini și elini, dar și din Dante, Shakespeare sau Poe, pe care i-a și tradus. Onorabil este poetul *Norilor* și al poemelor de dragoste din *În adâncile fântâni să măriti*. Unul din

ultimii eminescologi, Creția a lăsat în *Testamentul unui eminescolog*, carte postumă, admirabile sugestii de analiză și de editare a operei marelui poet. Critica monumentalei ediții Peressicius este radicală, pornind de la ideea că repartiția, impusă de aceasta, între antume și postume nu se justifică și apare astăzi caducă. O selectivă ediție proprie restituie câteva poeme în versiuni diferite de ale lui Peressicius, cel atât de conștiincios urmat de

majoritatea editorilor. Discutabilă este ideea lui Creția că poemele neterminate din tinerețe pot fi reconstituite din fragmente și cioburi (cam cum proceda Violet le Duc în secolul XIX cu vechile monumente căzute în ruină), chiar dacă intenția poetului ne rămâne în multe cazuri străină.



*Eseurile morale*, mai puțin teoretice decât cele ale lui Pleșu din *Minima moralia*, înfățișează vicii și virtuți general-umane. Premisa e scoasă din filosoful stoic Marcus Aurelius („Sapă înăuntrul sinelui tău; acolo se află izvorul binelui, mereu gata să fâșnească, dacă sapi mereu”), dar neurmată propriu-vorbind, fiindcă eseurile sunt mai degrabă normative și descriptive decât autoscopice. Cartea n-are nimic dintr-un jurnal intim. *Prostia*, *Cuvîința*, *Blîndeșea* și celelalte sunt privite din unghi etic, fără moralism, dar și fără aplicație personală. Mai interesante sunt eseurile critice, referitoare la mari scriitori de altădată, de la Homer la Dante și de la Shakespeare la Poe. Creția e un bun dascăl de literatură, fixat

mai curînd pe detalii decât pe întreguri și ilustrîndu-și observațiile cu exhaustivă meticulozitate. Latura didactică a studiilor sale („studii, nu eseuri”, afirmă singur la începutul cărții despre Poe) e simpatice, nesupărătoare, cum e în cursurile de literatură de la Cornell University ale lui Nabokov, pe care el, care citise totul, nu se putea să nu le fi cunoscut. Tot așa cum romancierul american de origine rusă restabilește cronologia evenimentelor din *Anna Karenina*, Creția ilustrează succesiunea anotimpurilor din opera lui Poe sau calculează săptămânile în care se petrece acțiunea propriu-zisă în *Iliada*, nouă la număr, din cele zece luni cât durează asediul și anume doar acelea care se bucură de prezența lui Ahile. În *Divina Comedia* descoperă două feluri de îngeri, aceia cosmici și neîntrupăți, și aceia tutelari, „care au în comun faptul că sunt vizibili”, concurînd angelologia lui Pleșu. Singurul loc în Dante unde am avea „poezia orelor, a zorilor, a amurgurilor și a nopții” este în *Purgatoriu*. Lumea lui Poe este „plină de vechimi” și „ierarhică în funcție de soarta sufletului și a pămîntului”. Multe remarci sunt sugestive: „Ariel (din *Furtuna* shakespeariană) este ca poezia care, fără să-l tăgăduiască, primenește universul de stătutul său, jucându-se ușor cu cele mai grele poveri ale sale”. Sau: „Clemența lui Prospero, lipsită de inferioare slăbiciuni cum este, și netributară niciunei transcendențe, se exercită ca într-o aură de suavă și luminată caritate”. Înainte de Patapievici, Creția a scris o pagină de neuitat despre „ochii Beatricei” („Dante vede întâi lumina focarului divin reflectată în ochii Beatricei și abia apoi se întoarce să-l vadă nemijlocit”). De altfel, Patapievici, ca și Pleșu și Liiceanu, datorează lui Petru Creția un anume spirit cărturăresc și moral-umanist, în pofida diferențelor, nu mici, dintre ei și maestru.

## Postmodernismul. Generația '80.

Postmodernismul reprezintă o schimbare de paradigmă literară asupra căreia au insistat îndeosebi, dintre scriitorii generației '80, Ion Bogdan Lefter și Mircea Cărtărescu. Vizibilă mai ales în poezie și teatru (generația are mai puțini prozatori și critici de aceeași valoare), schimbarea a fost teoretizată de câteva ori, pe un ton câteodată polemic față de literatura premergătoare sau chiar față de optzeciști disidenți ca Alexandru Mușina. Sunt de reținut principalele trăsături ale postmodernismului poetic românesc: nonidentificarea emoțională, discursivitatea, luciditatea, ludicul, livrescul, prozaicul, înclinația *retro* și intertextualitatea. Un tablou nuanțat oferă Radu G. Țeposu în cartea lui indicând mai multe orientări artistice și morale. Și chiar dacă este evident că poezia cu care a debutat Ion Bogdan Lefter nu seamănă cu aceea a lui Mircea Cărtărescu, iar aceea a lui Florin Iaru cu a Martei Petreu, la absolut toți optzeciștii se regăsesc unele ori altele dintre însușirile care-i diferențiază de șaizeciști. Însușirea pe care câțiva dintre adversarii declarați ai optzeciștilor (de la mai vârstnicul Alex Ștefănescu la mai tânărul Daniel Cristea-Enache) au speculat-o cel mai des împotriva lor a părut să fie spiritul ludic. Și dacă nu e ludică, o poetă ca Elena Ștefoi, de exemplu, e totuși mai aproape de histrionul Florin Iaru decât de Ana Blandiana, tot așa cum Mariana Marin e rudă cu Magda Cârneci și nu

cu Ileana Mălăncioiu. Spiritul ludic, intertextual și celelalte sunt de găsit, fără excepție, la dramaturgii generației, anticipați, ei, de teatrul lui Sorescu în bună măsură, cu precizarea că autorul *Morții ceasului* este și ca poet un precursor interesant. În critică în schimb nu e nicio deosebire remarcabilă față de șaizeciști, chiar dacă cei mai mulți critici optzeciști par specializați în literatura generației înseși (și Țeposu, și Cistelecan, și, încă, doar în poezia acestora din urmă). Interdisciplinaritatea, multiculturalismul și restul trebuie să mai aștepte trecerea unei generații. În fine, proza revine la speciile scurte, după tirania romanului șaizecist, debutul optzeciștilor în proză făcându-se prin *Desant '83*, antologia de proză alcătuită de Ov.S. Crohmălniceanu. Face ravagii o vreme textualismul, chiar și în romane, care nu lipsesc, dar n-au nici originalitatea prozei scurte optzeciste, nici anvergura problematică a romanului șaizecist. Generația și-a tras numele din anul în care au debutat majoritatea scriitorilor ei, născuți aproape toți în decenul al șaselea, poeții Cenaclului de Luni (1977-1983), editați la început în două volume colective (*Aer cu diamante* și *Cinci*), urmat de Cenaclul Universitar, prozatorii Cenaclului Junimea, bucureștean ca și precedentul, poeții clujeni de la revista *Echinox* ori ieșenii de la *Alma mater*. Imediat după 1989 ei s-au strâns în jurul revistei *Contrapunct*. Destui n-au confirmat

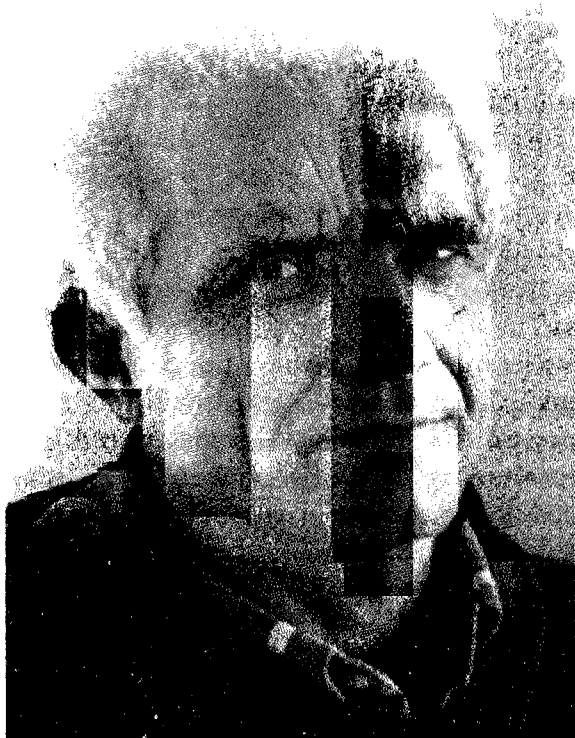
debuturi în general foarte promițătoare. La răscrucea mileniilor, optzeciștii reprezintă generația matură, aflată la cârma vieții literare (reviste, edituri etc.), dar nu pentru mult timp. Confruntarea cu generația 2000 (nouăzecismul nu e

decât o prelungire a optzecismului) este tot mai dificilă și mai agresivă. O nouă paradigmă, după mai bine de un sfert de secol, este foarte probabilă. Postmodernismul însuși începe să aparțină trecutului.

## Poezia

### LIVIU IOAN STOICIU

(n. 19 februarie 1950)



Liviu Ioan Stoiciu a debutat în 1980 cu *La Fanion* (culegere premiată cu un an mai devreme la concursul Editurii Albatros) și s-a impus repede atenției (nu totdeauna binevoitoare) a criticii. Era vorba, la început, de un poet autentic, întâiul volum rămânând probabil cel mai edificator pentru această autenticitate, cel mai original. Într-o scriitură prozastică, el cuprindea un soi de scurte „narațiuni” care evocau toate

locurile copilăriei autorului (zona unui canton feroviar de la Adjudu-Vechi), alcătuind în fond o „monografie” sentimentală a așezării, de felul aceleia, celebre, a americanului Edgar Lee Masters din *The Spoon River Antology*, care a găsit direct sau indirect ecou și la alți poeți contemporani, precum Marin Sorescu în *La Lăleci*, Petre Stoica în *Un potop de simpatii* sau Ioana Ieronim în *Eglogă*. Poetul american îi pune să vorbească de dincolo de mormânt pe niște foști locuitori ai orașelului său din Middle West. La Sorescu se dă cuvântul locuitorilor actuali. La Stoica și Stoiciu este preferată o manieră autobiografică. Sunt amintiri din copilărie, amestecând în impresiile de ieri impresii ale adultului, mai mult, construindu-și viziunile evocatoare, nostalgice și burlești pe o matriță mitologică:

„Măi, frate, ia te uită: din cer, vine  
în veșmânt lung (cusut de ea), vai de mine...  
(cine?... ) cantoniereasa!... nu se poate, în  
car de argint, tras de doi  
cai (nemuritori, păi...), cu  
roți de aur (și  
spîțele de aramă); a, nu e ea, tu, ai dreptate, e  
nevasta lui zeus (șeful), o  
fi venit la tine, la vacă (priponită pe zonă), să  
verifice dacă e și ea, acolo, o minune,  
fecioară, transformată, nu?... că  
să nu fie amantă... ă-lei!... priviți, bre, sus,  
la...



sărut mâna, madam  
Hera, pa... și o dată își scoate căciula  
țăranul și femeile, pe peron, gătite în haltă  
(așteaptă ultimul tren, care oprește aici,  
personalul  
de șase) o dată simt că le mușcă  
dantela de sân... (și se lasă o ceață...)"

Fierarul e zeul Marte, sala de dans este sala de ospete a zeilor, unde Apollon acompaniază la gitară iar Muzele, în cămăși de noapte, spală în nouă ligheane picioarele oaspeților și așa mai departe. În această dublă perspectivă, reală și mitologică, sentimentală și comică, se petrec în fond scene cotidiene din existența satului și a copilului (care citește literatura antică, scoate apă din fântână, o meditează pe fata picherului sau beau ceai din cana de tablă ascultând pe un acordeonist care colindă țara ca să scoată un ban). Se întretaie totodată mai multe voci, într-un babel pitoresc, local. Poezia are prospețime, vigoare și haz:

„Salut argonauți! strigam eu, în fântână,  
dacă eram  
trimis să scot apă, de mama, la prânz (când  
venea ea, acasă,  
să mănânce, de pe câmp...): era o regulă...  
atunci o  
dată luam găleata, plină și,  
în picioarele goale fugeam de aici, de peste  
linie, la barieră  
să sting  
lâna (de aur?... de unde...) pe berbec  
(unul al  
picherului, legat de gard, în drum, să pască  
în șanț:  
pe el călăream eu) aprinsă din senin: nu  
zbură, mă, băietе, pe el, ziua pe caniculă, în  
vis, sărea în sus  
cantoniereasa și eu și mai și  
strigam: salut, bă și vouă, zei de râu,  
cu trestie  
pe cap... era o căldură!... și după ce ai mei

strângeau masa, mă moleșeam, așa și  
stăteam  
cu ochii nicăieri la orizont dus și...  
vedeam iar  
ciclopul cu o  
carte, de magie, în buzunar, cum se  
piaptână  
(cu grebla), îndrăgostit și își  
taie barba, cu secera, și auzeam, în interiorul  
meu un huiet: iar  
se ciocnesc stâncile (Simplegade), ziceam și  
amorteam,  
tot cu gândul, ăhă... «da o vrăjitoare  
legată, pe plajă, în coarnele unui  
taur sălbatic, nu? și» până când în  
sfârșit, îmi apăreai tu, sirenă, cu  
chip de soră mai mare.  
Melă și  
cu trup de pasăre, să  
mă culci (că  
dormi pe picioare, bă...) obligatoriu, după  
amiază  
(hă).”

În a doua culegere (*Când memoria va reveni*, 1985), spațiul acesta biografic devine difuz (deși continuă să ofere materia principală), iar maniera este mult mai sofisticată, îndeosebi în poemul *Glasuri din labirint* (care ocupă 2/3 din carte). Cititorul de literatură veche grecească recurge aici la construcția simetrică și circulară a tragediilor antice cu cor (strofă, antistrofă, epodă). Experiența liric descrisă în poem este una metafizică a memoriei, înțesată de simboluri (nu pur și simplu aluzii mitologice precum înainte) și câteodată obscură sau absurdă. Dacă nu i se poate tăgădui anvergura, neobișnuită într-o poezie preponderent fragmentară, cum este aceea modernă, lirica aceasta vizionară suferă de abstracționism. Senzațiile erau nespuse mai vii în poemele din *La Fanion*. Sunt și prea multe cuvinte mari, care dau impresia de găunos, în pofida unui anumit simț al confesiei dramatice (ne aflăm în labirint) care este cu

siguranță aspectul artistic cel mai merituos.  
Citez la întâmplare:

„Stins de acum, învățat cu gândul: valul  
prăpastiei pline de reproșuri se întinde și  
funia  
pentru legarea hoșilor, adunată în ceruri  
îmi  
dă și mai acută senzația  
nemărginirii... Mă strângi la piept, ești  
una țâțoasă: nimbul, în neorânduială, ce  
culoare  
are? Discul

lunii. Care se înnoiește. Va ploua  
șuvoaie cu grâu: ah, ah, supliciul  
memoriei... Te aud, plăcere stricăcioasă a  
cărni. Și pe tine te aud, nedeslușită  
speranță ce  
îmi acoperi ochii: îmi verși din oala de lut  
cu fundul afumat, stranie, drumurile  
complicate ce au mai rămas de parcurs,  
coridoarele  
lor închise, trasate de destin.

O victorie a cunoașterii asupra  
violenței  
oarbe: învățăturile își arată  
rodul.”

Volumele care urmează sunt tot mai etero-  
gene. Unul dintre ele i s-a părut lui Al. Piru  
cuminte, fără îndrăzneli, probabil fiindcă „prac-  
tică un tradiționalism abia camuflat purtându-și  
sufletul arhaic, rural, într-un spațiu abia urba-  
nizat...” Sensul tradiționalist este evident, deși  
nu cu totul surprinzător, dacă ne raportăm atât  
la poeziile de până acum ale lui Stoiciu, domi-  
nate de memorie, cât și la orientarea așa-zicând  
*retro* a postmodernismului. Poetul revizitează  
civilizații trecute, a căror umbră dăinuiește de  
zeci de mii de ani, și în ceața căroră se ivesc  
scheletele de tineri dinozauri, ruine, ulcica de  
lut cu sufletele strămoșilor. Peste această arheo-  
logie se suprapune aceea erotică personală

(„...amândoi/ suntem vestigii ale/ acelorași  
drumuri uitate cu timpul, pavate (cu blocuri de  
piatră vulcanică”). Frumoase versuri de iubire  
(„O singură măsură am pentru neasemuita/ ta  
solitudine, iubito: neasemuita mea solitudine.  
Iubito,/ tu nu ești de origine terestră”), cum  
Stoiciu n-a scris înainte, se încrustează în pielea  
poemelor, pe tema eredității dense și miste-  
rioase, a civilizației țărănești arhaice, pline de  
obiectele și riturile ei simbolice, și care oferă  
paginile de rezistență ale acestui dintâi ciclu din  
volum. Iată *În amurg de vânt*, unul din poemele  
cele mai puternice ale lui Stoiciu:

„În amurg de vânt, la țară. Unde nu am  
mai dormit din  
copilărie. Înstrăinat, singur. Privesc de la  
fereastra cu  
gutui gustate de musculițe la sfoara  
de atârnat oale  
din ogradă: e neliniștită. O  
neliniște a trecutului? Noaptea  
cică oalele se umplu cu sufletele  
răposaiților și  
se plimbă până  
se varsă: pe aici, pe  
unde se ia măsura umbrei de om de  
la temelia  
casei  
părintești.  
Nu e

nici o noutate, o  
oală o umplu și eu: la fântâna corbului.  
Când

o fi. O să umplu: o  
oală plină vârf, ce bine și  
o să mă vărs în  
gârla  
satului? În sat bat  
clopotele: vă puteți concentra o clipă la  
asta? Gârla  
se varsă în râu, în amurg de vânt, peștii ori  
să zboare din creangă în creangă. Râul  
din văzduh se varsă în fluviu,

fluviul... Și  
 marea, imaginație a  
 sufletului meu. Înfrângând  
 forța  
 întunericului: un sunet de oale sparte  
 numai, în  
 subconștient, difuz  
 auzit de fiecare dată când mă urc  
 în pat, mascat și  
 mă sperii de toți cei ce-mi apar  
 deodată mascați, emoționați, toți ai mei,  
 tata  
 mama, bunicile, bunicii, străbunicii,  
 străbunicele, organisme  
 unicelulare aduse de vânt,  
 galbene, strecurate pe  
 geamul deschis.”

Singurul lucru rămas aproape neschimbat este scriitura prozastică, discursivă. În programul poezilor tineri din deceniul 9 s-a aflat și recondiționarea elocvenței, după ce înainte i se preferase în mod vădit cealaltă față a limbajului, aceea fragmentară, inuzuală și sugestivă a „necuvintelor”. Folosind fraza lungă, vorbită, „clară”, insistentă, poetul decupează însă versurile în așa fel încât clauzula să nu coincidă niciodată cu pauza sintactică. Rezultă o tensiune între sintaxă și prozodie. Tot efectul stilistic stă în ea. Pe de altă parte, imaginația s-a rafinat și poetul înclină mereu mai des acum spre metafora „stilizată” sau hieratică, de unde la început era atras de aspectele „brute” neprelucrate, grunjoase ale realului. Meditația personală are uneori, cu tot tactul ei clasic, horatian, o noblețe decorativă de stampă orientală:

„Ah, îmi trebuie o preocupare  
 interioară, îmi  
 zic să nu mai fiu trist... Pârâiașul  
 din dreapta e gata să mă adoarmă cu  
 susurul lui: în  
 el porțelanurile, numai  
 nisip acum, dar  
 care peste două mii de ani vor prinde  
 viață, sclipește deja, le ghicești în unda

apei formele senzuale. Unele  
 sunt pline de sânge... Toate trec pe  
 sub umbra  
 trandafirului, pată de lumină de un roșu  
 aprins. Pată  
 de lumină femeie. Femeie, tu: cât  
 am stat întins pe plajă privind  
 la valurile mici fără să mă satur de  
 mișcarea  
 lor și de firisoarele de pietricele ce  
 le rostogolesc, an de an ce am  
 înțeles? Nu am înțeles nimic... Pârâiașul  
 din  
 stânga, la  
 fel: doar că el curge în sens  
 invers.

Adevărul, mereu adevărul e că din acest  
 lăcaș al  
 sufletului, nu trebuie  
 ieșit...”

Tot ce urmează în poezia lui Liviu Stoiciu (și îndeosebi *Poemul animal*) face impresia unei dezarticulări a limbajului, semănând un suprealism fără viziune, curat verbal, pe alocuri delirant, oarecum în felul lui Nicolae Tzone. Poetul și-a încercat norocul, după 1989, și în romane (toate, ilizibile) și în teatru (un volum prefațat de Vișniec, însă fără nicio valoare). Fostul disident n-a ocolit publicistica, lăsând despre reprimarea Pieței Universității în 1990 o mărturie confuză, în două versiuni (una în ziar, alta în volum) nu mereu identice, precum și un număr de articole și de interviuri răutăcioase, iritate, nedrepte, ca și ale celui alt disident, Goma (cărui Stoiciu i-a publicat fără să clipească pagini de jurnal cu caracter antisemit) și tocmai de aceea fără interes documentar. Autorului i se pare că trăiește, după 1989, o restaurație, dacă nu a ordinii, măcar a oamenilor vechi. Pare frustrat și incapabil să judece limpede tranziția. E necreditabil chiar și când are dreptate. Veninul inexplicabil de care mustește publicistica lui din ultimele decenii nu se transformă niciodată în miere.

# NICHITA DANILOV

(n. 7 aprilie 1952)



Poezia lui Nichita Danilov ilustrează cazul destul de rar întâlnit al incapacității de fixare. Există numeroase tipare în această poezie, niciunul definitiv. *Fântâni carteziane* (1980), prima plachetă, e sub semnul, nerelevat de critică, al liricii oraculare a lui Blaga. Inflexiuni interogative, repetiții, invocații și liturghii puse în slujba unor mesaje vagi și a unor epifanii misterioase:

„Se tulbură iarăși, se amestecă lutul:  
o mână, un ochi, un trup și un glas –  
începutul.

Răzbate un clopot, se clatină frunza, iarba  
tresare,  
pretutindeni un foc, un dor și o împăcare.

Prealimpe seară, livezi înflorite,  
amurgul, seninul,  
fluturii orbi, vișinii beți, un murmur suav  
trezește ceasul noptatic, divinul.

Răzbate un clopot, se clatină frunza, iarba  
tresare,  
pretutindeni un dor, un foc și o  
împăcare”.

Poetul trece aproape imediat într-un  
registru ludic, glumeț-cabotin:

Era în decembre,  
cu baston, barbișon, papion și cu pipă,  
treceam seara agale, prin parcul cu nume  
COPOU.

Era în decembre.  
Păsări nu mai cântau, nu mai ciripeau în  
copaci,  
frunzele roșii  
picurau-picurau din copaci,  
era în decembre.

Stoluri de păsări  
șipau – croncăneau peste creștetul meu,  
frunzele roșii  
foșneau – sângerău sub picioarele mele.  
Era în decembre.

Cu baston, barbișon, pantofi lăcuiți și  
pipă,  
treceam seara, agale, prin parcul cu nume  
COPOU,  
când poposi pe un soclu de piatră  
corbul lui Edgar Allan Poe.”

Dacă nu e, în pofida titlului, nimic cartezian în volumul de debut, al doilea (*Câmp negru*) ne face surpriza unor alegorii etico-filosofice aproape soresciene:

„Stă în umbra mea cel a cărui umbră  
sunt eu.  
Mă privește în ochi și-și clatină  
încetșor capul. Tot sângele i s-a scurs  
de pe față,  
e palid într-adevăr ca un mort

și abia-și mai ține pleoapele  
întredeschise.

Din timp în timp își clatină capul.

Stă în spatele meu cel a cărui umbră  
sunt eu  
și-mi sprijină spatele. Umbra i s-a scurs  
de pe trup și trupul i s-a înnegrit tot.

Dacă ar bate  
un pic de vânt s-ar prăbuși în cenușă.

Stă în spatele meu și-și clatină încetișor  
capul.

Eu stau pe un scaun înalt,  
la o masă neagră de joc. Amestec cărțile  
și fumez o țigară. În jurul meu e un  
câmp gol.

Bate un pic de vânt și-mi clatină capul”.

Dacă cele *Nouă variațiuni pentru orgă* sunt  
ample, orchestrale, alte poezii sunt concise și  
aforistice, dar tot soresciene:

„La prezența mea lucrurile  
din jur intră-n alertă  
și le simt stinghereala  
ca și cum prezența mea  
brusc le-ar schimba locul.”

## EUGEN SUCIU

(n. 22 august 1952)



Generația '80 și-a avut manieristii și gnomicii, în ciuda disponibilității celor mai mulți dintre optzeciști pentru retorică, prozaism și biografie. Cel mai caracteristic pentru această orientare secundară este Eugen Suciú, un poet

care a publicat doar două plachete (*Bucuria anonimului*, 1979, și *Cinema Union*, 1991), și câteva, puține, poezii în reviste, intrând apoi într-o mușenie care i-a făcut pe autorii dicționarilor literare să-l ignore. Și totuși, Eugen Suciú este un poet original, inventiv, chiar dacă uneori cultivă absconzitatea rece în felul lui René Char. Își definește singur poemul în acest stil hieroglific-aforistic:

„Despre vis (o știință-a tăcerii)  
și despre poezie un singur lucru  
se poate spune la fel...

un soare  
pe care l-a născut setea.”

Sau, altă dată, printr-un tipic *conchetto*:

„Cortegiul anevoios  
al unor pasări de pradă  
fiecare cu colivia în spinare  
— nu sunt paseri iubitele  
sunt poemele tale.”

Dacă, așa cum spune Hocke, „cel mai bun *conchetto* reprezintă o fericită alianță între inspirație și inteligență”, putem afirma fără riscul de a greși că Eugen Suciuc e un *conchettist*, îndrăgostit de imaginea șocantă și fulgurantă, care nu se poate desface în elementele componente, trebuind înțeleasă ca o pură figură a fanteziei lirice. Iată, din nenumăratele exemple, câteva:

„în aerul serii  
respirația ta  
a aprins  
o corabie cu mirodenii”

„În ochii mei  
negri  
negri  
sfințenia unui surplus de fierăstraie.”

„În pervaz – seara  
ca o pisică  
se despletește de imprevizibil.”

Un comentator i-a reproșat aceste acrobații lirice, socotindu-le ininteligibile. De la Góngora la Lorca și de la Shakespeare la Ungaretti, toți manieristii au recurs la asemenea procedee, jucând pe muchia prăpastiei. Poetul nostru cunoaște bine ce fel de joc face și o spune admirabil: „creierul meu mă sperie/ ca un acrobat/ care lucrează fără plasă”. O asemenea poezie ține de inspirația fabricată cerebral și disprețuiește orice alt hazard decât acela controlat de rațiune. Nimic suprarealist, automatic, în *Bucuria anonimatului*, care cuprinde versuri de o „senzualitate lucidă”, de la notația simplă la aforism. *Orașul ca un fosfor tăcut* e, de pildă, un poem de notații succesive, în care comparațiile seamănă cu niște salturi amețitoare și atmosfera se încheagă din bizazaria lor:

„Sunt zile  
în care orașul

lunecă pe lângă mine – lent  
ca măruntaiele unei tăceri  
măini  
cu memoria lor chimică  
veșnicia  
în cămașa ei de piatră  
încheiată la gât  
roșii crăpături  
în peretele de sfială al zilei  
domni cu vârsta matură  
ca niște pești – amintind  
amețitoarea viteză a nepăsării  
în spinarea corallilor  
melancolia unei străzi  
pe care o pisică  
o înșfacă din zbor  
întocmai ca pe o vrabie  
Câte un cuvânt de neclintit  
pe lângă care râsul țâșnește  
spre gheara tăcută-a menhirilor  
câte un gang ațipit  
în care  
întunecul pilește mânerul de uși  
scrumul ca o răsplată  
îndărățul unor perdele  
aducând vorba  
despre craniul pleșuv al paradisului  
  
din ghiozdanul unui școlar  
rostogolindu-se pe asfalt  
cifra obeză:  
doi.”

În schimb, *Așa cum te iubesc* constă într-o cascadă de definiții și de aforisme la fel de neprevăzute:

„Cândva eram un sentiment liber  
dar adevărul e o așteptare  
așa cum tinerețea  
e nevoia de a face pe cineva să se mire  
așa cum dintre toți  
poet e cel ce moare mai des

așa cum singur poetul n-are vârstă  
în fiecare zi murind  
așa cum vroiam să-mi uimesc  
libertatea

înainte de a o poseda  
așa cum fluviul e tânăr când se revarsă  
așa cum malurile care uită marea  
nu fac decât să-i sporească frumusețea  
așa cum femeia se naște iar bărbatul  
devine

așa cum poate adevărul e-aici  
(miracol și catifelare desigur)  
așa cum tot temându-te să nu ucizi  
firescul

te pomenești vorbind singur  
(ca la marii actori –  
după ce se golește sala  
sufletul le umblă încă pe scenă)  
așa cum mitul se naște prin frustrare  
așa cum gestul e adaos  
așa cum important e ceea ce stârnește  
așa cum călătorind prin nimicuri  
ți se deznoadă spaima  
așa cum uneori mă-ntorc la mine ca la  
o minune

așa cum te iubesc  
așa cum din țară  
nu poți să faci sanie cu zurglăi.”

Eugen Suciu e un remarcabil poet care iată  
ce bine se pricepe să-și illustreze titlul cărții sale  
în numai șase versuri exacte și succinte:

„A locuit în singurătate  
cum alții în Alexandria

zile întregi pășea prin odaie  
pentru a uita cine este

și el a fost carnea  
care a aprins trompetele.”

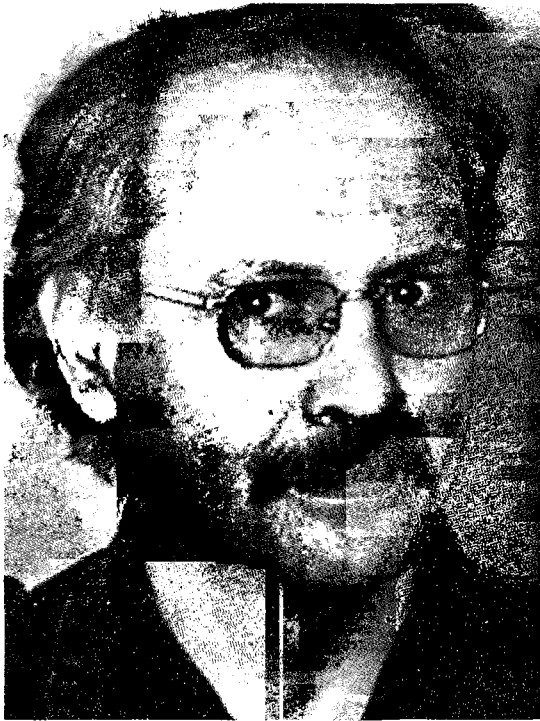
Anonimatul, obținut prin exercițiu spiri-  
tual, printr-o yoga de un fel anume, înseamnă  
tăcerea poeziei în care poetul vorbește despre  
sine, a confesiei, și nu întâmplător persoana la  
care se referă mărturisirea este persoana a treia.

*Cinema Union* (titlu sugerat cu siguranță de  
numele cinematecii bucureștene al cărei director  
Eugen Suciu a fost o vreme, înainte de 1989)  
conține poeme mai ample și mai discursive,  
aparent niște confesiuni lirice cu substrat bio-  
grafic, din care gnomismul nu dispare însă cu  
totul. Este evident uneori caracterul dramatic al  
unor poeme atât de diferite, în fond, de cele de  
la debut:

„La lumina acestor pulpe strălucitoare  
voi coborî  
să mă reîmpac  
cu ceea ce am zăvorât  
în negație și în oraș  
știu la casa de vizavi  
câteva ferestre înmuiate în tăcere  
pe care-n noaptea asta  
vântul  
le va împături  
ca pe niște piei de animal  
(strig  
Ofelia! Ofelia! –  
străfundul anonimul  
rămâne irepetabil)  
mi-s mâinile reci  
picioarele reci  
«și alfabetele ard, ard».”

## CĂLIN VLASIE

(n. 21 mai 1953)



Niciunul dintre poeții optzeciști n-a împărțit mai net opinia critică a propriei generații decât Călin Vlasie, deși a publicat mai puțin decât alții, doar trei volume, incluzându-l pe acela de debut din 1984, cu titlul, schimbat de Cenzură, *Laborator spațial*. Lui Radu G. Țeposu, poemele lui Vlasie i se par că „pulsează de analogii fără o logică precisă”, dând impresia de „degringoladă fantastă, de mișcare psihedelică” neînchegată „în nuclee poetice veritabile”. În schimb, Ion Bogdan Lefter, vede în el poetul cel mai dificil dintre optzeciști, conceptual, barbian, capabil de viziuni pe cât de stranii, pe atât de uimitoare. Formația lui Vlasie își spune cuvântul nu doar în particularitățile lexicale datorate în bună parte psihologiei, dar și în intenția lui vădită de a-și constitui un univers (și o mitologie, observă cu temei Lefter) interior, psihologic, „celular” și deopotrivă „fizic”, corporal, populat de ființe reale. *Neuronii* (care e titlul celei dintâi selecții publicate de Vlasie, în 1981, într-o plachetă-supliment a revistei piteștene *Argeș*) devine astfel

un tărâm pe cât de real, pe atât de misterios, în care se petrec întâmplări firești și totodată extrem de ciudate, iluminate dinăuntru de spiralele de wolfram ale unui craniu imens:

„Auzi tu neuronii cum se trezesc?  
Este patru dimineața.  
Stelele au plecat dar creierul  
mai tare strălucește.  
Stranii iluminări ale caselor  
mașinilor, copacilor  
aparateror dau acestei  
dimineți forma unui imens  
craniu îndesat cu milioane  
de cifre de wolfram.”

Titlul inițial al volumului de debut era *Laborator*. Cenzura l-a vrut *spațial*, probabil pentru a se înlătura impresia că ar fi vorba de experiențe sociale ori politice. Vlasie însă are în vedere nu atât o inginerie socială, cât o „imaginerie” care constă în „cântarea eprubetelor gânditoare”. Astralitatea nu e totuși exclusă, câtă vreme noua știință poetică se dezvoltă pe un plan cosmic:

„Astronomia este o știință a  
metaforelor; din combinări  
de lentile se proiectează  
versul. Nu forma-i veche ci  
principiul dezintegrării  
dogmei aerului.”

Acest limbaj îmbibat de tehnologia modernă, inventat, la nivelul epocii lor, de avangardiști, slujește la Vlasie o poezie abstractă, înrudită uneori cu a lui Nichita Stănescu („limpede-i doar/ ochiul ce nu se poate lipi/ de lucruri”), alteori însă (și aici descoperim versurile cele mai frumoase) una plină de culoare și legănată de ritmul baladelor dimoviene:



„Prin pasta gălbuie ah o vedem  
pe Demonassa ridicându-se  
lin și pulverizând în  
strâmtul eter al camerei  
imagini mișcătoare care  
colorau al meu psih.

O, ce bisturiu ingenios celofanul  
acoperea neonul vizionar  
tăind acele părți moi  
ale imaginației mele!  
A fost real, o experiență ciudată.  
Mi-am dat seama că ea stătea  
acolo sus undeva, plutind,  
moale, ușor, confortabil,  
într-o nacelă transparentă  
ca scumpul zâmbet al Giocondei

între paznici de sticlă.

Frumosul ei corp rămăsese pe colțul  
ferestrei-vitrăliu electric  
inflamând al meu ochi eretic.  
A fost real, o experiență ciudată.

...

Târziu,  
târziu domnișoara psiholog  
își împachetă în pudrieră  
limbul de păr blond  
și târî al meu psih  
spre clapele  
joase  
de pian  
dezacordat  
ale scării.”

## GABRIEL CHIFU

(n. 22 martie 1954)



Toți criticii au remarcat în poezia lui Gabriel Chifu (de la debutul din 1976 cu *Sălaş în inimă* la recentul *Lacăt de aur* din 2004) o anume dualitate, doar că fiecare a botezat-o altfel: suprarealism, respectiv expresionism, angelic și demonic, metaforizare și prozaism etc. În fond, e vorba mai curând de o nefixare care vine din cele două surse diferite și chiar opuse ale poeziei lui: o anume cerebralitate neomodernistă, înclinată spre evazionism, cultivând metafora rară și prețioasă, pe de o parte, și, pe de alta, o referențialitate postmodernă, deturnată uneori în parabola metafizică, în care realismul și cotidianul detaliilor par să implice un tâlc mai mult sau mai puțin codificat. *Remake*-ul modernist e acela al majorității șaizeciștilor (Nichita Stănescu, Gr. Hagiu, Constanța Buzea etc., cel puțin din primul deceniu al creației lor). Narativul, scenariul care maschează o realitate prozaică vin, ele, din M. Sorescu, Petre Stoica și Mircea Ivănescu și îi anunță pe optzeciștii ca Alexandru Mușina sau Florin Iaru. Deși a părut el însuși atras

îndeosebi de lirica abstractă, conceptuală, cu tentă religioasă (și tot mai discursiv-amplificată, de la o vreme), Gabriel Chifu a izbutit să-și impună nota personală în maniera cealaltă. E adevărat că, oricât de pământești, de „sociale”, întâmplările ori peisajele lui sunt iluminate din interior, semănând cu niște epifanii delicate, cu niște extaze caligrafice, dacă nu de-a binelea manieriste:

„Seara mă întorc cu trenul personal în  
puhoiul  
de navetiști. Cuțitul mirosului de  
transpirație,  
al zgomotelor brutale nu mă mai atrage  
ca altădată:  
transfigurat, sunt o candelă  
în care arde o lumină indestructibilă:  
primăvara.”

Nu imaginea căutată, asociația șocantă ori lipsa punctuației fac însă interesul liricii acesteia pesimiste, adesea sumbre, negativiste și prăpăstioase, ci precizia referinței la o realitate prozaică aspră, din care crește, dar nu neapărat, un înțeles mai înalt. Modalitatea este situată la jumătatea drumului între Sorescu și Mușina:

„trenul de calafat de o sută de ani laolaltă  
cu iarba și ploaia  
încât nimeni nu mai știe cine  
pe cine a înghițit  
trenul de calafat  
țărani lui scoțându-și picioarele noduroase  
din pantofii noi care-i strâng  
țărani lui cu pământ sub unghii  
trenul de calafat  
profesoarele de franceză navetiste la cls. I  
care fumează kent printre papornițe și  
damigene  
și se dizolvă (ca o bucată de zahăr în ceai)  
în poemul *invitation au voyage*  
trenul de calafat  
trupurile încinse presate  
din babilon

țâșnește melancolia  
ca sângele din gâtul cocoșului sacrificat  
melancolia spărgând geamurile  
îndoind tabla trenului de calafat.”

Romanele lui Chifu nu s-au impus în aceeași măsură atenției criticii, poate și din prejudecata că, debutând ca poet, nu poți deveni și un prozator veritabil. Unele din aprecierile de care totuși romanele s-au bucurat sunt derutante. În *Istorie*, Alex Ștefănescu le găsește reușite pe cele mai slabe. *Valul și stânca* (1989), de exemplu, tratează un subiect polițist, pe ideea din filmul *Blow up* al lui Antonioni, lăsându-l pur și simplu baltă spre a face loc unui roman de epocă, plasat în preajma Războiului de Independență, oarecum în felul din *Dimineață pierdută*, unde însă era o fotografie de familie prin care se făcea legătura dintre prezent și trecut. În romanul lui Chifu, fotografia există, nu însă legătura. Mai mult, misterul probabil compromițător din fotografia pe care toată suflarea urbei vrea să i-o smulgă celui care o făcuse, rămâne nedescifrat. Stilul întregii părți a doua este, apoi, excesiv literar (poate, cine știe, cu intenție), autorul nepărând a fi învățat în privința asta nimic de la Stendhal, când reia relația fatală (aici, și foarte neverosimilă) din *Le Rouge et le Noir* între fata unui om bogat și secretarul lui particular. Trebuie spus că autorul are (se va vedea și mai departe) o mare predilecție pentru iubirile definitive și fatale și care debutează, fără excepție, cu un *coup de foudre*, urmând, tot fără excepție, regula unui apetit și a unor performanțe sexuale ieșite din comun. Toate femeile au silueta unor top-modele și toți bărbații sunt irezistibili. Și mai au și norocul, unii, ca și alții, să-și întâlnească la tot pasul perechea potrivită. Invocarea mitului platonician era de rigoare, în aceste condiții, și romancierul o și face într-unul din romane.

Mai interesant era cel dintâi roman al scriitorului (*Unde se odihnesc vulturii*, 1987), cu ceva din lejeritatea naratorială a lui N. Breban, tipică pentru romanul nostru postpsihologic din deceniile 9 și 10 ale secolului trecut. Sunt și multe elemente de metaroman, note de subsol,

comentarii și prezențe auctoriale (cronicarul de la Dostoievski, scribul de la Breban) și, ca și în alte romane ale lui Chifu, personaje care scriu la rândul lor romane ori măcar însemnări literare. Protagonistul (care încearcă zadarnic să se schimbe, să-și afle o identitate) compune un fel de *Europolis* de Jean Bart. Povestea lui de iubire e însă cu desăvârșire falsă. Primul roman de după 1989 al lui Chifu, *Maratonul învinșilor*, e mai puțin ambițios sub raportul tehnicii narrative, dar mai îndrăzneț (aria timpului!) politic și cu numeroase scene de sex decoltate. Metafora inițială – a kafkienei „colonii penitenciare” – ar fi putut deveni marele scenariu din spatele evenimentelor petrecute în orașelul de provincie, înainte și după căderea regimului comunist. Nivelul referințelor rămâne însă gazetăresc. Se observă de pe acum la Chifu o primejdioasă tendință spre simplificare și transparență a motivațiilor psihologice, care nu lasă loc niciunei umbre de îndoială. Protagonistul e un ins fără șansă, dar un naiv, nu un impostor precum cel din *Unde se odihnesc vulturii*. Tranziția nu e mai frumoasă decât perioada comunistă. Alte măști, aceeași piesă. Evadarea din „colonia penitenciară” se soldează cu eșecuri. Un personaj înnebunește (la propriu), altul își pierde orice speranță, trădat de femeia pe care o iubea, ca și de prieteni, care îl toarnă la Securitate și așa mai departe. Totul în contururi prea nete, nu fără oarecare maniheism. *Cartograful puterii* putea fi un roman dürrenmattian: unui ins oarecare, fără însușiri, i se face o propunere extravagantă de către o firmă de avocatură care se prezintă drept apărătoarea intereselor unui unchi al său, de care n-a auzit niciodată, decedat și care i-a lăsat o mare sumă de bani. Urmează a o primi în anumite condiții. Până la urmă, insul află că totul e un târg, ca al lui Peter Schlemihl, pe care i-l propune diavolul însuși. Un diavol postmodern, firește, care-și citează predecesorii din alte epoci. Din nou, totul e din cale afară de limpede în privința intențiilor drăcești, deși finalul recuperării personajului prin renunțare și credință e întrucâtva neașteptat. Aspectul religios,

nu în sensul canonic, dar în acela sufletesc, revine în cel mai pretențios roman al lui Chifu, chiar dacă nu, cum s-a spus, cel mai bun, *Povestirile lui Ceșar Leofu*. În acesta, locul lui Siegfried (unul din numele sub care diavolul i se prezintă protagonistului din *Cartograful puterii*) îl ia îngerul Serafim. Apariții angelice există și în *Visul copilului care pășește pe zăpadă fără să lase urme*, una putând fi de-a binelea comică, dacă autorul n-ar fi prea serios, și urmare căreia un torționar devotat cauzei se metamorfozează într-un anticomunist. Leofu din celălalt roman e un fost securist, acum pensionar, specializat în urmăriți și ascultări, la care nu renunță nici când nu i le mai cere nimeni. Aparent nevinovalul bătrânel, terorizat de o nevastă suspectă de Alzheimer, e în fond un criminal sadic și maniac, care a omorât cu mâna lui trei femei (mamă, fiică, nepoată, toate cu același nume, Clara, diferit prea puțin de al soției lui, Chiara), nu din convingere politică, așa cum ne-am așteptat, ci din, vai, dragostea pățimașă ce le-o poartă. Autorul nu renunță nici în acest roman la obișnuitele complicații narrative, alternând planuri diferite (pe lângă acela care îl are în centru pe Leofu, mai este unul, al unei relații extraconjugale, tratat în sine, ca și tabloul de epocă din *Valul și stânca*), căutând mereu în realitate simboluri. Soția lui Leofu cade într-un somn adânc din care se trezește vindecată de presupusul Alzheimer, exact în clipa în care îi moare bărbatul. Ideea ar fi că somnul a fost modul ei de a ieși din sistem (numele dat aici „coloniei penitenciare”). Urmând o linie mai simplă și mai verosimilă, *Povestirile* putea fi un roman original. Amestecul de fantezie și de realism politic există și în *Visul copilului*, unde însă aspectul de alegorie și de basm e mai pronunțat decât oriunde înainte. Câteva din romanele cele mai celebre din lume, la răscrucea mileniilor, cum ar fi acelea ale lui Salmon Rushdie ori Haraki Murakami, iar mai înainte ale lui Michel Tournier, au această natură mixtă. Condiția reușitei este una singură: excesul de realism, ca și de imaginație. *Relatare despre moartea mea*, cel

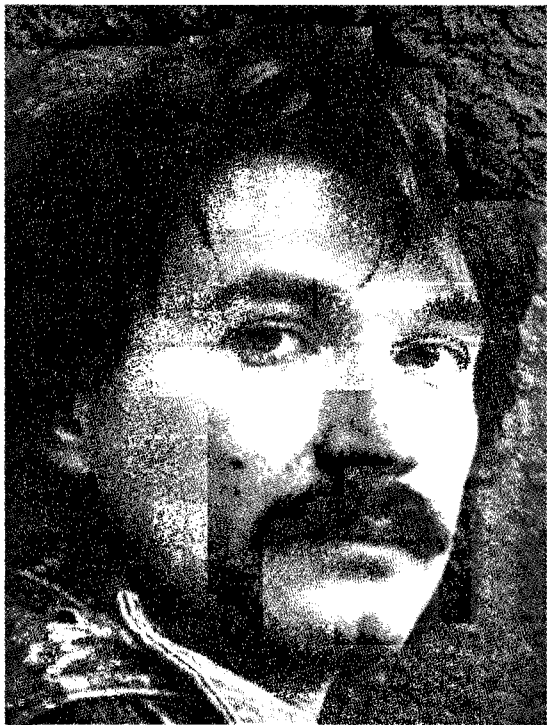
mai recent dintre romane, e unul curat senzațional și, în pofida alternării pretențioase de perspective narrative, complet ratat. Romanul n-are o idee limpede. Acțiunea se petrece în Canada, Franța, Olanda, Anglia, Spania și, cu totul întâmplător, în România. Atrocitățile de care abundă par scoase din presa postcomunistă. Un ofițer de grăniceri (de Securitate, în fond), care comite mai multe acte de sadism (și sexual) asupra celor care vor să fugă din țară și care paralizază ca urmare a unui glonț în lupta de la Costești, Argeș, în timpul mineriadei eșuate din 1999, scrie epistole uneia din victimele sale emigrate ulterior în Canada. De aici, o

mulțime de căutări detectivistice și de încurcături, toate fără niciun sens. Victima își pierde probabil mințile și se crede gravidă fără să fi făcut sex. Un cuplu de lesbiene, scene de masturbare, o sinucidere și altele asemenea completează seria de evenimente nefirești și psihologic false care alcătuiesc romanul.

Romanele lui Chifu păcătuiesc printr-un realism și printr-o imaginație deopotrivă de bine temperate. Îi lipsește scriitorului o fărâmă de nebunie, atât în înfățișarea ticăloșilor vremii noastre, care sunt mai degrabă triviali, cât și în înfățișarea diavolului ori a îngerilor, fără fior metafizic și oarecum bibliografic concepuți.

## FLORIN IARU

(n. 24 mai 1954)



Ecoul de romanță (dar cu un timbru alarmant) care răsună în titlul celei de-a treia cărți de versuri a lui Florin Iaru – *Înnebunesc și-mi pare rău* (1990) – nu este întâmplător. Unul din registrele multiple și etajate ale poeziei acestuia este

cu adevărat acela al cântecului de lume, vesel mahalagesc și suav mitocănesc, pe care-l fredonează Veta lui Caragiale. Alt registru este chiar acela caragialian. Ca aproape toți congenerii săi, Florin Iaru îl știe pe de rost pe Caragiale, ale cărui expresii îi vin spontan pe limbă. Un al treilea strat este dat de neurastenia bacoviană. Insolita combinație ne duce cu gândul la cel mai caragialian dintre poeții simbolști (după aprecierea lui Călinescu) și anume la Minulescu, prin care ne întorcem la spiritul romanței (e drept, una snoabă, franțuzită și neologistică, dar, în definitiv, tot romanță). Ca și Minulescu, Florin Iaru este un poet muntean prin excelență, bucureșteanul volubil și teribilist, care are teatrul în sânge, doar că decorul și recuzita sunt, în ultimele decenii ale secolului, altele decât în primele: ghitara electronică și sintetizatorul au luat locul languroasei mandoline, iar *beat generation* pe al simbolștilor. Între Minulescu și Iaru mai există două verigi în lanț: lunatecul Tonegaru (mai degrabă decât barocul Dimov) și ploieșteanul Nichita Stănescu. Dansul, melodios ori sincopat, al stărilor de spirit de la acesta din urmă provine, ca și anatomia, expusă pe planșa

lirică. În sfârșit, discursul poetic a învățat o mulțime de lucruri de la Voronca și de la avangardiști, basculând, între dadaism și suprarealism, între Urmuz și Geo Bogza, între ludic și patetic. Derizoriul și seriosul sunt puse în contrapunct. Este, de altfel, tehnica preferată a acestei poezii, a cărei linie melodică este neconținut fracturată. Florin Iaru însuși s-a revendicat de la o axă meridională a poeziei românești, care, după părerea lui, ar fi devenit dominantă în anii '80, după aceea nordică (Blaga-Goga), sub semnul căreia ar fi stat o bună parte din poezii anilor '60. Însuși acest bric-à-brac este caracteristic pentru un poet care un numai nu-și ascunde (ori reneagă) modelele, dar le scoate în față și le îngroașă. Mi se pare că nu pur și simplu deplasarea de la nord la sud (Nichita Stănescu evoca Hyperboreea într-un langaj din ce în ce mai meridional) este definitorie pentru schimbarea de continent poetic petrecută de la o generație la alta, ci modificarea de atitudine față de tradiția literară. Tânărul Ioan Alexandru repeta, acum un sfert de secol, spiritul lui Goga și Blaga aproape fără să-și dea seama. Reînnodarea cu un trecut o vreme uitat era așa-zicând viscerală. Mitologia țărănească, străvechile eresuri și misterioasa lor bolborosire din poezia ardelească din prima jumătate a secolului exercitau asupra poeziei de imediat după 1960 o fascinație totală și naivă. Blaga, Goga reînviau fantomatic în această poezie, ca niște moroi. Atitudinea lui Iaru și a congenerilor săi este complet alta: lucidă, detașată, ironică și ludică. Repetarea se face în alt registru. Se observă pretutindeni pastași ori parodia intenționată. Accentul nu mai cade pe atmosferă, pe „conținut” pe teme, pe substrat, ci pe tehnică, pe procedeu, pe registru stilistic. Poezia începe de la reconsiderarea limbajului. Poezii anteriori sunt recuperate la nivelul material, al textului: vers, frază, sintagmă. În raport cu Goga și Blaga, primul Ioan Alexandru era un beneficiar exclusiv moral. Poezia anilor '60 nu cunoștea intertextualitatea. În vreme ce poezia de după 1980 este, înainte de orice, intertextuală. Aceasta face ca energia

ei să țină îndeosebi de elocvență și mult mai puțin de imagine. Cuvintele construiau imagini la poezii generației anterioare: imaginile devin discurs la accia ai generației actuale. Puntea de legătură între ele, din nou, Nichita Stănescu, sfâșiat nu doar între spiritul nordic și acela sudic, dar și între imagine și vorbire lirică. La Cărtărescu, la Iaru și la alții asistăm la un triumf al discursului. Poezia lor este un imperiu al cuvintelor. E o poezie care nu mai tace din gură. Muțeniile, pauzele și, în definitiv, acea impresie că nu se spune totul, care vine de la Mallarmé și traversează întreg modernismul, nu mai găsesc nicio prețuire la Iaru, incomparabil mai atras de capacitatea discursului liric de a fi deschis, programatic, contestatar, vehement și persuasiv. Totul pare a voi la el să se spună în cuvinte, și până la capăt. Valoarea nu mai e atașată de ce rămâne ascuns, de sugestie ori de ambiguitate. Din contra, ce nu se rostește nu există, sugestia e resimțită ca prea slabă, iar ambiguitatea sistematic destrămată printr-o maximă precizie a detaliului. Poeticii tăcerii i se preferă poetica vorbirii. Originea ei este limpede: avangarda. Al doilea mare tip de discurs poetic din acest secol, după acela, mut, evaziv și secret, al modernismului, este discursul fățiș, politic și direct al avangardismului. Alchimia verbului comportă, de data aceasta, o explozie, nu o implozie. Locul lirismului intensiv îl ia acela extensiv. Gâtul elocinței nu e niciodată frânt.

Ceea ce atrage numaidecât atenția în *Cântece de trecut strada* ale lui Florin Iaru este spiritul lor tineresc, alert și inventiv. Autorul se recomandă singur – pe jumătate ironic, pe jumătate serios, ca de obicei – într-o poezie frumoasă, intitulată *Jocuri prea multe jocuri*, în acel limbaj familiar, băiețesc și oral pe care-l va întrebuița peste tot: „Zile de-a rândul am trecut pe bicicletă/Nopti foarte scurte mi-am făcut din tine/punte și dune/ Am jucat popice cu tartorul popicarilor și l-am ras/– Ești mare, tinere, – și m-a bătut pe spinare,/ ca o balenă decolorată de soare/ Am urcat unsprezece etaje mai iute ca ascensorul/ Am sărit de pe balcon și m-au

prins în brațe:/ – Ce faci, prostule? Mi-au zis/  
Am scris cărți nesfârșite/ despre adaptarea la  
mediu/ despre kilometrajul tandru între pat și  
televizor/ și am fost singur pe mii de pagini”.  
Și enumerarea acțiunilor de bravură continuă  
cu unele absurde: „M-am răsturnat – cuprins de  
grozavă lingoare –/ pe scurt în fața oglinzii în  
care te fardai/ Mi-am tăiat un picior, un nas și  
o ureche/ am fost duminica în Cișmigiu/ cu  
soldați subretele/ i-am cumpărat bretele lu’  
Iordache cel șchiop/ i-am dăruit panglicuțe  
Agripinei/ am învățat lângă plutoanele de per-  
cuție, din top/ conga, fox-trot, bee-bop”.  
Aproape de capătul acestor hazliu-sentimentale  
lăudăroșenii, poetul se oprește o clipă să afle  
efectul și izbucnește într-un râs vesel: „Am zis-o  
bine; bre,/ am fost, nu-i așa?/și voi fi, hi hi  
hi...”. Totul se încheie cu o aiureală haiosă ca  
o scoatere lirică de limbă: „Prea multe jocuri,  
iubitito, acum în plină zi/ aş vrea/să plâng ceva,  
să-mi fie foame de pământ/ deschid numai/  
mutra găurită cu dinți și cânt:/ Bibilică/  
Tribilică/ Bismark/ Trismark/ Bine-ai venit,  
nasule/ da/ bine-ai venit”. Ar fi însă absurd să  
contestăm, abuzând de exemple ca acesta,  
seriozitatea poeziei lui Florin Iaru. Mai ales că  
exuberanța, țopăielile, glumele nu sunt decât o  
față a liricii poetului. Cealaltă, fața ascunsă, e  
nostalgică, melancolică și câteodată sfâșiată.  
Două elemente mi se par fundamentale pentru  
toată poezia: întâi, un bine disimulat, jucat, tru-  
cat sentiment de frustrare erotică. Iubita evocată  
în multe versuri este, în fond, inaccesibilă, se  
poartă cochet, a dispărut, a fost răpită, poetul o  
caută sau o strigă zadarnic, gata a se culca la ușa  
casei răsfățatei prințese:

„Îi strig de jos  
din stradă:

— Ieși la fereastră!

Din gară, peste câmpul mototolit  
fluieră locomotive liberate...

— Ieși la fereastră! Gura mea catifelată  
de dor

zbiară de jos  
din stradă;

— Ieși la fereastră!

Secundele trec ca lanțul de la bicicletă

În timpul ăsta, ea, jumătate beată  
jumătate dezbrăcată  
mă îmbrățișează  
în absenția în demenția  
și singură, singurică se fardează  
pentru noaptea care urmează.  
Apoi se întinde  
începută și nerespirată  
în micuțul pavilion

Eu îmi aștern caldarâm cuminte și  
mă culc jos  
în stradă,  
Un fir plâpând de stâlp electric  
pipăie ecoul din urechea mea  
și bate sfios la ușa  
micuțului pavilion”

O notă mai dramatică și patetică a acestei  
așteptări frustrate găsim în *Duelul*, amplu poem  
pe tema (vulgar spunând) a disperării bărbatului  
trădat prin dispariția ori sinuciderea fetei iubite.  
Iată un fragment:

„Urc scările la două minute după dezastru  
Țevile s-au spart și plouă cu apă caldă.  
Fereastra deschisă confirmă  
frica ei de a trăi  
o mare nenorocire.  
Un ger se dă în lipsă cu capul de pereți.  
Mintea mea țopăie pe discul uzat al  
absenței:

«Patefon eufon sau laringofon omofon?»  
«Îngerii sângerii sau în ce rai îngerai?»

Deschid ochii într-un autobuz mirosind  
a aspirator scuturat,  
Sus – ploaia gata să grebleze orașul,  
Jos străzile cu pietre în mâini.  
Sus – un geam prin care treci nu se  
sparge.

Jos – o femeie cu care trăiești nu te  
recunoaște.

*En garde!*

Dar cum să uiți mâinile astea care ți-au  
făcut sânii frumoșii

Cum să acuzi gura asta care ți-a dat  
cuvinte coapte!

Sau gâtul ăsta de care s-a sprijinit delirând  
ore și zile de-a rândul  
memoria lumii...

Treci prin geam înainte și înapoi  
încăpățânat ca o sentinelă.

El nu se sparge. El nu e.

Fierbinte ca un bolid

cuvântul cade asurzind hârtia poemului

*Allez!*

Al doilea element fundamental este caracterul imaginar al confesiunilor. Nota foarte directă, abundența „mărturisirilor” lirice pot să ne inducă în eroare. Nu vom putea trage niciodată o linie despărțitoare între întâmplat și neîntâmplat. Poetul își confesează (făcându-ne complice cu ochiul) tot felul de emoții inventate, sporindu-le pe acelea reale. Modul liricii lui este de obicei optativ sau prezumtiv. Multe imagini țin de registrul oniric. Dorința reală se potențează prin închipuire, iar la sfârșit se lasă târâtă de ea într-o direcție neprevăzută. Această capacitate de simulare, de joc, de fantazare se traduce, în planul metaforelor, imaginilor, al universului poeziei, printr-o mare inventivitate, în jurul nucleului-emoțional crește larva asociațiilor, zumzăie fantezia, poetică, se încurcă limbile, ca într-un babel de voci, culori, sunuri, linii, forme:

„Ea era atât de frumoasă  
încât vechiul pensionar

se porni să roadă tapițeria  
scaunului pe care a stat.

În iarna curată, fără zăpadă

mașina uscată încearcă s-o ardă.

Dar ea de mult coborâse când s-a auzit  
înghițitura.

Șoferii mestecați  
au plâns pe volanul păpat  
căci ea nu putea fi ajunsă –  
în schimb ea era atât de frumoasă  
încât și câinii haleau  
asfaltul de sub tălpile ei.

Atunci portarul își înghiți decorațiile  
când ea intră în casa, fără nume  
iar mecanicul sparse în dinți  
cheia franceză și cablul  
ascensorului ce-o purtă  
la ultimul etaj”.

Și lanțul asociațiilor (pe ideea mâncării) se desfășoară zornăind la infinit, în vreme ce iubita devine tot mai inaccesibilă (se înalță la cer): „Iar ei nu găsiră în toată/ lumea largă/ destule măsele/ destule gâtlejuri/ în care să spargă,/ să macine, să îndese/ distanța care creștea mereu/ și restul cuvintelor până la moarte” (*Aer cu diamante*). În *Duetul* fiind vorba de „gura lumii”, tehnica lanțului asociativ intercalează la un moment dat motivul cunoscut al lui *ubi sunt*, parodiindu-l subțire:

„Ascunsă în haine de lucru  
mulțimea a văzut, a ascultat, a constatat și  
a uitat duelul.

A rămas deschisă în vânt  
numai gura lumii  
vină de pământ...

Ah, gura lumii  
gura lumii

fastuoasă iubită  
bine rătăitoare

frumos clămpănită,

la vremea ta au curs din cireși  
invidioase toate cireșile.

Nici o femeie

nu îndrăznește de răul tău  
să își ridice poalele.

Unde-s dinții tăi frumoși?

Iată, s-au scuturat!

Unde-i soarele limbii fierbinți?  
Iată, s-au încărcat!”

Se remarcă lesne cum se formează verigile succesive, prin jocul cuvintelor și al motivelor.

*Înnebunesc și-mi pare rău* (1990), prima carte publicată după revoluție, este și cea mai bună a lui Florin Iaru. Nu e greu de văzut de ce i-a fost amânată publicarea în timpul Cenzurii. Poetica modernistă a evaziunii și sugestivității era mai convenabilă decât acest discurs incendiar, fulminant, al lui Iaru sau Cărtărescu. Poetica generației '60 nu era lipsită de îndrăzneală, ci doar găsisese un mijloc de a face să treacă îndrăznelile cele mai mari, o aparență care le făcea suportabile. Deschiderea maximă a expresiei în poezia anilor '80 părea, din contra, să conțină riscuri și provoca reacția Cenzurii. Există, mai întâi, în ea, acel strat realist (social, politic) imediat vizibil, cu care Cenzura nu era obișnuită, și care, prea direct referențial, n-avea cum fi tolerat. Iată un exemplu, ales nu chiar la întâmplare, din poezia *La cea mai înaltă ficțiune*, care n-a putut apărea în volumul cu același titlu din 1984 și pe care o descoperim în volumul din 1990:

„Se bucurau oameni cinstiți cu fețe  
lucioase  
de febra satisfacției ce le intrase în case!  
Exprimau bucurie: tovarășul inginer,  
maistrul Achim,  
iar profesorul emerit zicea-n românește:  
Exprim  
aceleași sentimente care, și noi suntem  
onești dar muncim!  
Între punctul ochit și punctul lovit al  
trăgătorului  
se zărea ochit clar, înarmat, al boborului  
care, în sfârșit, înțelegea, lua atitudine vie  
preferând cuvinte de care se temea virgina  
hârtie”.

În al doilea rând, comicul (datorat limbii de lemn și, în genere, clișeeilor, de toate felurile, împletite în text ca șerpui în jurul trupului lui

Laokoon) lasă să se întrevadă, deseori, atrocele. Există un substrat sexual atroc în poezia lui Iaru care o făcea nepublicabilă. *Zile de viol și răs* constituie un exemplu (de altfel, este una din piesele extraordinare din carte), amintind de poemele lui Bogza din anii '30:

„Sparse cu umărul pintenat toate ușile  
dincolo de care se auzea chițâitul ei  
fezandat.  
Acolo, vectorial, masculin, îi cârpi două  
palme  
și, pocnind-o cu capul de scaun,  
o întinse pe podele.  
Efortul îl costă un râgâit de șapte  
secunde,  
burta lui mare acoperă pântecul mic  
Scoase un cuțit și, scrijelind-o pe față,  
o îndemnă să-și desfacă picioarele.  
Răcneteale gurii mai roșii ca sângele  
gâlgâiră  
făcând să zboare bibelouri din noptieră.  
I se sparseră cu plăcere în cap.  
O boți, ca pe un pachet de caramelle  
într-o digestie externă  
după care, ridicându-se în picioare,  
se pișă pe ea.  
Soarele chicotea auriu după cercevea.  
Se șterse de uși, de ferestre, lăsând în  
camera deflorată  
o scriitură obscură, urmând a fi  
descifrată”.

*Adio. La Galați* (a se observa și titlul pașoptist, cu intenție) e compusă din mai multe monologuri încastrate, cu pasaje ce par transcrise brut de pe casetă, totul în contextul unei anchete și al unei percheziții. La un moment dat apare metafora unei guri devoratoare (metaforă recurentă la Iaru). Universul, sprijinit pe gură (organul vorbirii, ce nu poate lipsi dintr-o poezie așa de limbută) al poetului este animat mai ales prin aceea că rostește cuvinte. *Sindrom* descrie un coșmar în care omul devine obiect și suportă o metamorfoză continuă: dar lucrul esențial este



că obiectele înseși au la Iaru capacitatea de a vorbi. Prin vorbire, este stăpânită lumea. *Trăiască ritmul* reia tema violului. Se observă bine aici că ritmul poetic este ritmul vorbirii care imprimă, totodată, un ritm anumit lumii întregi, o mișcare corporală, ca un soi de rit universal. Textul este epatant și de o mare cruzime. De la tânărul Bogza s-au scris rareori la noi versuri în care, printre viziuni onirice, halucinante, să răzbată mai viu instinctul posesiunii sexuale, proiectată în același timp pe o scară cosmică:

„Cuvintele mele intrară în pielea ei:  
fetiță, cățelușă, iubito...  
Am cam luat-o pe sus. O țineam strâns.  
Vampirial, nepăsător, am tras femeia  
în prima casă  
pustie, neumblată, afănată în dimineața  
deasă.

Scări înguste-n spirală  
Geamlăc.  
La urmă – mansardă  
cu ușa dată de perete...  
Femeia lovea în gol cu picioarele  
Dădea să muște.  
Încerca să mă ardă – lesa roșie  
lăsa în aer vânățai bete.  
Parfumul ei era tot mai intens. Nu era  
timp.  
(crește ritm, ritm, ritm... mă ducea un  
gând)

Hainele ieșindu-i din trup – gesturile i se  
făcură încete.

Parfumul izbi încăperea. Era violent,  
arămiu

(semăna cu rândul pe care îl scriu)

Lovitura mirositoare sparse fereastra în  
întregime.

Orașul i se sparse, la picioare, în țândări de  
rime.

— Fugi, javră – răsuflă – lasă-mă-n pace!

Jos de pe mine!

Parfumul ei era de-acum nebun.

Orașul, până departe, urca în baloane de  
săpun.

Lesă roșie număra tactul, domol.

Aerul rămăsese gol.

Lumea se sufocă brusc.

Guri puse pe fața lumii ca niște bătături  
scoaseră, laolaltă, vaiete, gemete,  
lătrături...

Și-n gălăgia colosală care urca în casă  
între suspin și efort, ea-și îndesă

batista-n tre dinți

să tacă odată lumea cea ieșită din minți.

Iar sângele țâșni din batista vie, albă,  
răcoroasă”.

Este probabil stratul cel mai adânc al acestei  
poezii, așa de băscălioase și disponibile la supra-  
față, reversul întunecat și coșmaresc al fanteziei  
de Pierrot incorigibil cabotin. Împreună cu  
Mariana Marin, Elena Ștefoi, Florin Iaru scrie  
poezia politică a generației lui.

## ALEXANDRU MUȘINA

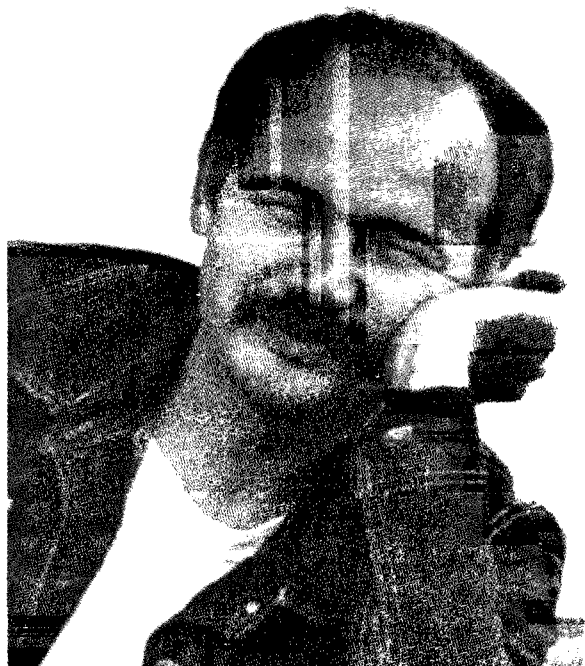
(n. 1 iulie 1954)

Ca și alți congeneri (I.B. Lefter, M. Cărtărescu, Andrei Bodiș), Alexandru Mușina e și un eseist, nu numai un poet. Dintre optzeciști e probabil singurul care nu pariază pe postmodernism. În câteva articole, pe cât de vehemente (și uneori nedrepte), pe atât de

savuroase, el a propus pentru noua orientare literară termenul de „nou antropocentrism”. S-a bazat pe tentativa postmoderniștilor de a recupera umanul în integritatea lui. Omul cotidian și deopotrivă metafizic ar apărea la optzeciști ca mult mai real-biografic decât înainte. Și nu

I. Barbu ori Blaga, nici chiar Arghezi nu reprezintă modelul, ci Bacovia. „De aceea – observă Alexandru Cistelean, care i-a analizat cel mai bine până acum poezia – Mușina scrie transcriind experiențe imediate, stenografiindu-și biografia și radiografiindu-și condiția senzuală. Viziunea lui nu mai are metavocabular”. După părerea criticului, Mușina e însă un „depresiv euforic”, nu exultant, ci sarcastic. Sarcasmul este probabil nota cea mai izbitoare, care-l distinge de Cărtărescu et comp., remarcată de toți comentatorii și de la început, dar radicalizată în *Personae* (2001), o culegere de epigrame în spiritul clasic al lui Marțial, caustice și otrăvite, cu adresă precisă și deseori obscene, în care prototipul real nu e greu de descifrat sub fardul portretului fictiv: „După ce, ani în șir, i-a masat/ Și i-a uns cu ulei de Moscos pe oligarhii/ Din Cartierul de Sus, frumoasa Blandinis,/ Acum bătrână și urâtă ca moartea, a îmbrăcat/ Straie albe și cere prin piețe,/ Cu voce și gesturi de preoteasă, dreptate/ Și răzbunare pentru poporul de rând”. Pe de altă parte, postmodernismului lui Mușina (la țărnul căreia Alexandru Cistelean îl ancorează ironic în pofida opoziției poetului însuși) nu e același în unicul volum publicat până în 1989 (*Strada Castelului 104*, 1984) ca de altfel și în culegerea din 1992 (*Lucrurile pe care le-am văzut*), în care se află poeziile din aceeași epocă, doar că „îndreptate” mutilările pricinuite de Cenzură, și *Aleea Mimoszei nr. 3* și restul de după 1989. Evoluția cea mai remarcabilă îl așază pe Mușina pe linia care îi leagă pe optzeciști de poezii următori, din generația 2000. Urmărind evoluția lui Mușina, ne dăm seama de continuitatea care există între toți acești poeți, la prima vedere atât de diferiți, și care s-au opus înaintașilor lor la fel de pătimaș cum Mușina însuși s-a opus congenerilor săi. Cele dintâi poezii nu sunt altfel decât cele ale lui Cărtărescu și, curios!, Coșovei. Este de pe acum la Mușina disponibilitatea de a lega prozaicul unuia de galanteria celuilalt. Sunt mai multe cărți în una singură în *Strada Castelului 104*. Poetul și-a grupat poeziile în două secțiuni, intitulate *Îndreptar*

*sentimental* și *Manualul tânărului liniștit*. Prima secțiune fiind unitară (și cuprinzând îndeosebi poezii pe care autorul le numește „întâmplări” și „scene de gen”), din a doua putem desprinde două sau chiar trei straturi. Întâiul strat este al *Lecțiilor deschise ale profesorului de limbă franceză A.M.* Altul cuprinde ciclurile *Experiențele*, *Istoria pantofului mov* și poate *Lecția de engleză*. În fine, *La vie en prose* ține de alt strat. Deosebirile sunt destul de mari.



*Întâmplările* au câteva trăsături comune: similiepicul, dialogul absurd, combinația de detalii realiste și de elemente fantastice sau himerice, un „eu” central, ca termen de referință (eul poetului sau Prințul Rozmarin), în sfârșit, un fond de contraste și de incompatibilități la nivelul percepției realului, care pare destrămat în manieră dadaistă. Aleg un exemplu absolut la nimereală:

„Eu sosisem cu mărfarul de 4,50  
Îmbrăcat în hainele albe, de gală.  
Ea mă întâmpinase cu inima  
Plină de îndoieli ca un cornet cu semințe.  
«Tu, neprihănită, i-am zis, ce mai fac

Liliecii necomunicabili și sofisticăți  
Ai grădinilor tale?»

Ea mă privi cu un fel de reproș  
Mirată că nu îi sărut mâna sau nu îmi arăt  
Bucuria de a o revedea;  
Apoi îmi desprinse de pe umărul drept  
Un gândac auriu, și, fără să spună nimic,  
Coborî încet treptele tocite  
Ale centenarei noastre catedrale.”

Să privim mai îndeaproape la această  
*Întâmplare XXI*. Ea relatează o întâlnire, dar  
suita de secvențe nu alcătuieste cu adevărat o  
tramă epică. Este evident că poetul păstrează  
forma epică, golind-o de conținut. Nu și de sens.  
Contrastele sunt și ele ușor reperabile, adică  
acel talmeș-balmeș intenționat de amănunte  
plauzibile, dacă le considerăm unul câte unul,  
dar absurde, dacă le punem la un loc. Pe de o  
parte, întâlnirea are un anumit aer protocolar  
(haine albe, de gală, ca la Emil Botta), subminat  
ostentativ de faptul că „eroul” sosește cu  
mărfarul și încă la o oră imposibilă. Întrebarea  
ceremonioasă pe care o pune atrage reproșul  
iubitei fiindcă aceasta se aștepta la altceva, la  
exprimarea bucuriei revederii și a sărutului mâinii,  
deci la o altă ceremonie, evident mai comună.  
Fata face gestul neînțeles, dar simbolic, de a  
desprinde un gândac auriu de pe umărul noului  
sosit și coboară treptele catedralei, unde a avut  
așadar loc întâlnirea ratată dintre Hyperion  
și Cătălina. Ca și la Florin Iaru (unde însă  
histrionismul e mult mai puternic), descoperim  
la Alexandru Mușina o mare plăcere de a con-  
traria simțul realității, prin acumulare meticu-  
loasă de detalii uneori prozaice, recuperate însă  
de așa manieră încât tabloul care se constituie  
(e și cazul scenelor de gen) să fie enigmatic.  
Grația, himerismul și ceremonialul subliniază  
prin contrast neeficiența realistă. *Lecțiile* sunt,  
probabil, alături de poemul *Budila-Express* publicat  
inițial în antologia colectivă intitulată *Cinci*, cele  
mai bune lucruri scrise de Alexandru Mușina.  
În acestea se văd cel mai bine inteligența

artistică absolut remarcabilă a acestui poet și  
capacitatea lui de a folosi registrele limbii. La  
un prim nivel, *Lecțiile* conțin „felii de viață”  
netransfigurate (tren de navetiști, balul bobocilor,  
piața etc.), în felul în care acestea apar la  
aproape întreaga generație '80. Ideea lui Alexandru  
Mușina (sugerată de Ionesco și, mai departe, de  
anumite exerciții ale lui Mallarmé) a fost de a  
ordona acest material de viață ca pe capitolele  
unui manual de învățat o limbă străină, așa  
încât, la al doilea nivel (în fond, simultan cu  
primul) realitatea apare prelucrată în clișeele  
lingvistice ale manualului. Nu mai e nevoie să  
spun că efectul artistic rezultă din acest joc  
dublu: realitatea brută nu e „inocentă”, căci nu  
există felie de viață fără un cuțit și fără o rețetă  
de a o tăia: pretenția de realism conduce la  
șablon; locurile banale ale realului sunt, inevi-  
tabil, locuri comune ale limbii. Iată *Lecția a patra*.  
*La piață:*

„Ca orice tânăr  
Crescut cu grijă de manualele școlare  
De la an la an mai bune îmi ajut  
Părinții în aprovizionarea autumnală ziua  
recoltei  
Cu dovlecei cucuruji fotogenici ardei grași  
atârnând  
De acoperișul de rogojini al dimineții e  
O zi frumoasă ieșim în stradă dans la rue  
televizoarele  
Albesc zidurile caselor aplauze ce  
mulțumire  
Să vezi prețul verzei la 0,95 și ceapa ca o  
fecioară  
Sigură de ea și demnă deși cam din topor  
abia cu 2,60 înfășurat  
Ca un știulete în trei pulovere avansez  
Printre tarabele încărcate toamnă bogată  
automne riche îmi ajut  
Ca orice tânăr intelectual părinții e și  
aceasta  
O datorie de onoare femeile ard  
Asfaltul rece vedea-v-aș

În bucătărie la cratiță le strig în gând  
desigur

Numai în gând spatele scârțâie  
Ca un car încărcat cu roade sciatica mea  
O tânără și optimistă și ea.”

Inextricabila impresie pe care o produc aceste versuri se bazează pe multe lucruri invizibile cu ochiul liber. Poezia lui Alexandru Mușina, ca și a celorlalți poeți din generația lui, ascunde sub aparentul prozaism fotografic (datărită prizei la realul imediat, la cotidian) procedee artistice extrem de sofisticate. Am notat deja că realul care pare brut este în fapt modelat de clișeul verbal, de acea limbă de lemn a manualelor, stereotipă și instrumentalizantă. Dar nu e numai asta. Poezia de față nu se referă doar la realitate și la limbajul real, ci și la alte poezii. Piața a fost evocată în lirica tradiționalistă și modernistă a acestui secol de câteva ori. Cea mai cunoscută imagine e aceea din poemul *Ulise* al lui Ilarie Voronca unde tradiționalismul era parodiat. Descrierea lui Voronca era o metaforizare voit excesivă („*tomatele ca obrăzii transilvănenelor*” și restul) prin care tabloul pieței capătă o mare densitate în limbaj. Acolo unde tradiționaliștii respectau impresia de realitate, Voronca o reconstruia în imagini care își urmau logica proprie. Dubla realitatea pieței cu aceea a imaginilor. *Lecția a patra* a lui Alexandru Mușina include piața din Voronca, mărind gradul de îndepărtare de universul real cu o unitate. Paratextualitatea joacă aici rolul unei prisme care curbează încă o dată liniile curbe ale parodiei originare. Fără a stărui pe aceste lucruri, aș vrea doar să atrag atenția că *Lecțiile* lui Alexandru Mușina sau poeziile lui M. Cărtărescu, Ion Stratan sau Ion Mureșan sunt înșelător simple. În trei atlazuri e culcușul cum ar fi spus Ion Barbu. Celelalte poezii din *Strada Castelului 104* sunt fie programatice (*Poezia în pijama roz*), fie liric-biografice în manieră fantezistă și chiar puțințel absurdă (*Istoria pantofului mov*, *Lecția de engleză*). *La vie en prose* debutează, paradoxal, cu o bucată foarte frumoasă (*Aerul poeziei e blând*), în perfect contrast cu titlul ciclului, sugerând o medievală

țară a lirikilor galanți: „Aerul poeziei e blând./ Acțiunea ei începe primăvara: se deschid/ Câteva ferestre și ies fecioare și arlechini, se aude/ Un sunet îndepărtat de corn.// Sărbătoarea poate porni: cu inorogi, prapuri roșii și mandoline,/ Cu priviri și semne tainice. Dacă ziua e lungă/ Vom vedea și o vânătoare de mistreți. Dacă nu,/ La amurg vom schimba inele și jurăminte.// Pe sub pământ, gnomii caută aur./ Pe câmp țaranul aruncă grâul/ Pe casă berzele își fac cuibul și se iubesc: un dans/ Caraghios și plin de gingășie.// Aerul poeziei e blând. Cândva/ Și noi am locuit acolo și am cântat.” Oricâtă ironie ar intra în această reamintire a paradisului pierdut al poeziei (închipuit ca în tapiseriile *Doamnei cu licorn*), galanteria rămâne o notă definitorie pentru Alexandru Mușina, din licorile poetice ale căruia nu lipsește o picătură dimoviană, absolut neașteptată pentru viziunea lui sarcastică, energetică și directă.

Ceea ce aduc, propriu-vorbind, nou poeziile de după 1989 este senzualitatea fățișă, francă. Cenzura blocase probabil puseurile erotice ale poetului. Acum intimitatea cea mai incurabilă se dă pe față: „Emisiunea seminală/ M-a lăsat tâmp, în pielea goală...// Și-atât de singur că, în grabă,/ Te-am inventat pe tine, dragă!”. *Lied domestic* e o ceartă de familie, „trivială”, cu gesturi isterice, reproșuri și sex:

„Prințesa mea e o femeie oarecare  
Are sânii căzuți și fundul cam mare.  
Îmi spune «ești leneș, nimic nu te  
interesează»,  
Îmi zice «se vede că nu-ți pasă  
Nu-ți pasă».

Eu îi cânt într-o limbă pe loc  
inventată,  
O mângâi pe gât și îi spun că e  
minunată,  
Ea îmi zice «lasă-mă, lasă-mă, mai bine  
Ai căuta capul de la aragaz». Îmi spune  
«iar  
Ai uitat să ici sana, bine  
Că n-ai uitat de revistele tale». Apoi

Plânge și țipă și sparge o farfurie:  
Eu îi spun că e cam rea pentru o  
aproape soție.  
Ea îmi strigă «ești un ticălos, ticăloos  
Nu-ți pasă de nimic» și se apleacă  
Și strânge cioburile de pe jos.

Prințesa mea e o femeie oarecare,  
Când facem dragoste îmi spune că o  
doare.

Ea zice «mai încet, dragule mai încet,  
Știi...». Ea aproape plânge și zâmbeste  
și zice:  
«Dragule, dragule, dragul meu,  
încet...»

Poetul e din ce în ce mai pesimist, vede  
totul în negru, o lume împânzită de semnele  
bolii, bolnavă de eczeme, iar dragostea e redusă  
la rutul animalic:

„La ce-ți folosesc

Asceza umilă, abstința impusă,  
Cărțile și ceaiurile medicinale, hârtiile  
motolite  
Câștigate spre dimineață, bancurile  
stupide  
La care, totuși, se râde.

Când ea se dezbracă în camere străine,  
Când senzori străini receptează căldura  
Pielii ei pline de pistrui, cântecul trist  
Al trupului ei animal.

La ce-ți folosesc  
Multele semne pe care  
Le vor citi vietățile fericite ale viitorimii,  
la ce  
Mai pot folosi lumina solară și-arbustul  
verde,  
Sperma divină și diamantul, copiii de aur  
Ai ochilor tăi, la ce folosesc?

Un animal gâfâind  
Sub alt animal. O vacă, o poezie.”

## ELENA ȘTEFOI

(n. 19 iulie 1954)



Cel mai original volum al Elenei Ștefoi rămâne cel dintâi, *Linia de plutire* (1983). Autoarea adoptă de la început un ton polemic față de poezia propriei generații. Ca și Magda Cârneci, ea alege viața, trăitul, prezentul sumbru și lipsit de speranță, împotriva livrescului, bibliotecii și literaturii. „Mult prea multe/ ninsori, comedii, eclipse, lecții anonimat”, exclamă poeta excedată de „ideile rumene care crapă de sănătate” ori de „sângele” pus în paranteză „între două fraze absurde”. În fond, Elena Ștefoi scrie, ca și Mariana Marin, poezie politică. Niciun comentariu n-a ocolit, la debutul ei, acest aspect esențial, dar toate au fost silite să-l atace lateral ori sibilinic. „Obsesia «bravelor opțiuni» se găsește în conflict cu «simțul realității»“, notează de

exemplu Dan Cristea, interpretând viziunile „legate de dragoste” dintr-o poezie în care sentimentul dominant este însă ura. Recenzentul adaugă faptul că poezia Elenei Ștefoi „manifestă insurgență față de tot ce putea să pună «prea frumoasă realitatea cu botul pe labe»”. În același mod perifrastic, Radu G. Țeposu vede în versurile Elenei Ștefoi „demitizarea sensibilității de gală”. Și așa mai departe. E adevărat, pe de altă parte, că însăși poezia din *Linia de plutire* recurge la acest stil întortocheat și aluziv. Orgoliul poetei este de „a nu conta în fanfara temelor mari” care proslăveau „proporția de aur” a unei realități detestate. Titlul volumului își trage înțelesul din aceeași atitudine disidentă față de lozinci, demagogie, limbă de lemn și festivisme prilejuite de „proporția de aur a unui eșec oarecare” și care „își plânge singură de milă”: „Peste drepturi și îndatoriri linia de plutire găfâie/ în straie de sărbătoare”. În câteva rânduri, poeta își numește cu prudență poemele „mici planete pentru adăpostit îndoiala”. Nu de îndoială e însă vorba în răvașele livrice pe care papagalul Coco le extrage din cutia lui, ci de previziuni întunecate, apocaliptice, în care „viitorul doarme”:

„Iar au crescut tufe de mărăcini  
 în somnul femeii pe care o folosești  
 drept pretext. (Desuete suspinele,  
 desuetă imaginea lor!) Poți spune  
 că femeia aceasta poartă în pântec  
 un soare negru și dureros,  
 un fel de tumoră  
 din pricina căreia nimeni  
 nu va muri deși e plină de semințele  
 morții. Poți spune așa ceva  
 cum ai spune că dă cafeaua în foc?  
 Câte-un bezmetic își lipește  
 urechea de carapace: acolo, înăuntru,  
 zumzăie o religie unică, puțin sinistru  
 alcătuită din resturi  
 puse pe exhibiții, deci senine, capcane,  
 efecte de perspectivă.  
 O religie peste care ziua de mâine

presară artistic cenușă.”

Niciun cititor al Elenei Ștefoi nu bănuia, în 1983, că ideologia comunistă, religia oficială a vremii, va avea sfârșitul pronosticat în finalul poeziei. Nici chiar poeta însăși, pesimistă, dezabuzată, nelăsându-se înșelată de iluzorii vestiri de schimbare:

„Atâta tot, sfârșitul e mult înainte.  
 Perspectivele  
 s-au întors uneori și cu fața la mine,  
 vorbind  
 în limba lor și sărind de la una la alta.  
 Privesc  
 seara harta politică a lumii și nu înțeleg  
 mare lucru,  
 vietăți de tot soiul își fac de cap în  
 molozul sarcastic  
 al memoriei, mă simt bine, desigur, ce mai  
 vacam  
 la aniversarea nimicului, o, da, poruncesc  
 magnetului să coboare din jurul frunții  
 și el coboară, poruncesc unei ficțiuni  
 să putrezească la ușă în holul întunecos,  
 câtă vreme  
 din înaltul acestei atât de dragi mie vârste  
 se aud tunete și fulgere și ploaia întârzie.”

În volumele următoare, poezia rămâne la fel de neagră în cerul gurii, dar mai puțin crâncenă. „Picătură cu picătură/ veninul se-adună/ între principalele părți de vorbire”, recunoaște poeta însăși într-o poezie publicată după 1989, dar scrisă în aceeași manieră caustică și enigmatică. În *Repetările zilnice* și celelalte poezia Elenei Ștefoi se clarifică, dar numai la suprafață, nere-nunțând la carapacea de țepi, chiar dacă pierde din intensitate, revolta politică făcând locul unei mizantropii aproape resemnate:

„Zi din Bacovia.  
 Mi-e frică. Mi-e frică.  
 Alunec, cataramele platoșei

mi-au intrat de-a pururi  
în carne.  
În tabăra adversă  
lumina e sigură  
pașii corecți  
punctele de reper  
verificate cum trebuie  
și mai clare  
decât o proclamație  
de principii burgheze:  
prizonierii

se îndoapă cu greșeli  
săvârșite demult.  
Imaginația mea:  
un licurici zbciumându-se  
sub stiva de cărămizi  
a istoriei.”

Și după 1989, Elena Ștefoi va scrie aceeași  
lirică cerebrală și dramatică, lipsită în fond de  
feminitate și reprimând cu sadism orice formă  
de sentimentalism.

## TRAIAN T. COȘOVEI

(n. 28 noiembrie 1954)



Primul poet al generației '80 care a debutat  
în volum este Traian T. Coșovei, cu *Ninsoarea  
electrică* (1979). În cronică lui de întâmpinare,  
L. Ulici a vorbit de un „nou val” de scriitori  
aparținând generației '70. Însă Coșovei și Stratan  
scriu de la început o altfel de poezie decât aceea  
a lui Cezar Ivănescu ori Mircea Ciobanu în care  
Ulici a văzut promotorii șaptezecismului. Ei

angajează mai net poezia în social, moral și politic,  
redescoperă prozaismul, ținut de șaptezeciști în  
oroare, și preferă lirismului pur didacticul,  
burlescul și caricaturalul. Nu mai sunt aproape  
deloc livrești și nu disprețuiesc retorica. Ulici a  
vorbit și de o influență a poeziei americane din  
deceniul trei (Marianne Moore, Crane), când de  
fapt modelul optzeciștilor au fost beatnicii pre-  
cum Ginsberg și Kerouac, furioșii precum Olson.  
Traian T. Coșovei e un bun exemplu și pentru  
discontinuitatea orală a discursului (Olson se  
referea la „staccato-ul” limbii vorbite) și pentru  
critica tehnicizării vieții și a „coșmarelor clima-  
tizate” din societatea postindustrială. Deosebi-  
rea este că robotul de la Coșovei e o metaforă  
pentru omul manipulat din comunism și nu, ca  
la americani, o amplă mașină programată care  
înlocuiește individul. Există apoi la tânărul  
Coșovei o latură sentimentală mai pronunțată  
decât la Iaru sau Stratan, ironici, ei. Coșovei e  
un trubadur modern, galant, fantast, melancolic,  
un poet de facondă minulesciană (care nu lip-  
sește nici la Iaru), jubilat și totodată anxios,  
comentându-și cu umor elanurile rețezate, fără  
a pune eșcurile la inimă, mai curând cu capul  
în nori decât angajat în realitate. Caligraf,  
magician distrat, jongler de imagini, el face notă  
separată nu doar între optzeciști, dar și față de

beatnicii americani, a căror implicare e totală. Trei sunt notele acestei lirici agreabile, datorite expresiv, răsfățate și uneori frivole: tonul sărbătoresc, arta punerii în scenă și o surdă anxietate. Totul pe un fond copilăresc și ludic, izbitor mai ales în volumul *1, 2, 3 sau...* (1980), plin de peripeții lirice care ne amintesc de *Cartea cu Apolodor* a lui Naum, de calambururile lexicale ale lui Foarță și de bric-à-bracul voit discret al lui Dimov. Poemele seamănă adesea cu niște *boîtes à musique* din care răsună

„acorduri nichitastănesciene:  
Începusem să pierd,  
știam chiar să pierd frumos  
(întâi trupul aurit de o neliniște fără  
margini,

apoi cuvintele tale pe care dintr-odată  
nu le mai puteam străbate  
cu nervul subțire al dragostei).  
Pierdeam frumos jumătate de nor  
îți acoperea deja umărul stâng  
pe care îl ridicai adesea la întrebările mele  
așa cum coboară pasărea de fier crescută  
pe umărul drept  
al celui aidoma căruia nu voi fi niciodată.  
Să încercăm – i-am spus,  
să încercăm să prefacem această ploaie  
într-un aer străin de respirația noastră.  
Să încercăm să prefacem această inimă  
într-un aer străin necunoscut păsării de  
fier.”

## ION MUREȘAN

(n. 9 ianuarie 1955)



Deși n-a publicat decât două volume, la mare distanță în timp unul de celălalt (*Cartea de iarnă*, 1981, și *Poemul care nu poate fi înțeles*, 1993), Ion Mureșan e socotit de un bun cititor de poezie ca Al. Cistelean marele poet al generației '80. Nu numai modicitatea operei atrage

luarea aminte la Mureșan. Cartea lui de debut are o *addenda* în care autorul relege *Izgonirea din poezie*, creația lui cea mai remarcabilă. Poemul este documentul liric extraordinar al neputinței de a scrie. Cineva sau ceva îl izgonește pe Mureșan din poezie, care trăiește, ca altădată Rimbaud, un sentiment de teribilă inutilitate. Poate doar Labiș și Dinescu, dintre poeții contemporani, să fi stat în aceeași măsură ca Mureșan sub semnul poetului *Iluminărilor*. Nu e numai decât „dezgustul” rimbaldian de poezie, cât acea revoltă juvenilă, acea „primitivitate” deliberată care decurge din el. *Izgonirea* începe prin a invoca (fără patetism, doar cu o voce sigură, răspicată, cu care se afirmă adevărurile simple) refuzul realității de a se lăsa exprimată în poezie. Întâiul vers este memorabil și foarte în spiritul generației '80 (Magda Cârneci, îndeosebi, Mariana Marin și alții): „Nu am decât o singură prejudecată – realitatea”. Însă realitatea tace încăpățânată și în poem nu se aude decât „gâlgâitul de conductă spartă al guri”. Prozaism-



mul este declarat. Limba poeziei este căinată ca neîn stare să agațe realul: „Propoziții, propoziții,

întunecate smârcuri în capul omului”. Întrebările fără răspuns îl târâsc pe poet spre tăcere.

## MARIANA MARIN

(10 februarie 1956 – 31 martie 2003)



Versurile Mariane Marin sunt croite din materialul poeziei tragice a Sylviei Plath și a altor reprezentante ale liricii feminine pe care le va evoca ea însăși într-o *Elegie* de mai târziu:

„Mutilarea artistului la tinerețe la –15  
grade

Nici gazul Sylviei Plath nu e posibil,  
nici frânghia Veronicăi Micle nu are  
săpun.

Din când în când amintirea stinsă a  
Țvetaevei,  
tăcerea în care se îneacă Ahmatova

și mizeria, sărăcia aceluia Ierusalim  
din care Else mă cheamă.

Da, Sapho, s-a mai îngrășat pământul  
de când ne-ai lăsat.

Celebra ta urâtenie și gingășia lui Emily  
n-au făcut să ajungă până la mine decât  
acești mărăcini  
ce-mi strâng aidoma unor cătușe  
talentul și viața.”

Autoarea volumului *Un război de o sută de ani* (1981), cu care a debutat, este o optzecistă atipică. Nu e nimic în poezia ei din ludicul și ironia generației. Lirica Mariane Marin se desparte de la început de textualism (în care, pe urmele lui Alexandru Mușina, poeta vede „șecul generației '80”, comentându-l: „Cine sapă textul altuia/ cade în el// textual// va veni moartea și nu va avea nici un ochi”) și de jocurile de limbaj ale congenerilor ei: „Eram croșetați/ la un text mult mai mare/ Eram colorați/ și zvântați/ de crivățul aceluiași subtext din context/ Eram sfârtecați/ în intertextul dintre trestii/ trece lebăda/ Eram refuzați”. Sensul polemic este evident în aceste versuri din *Mutilarea artistului în tinerețe* (1999), prima culegere de după revoluție (*Atelierele*, din 1991, cuprinzând poezii scrise anterior), dar atitudinea nu e nouă decât în măsura în care se exprimă direct. În chiar poezia care inaugurează volumul de debut (*Sângeroșii utopiști din epoca foiletomistică*), ca un fel de baudelaerian apel către cititor, Mariana Marin își sugerează apartenența la salonul refuzaților. Ea reproduce într-o notă de subsol (iată adevăratul intertext, politic!) câteva cuvinte din *Jocul cu mărgele de sticlă* al lui Hermann Hesse, referitoare la

elitele culturale „decise să rămână devotate spiritului și străduindu-se din răspuțeri să salveze până după scurgerea acestei perioade un grăunte din tradiția sănătoasă”. Cea dintâi lectură a Marianeii Marin în Cenaclul de Luni a fost, de altfel, un insucces. Nu s-a mai întâmplat ca un poet atât de bun să nu treacă prin strunga foarte îngustă, dar păzită de un gust desăvârșit, a tinerilor poeți-critici. Ei au simțit imediat că aluatul liric era diferit de al lor: „Auzi: nu, sufletele noastre nu pot fi salvate,/ dar cea mai bolnavă,/ cea mai murdară,/ cea mai șireată,/ cea mai veselă amintire/ e mai adevărată decât războiul de o sută de ani”. Neîncrederea în ficțiune, pariul pe realitatea sufletească netrucată o condamnă pe Mariana Marin la o despărțire de spiritul generației '80 de care era conștientă, fără totuși a o considera benefică pentru ea: „Într-o zi/ tânărul prozator ne-a descris o provincie imposibilă./ Plini de entuziasm, prietenii toți au plecat/ într-acolo/ Și ei ce nebuni!/ Și ei ce nebuni, îmi spuneam/ înainte de-a mă ascunde în lada de zestre.// De aici nu-mi mai amintesc nimic./ Privesc decăderea familiei/ și scot țipete mici pentru posteritate.// Ehei, viclenia cântăreșului orb!/ Când îți întinde o mână/ ai putea lumina o sută de ani, în plină iarnă/ a spiritului.// Ehei”. Poezia aceasta e nu numai trăită, dar devine o parte a trupului: „Ce parte a trupului îți mai rămâne după ce/ ai scris poezii, mamă?”, așa încât cenzura este o mutilare a însuși artistului, după cum va spune poeta când și-a publicat a doua carte, *Aripa secretă*, în 1986. Lirismul ei avea deja acea notă tragică, directă și singularizantă, în faconda (firește, falsă, jucată) a generației '80 și e probabil ca versuri precum acestea să nu fi putut fi publicate: „Multă vreme pentru noi n-a mai fost viață/ decât râsul scurt din camerele de gazare./ Multă vreme am stat cu botnița lipită de suflet,/ în vreme ce cuvintele ne ocoleau,/ scoase din minți./ Cărătorii de cenușă de azi,/ viitoarea cenușă de mâine,/ noi am întrecut în splendoare Inchizițiile de altădată/ (chiar dacă uneori – pe la începuturi –/

le-am plâns din pudoare la piept sărutându-le dreapta)./ Sinucigași în slujba sinucigașilor./ Noi am privit răsăritul și apusul deodată./ Corbii care vă dau târcoale uneori noaptea/ sunt umbrele noastre/ ce-au să vă însoțească încet spre euglena viridis,/ în ușorii saci de gaz,/ toate minciunile despre libertate”. Editorul, poetul Florin Mugur, căruia cartea îi este dedicată la reeditarea din 2002, a indicat tinerei poete o soluție de compromis și anume referința la celebrul *Jurnal al Annei Frank*, fetița de 13 ani care a stat ascunsă într-o mansardă din Amsterdam, notând într-un caiet totul, ca o viitoare scriitoare, înainte de a fi descoperită și expediată de naziști în lagărul de la Bergen-Belsen. Poeziile au fost împănate de trimiteri la Anne Franck („Poeme pentru tine, Anne Franck!”), la „Zugravul H” și la lagărele fasciste. Poezia reprodușă mai sus a primit titlul *Sonderkommando* și o notă de subsol scoasă din *Mother Night* al lui Kurt Vonnegut Jr., în care se explică în ce constau detașamentele de la Auschwitz cu acest nume. Mariana Marin a mers până la a divulga, într-o manieră metaforică, desigur, trucul folosit: „Ce ușor îmi vin cuvintele, Anne,/ Când scriu despre tine,/ despre jurnalul tău numit Kitty, despre sora ta Margot./ Ce chin erau până acum! [...] Poemul e o ființă democrată./ O ființă morală./ Lui îi crește capul / chiar și sub cizmele-n marș.” Sub pavăza referentului fals, poeta a publicat versuri care n-ar fi văzut ca atare lumina tiparului decât după 1989, și a recunoscut ea însăși nepotrivirea cu spiritul înalt și idealist al epocii comuniste: „Vremea poemului înalt, amețitor/ a trecut/ gândul negru și sârma ghimpată/ vor ține minte doar aceste elegii...” Rămâne întrebarea dacă procedeul este moralmente îngăduit. Experiența ulterioară i-a dat dreptate Marianeii Marin care n-a mai putut publica nimic până după revoluție. O demetaforizare accentuată a discursului, tot mai elocvent și persuasiv, a făcut și mai transparent mesajul politic. În lipsa referinței la fascism, *Elegia IX* de exemplu, din *Ateherele* (scrisă în anii '80) a rămas literatură de

sertar, din cauza sincerității ei sfâșietoare și îndoielii de valoarea etică a artei:

„O, vinovăția și spaima  
în fața adevărilor sugrumate!  
Cine va depune mărturie  
pentru crimele împotriva noastră?  
Cuvintele simple de acum,  
înșurubate în singurul trup,  
pe care îl pot da morții,  
vă vor face mai buni?  
Nu sunt o ființă morală.  
Cine, trăind, ar putea rămâne  
curat și integru?”

„Auzi și tu viscolul care ne spulberă de pe acum viitorul?”, se întreabă poeta într-o altă elegie. După 1989, acest pesimism e la fel de fără speranță. Moștenirea personală, apăsătoare, este acum aceea care nu îngăduie poetei să zărească nicio licărire de lumină: „Când m-am apropiat de treizeci de ani/ a început vârtejul/ În jur dezastrul devenea tot mai intens...” Mariana Marin avea exact această vârstă când îi apare *Aripa secretă*. Trăia deja sentimentul că i se luaseră cei mai buni ani din viață. O spune abia acum, spre sfârșit, cu o franchețe tragi-comică pe care biografismul atât de des invocat de optzeciști a avut-o rareori.

„Mi-e dor de poemele cărora doar eu însămi

le eram universul.

Îmi urmăream târșăitul zilnic,  
firișorul de păr câinesc  
crescut pe vârful nasului  
timp de o săptămână udă  
(al dracului!) cu lacrimi amare;  
fusta-nflorată rotită-n pulberea dimineții,  
scarabelul din inimă, clepsidrele minții,  
amarul

și poate-poate eram fericită.

Asta mi-ați luat.

Posibilitatea de a mă număra eu pe mine  
însămi

printre ființele lui Dumnezeu,  
de-a mă bucura liniștită și eu de ceva.

Nu mult: un pumn de țărână vorbitoare,  
un căuș de cenușă aruncat pe-ntinsul mării,  
un viermișor vesel și cu bun-simț.

N-aș fi aruncat atunci niciodată blestemul,  
n-aș fi săpat la groapa voastră  
cu atâta poftă și har.

Da, știm și asta: neîncrederea în mine

A fost una din puținele voastre bune  
intuiții.

Bun. Luați-vă acum și răsplata:

Firișorul de păr câinesc crescut pe vârful  
nasului

Timp de o săptămână (al dracului !)  
și-amarul...

## MARTA PETREU

(n. 14 martie 1955)

Nota personală a poeziei Martei Petreu a fost din capul locului cerebralitatea laconică (*Aduceți verbele*, 1981), tăietura exactă și fină a frazei, ca o incizie chirurgicală, un lirism rece și intelectual, cultivând apoftegma, definiția, reflecția scurtă, ca o piele bine întinsă pe oasele ideii: „Luciditatea ca un șap în rut”; „Înăuntru e creierul tânăr/ pofcios – vulpe veșnic gravidă”;

„Trupul: unica mea singurătată”; „În acest spațiu imaginația se descompune ca o zidărie”; „În vecinătatea durerii frica are bot de lapte”; „Moare în Marta zi de zi o femeie” etc. Multe din aceste imagini sunt de fapt niște *conceitti*, căci poezia Martei Petreu e înrudită la început cu a „manieriștilor” de felul lui Ion Stratan, Emil Hurezeanu sau Eugen Suciu, cu toate inevita-

bilele diferențe. Absența (ori chiar interzicerea) senzualității și preferința pentru idee nu defeminizează poezia Martei Petreu. „Semnele” feminității – exterioare sau interioare – sunt peste tot: cutia de pudră, rujul „etalat cu franchețe” și chiar câte o puternică metaforă a sensibilității: „Cu o floare dacă mă atingi/ mă umplu de clopote”. Poeta se întreabă: „Cum să scriu poeme tandre, mă întreb,/ cum să scriu?”. Sau, mai subtil: „De cât orgoliu ar fi nevoie pentru ca ideile să devină senzații?” Aceste poezii au, în frăgezimea lor sensibilă, acel aspect biografic, trăit, de experiență sau de impresie nemijlocită, care va deveni dominant în volumele de după 1989.



În legătură cu poezia Martei Petreu din *Dimineața tinerețelor doamne*, Ion Bogdan Lefter a remarcat: „intersecția a două direcții importante” ale noii lirici: „Prin modul trufaș și necruțător în care se privește în oglindă și prin deschiderea către marile categorii ale existenței, (ca) aparține seriei orgolioșilor moraliști (Petru Romoșan, Ion Mureșan, Mariana Marin, Ioan Morar); în timp ce seducția abstracțiunilor și a concentrării o înscrie în seria conceptualizantilor (Liviu Antonesei, Ion Stratan, Călin Vlasic)”. La numele din această serie din urmă îl putem

adăuga pe al lui Ion Bogdan Lefter însuși. Lucrurile stau, probabil, așa, deși cea mai izbitoare trăsătură a poeziei Martei Petreu se găsește la puțini dintre poeții generației ei: introspecția lucidă, aproape clinică, adevărată incizie pe epiderma sentimentului. Această jupuire necruțătoare, care lasă sufletul la vedere, palpitând și sângerând, o aseamănă pe poetă cu Angela Marinescu și cu (maestră a amândurora) americanca Silvia Plath. Marta Petreu este o egocentrică prin natură, de o trufie ce se cuvine înțeleasă mai ales ca o lipsă de menajamente față de sine. Orgoliul ei constă în a se lua pe sine ca exemplu negativ, disecându-se cu un bisturiu ascuțit, spre a-și arăta suferința, frustrarea, lipsa de speranță și eșecul. E vorba de un lirism al deziluziei, care însă nu se maschează, ci se declară: poeta pune degetul pe rană, scormonește în locurile cele mai dureroase, cu o cruzime insuportabilă. Dacă substanța lirică este, neîndoielnic, morală, ea nu se exprimă decât rareori direct prin intermediul unor „cuvinte mari și poetice”, după cum spune Ion Bogdan Lefter, citând un vers al poetei: acestea sunt de obicei suspendate metaforic, introduse, ca niște pietre prețioase, în montura unor pseudodefiniții lirice. Cerebralitatea e mai mult chestiune de vocabular (rece, noțional) și nu reușește să ascundă cu totul frustrarea afectivă. Logica lirică stă pe un strat de senzualitate. Elogiul creierului („să mă adăpostesc în propriul creier/ ca-ntr-un uter matern”) se însoțește cu bulimia simțurilor („carnea încă se ospătează din conștiința de sine/ carnea mea mă înfulecă”). Alungate pe ușă, imaginile corporalității revin pe fereastră: pielea, sângele, nervii. Poezia de dragoste propriu-zisă e relativ târzie, abia în volumele de după 1989, în care se poate remarca un ton din ce în ce mai sumbru. Senzualitatea nu mai e reprimată, dar nici asociată cu stări de plenitudine ori de juisare: „Starea de extaz luminos îmi rămâne străină”, scrie poeta, care se lasă tot mai des pradă disperării („La ce să mai nădăjduiesc când nu mai pot?”). Eroticele (câte sunt) exprimă mai degrabă frustrarea decât

satisfacția. În maniera ei concisă și memorabilă, poeta evocă „noaptea de maturitate/ a feminității mele uzate”. S-a obligat să-și rețeze iluziile precum tatăl rețeza iarba cu coasa. Dar tot ce încearcă să reprime se răzbună: „Tot ce țin sub capac/ sare din mine ca uleiul dintr-o tigaie încinsă”. Cruzimea autoscopică e fără egal în poezia generației '80.

„Cândva în adolescență mi-am programat  
prin corpul meu de carne și mentă de

cimbru sălbatic

în floare

să-nvăț ce este răul

să înțeleg ce-nseamnă moartea, coșmarul,  
curvia și

sminteala

ce gust are plăcerea trădarea excesul

dezolarea

cum se transmută un fapt-de viață

în vers: voiam scriind poemul să fac o

gaură-n cer. Da

Doamne. Cerul. Al tău.

Am vrut să-mi fac poemul știind ce este  
răul.”

Sinceritatea e câteodată „nerușinată” (o culegere din 1993 se intitulează *Poeme nerușinate*), mărturisirile sunt fără perdea și aproape cinice:

„Bărbații mei – de-o oră sau de ani

Viii și morții la grămadă –

bărbații mei da trupuri mirositoare  
asudate

sub care am scâncit (din voluptate sau  
din politețe)

Da. Unii îmi plăceau

Iar alții – unul-doi – deoarece-i iubeam  
m-am programat să-mi placă

Da. M-am culcat cu ei pe apucate

Bărbații numărați ai mei

închiși în mine ca-ntr-o eprubetă

s-au strâns acum aici: sunt o falangă.”

Și încă:

„Privește-i. Te cheamă

te-ademenesc pe tine bărbatul tânăr

animalul fraged:

vor să te scuipe să te consoleze vor să mă

vândă ție pe degeaba

vor – binevoitori – să te prevină vor să-ți

șoptească

la ureche

ce-ai să pățești culcându-te cu mine

Ei. Bărbații mei. Eu le-am gustat saliva

Privește-i. Nu e nevoie să mă vândă

Îți spun cu voluptate ce-o să vină:

sexul tău

fierbinte

sângele tău saliva ta ori sperma

și – dacă-mi plângi pe pânțele ca alții –

lacrimile tale

le metamorfozez da toate astea

în cerneală”

Oho. Iubitul meu. Cerneala cu care scriu  
nerușinat poeme.”

În fine:

„Da. Scriu cu sânge. Cu sânge al meu. Și  
cu cerneala

ce curge lent – în loc de spermă – din

trupurile voastre

noduroase

Soldații ai mei pe care-i duc Dincolo.”

Există puține poeme la fel de puternice liric în toată poezia noastră. În culegerile din urmă (*Scara lui Iacob* e din 2006), coșmarurile, dezbuzarea, oroarea fac locul unei spaime în tonuri bacoviene („Domine. Tată. Cineva îmi bate noapte de noapte în fereastră/ cineva se izbește de stîlcă uguie da îmi vorbește/ pășărește din gușă”) sau unui început de resemnare care amintește tot de poetul *Plumbului*, trecut însă

prin filtrul psalmilor arghezieni („Nu mai am milă nu am răbdare mi-am pierdut umilința/ inima mea este grea ca o casă de fier/ și închisă”). Suferința e îndurată cu stoicism. Vaietul sufletului abia dacă se aude („Mă doare, mă doare, mă doare,/ carnea mea puțină și muritoare”). E târziu pentru fericire, pentru iubire, pentru orice („E târziu pentru orice fel de iubire...// Așa că am stat pur și simplu/ verticală/ goală pușcă și aburind/ în fața ta/ cum stau noaptea la fereastră față în față cu bezna// Da. Aburind/ cum aburește dimineața sub soare/ pământul acela mănos din grădină/ Oho. Pământul acela pe care eu l-am călcat în picioare// Era târziu”). Nu mai licărește nicio speranță:

„Acum pot să ascult...  
cum sfârâie  
ca o lumânare udă de sânge  
carnea trupului meu aprinsă de moarte”

Marta Petreu este o poetă excepțională, neprețuită la justa ei valoare de o critică închinată adesea unor idoli mult mai modești.

Poeta este totodată și o strălucită eseistă, informată filosofic și care aplică de obicei la literatură observații din logică și din filosofie (cu predilecție din Aristotel). *Tezele neterminate* (1991) e o culegere de astfel de eseuri superbe prin rigoare, despre refuzul nesocratic de către Marin Preda al vorbirii ca favoare a zeilor ori despre sofismele din Caragiale („Eroii lui Caragiale vorbesc și argumentează – așadar gândesc! – într-un mod profund defectuos; probabil este trăsătura cea mai frapantă și totodată cea mai puțin analizată...”). Exemplificarea polisilogismelor din *Căldură mare* ar merita să fie reprodusă în manualul de literatură. Toată chestiunea este reluată, sistematic și cu bibliografie, în *Jocurile manierismului logic*, cu scopul de a defini opoziția dintre clasicitatea naturală și manierismul artificial. Cel mai bun studiu istoric privitor la extremismul tânărului Cioran este *Un trecut deocheat*. Nediscutată serios în România, după 1999,

când a apărut prima ediție, cartea Martei Petreu a fost luată în seamă așa-zicând prin rigoare, când s-a tradus aceea a Alexandrei Laigniel-Lavastine (*L'oubli du fascisme*), dar din păcate nici atunci pentru caracterul științific impecabil al demonstrației, ci doar din cauză că Lavastine preluase ad-litteram, dar scoase din context, multe din observațiile autoarei. Informată până la amănunt și procedând cu maximă exactitate, *Un trecut deocheat* așază rătăcirea ideologică a autorului *Schimbării la față a României* într-o lumină aproape definitivă. Nu e mare lucru de adăugat nici schițării cadrului istoric, nici datorilor lui Cioran față de filosofia culturii din Spengler ori față de filosofia lui Nietzsche. Amestecul de naționalism și de europenism din gândirea cioraniană e cântărit cu o balanță foarte fină, care permite o paralelă cu Lovinescu, niciodată crezută utilă de comentatori, și una cu gândirea legionară, niciodată privită fără umbra de prejudecată. Studiul Martei Petreu nu exclude aprecierile tranșante, dar nu se transformă într-un proces și cu atât mai puțin într-unul de intenție. Pentru cine va dori să reia întregul contencios, el se va dovedi incontestabil. Dincolo, inevitabil, de nuanțe și, poate, de noi documente, nimic esențial nu mai rămâne de spus. *Ionescu în țara tatălui* îl readuce în mijlocul congenerilor pe autorul lui *Nu*: împărtășind o vreme ideile și idealurile generației '27, Ionescu se desparte, printre primii, de ele după 1936, când simte, spre deosebire de Cioran, primejdia rinocerizării. De altfel, Marta Petreu interpretează piesa de teatru scrisă după mai bine de două decenii ca rod al traumatismului „greu de vindecat” din anii petrecuți de Ionescu în „țara tatălui”. De altfel, germenele bolii politice descrise în piesă Ionescu îl regăsește târziu în biografia proprie, inclusiv cuvântul (rinocerita), care-i trecuse prin minte, dar pe care îl uitase când concepea *Rinocerii* și când toată istoria i se păruse inspirată de o experiență a delirului nazist relatată undeva de Denis de Rougemont. Marta Petreu descoperă cu această ocazie, și le folosește pentru prima oară, scrisorile adresate la

sfârșitul războiului de Ionescu, aflat la Paris, lui T. Vianu, aflat în țară, în care viitorul dramaturg deplânge „România reacționară” din fantasmalele ideologice ale generației lui și indică limpede alternativa la antioccidentalismul mistic al unor Pârvan, Blaga și Nae Ionescu în europeanismul raționalist al unor Lovinescu, Zarifopol și Vianu însuși. Personajul Logicianului din *Rinocerii* îl are ca prototip real pe Nae Ionescu. O latură inedită a prezenței (fie și prin corespondențe pariziene) a lui Ionescu în România este implicarea lui (pe care N. Carandino și-o va reaminti în memorii) într-un scandal de presă. Ca să scape de gravele acuzații aduse de Ministerul Apărării ziarului *Dreptatea*, care publicase o caricatură cu un militar român purtând pe mânecă literele *T.V.* (referire la divizia *Tudor Vladimirescu* în care sovieticii înrolaseră ofițeri și soldați români căzuți prizonieri), țărăniștii recurseseră la o diversiune: semnalară un articol al lui Ionescu din *Viața Românească*, pe atunci condusă de Ralea, care era și ministrul Artelor, articol în care un „trimis al regimului Antonescu” la Vichy își justifică sinecura printr-o serie de „trivialități la adresa armatei”. Explicația oferită în replică de *Viața Românească* e puerilă: ar fi fost publicat din greșeală un articol în locul altuia. N. Carandino care avusese ideea diversiunii nu se gândise (o recunoaște el însuși) că se va ajunge la condamnarea lui Ionescu de către Tribunalul Militar. Culmea ironiei: nimeni nu-i comunică lui Ionescu sentința, mai mult, se pare că el n-are de fapt habar de ce se petrece în țară. Cartea Martei Petreu oferă o lectură pasionantă tocmai prin astfel de revelații, admirabil puse în pagină, care ne dau o imagine a epocii. Trebuie spus și că, publicând ea însăși în 1991 scrisoarea din 1946, care pusesse armata la zid, Marta Petreu va fi sever admonestată de Ionescu într-o lungă epistolă, afirmând că nu dorește ca un text vechi de aproape o jumătate de secol să-l implice în jocurile politice din abia eliberata de comunism „țară a tatălui”. *Filosofii paralele* este o culegere de eseuri, unele foarte spirituale, în maniera „tezelor neterminate” din

prima carte a Martei Petreu (intitulate *Parva culinaria*, înfățișează cu tot seriosul, dar cu un mare umor, și încă după o idee a lui Nietzsche, felurile de mâncare ale diferiților autori și personaje: „Îmi amintesc toate mesele tuturor personajelor din toate cărțile pe care le-am citit”). Centrul de greutate al *Filosofiilor paralele* e dat de articolul publicat inițial în *România literară* la mijlocul deceniului zece și care a stârnit furia fanilor filosofului despre plagiatul lui Nae Ionescu după Evelyn Underhill. Cu acuratețea obișnuită, demonstrația este fără cusur. În sfârșit, o carte adorabilă este *Filosofia lui Caragiale* „Ce cunoștințe de filosofie a avut Caragiale?”, se întrebă din capul locului autoarea, recunoscând că întrebarea „este tentantă pentru că pare neverosimilă” și poate stârni zâmbetele ironice ale cititorilor „serioși”. Mai ales, că, numărând numele de filosofi menționați nu prea des de scriitor, nu-i ies la socoteală decât vreo patruzeci, iar unii pot fi trecuți pe listă doar cu oarecare bunăvoință (Heine, de exemplu, pomenit de șapte ori, și chiar Machiavelli, de cinci ori, care se află în capul listei!). De tot hazul e faptul (relevat de asemenea în premieră de Marta Petreu) că lui Caragiale îi datorăm primul examen al filosofiei lui Nietzsche în România (numele filosofului fusese amintit cu un an înainte de Gherea și preluat de Maiorescu în cursul de la universitate cu un an după): nu scris de el, ci de foarte tânărul pe atunci Rădulescu-Motru, solicitat de Caragiale să colaboreze la *Epoca literară* cu un articol de filosofie, dar nu „de aceea transcendentală, cum învățați voi prin Germania”, „ci ceva mai piperat, care să facă pe adormiții noștri să strănute”. Suntem în 1896 și *Epoca literară* publica în supliment, din aprilie până în iunie, un veritabil serial filosofic Nietzsche. Caragiale s-ar fi arătat entuziasmat, citind fiecare articol de câte două ori, și corectând punctuația. Serialul a devenit ulterior primul studiu monografic despre Nietzsche la noi și unul din primele din Europa. Se pare că ideea editării a fost a lui Caragiale. Apariției în *Epoca* a articolelor i-a pus capăt intervenția

Regelui Carol care nu suporta ideile conaționale-lui său. Marta Petreu pune la bătaie mai departe două articole ale lui Caragiale, pe care principalul său biograf le-a legat de o singură zi (25 iunie 1897) când autorul lor a făcut, dimineața, o vizită lui Hasdeu la castelul de la Câmpina și seara, una lui Gherea, în restaurantul gării din Ploiești. *De la d. C.D. Gherea* este, fără îndoială, o bucată de un haz filosofic imens: aceea în care Caragiale vede în „pulpa de vițel” lucrul în sine și în cuțitul cu care o tăia Gherea „spiritul nostru”. Paginile consacrate de Marta Petreu lecției de filozofie kantiene servită (da, servită!) de Caragiale lui Gherea sunt, cum altfel?, delicioase. Marta Petreu îi surprinde lui Caragiale „jocul”: făcând mereu caz de lipsa lui de educație sistematică, dar fără a-și ascunde

„nacafaua”, părerea de rău, că n-a învățat filosofia la școală, ca alții, Caragiale trebuie citit prin antifrază. El nu e nici atât de naiv, nici atât de neinstruit cum vrea să pară. Marta Petreu culege din proza scriitorului dovezile irefutabile ale bunului său simț filosofic. Nu atât sensul de înțelepciune (confundată curent cu filosofia, așa cum deșteptăciunea trece în ochi proștilor drept inteligență), cât în acela de umor superior al ideii. Ironizând cuțitul lui Gherea care, oricât ar tranșa pulpa vițelului, nu ajunge niciodată la „sinele” ei, Caragiale dovedește o înțelegere a analiticii kantiene de care filosofi de meserie n-au avut parte în toată cariera lor. În totul, eseistica Martei Petreu este, ca și poezia, absolut remarcabilă. Locul autoarei în istoria literaturii române trebuie reconsiderat.

## ION STRATAN

(1 octombrie 1955 – 20 octombrie 2005)



„Aveți aici/ urmele unui imperiu sintactic/  
din vremea când vă puteam numi...”, spune

poetul pe prima pagină a *Ieșirii din apă*. Această lirică declarație, neobișnuit de clară, conține un adevăr și un program. La originea manierei lui Ion Stratan fiind *Jocul secund*, dar apoi tot mai mult *11 elegii*, vom descoperi în *Ieșirea din apă* un impresionism subtil, inteligent, bazat pe asocieri șocante și pe alte reguli de construcție decât acelea uzuale în limbă. „Codul” barbian este evident, de exemplu, în *După ploaie*: „atâtea coropișnițe urcând în luptă dreaptă/ atâtea pajure-necate-n burlan după ploaie/ atâția rățăciți trăind pentr-un cântec/ atâția rozmarini căutători de larve// doar curcubeu-hamac pentru aerul/ indiferent, pieptănat/ de o ploaie/ ce le-mparte pe toate”. Ermetismul aparent implică o perfectă claritate interioară. Poeziile sunt tăiate în forme regulate, au muchiiile cristalului. Din geometria lor secretă emană căldură, tandrețe, senzualitate. Lirismul de epură al lui Ion Stratan exclude confuzia sentimentală, foiala obscură, animală din suflet repede expurgat, ridicat la idee: („câteva sentimente/ mânuși umede cu



care/ moșesc în gând”), deși niciodată steril, uscat. Suprafețele netede ale poemelor ne încălzesc ochiul, așa cum culoarea unor anumite pietre prețioase dă senzația că e agreabilă, caldă: „uneori m-aș opri doar la tine/ frumusețe înceată/ cum ți-aș stîlci numele/ n-ai să te schimbi/ frumusețe, frumușată/ bisturiu de angora/ navă pierdută pe-o emisferă de măr/ uneori m-aș opri doar la tine/ frumusețe înceată/ tu, care porți laserul/ cald ac de păr”. Pe ruinele vorbirii comune, înfloresc micile provincii ale cuvintelor, geometric orânduite și trimitându-și mesajele ca niște reflexe intermitente, asemeni jocurilor palide ale farurilor pe mare. Răceala caldă a acestor poezii este datorată neîncrederii în sentimentalitatea manifestată ca atare. Retoricii afective – despletite, difuze, concupiscente – îi este preferată o retorică pur lexicală, nobilă, intelectuală, abstractă. Cedând inițiativa cuvintelor, poetul pare a recurge la o muzicalizare a vieții interioare. Semnele de pe partitură mai poartă în ele doar umbra sufletului („o notă ca/ umbra sufletului pe partitură”), aparența lui intraducibilă („oricum nu se poate traduce/ ceea ce spun – fermecată drojdie/ a unui fel de sentiment căzător...”). Afectivitatea abolită, grad zero al stării emoționale, din care crește frumusețea (deseori invocată) a planelor și liniilor, a formelor cristaline, infinite în regularitatea lor, a unei lumi în care inteligența pune cea mai desăvârșită ordine folosindu-se de tășuri, bisturie, care împart, despart, netezesc, înjumătățesc, geometrizează. Este prin excelență o lume a văzului: a celor văzute și nevăzute, a clarobscurului, a fetelor-morgana, a ocheanelor triste, a transparențelor. Între suflet și ochi legătura o fac lentile complicate. Curiozitatea este de a constata că laserul privirii, care transpersează lucrurile, este la rândul lui creator de ambiguitate: nu una a simplei opacități, a emoției impure, murdare, dar una a structurilor clare și a netezimilor impecabile.

*Cinci cântece pentru eroii civilizaatori* se deschide cu invocație a rostirii. Tăcerea e ruptă, odată cu

vraja nenăscutului. Poetul iese în cuvinte. Dar nu de la început. Poezia ca nespunere continuă să-i obsedeze fantezia. Abia mai târziu realul devine hrană pentru spirit, urcând din gură în ureche. Poetul e cel fără nume, Dumnezeu însetat de creație. Lirica rostirii uzează de jocuri lingvistice, de eufonii (jocul lui Ion Stratan se petrece la nivelul fonologic și chiar morfologic, mai rar la nivelul lexical). Sunetul versului are o mare puritate. Iată un fel de gnomism bazat deopotrivă pe sentință și pe sonoritate, cristalin și lapidar:

„această închidere, acești dinți  
înseamnă părinți

acest fâlțait  
descompunere în ger  
înseamnă cer  
cele bune  
nu-nseamnă nimic  
hieroglife și rune

tribul cu surlele, sur  
înseamnă doar sensul mai pur

sub lampă, departe  
o doamnă înseamnă  
în carte

câteodată, prin foi, o destup  
inima pe care o beau și o rup

câteodată-i duc dorul  
berzei ce-i scriu doar piciorul

lângă mine  
Sfinxul  
care se-nseamnă  
pe sine.”

*Oglindă în cupolă* are ca subtitlu *Sinele*: „Din gând atârnă realul/ ca o rochie cu spatele gol”. Intrarea în sine deschide întâia poartă spre realitate. În *Luminile și rodia* intervine iubirea. La fel

de laconică, poezia are acum toți porii deschiși,  
e aproape senzuală, de o imensă delicatețe:

„Nu mai e, nu mai e  
Părul ei moale ca marmura  
din care-i făcu arcul  
Dianeî din Poitiers  
și ce să-mi mai reamintesc  
din ziua zilelor, Întâi  
cu gura-n chip de arabesc  
amprenteî sale de călcâi?”

De-aș fi vrut să zbor, ușorul  
Nededit la spaima norul  
Mi-ar fi dat o clipă doar  
Din căderea lui Icar  
De-aș avea-n picioare, două  
Urma cojilor de ouă  
Mi-ar fi dat mirarea doar  
De-a cădea uimit sub car

O monedă toarce firea  
Candiano și Moira  
și în zbor pierdut e versul  
de nu l-ați uita, încalte  
norul ce-ți îmbracă mersul.”

*El și Pentameronul* largesc realul dincolo de limitele individualității. Apare lirica socială, dacă pot spune așa, oda (parodică), satira, sarcasmul. Față de versiunea din *Aer cu diamante*, *Pentameronul* conține schimbări majore care nu sunt în avantajul poemului. A dispărut *Argumentul*.

„De-aș apărea să vă cânt din liră-degeaba!  
Coroana de urzici pe creștet mărește geniul  
și graba

Inflația scade geniul și grația.  
Sunt un muncitor. Muncesc cu  
Spiritul. Vă scriu aceste rânduri rugându-vă  
Să-l promovați pe elevul Popescu”,

care imagina pe poet drept un rapsod, într-o viziune ironică. Părțile a treia și a cincea au fost înlocuite și nu mai au claritatea din prima formă. Finalul poemului era epatant prin mimarea simbolismului decadent, bacovian, și prin caragialismul voluntar, care ducea la ultimele consecințe ideea pseudo-rapsodului („Mărturisesc. Am scris totul/ În beții, lupanare. Sunt Mațe-Fripte/ Privesc la comédie, plâng/ Curat murdar. Căldură mare”). Am fi fost tentați să bănuim în aceste modificări mâna Cenzurii. Dar când Stratan reia *Pentameronul* într-o primă antologie din lirica proprie, după revoluție, *Biblioteca de dinamică* (2001), el păstrează forma modificată, deși putea foarte bine s-o restituie pe cea inițială. Bănuiala se îndreaptă acum spre accentuarea formalismului și a dificilului dintr-o poezie tot mai abstract-cerebrală. Lapidaritatea sentențioasă face loc unui discurs sfărâmat, mozaicat, și unei retorici de tip avangardist. Ludicul își pierde hazul. Intertextul (bacovian, barbian, arghezian, nichitastănescian etc.) alunecă într-un textualism sterilizat. În felul lui metaforic, dar exact, Al. Cistelean a sugerat această scleroză a poeziei lui Stratan vorbind de o „meserie a inefabilului” care a transformat treptat, „gravitația vizionară a lirismului” în virtuozitate goală, veritabilă „aventură a performanței”. Între optzeciști, Stratan e mai aproape de I.B. Lefter, E. Suci sau Bogdan Ghiu decât de Coșovei, Cărtărescu, Vișniec sau Mariana Marin.

## MAGDA CÂRNECI

(n. 28 decembrie 1955)



Magda Cârneci părea să fie la debut (*Hipermatéria*, 1980) vocea cea mai reprezentativă a generației ei. Din nefericire, ea nu și-a ținut promisiunea în cărțile următoare. Prima ei carte se deschide cu o poezie programatică intitulată chiar *O, generația mea*, în care nu sunt doar toate ideile și clișeele liricii optzeciste (totul are semnificație, nimic nefiind indiferent, poezia privește deopotrivă pe poet și lumea întreagă, adevărul îl angajează plenar pe artist etc.), dar și un mod de a-și proclama – direct și categoric – furia și orgoliul. Numai Elena Ștefoi mai este atât de furios-orgolioasă. Dar poezia Magdei Cârneci e mult mai discursivă, mai oral-adresată, plină de apeluri, exhortații, revendicări. E un lirism al cuvântării, mai degrabă decât al cuvântului, cum niciun congener nu mai scria. Claritatea contează mai mult decât sugestia, iar vigoarea expresiei mai mult decât subtilitatea ei. Nu este aproape nimic feminin în *Hipermatéria*. A doua însușire a poeziilor (teoretizată de toți optzeciștii, dar de puțini respectată) este realismul lor: atenția întoarsă spre cotidian, banal și chiar

umil. Dar umilul nu e pur și simplu repus în drepturi, ci înnobilit printr-o aură așa-zicând mitologică, e la fel ca la Stoiciu:

„Spun numai:

Bătrâna femeie de serviciu Maria  
ea care nu știe bine vorbi  
dar care știe înjura la necaz  
ea care nu a gândit niciodată la nimic  
altceva  
decât la masă și casă (aflate undeva în  
afara orașului)  
în paradis)  
și râde gros când verde tineri bărbați și  
tinere femei  
împreună

Bătrâna femeie de serviciu Maria, pe care  
prea bine o știi  
cu fața ei călcată de talpa unei vite  
puternice  
ori a unei șenile ori a unui pantof cu toc  
foarte înalt

strânge tinichele, sticle goale și resturi  
care-s mai  
prețioase ca aurul face patul, bocancii,  
face pretutindenea  
curățenie când deja e prea târziu  
cu nerușinare își ține  
sânii uscați în palmele crăpate și negre  
când  
nu te aștepți când ți-e foame dinaintea  
ochilor tuturor  
fricoșilor, când nu mai e nimic de făcut  
trece lată cât ușa și urâtă ca moartea, o  
vizitează noaptea  
îngerii, tomberoanele, ziua domnii și  
doamnele,  
le ghicește în palmă, le promite, îi iartă

ca un câmp de bătălie trecută, ca o arie  
demult treierată,

ca un vechi truism mai banal decât  
nașterea procreația  
moartea, o lozincă, salvarea, o iluzie,  
mama, o pată de sânge,  
realul cel mai real

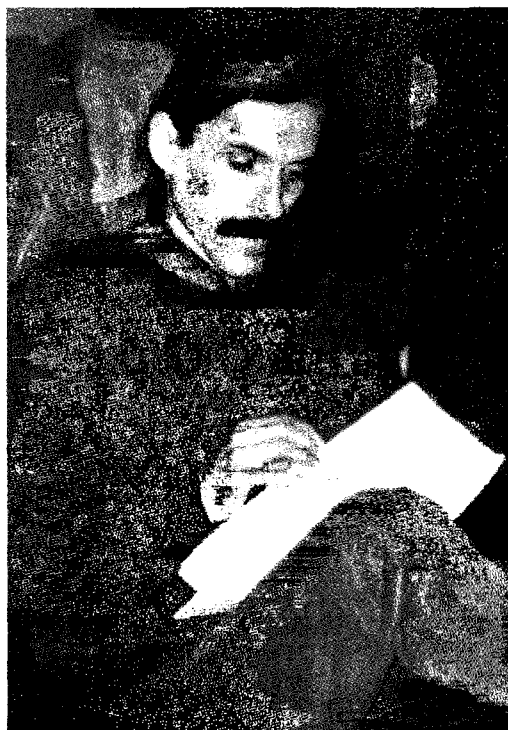
care place mult mai mult doamnei viață  
decât orice frază frumoasă,  
orice bomboană cu lapte învelită în  
staniol

după care și  
bătrâna femeie de serviciu Maria se dă  
totdeauna în vânt”

O profesie de credință mai realistă nu s-a scris în poezie de la acelea ale lui Bogza din anii '30. - „Să privim realitatea în față”, pretinde imperios Magda Cărneci într-unul din versurile cele mai memorabile ale întregii ei generații. Niciodată, în volumele următoare, poeta n-a regăsit acest ton și nici uimitorul curaj, date fiind condițiile din deceniul 9, de a-i pune pe poeți în fața responsabilității lor esențiale.

## MIRCEA CĂRTĂRESCU

(n. 1 iunie 1956)



Prin 1978 și-a făcut apariția la Cenaclul de Luni un student din anul al doilea de la „Română” (cum e numită în limbaj studentesc facultatea respectivă), uscățiv, negricios, cu o față mică adunată parcă toată în privirea foarte fixă. Nu părea nici stingherit, nici peste măsură

de comunicativ. Știa desigur că-i precede un început de reputație literară și voia probabil s-o verifice. Auzisem de numele lui de la Ov.S. Crohmălniceanu, foarte entuziast de pe atunci în ce-l privește. A citit un singur poem, extrem de lung, cu o voce nazală, mecanică și egală, fără efuziuni, dar care accentua versurile exact acolo unde te așteptai mai puțin. Abundent imagistic, chiar torențial, poemul a curs o vreme monoton, obositor, dar, după câteva zeci de versuri, a început să-și arate forța: deloc dezorientat sau flasc, din contra, tăios, lucid controlat, a mers până la sfârșit într-un *crescendo* care nu-ți permitea să respiri. Tânărul era Mircea Cărtărescu și va debuta cu volumul *Faruri, vitrine, fotografii*, (1980), care promitea un mare poet. Întâiul lucru care s-a observat la el era plăcerea cuvintelor. Rareori un poet a fost astfel vorbit de cuvintele sale ca Mircea Cărtărescu. Nu în sensul stupid, de incontinență verbală; căci aproape totul e la locul lui, în aparent nesfârșitele lui poeme, și inteligența stă cu ochii deschiși la căpătâiul inventivității lexicale. Dar cuvintele ies, țâșnesc, curg ca dintr-un corn al abundenței; se atrag și se izbesc unele de altele cu zgomot; se rostesc în

vârtejuri din ce în ce mai iuți; se lipsesc unele de altele ca atomii în moleculele uriașe de materie vie; cad, plutesc, zboară, alunecă sau se rostogolesc. Din această vorbire neobosită răsare viziunea lirică. De la tânărul Nichita Stănescu, niciun poet nu a mai dat o impresie la fel de amețitoare că reconstruiește prin cuvintele sale lumea. Centrul de greutate al volumului îl regăsim în poemul intitulat *Căderea*. Punctul îndepărtat de plecare al *Căderii* este barbian și nichitastănescian. Invocația inițială a „Lyrei de aur” care să „înstrune” cântul, cum ar fi zis autorul *Ritmurilor pentru nunțile necesare*, e urmată de sugerarea unui mod nou de a vedea lucrurile, prin intermediul unui ochi ce „țese-mprejur de sine/ un fel de lumină, pe care alt ochi/ ar primi-o ca noapte și-ar închina-o/ zeilor melancolici ai nopții”. E vorba, în această primă parte a *Căderii*, de o viziune cosmogonică. Lumea increatului e o lume plană, survolată de o pasăre în două dimensiuni care poartă în cioc un disc (iată de pe acum și motivele principale) în care „există toate lucrurile cu toate amănuntele lor”, așadar, ca pură virtualitate. Întâia parte a poemului este despre virtualitate. În locul de unde pornește spirala, „punctul devine linie/ care vâlurește și procreează/ și se-mprăștie-n suprafață”. Această generare spontană de forme geometrice produce un lirism abstract, înrudit cu acela din *11 elegii*. Iminența nașterii e evocată în a doua parte, unde suntem purtați într-un silvestru univers blagian de zei ce stau „strânși unul în altul lângă bușteanul de cedru”, sub „urechea lui Dionis înșurubată în noapte”. Imaginația poetică izburnește în următoarea secvență, odată cu ecloziunea primăvăratică de forme ale naturii. Primăvara e personificată în botticelliene închipuiri, față de care acelea din anotimpul care urmează ne duc cu gândul la pădurile tropicale ale lui Rousseau Vameșul, delirante vegetal, unde tulpinele groase par șerpi, iar plantele au mișcări de reptilă. Sau toamna putredă și iradiantă, peste care trec aceleași duhuri silvestre. O notă dramatică se percepe în ultimele două părți, care anunță

declinul acestui ciclu de cosmice prefaceri: „plângu și mă tânguiesc când mă gândesc/ la moarte”, spune poetul în limbajul lui Dosoftei, anunțând intertextualitatea viitoare a poeziei lui. Sfârșitul se aseamănă cu începutul. Lucrurile reintră în unitatea primară, în virtualitatea absolută. Viziunea e întâi calmă, dar ciclul *Jocurile mecanice* ilustrează altă față a poeziei lui Mircea Cărtărescu, dar și în ele se remarcă aceeași alianță norocoasă, de inteligență și de fantezie. Poetul știe să strunească debitul său verbal colosal, să nu se lase purtat de torent. El retează deliberat aripile patetismului, alternează seriosul cu glumețul, introduce momente carnavalești în viziunile funerare, e suav în atrocitate și abstract în plină efuziune a materialității. Amestecul acesta de abstract și concret, de idee și metaforă e dozat foarte savant. Lirismul intelectual abstract al *Elegiilor* lui Nichita Stănescu și terifiantele viziuni materiale din *Infernul* lui Ioan Alexandru par să încerce aici o sinteză care înseamnă un suflu nou în lirica noastră. Există, mai peste tot, citate (din poemele lui Eliot ori din romanul *Tristram Shandy*), referințe, clișee de vocabular, care indică o reutilizare, în scopuri proprii și în context schimbat, a unor limbaje poetice (și nu numai) existente. Un comentator stupid a vorbit de plagiat. Spre deosebire de *Căderea*, poemele din *Jocuri mecanice* vin cu o viziune mai puțin clasic-mitologică, mai realistă și cotidiană. Se umplu de elementele civilizației industriale, de locurile comune ale mașinilor, roboților, fizicii și chimiei. În al doilea rând, ironia se umflă ca un balon gata să se spargă, gluma lirică ia proporții colosale.

După *Faruri, vitrine, fotografii*, cel mai strălucit debut din poezia postbelică, Mircea Cărtărescu pare să scrie în *Poemele de amor* care urmează despre iubiri defuncte, evocate însă cu o luxuriantă bogăție de amănunte, care le fac prezente în toți porii poeziei și cu o exuberanță paradoxală, nici cu desăvârșire serioasă, nici numai glumeață. Iubirea fiind la trecut, ea reînvie în prezentul poemului cu locurile, atmosfera, febra, fantasmalele și vocabularul ei. Rareori un

poet a fost mai exact și mai inventiv în detaliile care alcătuiesc decorul întâmplărilor lui sentimentale. Realitatea cotidiană a orașului – a Bucureștiului modern – dă buzna în poeme, „lactobarul de lângă scala”, „magazinele cu frapé-uri, furouri și doftorii din pasaj”, „întunericul bulevardului în dreptul teatrului mic”, „strada toamnei și apoi taras sevcenco, pe lângă liceul cantemir”, „mașina 109”, asfaltul trotuarelor, firmele, librăriile, Foșorul de foc, spitalele, teatrele, tirurile, tramvaiele, Cișmigiul și celelalte. Londra lui T.S. Eliot văzută dinspre *Burnt Norton* e departe de a fi la fel de precisă. Și apoi, persoana iubitei: căinată, lăudată, luată peste picior, idealizată, transfigurată, imaginată. Prima parte din *Femeie, femeie, femeie...* e o declarație enormă de amor, un portret de interogații nesfârșite, tandru, sfâșietor, comic, sarcastic:

„Cine umpluse cu levănțică, pucioasă,  
asparagus, flacăra, dragoste, biscuiți și  
carbide troleibuzul pe care îl așteptam în  
stație la tunari?  
cine a râs ca o bețivancă mângâind lubric  
coloanele gării de nord, înroșind  
taxifurgonetele?  
cine trecea, oh, dragă, cine trecea la vatra  
luminoasă cu brațele încărcate de  
crizanteme, lăsând o dâră de struguri  
printre orbii guițând fericiți?”

În partea a doua poetul se căinează, în același stil enorm, ca un Conachi în blugi, care se prăpădește, se tânguie, se uimește:

„Doamne, m-ai chinuit, m-am chinuit  
pentru tine  
și am vărsat, și am plâns isteric, și mi-am  
băgat unghiile în podul palmelor pentru tine  
și m-am înfășurat în perdea și am smuls-o și  
am căzut cu ea pe parchet pentru tine  
și am rupt cu dinții fața de pernă doar  
pentru tine  
și mi-am mestecat atâta obsesia încât creierul  
meu a făcut paradontoză...”

Dar despărțirea fiind consumată, ce mai rămâne? „acum, tu ești o superstiție, o hiperrealitate cu zeci de miliarde de fețe”. Acesta este un vers-cheie. Suferința și senzualitatea sunt multiplicată în amintire, care hipertrofiază lumea trecută a iubirii, fericirea, decepțiile, corpul. Eroșul e de fapt himeric, fantast. Blestemele, recriminările în cascadă, acuzațiile („ai fost proastă, m-ai dezamăgit, mă lepăd de tine/ ce ai păstrat din adolescența cu nuiele de pomi reflectându-se gri în vitrine?”) ascund părerea de rău; sentimentalismul însă e jucat, trucat, pus în scenă într-un spectacol magnific de carnalități baudelairiene. Acest superb joc cu toate posibilitățile sentimentului este și o punere la încercare a limbajului poeziei de dragoste. Ar fi să nu cunoaștem bine natura liricii lui Mircea Cărtărescu dacă am privi-o în latură strict sentimentală. Avem de-a face, mai curând, în ele, cu o tentativă de mistificare decât cu sinceritatea unui iubit decepționat. Ce e amorul? Un prilej pentru *Poemele de amor*, care reprezintă cea mai radicală și completă încercare de subversiune, din literatura noastră, a poeziei înțeleasă ca expresie sau confesiune sentimentală. Dovada o constituie amplul poem *O seară la operă*. El debutează cu un *Argument* al cărui înțeles adevărat nu se luminează decât mai târziu. O primă idee este că poezia se face cu cuvinte și acestea stau oarecum la dispoziția poetului, care nu le inventează, ci le folosește. Orice poezie de dragoste este, în același timp, nouă, originală, și rezultată din recombinarea tuturor poeziilor de dragoste existente. *O seară la operă* este un splendid poem programatic și polemic pe această temă. Nu există un grad zero al vocabularului poetic. Poeziile mai curând reflectă o tradiție literară decât sunt expresia unor trăiri. La limită, o poezie de dragoste poate fi sinteza unei anumite lirici erotice, ca un text născut din alte texte, într-o coexistență pașnică. O sinteză, fără îndoială, animată de spirit parodic, dar nu mai puțin autentică decât transcrierea în versuri a iubirii poetului. Observăm de la început în O

seară la operă că poetul lucrează cu „limbaje” cunoscute, pastişându-le sau parodiindu-le, încorporându-le sau absorbindu-le. Poemul lui Mircea Cărtărescu conține mai multe astfel de registre lirice. Întâia parte este scrisă în stil exclamativ-juvenil, labişian (referința la Labiş este deschisă, prin procedeul intertextualității), deși sporit de o fantezie asociativă. A doua parte, prin contrast, ne oferă mostre de stil prozaic-dezabuzat, derizoriu, „realist”, în sensul platitudinii. Și așa mai departe. În poem apar două personaje: „poetul” și Maimuțoiul care este, firește, un alter-ego. „Poetului” îi revine registrul „biografic”. El e plin de amintiri, părăsit de iubită, adresându-se reprobator mamei (aici se distinge cu ochiul liber un element așa-zicând psihanalitic). Maimuțoiul este artistul în cealaltă ipostază, care nu transcrie emoții reale, trăite, ci rescrie poezii de amor. Iubita care i se arată Maimuțoiului este o himeră dimoviană („brusc, în zidul de plumb din spatele lui se desfăcu o fereastră/ și prin ea, cu un teribil de sexy glas/ se ivi o domnișoară de plexiglas./ era fără îndoială cea mai frumoasă femeie din lume/ covârșită de lenjuri, poleieli, crotali, căi ferate, păpădii, parfumuri, creme și spume”). Duetul care urmează constituie miezul poemului. Declarațiile reciproce de amor refac, cu virtuozitate, istoria liricii noastre de dragoste de la Văcărești la Arghezi, prin Conachi, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Bacovia, Barbu și Blaga („stai, ajunge, lasă-le-ncolo de poezii, că nu de vorbe proaste îmi arde mie.../ păi, nu mai era decât nichita”). Intenția nu e minimalizatoare, dacă mai trebuie spus, ci recuperatoare. Procedeul acesta al revalorificării unor expresivități (pastică, parodie etc.) a fost folosit, în proză, de Proust și mai ales de Joyce, iar în poezie, de T.S. Eliot (de exemplu în *Patru Quartete*) și de alții. Putem vedea în el una din modalitățile fundamentale ale poeziei moderne de după Rimbaud. În *Little Gidding*, Eliot face explicită relația dintre cuvântul vechi și cuvântul nou: „For last year's words

belong to last year's language/ And next year's word await another voice”. Refolosirii limbajelor poetice existente, intertextualității le putem adăuga procedeul opus al infuziei de limbaje considerate, din unghiul tradiției, nepoetice. Altfel spus, Mircea Cărtărescu tinde spre o dublă subversiune: ironizarea poetului și valorificarea lirică a prozaicului. În ce o privește pe a doua, grija lui cea mai mare este sugerată tot de T.S. Eliot: „The common word exact without vulgarity/ The formal word precise but not pedantic”.

Volumul următor, *Totul*, are trei motto-uri care sugerează trei feluri distincte de a se revela ale totalității: cosmic („Totul se află în toate părțile, fiecare lucru este în toate lucrurile, soarele e în toate stelele și fiecare stea e toate stelele și soarele”, Plotin), metafizic („Totul pe lume-i frumos, neasemuit de frumos pentru că-i adevărat”, Dostoievski) și psihologic („A suferit totul, însă într-o singură clipă desăvârșită”, Kafka). Trebuie să recunoaștem că proiectul poetului nu e lipsit de o mare ambiție; și să adăugăm că această ambiție este slujită, cum se cuvine, de un mare talent. Volumul cuprinde două poeme (*Geneză* și *Totul*) și trei cicluri (*Idile*, *Viziuni* și *Momente*). Nici această alcătuire nu e întâmplătoare. În fond, *Geneză* reprezintă o punere în temă, iar *Totul* un epilog, între care se situează cele trei grupaje. În definitiv, *Viziunile* lui Mircea Cărtărescu rezultă dintr-o îmbrățișare a universului real, nu numai cu gândul, nici numai cu sufletul, ci cu întreg trupul, cu brațele, cu mușchii, cu venele, cu ganglionii, cu viscerele. Cunoașterea este o metafizică a corporalului. Instrumentul privilegiat rămâne privirea: una de foarte sus, *din polul plus*, concretă și fantastă, minuțioasă și integratoare. Viziunile conțin un amestec de banal și de senzațional, sunt hazlii și fabuloase, înduioșătoare și pline de cruzime, copilărești și fermecătoare. Proiecții ale unor dorințe și răsfățuri, ele iau forma unor jocuri extraordinare de-a realitatea. Poetul se joacă cu orașul ca un copil cu niște cuburi, modifică spațiul și timpul, călătorește pe covorul fermecat al ispitelor, printre patiserii, benzinării, baruri,

școli, spitale și magazine, într-un București fabulos-oriental. Viziunile sunt o mie și una de nopți ale acestei fantezii năucitoare. Erotismul este, pe cât de îndrăzneț, în reprezentările lui anatomice, pe atât de candid. Anatomizarea universului a încercat-o, înaintea lui Mircea Cărtărescu, poetul *Viziunii sentimentelor*. Dar dacă la Nichita Stănescu metaforele corporalității erau suave, delicate, inflorescențe miraculoase ale oaselor și mușchilor, la Mircea Cărtărescu ele au un aspect visceral, teribil și uneori grotesc. Ochiul e dublat de toate celelalte simțuri și mai ales de pipăit: proximitatea obiectelor schimbă proporțiile, întorcând pe dos, ca o mânășă, trupul și sufletul. Metaforele ambilor poeți sunt mult mai puțin legate de sentiment, de inimă, decât de trup. Viziunile acestea sunt, prin excelență, impure, alcătuiind un straniu epos burlesc, în care fantasmagoricul întâlnește fotograficul, intelectul se răsfășă în imagini kitsch, iar oniricul se scaldă în proza de zi cu zi. Un magic limbaj de contraste dă naștere unei lumi noi, proaspete și pregnantă, borțoasă de obiectele și de situațiile cele mai obișnuite. Același limbaj îl observăm în *Idile*. Ciclul cuprinde poezii mai vechi, după toate indiciile, dar în care fantezia asociativă funcționează la fel. Nota comună este elogiul adresat femeii iubite. Respectiva formulă poetică e cunoscută de mult: *quasida* arabă a trecut la trubaduri și la autorii Renașterii italiene. Originalitatea elogiului constă la Mircea Cărtărescu în stilul enorm-ironic al laudei. Ca și *Poemele de amor*, poeziile din *Idile* se bazează pe un joc superior nu numai cu sentimentele, dar și cu formele literare în care ele s-au exprimat. Amestecând stilurile erotice, Mircea Cărtărescu reînnoiește poezia extravagantă a lui Minulescu: volubilitate emoțională, pigment exotic, referințe la realitatea imediată a unui anumit mediu, incongruențe deliberate, epatare intenționată, delir onomastic, Poetul își cântă iubirea în cele mai variate registre: serios, comic, șlagăr de muzică ușoară, argou bucureștean, stiluri profesionale etc. Marin Sorescu încercase în *Descântoteca* o demistificare asemănătoare a limbajului erotic. Ceea ce este caracteristic este modul în care

emoția este exprimată fără false pudori, prin apelul la toate componentele cotidianului, vârate cu anasâna pretutindeni în aliajul liric. În pofida acestui talmeș-balmeș, a aspectului glumeț (și chiar „miștocar”) și a clișeeilor, *Idilele* sunt încântătoare tocmai prin delicatețea secretă a sentimentului, proiecția ingenuă a dorinței. *Momentele* se constituie dintr-un efort de a recupera poetic banalul cotidian. Am semnalat și altă dată orientarea „prozaică” a unei părți din poezia contemporană (Petre Stoica, Ioana Ieronim, Marin Sorescu). Este o reacție la modelul dominant în anii '60-'70 al poeziei „lirice”, evazive și rafinate. Elemente ale acestei maniere se găsesc pretutindeni în versurile lui Mircea Cărtărescu, dar *Momentele* le reunesc aproape programatic într-o poezie care se situează voit la antipodul evaziunii moderniste, al metafizicii lirice, al miturilor și al transfigurării de orice fel. Ele privesc realitatea de la nivelul realității, făcându-se ecoul faptului divers, al biografiei, în sensul cel mai strict. Desigur, poezia aceasta hiperrealistă vorbește despre realitate fără să cadă în banal. În cântul al doisprezecelea din *Levantul* poetul declară:

„Când pornii poema asta cât eram de  
cilibiu,  
Joacă îmi părea a face să trăiască-n epopee  
Spangă de bărbat alături de pept fraged de  
femea,  
Stiluri mult sofisticate să aduc dintr-un  
condei  
Cum călugărul înfloare pergamintul dă  
minei  
Ticluiam, cu muzichie dă clavir și dă  
spinetă,  
Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă,  
Plictisit fiind de joasa poezie-a vremii  
noastre...”

Găsim în aceste versuri aproape toate motivațiile – psihologice, stilistice, culturale – care l-au determinat pe poet să încerce o specie, epopeea, de multă vreme uitată într-un colț al Muzeului Literaturii. Acoperită de un praf gros,



cu fiarele ruginite și sforile putrede, mașinăria nu mai părea recuperabilă. Se străduise s-o facă, acum un veac și jumătate, întreaga echipă romantică, în cap cu Negruzzi, și, înaintea ei, de unul singur, mult ingeniosul Budai-Deleanu. Pe urmă, în cursul timpului, au mai apărut doar câțiva fanatici care nu-și pierduseră încrederea în zborurile poetice de lungă durată. Nebăgați în seamă, abia înregistrați de istoriile literare (e drept că niciunul nu s-a dovedit prea meșter), acești ultimi nostalgici au fost, ei înșiși, îngropați în uitare – în epoca modernă. Modernismul este în fond acela care a creat Muzeul Literaturii: ca să aibă unde abandona, cu un protocol ipocrit, tot ce nu-i mai făcea trebuință. Novator și intolerant, lipsit de memorie, credea că scapă astfel de fantasmele care-i bântuiau subconștientul. Și, cu asta, totul părea a se fi încheiat, cu vizitele periodice ale școlarilor cuprinși de o plictiseală cronică sau cu strădaniile, din ce în ce mai rare și ele, ale unor învățați excentrici de a afla la ce folosise cândva o bielă sau o manivelă înțepenită ori de a contempla pur și simplu șurubăria misterioasă a unor străvechi vehicule literare. Ar fi neadevărat să afirm că experimentul lui Mircea Cărtărescu ne ia prin surprindere. Nu numai pentru că poetul a mai scris *O seară la operă* și alte lucruri care nu semănau deloc cu ce credeam noi (și el însuși) că se cheamă poezie, dar și pentru că, de câțiva ani buni, literatura pare să-și fi redescoperit gustul pentru trecutul ei, mai exact, pentru acea parte din trecut pe care ultima sută de ani i-o ascunsese. Chiar dacă nu se reduce la atât, postmodernismul nu poate fi înțeles fără această modă *retro*, fără dorința de a scoate din muzeu genuri, specii și procedee literare uitate. E drept a preciza că Mircea Cărtărescu era cel mai indicat s-o facă. De la prima carte (*Levantul* este a patra), el s-a arătat atras de farmecul acestor vechituri, i-a plăcut să rescrie, să transforme, cu un cuvânt să recupereze. A avut un simț suplimentar pentru tehnicile poetice ieșite din uz. Și, desigur, disponibilitate pentru stilurile ori regis-

trele de expresie cele mai diverse. Pe acest fond ludic și sentimental, el era meșterul pe care epopeea românească îl aștepta ca s-o repună în funcțiune. În comentariul său din *Contra punct*, Ion Bogdan Lefter considera că experiența va rămâne fără urmări, atât pentru autorul însuși, cât și pentru poezia românească, mai ales din pricină că intraductibilitatea acestei epoei, „înșesate de subtilități lingvistice și livrești”, o va lipsi de ecoul capabil a face din ea o „performanță internațională”. E ușor de contraargumentat că nu s-a întâmplat deloc așa cu poemele similare ale lui Ezra Pound sau, în roman, cu *Ulisele* lui Joyce. De altfel, Ov.S. Crohmălniceanu, în succintele considerații de pe coperta a doua a volumului, vorbește de o „formidabilă reactivare de forțe latente ale poeziei românești din cele mai vechi timpuri până azi, adevărat manifest literar postmodern”, și atât de fermecător încât s-ar putea „să împace cu poezia și pe cei care au renunțat s-o mai citească”. Dincolo de farmecul imediat al *Levantului*, sesizabil de către mulți cititori, există o imensă erudiție poetică la care poeții, ei, n-au cum să rămână nepăsători. Termenul de comparație ideal ar fi fost *Țiganiada*, dacă ea ar fi apărut când a scris-o Budai-Deleanu și nu aproape trei sferturi de veac mai târziu. Gata-gata să pățească ceva asemănător (sub trecutul regim politic, *Levantul* n-ar fi putut să fie tipărit), epopeea lui Cărtărescu este, ca și *Țiganiada*, nu doar o reluare simplă și împrăștiată a unui gen, dar o invenție extraordinară, în măsura în care adevăratul ei subiect este istoria însăși a poeziei românești. O istorie foarte precisă, deși în registru comic. Performanța excepțională este tocmai această comedie a literaturii pe care, ca și *Țiganiada*, *Levantul* o scrie cu o fantezie și cu o virtuozitate fără egal. În istoria multor literaturi, există un astfel de moment în care cineva simte nevoia să rescrie în perspectivă comică istoria unui gen. *Don Quijote* n-a fost, în cea spaniolă, decât rescrierea parodică a romanului cavaleresc. Dar el a dat

naștere romanului modern. Oare cum ar fi arătat poezia noastră, dacă *Țiganiada* se tipărea la începutul secolului XIX și nu la sfârșitul lui? Nu putem aprecia exact ce mecanisme înțepe-nite va izbuti *Levantul* să urnească în poezia românească actuală. Tot ce putem face deocamdată e să ne amuzăm citindu-l.

Trama epică ne aduce până la un punct aminte de poemele romantice de pelerinaj, cum ar fi *Childe Harold* al lui Byron sau *Conrad* al lui Bolintineanu. Referința la ambele este directă în *Levantul*. Un june boier patriot și poet, pe nume Manoil (este numele eroului din romanul lui Bolintineanu), călătorește pe un caiac din Corfu la Zante, admirând peisajul meridional și scriind elegii (alte *topoi* comune). Niște piraiți greci, conduși de Iaurta, chiorul și temutul, ocupă vasul și îi spânzură pe marinari. Manoil este cruțat fiindcă are aerul unui englez și a studiat la Cambridge împreună cu Zotalis, fiul piratului. Peripețiile vor fi, toate, de acest gen. Derizorii sau chiar absurde, ele vor fi însă mereu umflete până la a apărea demne de nobila epopee. Invitat de Iaurta la un colossal festin, pe o insulă, Manoil îi revelă acestuia propria origine aromânească (recitându-i versuri populare) și-i face o scurtă relatare a istoriei neamului său (începând cu versul lui Iancu Văcărescu: „Se întinde o câmpie pre subt poale de Carpați”), amestecând pe Apolodor cu meșterul Manole și socotind toată istoria demnă de pana lui Victor Hugo, hélas! E și ceva din *Zoosophia* lui Ion Gheorghe aici. Manoil și piraiții ajung la Zante, unde o întâlnesc pe Zenaida, sora lui Manoil, și unde citesc o scrisoare a lui Iancu Aricescu, închis de domnul valah pentru fabulele lui. Poetul le cere să scape țara de tiran, dezvăluindu-le că într-o anume zi și la o anume oră domnul se va afla la Turnul Colței ca să privească prin lunetă cometa. Numai grecul Leonidas Ampotrofagul de la Hosna (însurat cu vajnica ploieșteancă și republicană Zoe) îi poate ajuta, căci a construit un balon zburător (numit de poet și mongolfier sau zeppelin) și alte mașini de război. Așa că toate personajele de până aici,

plus zuavul Languedoc de Brilliant, se duc la Hasna, lângă Samos, ca să apeleze la tehnologia lui Leonidas. De acolo, piraiții pe apă, iar ceilalți în balon, se îndreaptă spre Giurgiu, unde și-au dat întâlnire. Trec peste alte întâmplări, ca să semnalez doar faptul că Iaurta nimerește peste o tabără de țigani având ca bulibașă pe Zotalis, așa că tatăl și fiul își reunesc forțele. Ei vor să prade Valahia și să se folosească de naivul Manoil în scopurile lor mai mult crapuloase decât patriotice. Zboară la București și, intrând sub pământ, cu balon cu tot, ajung în sala tronului. Puterea fiind o amăgire, nu e nicio dificultate în a înlocui pe Vodă cu Iaurta. Planul cu kidnaparea lui vodă din Turnul Colței fusese schimbat ca urmare a trădării secretului de către Iancu Aricescu (în speranța că va scăpa din închisoare, fabulistul scrisese o odă pentru domnitor și-i vânduse pe căzuși). Epopeea se încheie în acest fel ridicol. Sigur, trama epică n-are importanță în ea însăși.

Se poate pune întrebarea de ce o epopee cu o astfel de tramă este numaidecât comică. *Țiganiada* și *Don Quijote* sunt scrieri esențialmente comice. Nu însă și *Cantos*-urile lui Pound, deși cel dintâi dintre ele este o reluare a *Odiseei*. Dar Pound scria într-un moment în care intoleranța modernă făcea ca textul cultural anterior să fie cu grijă cernut printr-o sită cu găuri foarte mici și care nu lăsa să treacă decât ceea ce convenea spiritului nou și dominant. De aici o atitudine întrucâtva rigidă față de trecut, pe care o regăsim și la avangardiști când îl recitesc pe Lautréamont și în general în întreaga acțiune recuperatoare a modernilor. În clipa în care textul anterior nu mai este convocat doar din nevoia de a motiva ideologic textul actual, ci și din pură plăcere, atitudinea poetilor se schimbă. Limbajul, figurile de stil, tropii și procedeele înaintașilor lor îi delectează și-i îndeamnă la o lectură lipsită de *parti-pris*. Rezultatul noii perspective de lectură este exact acela de la Budai-Deleanu aflat în fața epopeilor antice, renaștentiste sau baroce de dinainte: o rescriere din unghi ludic. Jocul de-a literatura pare mai

important lui Cărtărescu însuși decât orice altceva. Cartea se naște din carte și se pierde în carte. Motivul borghesian (alt autor evocat în *Levant*), care va reveni în proză, apare explicit în final, unde Auctorele spune adio Cititorului: îl vedem pe Manoil scoțând din raft o carte pe a cărei copertă scrie *Levantul*. Restul poeziilor, în general mai recente, sunt interesante, dar manieriste.

Proza lui Mircea Cărtărescu nu e cu nimic inferioară poeziei. Nuvelele din *Nostalgia*, ca și scurtul roman intitulat *Travesti* au câteva caracteristici comune: un fantastic hiperrealist, crescând în *boule-de-neige* pe parcursul narațiunii, oniricul, viziunile cosmice, obsesiile sexuale și o simbolistică sofisticată. Aspectul metaliterar e vizibil peste tot. *Travesti* conține, de altfel, vindecarea prin scris a nevrozei autorului. Întâmplările extraordinare din *Ruletistul* sunt relatate de un Serenus Zeitblom. Metaliterarul e câteodată la Cărtărescu la fel de fabulos ca și literarul. În *Rem*, unul dintre naratori e un fel de păianjen care se hrănește din substanța însăși a povestirii. De altfel, insectele și păsările, splendid-înfloritoare, nu lipsesc din niciuna din proze. În *Orbitor*, corpul și aripile, de care e vorba în subtitlu, sunt ale unui păianjen gigantic. Toate prozele au structura unor povestiri în povestire, ca la păpușile rusești care intră una în alta. Chiar dacă toate procedeele au mai fost folosite, Cărtărescu le imprimă o puternică originalitate. Modelele și le declară (în *Jurnal*) fără sfială: Pinchon, Borges, Marquez, Cortazar, Proust, Joyce. Toți scriitorii postmoderni, după clasificarea proprie din *Postmodernismul*. Fantasticul de tip științific vine din *Istoriile insolite* ale lui Crohmălniceanu. Protagonistul e, aproape fără excepție, copilul sau adolescentul. Maturitatea îi repugnă lui Cărtărescu, ca și lui Gombrowicz și M. Eliade. *Travesti* descrie un caz de androginism. Fantasma unei surori gemene se află la originea unor puseuri homosexuale. Are loc o himerică metamorfoză, bărbatul trecând în corpul femeii, atât prin oglindire (uneori doar în ochii partenerului) sau prin sex, oarecum în sensul devo-

rării de către mascul a femeii unei oribile insecte. Cea mai încheată dintre nuvele este *Gemenii*, sfârșită într-una din încăperile Muzeului Antipa, la care se ajunge prin nesfârșite coridoare subpământene, cu un act sexual care excită fauna moartă, trezită brusc la o agitație obscenă și zgomotoasă. Imaginația prozatorului e barocă. Nu există nimic comparabil în proza românească, exceptând-o pe a lui Eminescu și Blecher.

Romanul în trei volume *Orbitor* era, într-un fel, anunțat de un pasaj din *Rem*: „Visez la un creator care, prin arta lui, să ajungă cu-adevărat să influențeze viața oamenilor, a tuturor oamenilor, și apoi viața întregului univers, până la stelele cele mai îndepărtate, până la capătul spațiului și al timpului. Iar apoi să se substituie universului, să devină el însuși Lumea. Numai așa cred că un om, un artist, și-ar putea îndeplini menirea. Restul e literatură...”. Această viziune expansionistă, așa-zicând, centrifugală, există deja în versurile din *Totul*. În *Orbitor*, ea este completată de una centripetă: în mijlocul cosmosului, ca o *mis-en-abîme*, se află cartea pe care autorul o scrie cu corpul lui – „cartea ilizibilă, dementă, ale cărei bucle de cerneală aveau să fie direct conectate la venele mele, la canalele mele limfaticе, și ale cărei pagini erau chiar pielea mea și țesutul meu cerebral” – și spre care tinde întregul univers avându-l drept protagonist pe autor, cu viața lui și a familiei lui, cu ascendenții din secolele trecute, asemenea unui rămuros arbore genealogic, cu prietenii, cunoștințele, iubitele și fantezmele lui. *Orbitor* este rezultatul superb al acestui proiect paranoic, unic în întreaga noastră literatură. Construcția trilogiei e mai degrabă simbolică decât riguroasă. Romanul e inegal și dezarticulat. Volumul al treilea este mult sub valoarea primelor două, coborând vertiginos, într-un reportaj pe alocuri vulgar al Revoluției din '89. Imaginația, până aici strălucitoare și nobilă, pare brusc secătuită de rutina gazetărească a unor articole precum acelea, rareori inspirate, strânse în *Baroane!*, și de frecventarea pamfletului politic (cum e chiar acela

care dă titlul culegerii) lipsit de arta cuvântului. Cu puține excepții, cum ar fi o nuntă halucinantă, cu scene de acuplare frenetice și pline de fantezie ca la disprețuitul Henry Miller, ultimul volum din *Orbitor* pare a nu mai regăsi rețeta originală din precedentele, în care coexistă realismul cel mai plat și minuțios cu goticul negru, descrierea minimală cu himerismul novalisian, firescul cu absurdul, biograficul cu fantasticul. Personajele trec prin porți misterioase dintr-o realitate în alta, pătrund prin scorbura copacului într-o lume paralelă, în palate eminesciene, sau privesc prin lentile de telescop miriade de galaxii ori, din contră, văd la microscop mirifice lumi infinitesimale. Nimeni n-a mai scris la noi o proză atât de densă și de profundă, populată de fapte deopotrivă reale și simbolice, de fluturi ori de păianjeni colosali, atrasă magnetic de promiscua subterană psihanalitică și luminată totodată de splendide curcubeie cerești. *Orbitor* este atât romanul căutării timpului pierdut, cât și un metaroman la fel de sofisticat ca acela proustian, cu incursiuni nu însă în socialitate ori mondenitate, ci în arheologia și anatomia ființei, comparabilă cu aceea din *Întâmplările* lui Blecher, într-o sexualitate obscură și flamboiantă, liberă și interzisă, cum nu găsim în niciunul din romanele emancipate ale generației '27, nici chiar în acela al lui Arghezi. Cărtărescu însuși își definește bine metoda ca „plimbări de cârțiță prin continuum-ul realitate – halucinație – vis ca printr-un triplu imperiu”. Capitolele mediane din *Aripa stângă* și din *Corpul*, precum și primul din *Aripa dreaptă* (așadar trei din nouă) sunt cele mai tradiționale ca spirit. Povestea, de exemplu, a Mariei, mama, și a surorii ei mai mari, venite din satul argeșean în Bucureștii războiului, ca să-și facă un rost, întâlnirea cu Costel, tatăl, arată în Cărtărescu un remarcabil observator realist, care nu e însă interesat până la capăt de această latură a romanului, introducând în plin tablou de epocă o scenă fantastică: tinerii îndrăgostiți descoperă într-un lift de fabrică rămas intact după bombardament o femeie gigantică și care alăptează

un fluture pe măsură; femeia îi însoțește în peregrinarea lor, zburând literalmente prin aerul încenușat, binevestind Mariei nașterea copilului ei; de altfel, pe coapsa Mariei e tatuat, ca un semn din naștere, un fluture. Astfel de fabuloase întâmplări împânzesc desenul realist al romanului. Impregnată de mistere este și latura politică (oricât de restrânsă) din *Orbitor*. Securitatea citește în urzeala covoarelor pe care le lucrează Maria secrete militare și o anchetează pe biata femeie până când, izbită de iraționalul faptelor, lasă totul baltă. Romanul însuși, pe care autorul îl scrie în mansarda lui, e confiscat tot din pricina bănuielii că fantasmagoriile din el ascund un cifru destinat informării dușmanilor țării. Securitatea îl monitorizează și pe Herman, prietenul naratorului, în țeasta căruia medicii au descoperit o tumoare în formă de fetus uman. E vorba, în unele dintre aceste cazuri, și de altceva decât de spargerea tiparului verosimilității prin intruziuni ale fantasticului: situațiile sunt în fond niște metafore ale scrisului, ale literaturii, ca transpunere pe un suport oarecare, hârtia, covorul, a realității, operație principal suspectă în ochii Securității și, în definitiv, ai Cititorului. Ideea era deja în *Pe strada Mântuleasa* a lui M. Eliade. Dacă orice autobiografie este și o invenție, în orice invenție se pot ascunde fapte foarte reale. Liminarul act de a povesti ori chiar de a vorbi e dubios: tocmai fiindcă e fundamental mincinosă, narațiunea îl interesează pe anchetatorul-cititor. *Orbitor* este, în bună măsură, impregnat de ideea unei astfel de interpretări paranoice. Cu toate scăderile sale, dar și cu pagini geniale, este un roman excepțional.

Era oarecum de așteptat ca autorul *Nostalgiei* și mai ales al *Orbitorului* să țină un jurnal intim. Acela făcut public, acoperind intervalul dintre 1990 și 2003, reprezintă doar o mică parte dintr-un jurnal început prin 1976, după cum Cărtărescu mărturisește la un moment dat, și care cuprinde toți „anii mei de viață conștientă și de scris”. *Jurnalul* tipărit (în două volume deocamdată) debutează cu perioada unei crize de creație. După *Nostalgia* și *Levantul*, și înainte

de *Orbitor*, Cărtărescu trece printr-o chinuitoare incertitudine, deopotrivă profesională și existențială, dacă aceste două laturi pot fi cu adevărat distinse la el una de alta. „*Jurnalul* a rămas singura mea legătură cu un sentiment similar trăit și teoretizat de *Gombrowicz* (al cărui *Jurnal* îi e cunoscut lui Cărtărescu): „Două lovituri succesive au distrus, aproape cu desăvârșire, lumea scrisului meu. Prima e căsătoria, maturitatea, care la rândul lor sunt un fel de simbol pentru ceva mai adânc, de parcă literatura mi-ar fi fost o iubită pe care am înșelat-o, disprețuit-o și părăsit-o. De fapt, singurătatea și nefericirea, frustrarea erotică erau modul poeziei mele de «tinerețe» și al prozelor mele”. *Jurnalul* este, el, „o scriere imatură, care arată către imaturitatea mea adâncă, definitivă”. (A doua lovitură nu mai este dezvăluită, dar o putem bănuși dintr-o mărturisire ulterioară: dificultatea de a suporta viața de familie, cu inerentele ei lipsuri materiale și cu nepotriviri de caracter. Un prim mariaj îi prilejuiește autorului o jumătate de pagină extrem de dură în sinceritatea ei, cu tot accentul ironic pus în stilul indirect, liber de la început și în sublinierea finală: „Fă literatură, dragușule. Scrie literatură care să-ți aducă bani și glorie. Să-ți schimbe viața și să te facă să redevii om în ochii tăi. Dincolo urlă televizorul, iar în mintea mea nu e decât problema artei insolubilă: cum să rezist, cum să împac lucrurile, să nu se termine totul cu o catastrofă. Cum să rezistăm dracului împreună în ciuda defectelor noastre de caracter: o să iau în fiecare dimineață un extraveral și poate n-am să mai reacționez la atmosfera asta continuă de țipete, vase sparte, supărări bruște, nervi izbucniți din nimic într-o clipă, iraționalitate. Și o să mă retrag pur și simplu, o s-o las să se sfâșie singură, dacă are neapărat chef să sfâșie pe cineva. După anul îngrozitor care a trecut și în care Dumnezeu știe cât am făcut pentru ea, acum își revine și se întoarce la firea ei adevărată: irascibilă, confrunțată, exact ce-mi trebuie pentru *marea mea carieră*”). Cartea lui Cărtărescu este unul din puținele noastre jurnale interioare. În afară de

propriile trăiri, vise și lecturi, el nu consemnează mare lucru. Exceptând săptămânile revoluționare de după decembrie '89 (care vor reveni în cele mai slabe pagini ale *Orbitorului*, o dovadă în plus a incuriozității lui Cărtărescu față de întâmplări din afara ființei lui și, în general, față de oameni, după cum el însuși o știe foarte bine când își definește, chiar în *Jurnal*, romanul). A avut de aceea o presă proastă, acuzat de egocentrism, ca și cum nu tocmai interioritatea ar fi esențială într-o astfel de scriere. Criticii l-ar fi vrut, s-ar zice, după modelul consacrat de tradiția jurnalului la noi, un reportaj al uneia dintre cele mai importate perioade istorice. Cărtărescu s-a încrezut, el, până la capăt în natura artei proprii: „Când toți se vor duce spre social, politic și istoric [...], (eu) voi merge în răspăr, spre interior”. Nu vom găsi notate în *Jurnal* întâmplările *altora*, nici portrete, și nu fiindcă nu i-ar izbuti, dovadă acesta al lui Al. Paleologu: „E ca un bătrân galion încărcat cu lucruri vechi și prețioase, «cum nu se mai fac azi», și care curând se va duce la fund cu o lume întreagă și cu secrete de construcție a caracterului ce se vor pierde”), ci, cel mult, un autoportret în mișcare, necomplezent și onest, câteodată brutal, „penibil”, răspunzând cât se poate de limpede proiectului pe care scriitorul l-a avut în minte de la început și până la sfârșit:

„Căci ce e jurnalul meu, în definitiv, decât o lungă, exagerat de lungă, scrijelitură pe un perete de celulă, pe un monument istoric, pe lemnul unei bănci din parc sau pe coaja unui copac, de fapt, o inscripție strâmbă pe zidul zgrunțuros al existenței, care inscripție, în prea multe cuvinte, nu spune de fapt decât ce spune pușcăriașul sau vandalul sau școlarul cu briceag: *am fost aici*. Eu, Mircea Cărtărescu, am fost aici”.

Protagonistul *Jurnalului* este un ins care nu se simte niciodată confortabil în propria piele (exceptând o unică și fulgerătoare poveste de dragoste), nici când scrie, nici când nu scrie; e depresiv și maniac; e bântuit de fantasmă erotice și de vise jungiene, care capătă deseori aspect coșmaresc; e schizoid, contradictoriu,

halucinând pe trezie și lucid în obsesii pe care și le psihanalizează singur, raportându-le și la alții (labirinturile subterane de care îi sunt pline visurile le regăsește la Kafka, Sabato, Pynchon și Eminescu); în fine, suferă de mania persecuției, dar și de orgoliu, e „neprevizibil” și „neomologabil”, cum admite nesilit, convins că îi e dat să facă „nu arta secolului viitor, ci pe a lui M.C.”. *Jurnalul* e o capodoperă a genului.

Mircea Cărtărescu a scris și critică literară. *Postmodernismul românesc* (1999) reprezintă, prin temă, o premieră editorială. După câteva zeci de studii, iată o carte întreagă despre discutatul fenomen literar. Teză de doctorat la origine (așa cum *Visul chimeric* a fost una de licență, despre un Eminescu dotat cu obsesiile onirice ale lui Cărtărescu însuși), *Postmodernismul* a fost la fel de contestat ca și *Jurnalul*. În fond, e o lucrare foarte serioasă, cu o bună bibliografie și cu originale analize, mai degrabă academică, nerăspunzând niciunea dintre exigențele, formulate de însuși Cărtărescu, ale criticii postmoderne. Acceptarea unui discurs plural și relativismul valoric, invocate de autor, nu fac încă o *criticfiction* de tipul propus de Federman. De altfel, cu excepția Simonei Popescu, nimeni n-a mai pretins la noi că scrie *criticfiction*. Definiția pe care Cărtărescu o dă postmodernismului e însă verificată de poezii și de proza proprie. Întrebarea e dacă o *criticfiction* poate fi și o critică, nu doar o ficțiune, cum se întâmplă în metaromanele postmoderne, cărtăresciene ori nabokoviene. Despre înlocuirea hermeneuticii și esteticii moderne cu o „erotică textuală” postmodernă a vorbit deja Susan Sontag. Adevărata problemă este în premisa cărții: în postmodernism, esteticul și-ar pierde autonomia și taxonomia ar dispărea. E însă aici un întreg nod de contradicții între o artă care s-ar implica într-o măsură mai mare decât oricând în epoca modernă în „dilemele etice și politice” și de tot felul ale omului și societății, și o critică fără vocație hermeneutică, simplă „odihnă în obiectul estetic”. De ce ar accepta critica să rămână la contem-

plația pură față de o artă pentru care frumosul nu mai valorează nimic luat în sine raportat la dilemele cu pricina? Și cum ar garanta critica perpetuarea artei, când „totul devine artă”, adică exact atunci când e mai multă nevoie de funcția ei apreciatoare și ierarhizatoare? Abia o astfel de odihnă a spiritului critic ar transforma obiectul estetic în unul de consum. *Postmodernismul* lui Cărtărescu are totuși meritul de a fi impus un concept și de a fi fixat fizionomia literară a generației '80.

„Nu vreau să rămân în azilul de bătrâni al istoriilor literare”, declară Cărtărescu în preambulul uneia dintre culegerile de articole publicate inițial în periodice și din cauza cărora i s-ar fi întâmplat „cel mai trist lucru cu putință”: „dintr-un poet am devenit un autor”. Declarația e o cochetărie, care provine din prejudecata că literatura se limitează la știutele genuri clasice. Dacă Arghezi, altfel spus, n-ar fi fost decât autorul miilor de texte publicistice și nu al *Cuvintelor potrivite* ori al *Cimitirului Buna-Vestire*, el n-ar fi contat ca scriitor. Ar fi fost o pierdere pentru opera lui Arghezi, care însă nu l-ar fi exclus din istoria literară. Pe de altă parte, asemenea texte, mai mult sau mai puțin ocazionale, cum sunt cele din *Pururi tânăr înfășurat în pixeli*, din *Baroane!* ori din ce va mai scrie de aici înainte Cărtărescu nu pot fi citite cu adevărat în afara unei opere întinse, variate și inegale, atinsă uneori de aripa geniului, minoră alteori în *Enciclopedia zmeilor*, o agreabilă carte pentru copiii de toate vârstele, sau în *De ce iubim femeile*, o tandră scrisoare de dragoste cu o unică destinatară, în rama unei povești spuse pe scurt și în *Jurnal*, al cărei titlu conține un plural publicitar și o falsă întrebare fără răspuns, dar unitară prin proiect și prin câteva obsesii majore. Citite prin raport cu nuvelele și cu *Orbitor*, unele dintre tabletele din *Pururi tânăr* nu sunt altceva decât fragmente din același jurnal intim, memorialistică ori ficțiune biografică precum celelalte. Articolele din *Baroane!* sunt comentarii politice, o specie în care spiritul analitic al lui

Cărtărescu nu e, vai, mai deloc întrebunțat, rod al unor mediocre puseuri pamfletare fără vervă stilistică. Dar și unele și altele fac parte din

opera unui profesionist al literaturii, unul din rarii mari scriitori din ultimele decenii ale secolului XX și din primele ale secolului XXI.

## BOGDAN GHIU

(n. 5 iulie 1958)



Dintre poeții optzeciști (a debutat în volumul colectiv *Cinci*, 1982), Bogdan Ghiu e printre pușinii care au rămas, până târziu, fideli textualismului, sub semnul căruia E. Simion, de exemplu, l-a așezat de timpuriu și definitiv. „Vreau să spun că tratez cuvintele/ Ca pe niște adevărați semeni”, declara Ghiu însuși într-una din numeroasele arte poetice din *Manualul autorului* (1989). În mult mai variata lui clasificare din *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Radu G. Țeposu îl ignoră. Terxtualismul e prezent difuz în toată lirica lui Ghiu, nu doar în metapoeme, în forma referinței obsedante la pagina albă, la cuvânt, la literă, la actul scrisului,

la poem. Însă este evident că interesul poetului însuși s-a deplasat cu timpul de la poem ca unic obiect al poeziei spre alte obiecte, între care poemul ocupă și el un loc, poate privilegiat, dar nu mai e singurul. Ca și la Romulus Bucur, se precizează la Bogdan Ghiu formula unui intimism caligrafic și reflexiv. Nu însă ironic, mai curând sentimental (deși de inimă se ferește poetul cel mai tare – știe el ce știe!), autorul *Manualului* își evocă și el adolescența (pe tema veche a lui *ubi sunt*), face cu umor delicat, pentru fetița lui, inventarul realității imediate, sau reține, cu întreg haloul lor afectiv, micile gesturi cotidiene (aprinșul țigării, bunăoară). În interstițiile textualismului de ieri mijeste o poezie de impresii de moment, de observații și de reflecții foarte vii. Nu trebuie să ne înșele referirea la foaia de hârtie și la scris: *Legătura dintre noi*, de exemplu, este o curată poezie erotică, alintată, camilpetresciană: „În timp ce scriu, de cealaltă parte a paginii (pe verso) ești tu. Te ascunzi și foaia te ascunde. Scriind te (pre)simt, îți simt trupul tremurător, inegal, nemîșcat, una cu pământul. Te pipăi. Mă împiedici să scriu corect, frumos. De ce stai sub foaia mea de hârtie, dincolo de ea? Ieși afară, vino deasupra, lângă mine, în locul meu! Îmi susții foaia de hârtie. Contactul nostru e chiar această foaie de hârtie. Textul pe care îl scriu se datorează (mai ales) reliefului trupului tău”. Textualismul a devenit aici aproape metaforic, la fel ca în *Sfaturile (mai mult sau mai puțin) practice* pe care *Manualul* se simte obligat să le dea și în care izbitoare e formularea figurată: „Când scrieți, nu apăsați/ prea tare./ S-ar putea ca obiectul/ de care vă sprijiniți/ (pe care, altfel spus, vă bazați)/ să nu

reziste”. Iese la iveală aici o altă temă decât aceea a textului însuși și anume una sufletească, a vulnerabilității celui care, scriind, se poate pomeni căzând în lume. Și ce recomandă autorul spre a se evita acest risc?

„Încercați, așadar, să scrieți fără să atingeți hârtia. Dar cel mai bun lucru pe care l-ați putea face ar fi să dați hârtia la o parte,

să o luați din drum.”

Bogdan-Ghiu a făcut și publicistică, tablete despre televiziune și altele. *Eu(l) artistul. Viața după supraviețuire* este o colecție de eseuri moderne și postmoderne totodată, amestec de teorie și de confesiune, fragmentare, laconice (la fel ca și poeziile), barthesiene ca formulă (amfibologii, mitologii, jocuri de cuvinte), pe cele mai diverse teme și pe care titlul abia dacă le sugerează.

## ADRIAN ALUI GHEORGHE

(n. 6 iulie 1958)



Foto: I. Cucu

Adrian Alui Gheorghe este un optzecist întârziat, care a debutat în 1985 cu *Ceremonii insidioase*. Este un poet adevărat, cu o mică notă personală, rezultată din combinația de banal, prozaic cotidian cu o fantezie a metaforei care merge de la „decadentismul” bacovian, sim-

bolist, până la insolitul suprarealiștilor. Două sunt tipurile de poezie. Mai întâi, o poezie de jurnal intim, de notație a impresiilor ori emoțiilor, ca un fel de confesiune lirică, profundă și dramatică. Acest tip se vede cel mai bine într-un poem elocvent ca o spovedanie, cum este *Și femeia a creat bărbatul*. Poemul începe cu o întrebare semnificativă și care sugerează răspunsul că „poezia decantată” nu mai are căutare într-o lume a comunicării directe și brutale: „Poți să scrii un poem de iubire împotriva iubirii?”. În zațul sentimental al poemului se ascunde un eșec erotic îndepărtat, o primă experiență nefericită. Spune poetul în același mod clar-confesiv: „o mare iubire este a tuturor ca o ploaie”: Și adaugă: „viața întreagă este istoria unei infidelități”. Mai departe, lucrurile par și mai limpezi: „Prima femeie din viața mea nu a fost a mea, ci a tuturor”. Turnura memorialistică a discursului poetic se accentuează în partea a doua:

„M-am născut în vara anului 1958. Poate fi  
asta

o recomandare? (...)

să vezi ceva

din iubirea din care te-ai născut un

sentiment general



iubirea ca o imagine a morții din care ai  
 venit  
 sau poate mișcarea pe banda de celuloid  
 care transformă  
 anorganicul în resturi de memorie  
 sau femeia care se considera preoteasa unei  
 mari iubiri  
 într-un parc vara împreună cu stângăciile  
 unei furtuni  
 un bărbat adormit pe o bancă țipând:  
 treziți-mă până  
 nu dispar învins! apoi chiar dispărând  
 femeia l-a urmat  
 poate să pară vetust – defoliindu-se încet  
 încet  
 abandonând arhitectura mea rațională eu  
 însumi  
 întrebându-mă dacă nu din mine răsar  
 noaptea și zorile  
 sau numai noaptea.”

Celălalt tip învederează o turnură mai  
 degrabă aforistică. Poetul are, în mod evident,  
 plăcerea definiției, pe care o dezvoltă arbores-  
 cent. Ca în orice definiție lirică, și aici reflexivi-  
 tatea e în fond un truc. G. Călinescu a demon-  
 strat la Eminescu, în *Glossă*, că nu gândurile  
 poetului ne interesează și că lirica de meditație  
 e în realitate una în care conținutul, filosofia,  
 ideile sunt „simulate”. Liric în astfel de pro-  
 ducții este tonul oracular ori sentențios, indi-  
 ferent de valoarea în sine ori de originalitatea  
 reflecțiilor. Atmosfera poetică provine din două  
 surse: Bacovia, cu tristețile, ploile și mahalaua  
 lui eternă, și Mircea Ivănescu, cu intelectualele  
 lui preocupări domestice și lecturi, cu evocarea  
 camerei de scris și a scriiturii.

Iată-l pe Bacovia:

„(Nu știi cum se face că) mereu nimeresc  
 marginea orașului acolo unde  
 deversează visele ciolănoase ale săracilor  
 (și) pe vremurile acestea fără nici o  
 sărbătoare  
 femeile uită duminicile încuiate în casă

trec pe străzi la ferestre capete de nebuni  
 chipuri eterate toți cei care l-au surprins  
 pe însuși dumnezeu cerșind puțină  
 dragoste...”

Iată-l și pe Mircea Ivănescu:

„A trecut poștașul a sunat din greșeală  
 i-am mulțumit pentru că încă mai crede  
 că sunt în dialog cu ceilalți după aceea  
 am citit continuu din tratatul de  
 descompunere  
 al lui cioran am subliniat câteva propoziții  
 simple care mi s-a părut că le-am mai  
 citit undeva locurile sunt în general  
 cunoscute ca și oamenii n-a mai venit  
 nimeni e aproape noapte se întorc umbrele  
 în lucruri aprind flacăra aragazului:  
 nu vreau să mă simt singur.”

Factura poeziei lui Adrian Alui Gheorghe  
 este un avangardism caligrafic. Scriitura este  
 îndrăzneță, cu imagini deconcertante ca ale  
 suprarealiștilor, dar în definitiv calofilă: „sunt  
 gol ca o pictură chinezească într-un ziar”;  
 „memoria stă spânzurată cu cocorii în jos”. Iată  
 un poem foarte concis în același spirit:

„Limba mincinoasă a oracolului s-a  
 învinețit  
 ca o limbă de câine care a alungat luna  
 din fereastra ta.”

Desenul din covorul textului se decupează  
 cu limpezime calofilă:

„Pentru că uneori aud o ploaie pășind  
 pe singura fereastră luminată pași mici  
 de femeie îndrăgostită licornă care  
 își amăgește absența cu poeme de  
 dragoste.”

Legătura imaginației cu scriitura arată  
 prestigiul textualismului încă viu la sfârșitul  
 deceniului 9, când a debutat Alui Gheorghe, cu

deosebirea de Bogdan Ghiu, Romulus Bucur sau M. Vișniec că accentul nu cade pe meta-poezie, ci pe chinezăria inventată de Alecsandri:

„În fața ferestrei doi inoroși par plictisiți  
ca două tufe de iarbă încâlcite de vânt  
sau două tunete în așteptarea ploii le fac  
semne vizibile în foaia pe care nu reușesc

să scriu poemul despre amintirile pe care  
un om le-ar fi putut avea privind prin  
fereastră doi inoroși îngreunați de trupuri.”

Adrian Alui Gheorghe este un caligraf  
melancolic și minor al intimității vulnerate.

## CRISTIAN POPESCU

(1 iunie 1959 – 21 februarie 1995)



Ce extraordinar poet promitea de la început să fie Cristian Popescu! După o plachetă intitulată *Familia Popescu*, apărută în 1987, în colecția „Cartea cea mică”, debuta propriu-zis cu volumul *Cuvânt înainte* (1988), în care placheta era reluată în mare parte, și-și încheia scurta viață literară cu *Arta Popescu* (1994), scrisă cam odată cu celelalte două, dar vădit nedefinitivată, conținând, în manieră postmodernă, fragmente felurite, însemnări biografice, improvizații, pamflete lirice și

alte. În legătură cu Cristian Popescu, s-a vorbit, de altfel, întâia oară limpede la noi despre postmodernismul poetic. Poetul s-a afirmat în cadrul cenaclului Universitas care a succedat Cenaclului de Luni și a fost prezentat de Mircea Martin, Marin Sorescu, Constanța Buzea și Laurențiu Ulici, adică de reprezentanți ai generației '60, nu toți sensibili la optzecism de prima oară. Debutul târziu al autorului *Familiei Popescu* îl scotea cumva în afara curentului principal al generației '80, făcând din el o punte spre debutanții anilor '90. Factura poeziei este în parte aceea a optzeciștilor. Originalitatea este însă incontestabilă. Numindu-și unele bucăți „poeme vorbite”, autorul a vrut probabil să preîntâmpine obiecția că le-a structurat ca pe niște texte în proză:

„Bineînțeles c-am auzit cu toții de acel câmp pe care crește păr de fată în loc de grâu. Da, da, unduios și blond. Iese lumea noaptea și piaptână îndelung părul și dimineața copiii îl împletesc în cozi. Ce dacă moartea face din trupul nostru trup de femeie. Trup roditor de grozavă femeie... Mare lucru” ...Așa schimbați vom purta în dreptul inimii o vânătaie chiar de inimă făcută, loviți de inimă pe dinăuntru. Poți să strigi cât vrei: «Ah, fată cu părul blond și vânat!» . Tot degeaba vor veni copiii să i-l împletească și-ai tăi or pieptăna-o îndelung. Poți să strigi cât vrei: «Ah, poemule, vânat și

blond și unduios!». Tot degeaba. Vor auzi cu toții de flacăra aia ascuțită de inima cu două tășuri pe care o porți în piept. Bineînțeles.”

Poetului i se dă această definiție:

„Dumneata ai auzit de unul care adormind a coborât visul în el, cum coboară de obicei visele? Și adormitul a strâns visul în brațe, l-a mângâiat, se simțea bine, dar în zori, vezi, nu s-a mai trezit și a rămas visul acolo în el în loc de suflet... Așa și cu tine: nu știu cum le mângâi, nu știu cum le strângi în brațe că rămân visele în tine și după ce te trezești, își pierd sărachele capul și nu mai vor să plece”.

Onirismul joacă un rol important. Cristian Popescu visează cu ochii deschiși, la orice oră din zi și din noapte, ca și Leonid Dimov, ca toți fanteziștii îndrăgostiți de himere. Visele lui, duioase și glumețe, profunde și fermecătoare, seamănă cu niște priveliști sau întâmplări cotidiene, care au fost însă, prin anamorfoză lirică, deformate, subțiate, lungite, țuguiate, așa fel încât să ți se pară, uitându-te la ele, deopotrivă familiare și stranii. Cam toată întâia jumătate a *Cuvântului înainte* e compusă din astfel de vise lirice care se petrec în tramvai. Tramvaiul, ca element de univers poetic, intră cu adevărat în literatură odată cu Cristian Popescu, la fel cum sania a intrat odată cu Esenin. „Tramvaiul susură pe șine. Electric, adormitor. În tramvai aerul e gros ca o spumă, îl sorbi, amețitor [...] Zâmbește, domnule călător. E bine. Fluturi foșnesc în motor. Electric, adormitor. Eu nu mai cobor la prima.. Nu mai cobor”. Se vede imediat că tramvaiul este o metaforă a universului. În tramvaiul acesta se întâmplă cele mai banale și extraordinare lucruri. În vagonul cu care copiii se duceau la Obor, la călușei, are loc acum nunta surorii, în timp ce mama spală geamurile și așază perdeluțe colorate, servind pe toți călătorii cu bomboane. Se bea și se dansează. „Cristi e un bun lăutar, are o mierlă împăiată în loc de vioară și cântecul i-atârână de

arcuș ca scrumul de țigara stinsă, vom învărti pe rând manivela de la flașnetă, ce distracție, ce sâmbătă nemaipomenită”. Dorința poetului e de a-și cumpăra „ultimul tip de tramvai douășase” și de a întinde pentru el șine până în Valea Prahovei și pe Litoral. „Voi plimba o fanfară să se bucure lumea de surle, de tobe, de bal. Voi plimba domnișoarele ce s-or simți legănate nu ca de șine, ci ca de val”. Aceste aparente absurdități au în fond cea mai perfectă coerență onirică. Treptat ne trezim noi înșine pasageri ai minunatului tramvai și nu ne mai mirăm de nimic, nici chiar de miracolele care au loc în el:

„E-atâta înghesuială în tramvai încât pe domnișoara din față o deranjează bătăile inimii mele, o împinge inima, o lovește. E ultimul tramvai. Voi deschide punga cu fluturi și se va produce o înghesuială cum-nu s-a mai povestit. Ah, domnișoară, buzele noastre se vor lipi strâns, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Ah, domnișoară, nu mai știu dacă asta-i bătaia mea de inimă sau a dumneavoastră, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Degetele au încăput în același inel, picioarele au încăput în același pantof cu toc, delicat, domnișoarele au încăput toate în aceeași rochie, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Toate inimile bat în pieptul vatmanului. Și pe el îl împinge așa de tare din spate încât a pierdut controlul și tramvaiul a ajuns departe în pădurea Băneasa. Domnișoară, fluturii s-au ascuns de mult în părul dumneavoastră și inima mea crește, vă crește în pântec. Să-i dați, vă rog, nume de față. E târziu, e liniște, n-am avut ce să fac, m-a împins prea tare cineva și era ultimul tramvai din seara asta”.

Nu e greu de ghicit aici cântecul de lume muntenesc, într-o variantă plină de imaginație care ne face să ne gândim la Nichita Stănescu. În fond, Cristian Popescu e unul din continuatorii acestui spirit al folclorului urban și mahalagesc, amestec de sentimentalism și de persiflare, care

a dat pe câțiva din cei mai interesanți lirici din ultima sută de ani. Nota caracteristică este însă aceea că sentimentul, în loc să fie cenzurat, este potențat până când, asemenea unui aluat în care ai introdus drojdia, crește imens și absurd, revărsându-se peste lume. Spectacolul acestei intimități devenită publică este acela al romanței bucureștene dintotdeauna. Cu marele lui talent Cristian Popescu îi valorifică lyric facilitatea, gravitatea, duioșia, ridicolul și burlescul. Preferința lui se îndreaptă deopotrivă spre materialele umile, „joase”, spre artefacte, poze și clișee naive, pe care înțelege să le recicleze lyric în felul în care Bruno Schulz o făcea în povestirile lui. Este, probabil, asemănarea cea mai frapantă din toate. Regăsim la Cristian Popescu manechinele, lemnele vopsite, exponatele de ghips din vitrine, cărora poetul le înalță veritabile imnuri. Vitrină este la el paradisul idilic și etern al materiilor alterabile, comice sau pușintel stupide. Întreaga apologie tandru-ironică a kitschului de la Schulz o surprindem și în versurile poetului nostru: „Da, fac idilă. Vorbesc mereu despre Edenul din vitrine. În vitrină hainele nu se șifonează, nu se murdăresc, nu rămân niciodată mici pe manechinele copii. Ochii sunt ficși, cuprind mereu o aceeași sferă vizuală. Pe această privire se poate așterne praful ca pe orice lucru de lemn. Gestul este fix într-o naturalețe forțată. Zâmbetul e vopsit propunând o melancolie acută trecătorului. Culoarea feței se poate cel mult coji, dar este de datorită vitrinierului de a îndrepta totul cu pensula. Tinerețea e veșnică”. În acest stil, din care nu lipsesc formulele stereotipe ale reclamelor, limbajul uzat și lăbărțat de prea multă purtare, jocurile de cuvinte al căror resort este grotescul („Subsemnatul Popescu Cristian am strâns și azi, vineri, negru sub unghie de dimineață până seara”), poetul își dovedește același sentimentalism înduioșător-sarcastic, capabil să exploateze pentru marele lirism arii de flașnetă, motive lăutărești și toată acea melodramatică și carnavalescă muzicalitate a romanței. La care se

adaugă mascarada sentimentală. Mircea Martin l-a raportat la Bacovia. Îl simt mai degrabă înrudit cu Minulescu și Cărtărescu, în pofida tuturor evidentelor deosebiri și aceasta tocmai pentru că seriozitatea lui funciară are o permanentă facondă, e adică fals veselă și limbută, fiindcă emoționalitatea lui e histrionică. În ciclul *Familia Popescu* umorul lyric este de un tip mai clar urmuzian și arghezian. Procedul se învecinează deseori aici cu parodia. Cristian Popescu are însă vădita înclinație spre ducerea expresivității, indiferent de tipul ei, la o limită dincolo de care pușini au crezut că se poate trece. Plecând bunăoară (în *Duminică*) de la ideea că ziua cu pricina este o zi de odihnă, el ia ad-litteram, cuvintele și ne înfățișează o sărbătoare a morții (dar și a nașterii, fiind vorba de Crăciun), în care patul devine catafalc, oamenii se împodobesc ca niște pomi de iarnă etc. Finalul poeziei conține, stilizate, mostre de stil stereotip de la rubrica decese a gazetelor. Aceleași procedee sunt izbitoare și în *Local familial* ori în *Arborele genealogic*. Urmuzianismul ascunde peste tot o viziune asupra existenței, o ontologie lyrică în care comicul și tragicul se împletesc, inextricabil. Bizarul, teribilismele menite să epateze spiritul mic-burghez nu sunt decât expresia paradoxală a unui mare instinct al tragismului existențial. Doar masca e comică. Dedesubt pulsează sângele unei concepții radicale și al unei sensibilități exacerbate. De nu greșesc, poeziile din acest ciclu sunt anterioare celor cu care se deschide volumul. Unele asemănări între ele există, neîndoielnic, și îndeosebi aspectul kitsch și sentimentalismul de flașnetă cu care poetul încearcă să-și mascheze adevărata stare lăuntrică. Descoperim și în imaginile culese din viața familiei Popescu naivitatea simulată, gustul rimbaldian pentru primitiv, umil și prostesc, trucajele, erzașurile și glumele îndoielnice („Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lângă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri și beteală și e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile

lui am așezat bibelouri, fructe de porțelan. Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui: «Popescu + Dana + Cristi + mama = Love»<sup>4</sup>). Dar dacă în *Familia Popescu* autorul se află încă în proximitatea

tradiției bizar-absurdului avangardist, în poeziile celelalte, paleta lui apare mult îmbogățită și mai originală.

## Proza

### ȘTEFAN AGOPIAN

(n. 16 iunie 1947)



Ștefan Agopian a debutat în 1979 cu micul roman *Ziua mâniei*, în care existau deja o mare parte din elementele constitutive ale literaturii lui: subiecte și personaje excepționale plasate într-o istorie jumătate reală, jumătate inventată; joc permanent de perspective, temporale și spațiale, cu anticipații și recăderi în trecut; intertextualitate și metaroman ca la optzeciști (anunțați în anumite privințe); tratarea celor mai serioase și uneori teribile întâmplări în registru comic; și, în definitiv, similiepic și o vădită înclinație spre

parodie ori pastișă care dă prozei un aer de gratuitate pur estetică. În *Ziua mâniei* acțiunea se petrece la Turnu Severin în luna mai a anului 1915, când evenimente dintre cele mai cotidiene sunt agitate de vântul unui destin ineluctabil. *Tache de catifea* reia maniera, împingând acțiunea în prima jumătate a secolului XIX. Naratorul, ucis în 1847 („și acum nu fac decât să stau cu pământul peste mine”), este un Oblomov oltean, care mai întâi caută să afle câte ceva despre nașterea lui, găsimdu-și cu acest prilej o nevastă, iar apoi, în vremea Răscoalei lui Tudor, se întovărășește cu boierul Lăpai și cu fratele acestuia, Piticul, care pune mâna pe banii unui eterist, ascunzându-i în conacul lui Tache, pricină pentru care acesta va fi omorât în pragul celeilalte revoluții. În definitiv, nimic din ce se întâmplă n-are importanță în sine. Epicul e simulat, ca la Mateiu Caragiale (de unde îi va fi venit lui Agopian ideea celor trei crai), substanța romanului trebuind căutată într-o bogată materialitate, intens colorată, în forme baroce aglomerate, încărcate. Agopian e creatorul unei lumi trăite prin simțuri, hulpavă de viață, ca aceea din *Istoriile* lui M. Ciobanu, realistă în detalii și fantezistă în întregul ei, pitorească și exotica. Până la *Fric* și la povestirile de după 1989, nu vor fi multe schimbări. *Tobit* e tot un roman istoric, la suprafață, care maschează unul de atmosferă, poetic și comic deopotrivă. Evenimentele și personajele se află în marginea istoriei: o toamnă și o iarnă de la începutul secolului al

XVIII-lea. Ca și visătorul și leneșul Tache, Tobit este târât de istorie, iar spiritul lui mult mai întreprinzător și energic nu-l ajută câtuși de puțin să preia o inițiativă reală: este manipulat de forțe obscure, împins spre fapte al căror sens îi scapă finalmente lui însuși. Protagonistul romanului rămâne un antierou, în pofida firii lui predispuse la acțiune și staturii lui de uriaș, asemenea cavalerilor medievali, iar întâmplările, relativ numeroase, în care se pomenește antrenat, alcătuiesc o tramă bizară și chiar absurdă. Tobit este un personaj eroicomic (care nu atinge niciunul din scopurile ce i se sugerează). A doua sursă de comic provine din caracterul similitic al romanului, bogat în acte de cruzime, în escapade militare, în acțiuni de spionaj, în aranjamente suspecte, în trădări, toate însă – victorii și înfrângeri – la fel de „gratuite” și de enigmatice. Ne aflăm în 1718-1719, într-o Oltenie ocupată de austrieci. *Tobit*, fiu al unui boiernaș, e luat prizonier de niște lăncieri, jefuit și maltratată (își pierde cu această ocazie un ochi), nimerind într-o tabără militară care construiește Via Carolina. Cum știe nemțește și are asupra lui un act de baronie semnat de împărat, este bine primit și ajunge colonel. Pleacă în fruntea unei mici trupe de mercenari să-și ocupe moșia părintească, pe care însă țărani au părăsit-o. E plătit de un cămătar (din rațiuni neexplicate) și încearcă să-și colonizeze mica fâșie de pământ, cu ajutorul oamenilor pe care-i comandă. Nu izbutește, din cauza timpului scurt și a vitregiilor climei, așa că se refugiază într-o mănăstire, pe care mai întâi voise s-o ocupe, unde se pregătește pentru un asediu ce nu se mai produce. Niciuna din aceste împrejurări nu poate fi luată în serios, nici relațiile lui foarte profitabile cu ocupantul. Aspectul romanului este parodic și fantezist. Parodia, discretă în *Tache de catifea*, este aici esențială. Autorul adaugă narațiunii propriuzise o *Addenda* (cum va proceda și în *Fric*), pe care o justifică în felul următor: „Nescriind un roman istoric, mare parte din materialul consultat, mai ales în vederea creării unei atmosfere,

nu și-a găsit locul în economia cărții. Totodată, dezvoltarea unor pasaje ar fi încărcat inutil structura epică și autorul a renunțat la ele. Prin această *Addenda*, o mică parte din faptele istorice cercetate, precum și «scene» nelegate direct de acțiunea cărții, vin să completeze sub formă de note o perioadă istorică mai puțin cunoscută: Oltenia sub austrieci”. Aceste note – citate din lucrări de specialitate, probabil fictive, în mare parte, comentarii sau pasaje epice, care puteau figura în roman – ne amintesc de acelea din *Țiganiada* lui Budai-Deleanu. În legătură cu *Tache de catifea* s-a făcut observația că există reminiscențe din diferiți prozatori, de la Faulkner la Kusniewicz. În *Tobit* se vede mai clar că e vorba de o preluare intenționată. De exemplu, secvențele colonizării moșiei Alba de către colonelul Tobit trimit neîndoiește la Faulkner și la atmosfera de pionierat din epopeea lui sudistă. Încercarea boierului de a-i readuce pe moșie pe țărani fugari nu e fără legătură cu unele motive tipic sadoveniene. Țărani se consideră liberi și refuză să-i recunoască lui Tobit stăpânirea moșiei. Are loc și o luptă cu slujitorii unui boier vecin care revendică o parte din pământuri. Astfel de *topos*-uri literare nu mai pot fi considerate accidente în *Tobit*, ci menite a sugera o metodă deliberată, o rescriere în registru comic. Nu trebuie ignorată nici ideea – principală – că personajele sunt conștiente că aparțin spațiului literar al unei povestiri. *Tobit* conține elemente evidente de metaroman. Există două tipuri de manipulare în *Tobit*. Cea dintâi se află în planul subiectiv (al diegezei) și se referă la lipsa de sens a acțiunilor întreprinse de protagoniști. Dacă marea istorie a ocupației are înțelesul ei, acesta nu transpare deloc în unica istorie a personajelor. Nicio implicație morală ori de altă natură nu e vizibilă în comportarea lui Tobit și a prietenilor lui, ale căror acte par conduse de o similitudinalitate (parodia destinului), rezultată mai curând din omisiuni voite de autor, decât din necesități secrete. Rațiunile sunt tăcute cu intenția de a umple atmosfera de mister. Avem de a face cu o

formă goală a mecanismului istoric. A doua manipulare este de ordin literar și trebuie căutată în planul „povestirii”. Tatăl lui Tobit a murit convins că existența i se află scrisă în Carte. În Biblie, adică, Tobit, la rândul lui, știe că trăiește într-o poveste pe care o scrie el însuși, ca și Tache mai înainte.

Scris cu același mare talent, *Sara* este un roman în care își amestecă licorile tot soiul de genuri, specii și formule literare: roman istoric, dar și comic, ludic și parodic, narațiune fantastică și onirică, tablou colorat de epocă, parabolă filosofică, poem în proză, poveste pentru copii, experiment textualist, fantasma-gorie romantică, scenerie barocă și așa mai departe. Destul de bine armonizate, acestea toate compun o mică piesă de virtuozitate, interesantă, dincolo de subiectul ei, prin scriitura rafinată, artistă, prin pitorescul imaginației, care merge cu ușurință de la suav la grotesc, prin jocul unei inteligențe literare ieșite din comun, dar și cam narcisiace, abuzând, cu alte cuvinte, de uitatul în oglindă. Aceasta este, de altfel, intersecția principală a calităților și defectelor din scrisul lui Ștefan Agopian, prozator înzestrat cu darurile cele mai bogate, dar puțin înclinat spre pariurile cu miză mare și fatalmente riscante. Primejdia care-i pândește în perspectivă literatură este să rămână încântătoare (vrăjitoric curată!) și minoră. Ce se întâmplă în *Sara* n-are aproape nicio importanță: decât, cel mult, ca să ne ajute să trecem în revistă personajele și motivele. E de notat, în această ordine de idei, că Ștefan Agopian e un specialist în a relata aceleași întâmplări de mai multe ori, cu unele schimbări, sau de a le desființa, după ce au fost povestite, prin capriciul naratorului. Baronul Spurck este înfățișat, întâi, ca fiul unui negustor de mirodenii, care a livrat Curții, într-o vreme de restriște, o anume cantitate de piper negru și încă la un preț redus. Spurck este cocoșat și a adăugat o consoană la numele tatălui, pe care-l chema doar Spurk. O jumătate de pagină mai jos, naratorul „se răzgândește”: „Glumim! Baronul Spurck e ultimul baron dintr-un șir lung de baroni, înnobilit încă de pe vremea lui Mathias

etc. Baronul Spurck nu este cocoșat, dar cine știe din ce capriciu, trecător desigur, și-a împodobit spinarea cu o cocoșă falsă...” În aceste condiții, a povesti subiectul romanului nu e tocmai simplu. Pe scurt, totuși, acțiunea se petrece la Sibiu, în cursul anului 1703, din primăvară până-n iarnă. Capetele mai multor notabilități cad, în urma neînțelegerilor politice, dar și a intereselor personale; pe acest fundal, sosește Tobit (personajul n-are decât o legătură de nume cu eroul celuilalt roman al lui Agopian), ca să încaseze o datorie pe care doctorul Israel Hübner o contractase față de tatăl lui; odată cu banii (dacă i-o fi căpătat), Tobit o ia și pe Sara, fata adoptivă a doctorului, o evreică spaniolă, cu o biografie bizară, bănuită de vrăji, și pe drept cuvânt, căci e slujită de spiriduși, zboară și altele; există și un oarecare Simon Talaba, adolescent, român, găzduit de văduva Koch, prin ochii căruia ne sunt descrise o parte din evenimente; alte personaje, cât de cât memorabile, sunt comitele sas Ioan Sachs, soția lui, Elisabeta, fetele Barberini, consilierul Gross, bunicul lor, doctorul Grell, adică unguri, sași, evrei și români, legați prin ște subțirele, dar dure, într-o mișcare abia sesizabilă de forțe, dar care se dovedește la urmă a fi fost un vârtej distrugător. Accentul nu cade pe acuratețea prezentării faptelor: romanul seamănă, mai curând, cu un sistem de prisme prin care aceste fapte trec deformat, sau, altfel zis, alcătuieste un *puzzle*, greu de construit, cu încalcări de cronologie, anticipări, modificări de optică. Nu avem de-a face cu un roman psihologic, în care prismaticul să fie efectul unor impresii individuale suprapuse, ci cu o narațiune în fond poetică, în care indivizii n-au consistență fizică ori psihică, ci doar una rezultată din stilizare și joc de umbre și lumini. Adevăratele rațiuni ale conflictelor rămân în planul secund: fie sunt omise intenționat, fie sunt doar lăsate să transpară prin vălul înșelător de aparențe aruncat peste evenimente și oameni. Îți poți închipui uneori că acest caracter evaziv, incert și misterios al întâmplărilor (interioare sau exterioare) ascunde o întreagă simbolică; dar, cel puțin la o primă lectură, *Sara*

nu pare o parabolă, deși are, câteodată, aspect esoteric; e mai degrabă un joc și acesta, o formă goală, o stilizare a raportului dintre text și subtext. Ceea ce izbește este, ca în toate cărțile lui Ștefan Agopian, scriitura. Autorul *Sarei* se numără printre prozatorii artiști: unul din străbunicii lui e Ghica, un bunic se numește Mateiu Caragiale, iar printre veri sau unchi, sau ce i-o fi venind, se află Mircea Ciobanu din *Istoriei*. Iată, bunăoară, predilecția arătată modului în care personajele mănâncă: există puține pagini în literatura română (la Mircea Ciobanu sunt câteva zeci) de un mai consistent și fastuos stil flamand decât acelea în care Ștefan Agopian descrie mesele sau festinurile personajelor sale. Gurile salivează abundant, sosurile curg pe bărbii, aceasta nu numai că în scopul de a picta ființe pofcioase, bulimice, dar ca pur motiv decorativ, de scriitură artistică. Aproape la fiecare pagină există un scurt ritual culinar:

„Din ciolan și din carne ieșeau aburi care se îndesau spre nasul lui Weber, intrau în nările lui și din nări, printr-un mecanism necunoscut, se scurgeau în creierul nostru, molecule uriașe, și unuroase făceau explozie acolo, ne deșteptau pofte. Dintr-un castronel de lemn vopsit și lăcuit, primarul apucă sarea grunjoasă și neplăcută la pipăit și o presără peste carne. Cristalele albe și vineții ale sării se înfipseră ca niște alice mărunte și nenumărate în ciosvârtă. Marta ieși și se întoarse cu o cană mare cu bere, o trânti în fața lor, beți, spuse. De pe cană începură să se scurgă broboane mari de transpirație lăsând dâre reci în urma lor, plăcute vederii. Un sfârâit fin se auzea din cană, amestecat cu clocotul oalelor de pe foc. Tobit bău din cana lui, primarul mănca. Fălțile lui trosniră, începură să se agite nefiresc într-o mișcare spasmodică, devoră carnea, apoi, cu buzele țuguiate, începu să sugă savant măduva din osul calduț încă. Limba i se transformă într-un șarpe rozaliu, se strecură în os și cotrobăi o vreme prin el”.

Desigur, aceste episoade sunt prea numeroase ca să nu aibă nicio semnificație. Apare

destul de limpede la un moment dat că autorul descrie – cu o voluptate din care nu lipsește greața – o lume lipsită de transcendență, plină de pofte, abulică, anxioasă și chiar puținel morbidă, care stă sub semnul materialității, al cărnii, al stomacului; există, în această lume, și câteva enclave, dacă le pot numi așa, ale spiritului, figurate de apariția periodică, în preajma lui Tobit, a *Sarei* și a adolescentului Simon, a unui înger, Rafail, sau de minunile din grădina *Sarei*, unde oamenii pot zbura și unde motanul Theopomp vorbește în grai omenesc. Coloratura hoffmanniană a acestor episoade este puternică (intenționată sau nu), dar ele contrastează, în orice caz, în mod evident cu cele în care personajele *halesc* (nu găsesc un cuvânt mai nimerit).

În *Fric* și în povestirile scrise după 1989 (acelea din *Manualul întâmplărilor*, 1984, nu se deosebesc esențial de romane), se accentuează manierismul. Proza lui Agopian e tot mai atrasă de esoteric și de erotic. O povestire ca *Noaptea de februarie*, care e un joc pe tema poeziei lui Macedonski cu acest titlu, a stârnit indignarea cititorilor *României literare* în paginile căreia a apărut în 1993. Limbajul era acela foarte liber al multor romane de după revoluție, dar nu putea fi vorba, cum au socotit unii, de pornografie. Talentul enorm îl scutește pe Agopian, ca și pe maestrul lui, de la Ion Creangă la Henry Miller, de un astfel de păcat. Cu vremea, spiritele s-au mai calmat și la tipărirea lui *Fric*, mult mai „scandalos” decât povestirea dinainte, nu s-a mai supărat nimeni. Critica însăși s-a maturizat. Petru Creția a scris în câteva rânduri despre Agopian (descoperit cu trei decenii în urmă de alt critic al generației lui Creția, și anume Paul Georgescu), comparându-i înclinația spre scabros și sexualitate cu aceea din *Halima*, Shakespeare ori Joyce. E. Negrici, alt admirator constant al prozei lui Agopian, e interesat mai mult de libertățile textuale decât de acelea sexuale din romane și povestiri. Ca și Creția, care crede că nu există precedente, Negrici exagerează originalitatea romanelor (citite ca o replică la dogmatismul anilor '50 cu care totuși Agopian,



debutând două decenii mai târziu, n-are mare lucru de împărțit). Mai degrabă are dreptate Radu G. Țeposu să vorbească de „estetism cinic”. În *Fric* dispăre până și simularea epicului din celelalte romane. Aspectul prozei celei mai

noi este poetică. Capitolele, foarte scurte, ritmează romanul, absolut splendid, în pofida aceleiași gratuități a mizei care condamnă întreaga literatură a lui Agopian la minorat.

## GHEORGHE CRĂCIUN

(8 mai 1950 – 30 ianuarie 2007)



Primele două romane ale lui Gheorghe Crăciun (*Acte originale. Copii legalizate*, 1982, și *Compunere cu paralele inegale*, 1988) sunt o combinație de textualism și metaroman. Cel dintâi are încă o *story*, mai degrabă un pretext: Vlad, un tânăr profesor de desen, scrie un roman. „Eu sunt Vlad”, va declara autorul într-un jurnal care însoțește cel de-al doilea roman, și în care reapare profesorul cu veleități literare. Pe bună dreptate s-a remarcat faptul că romanele lui Crăciun nu seamănă cu ale lui Holban ori Eliade, care conținu pe psihologie. Textua-

lismul constă în absorbția oricărui conținut de către o gramatică formală. Șansa lui Crăciun a fost talentul lui. Gh. Iova ori Gh. Ene împreună cu care Crăciun și Nedelciu au vrut să facă la un moment dat școală, n-au lăsat, ei, nicio urmă. Proza lui Crăciun e bogată, deasă de senzații, impresii, imagini. Realitatea e privită de aproape, prin lupă, ca și la Nedelciu. Vecinătatea ochiului și a obiectului conduce la un realism ciclopic, în care detaliile capătă dimensiuni mărite, iar porozitatea textului creează iluzia unor cratere și a altor accidente vulcanice. Mînușios descriptivă, proza aceasta o moștenește pe aceea a *noului roman* importat cu un deceniu în urmă de romancierii ai generației '60 precum Sorin Titel, D. Țepeneag sau Nicolae Damian (astăzi uitat, deși el este autorul celor mai reușite *copii legalizate* după Robbe-Grillet și compania). Stilul primelor romane ale lui Crăciun e voit livresc, afectat („O maree de optimism, coșbucian, naturist, exaltat bătea acum în pragurile înalte ale simțirii blânde dăscălițe”), calofil-oximoronic cu intenție („Marea era albastră, cafenie ca o copertă de disc”) și uneori ironic („Dar să nu brebanizăm!”). Textualismul e mai bine temperat în *Frumoasa fără corp*, întâiul roman publicat după 1989, deși scris în parte înainte, care reia situații și personaje din celelalte. Alternarea de texte, atribuite unor autori diferiți (jurnal intim, eseuri, scrisori, poezii), inclusiv autorului însuși, ne face să ne gândim la Camil Petrescu din *Patul lui Procust*. „Autenticitatea” e rebotezată „naturalism”. Poeziile se intitulează *Studii după natură* și seamănă cu ale lui William

Carlos Williams, înfățișând fără emoție aparentă obiecte dintre cele mai banale. Acțiunea e trenantă și dispersată. Evenimentele n-au legătură unele cu altele. Romanul nu se încheagă. Într-un epilog de câteva pagini e reluat oarecum forțat primul capitol cu întoarcerea în satul de munte a inginerului silvic, care părea să ofere principala materie epică, dar fusese abandonat pentru alte și alte personaje și întâmplări. Viața intelectualității rurale în comunism a mai făcut obiect de observație și în alte romane ale epocii (de la D.R. Popescu la Aug. Buzura). E de remarcat însă la Crăciun absența politicului. Autoritățile nu se fac simțite. Socialitatea nu e represivă, nici măcar dură. Tinerii medici, profesori sau ingineri o țin într-un bairam sau pleacă la mare, ba chiar și în străinătate (în 1993 Crăciun se numără printre inauguratorii la noi ai romanului așa-zicând internațional, alături de Bujor Nedelcovici, D. Țepeneag, Gabriel Chifu ș.a.), într-o permanentă stare de *otium*. Romancierii optzeciști înfățișează, spre deosebire de predecesorii lor, o realitate în epură. Un comentator a comparat procedeul cu acela din romanele târgoviștenilor. E vorba și la Crăciun, și la Radu Petrescu nu atât de un evazionism ideologic, cât de un cult al textului literar. *Compunere cu paralele inegale* nici nu urmărea în definitiv o coerență la nivelul acțiunii și psihologiei, ci la nivelul parafrizei după *Daphnis și Chloe*, o „rescriere prin supoziții (la viitor și condițional-optativ)”, cum mărturisește autorul însuși. Acest tip de construcție strict literară nu poate înlătura o impresie de *inachevé* și chiar de improvizare, autorul părând a umple golurile cu tot felul de lucruri inutile, străine unele de altele, legându-le artificial. În loc să rotunjească acțiunea, pune la punct o sintaxă textuală uneori plină de spirit, de multe ori plictisitoare.

Remarcabil în schimb este cel din urmă roman al lui Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, de la început puternic, viu, intens epic și psihologic, cu un personaj principal absolut memorabil. Este romanul mării și decăderii unei tinere femei care exercită asupra bărbaților o atracție

fatală. Într-un „fals jurnal” al romanului, publicat doi ani mai târziu, Crăciun încearcă să explice, de la titlu (*Trupul știe mai mult*), nu doar interesul lui subit pentru corp și viața lui independentă de suflet, al femeii îndeosebi, dar pentru androginismul fundamental al ființei umane acesta reprezintă adevărata provocare în *Pupa russa*. Leontina Barcan, protagonista, se simte pe jumătate bărbat, prenumele însuși concepându-și-l ca format dintr-un element masculin (Leon) și unul feminin (Tina). De altfel, ea este bisexuală și, într-una dintre primele scene (extraordinară) din roman, elevă fiind, se lasă violată de o supraveghetoare din internatul de fete, încercând o plăcere pe care nu i-o va mai oferi niciunul dintre numeroșii bărbați din viața ei. Autorul, la rândul lui, mărturisește în falsul jurnal al romanului: „Pentru a scrie cartea asta, ar trebui să vreau să fiu o vreme femeie. Și nu orice femeie, ci una trecută prin ciur și prin dârmon”. Și încă: „Femeia asta ar trebui să iasă din mine ca într-un fel de naștere. Toată partea mea de natură feminină ar trebui să poată sublima în carnea de fum și de cuvinte a acestui personaj”. Dar asta nu e decât jumătate din pariul foarte ambițios pe care Crăciun îl are în vedere în *Pupa russa*. El nu se mulțumește să scrie *Bildungsromanul* și, la urmă, prăbușirea și moartea unei nimfomane perverse și fascinante. Noua Emma Bovary e produsul unei epoci infinit mai rele decât aceea din prima parte a secolului al XIX-lea francez. Leontina exprimă, conform spuselor autorului, din același „fals jurnal”, „bovarismul femeii ca secreție a unei lumi fundamentale bolnave”. Și, până la un punct, romancierul câștigă pariul. Leontina nu e doar o femeie fatală, ca atâtea altele, în locuri și în timpuri diferite, de la Mesalinele antichității romane la impudicele personaje ale romanului modern. Irezistibilă și cinică, încheie târgul cu toți diavolii din România secolului XX. Parvine nu doar prin sex, dar și prin politică. Semnează un angajament de Securitate. E activistă UTC. Totul însă cu un soi de naturalețe inocentă și cu un cinism inconștient: Leontina nu e o ticăloasă

calculată (în orice caz, nu de la început și nici până la capăt), ea izbândind prin însușirile ei înăscute de femeie frumoasă și inteligentă, e, așa-zicând, ticăloasă în stare pură, prin viguroasa și totodată corupta natură a feminității ei. Va fi asasinată la sfârșit, în cel mai net stil brebanian (nu e singura genuflexiune a autorului în fața Marelui Romancier, evocat într-o camilpetresciană *Nota auctoris*), de către unul, rămas nedezevăluit, dintre bărbații care se bucuraseră

de grațiile ei devoratoare și fuseseră siliți să renunțe la ele. *Pupa russa* e un roman mult mai lizibil decât celelalte ale lui Crăciun, captivant și original. Cititorul nu scapă nici el farmecelor sulfuroase ale eroinei principale.

Gheorghe Crăciun a publicat și trei cărți de teorie literară, informate și temeinice, de aspect didactic, incontornabile pentru cine vrea să înțeleagă poezia și, în general, literatura modernă.

## ADRIANA BITTEL

(n. 31 mai 1946)



După câteva proze poetice și chiar poeme (*Lucruri într-un pod albastru*, 1980), Adriana Bittel se consacră unei proze de atmosferă psihologică, situată între *Migrațiile* Danei Dumitriu și romanele Tiei Șerbănescu, în care protagonistul este mai mereu o femeie tânără sau între două vârste (există și câteva bătrâne), copleșită de griji

și de sarcini familiale, nemulțumită de lume și de sine, uneori frustrată, de cele mai multe ori resemnată. Povestirile (unele foarte scurte) au un ton amar, lipsit de iluzii, dar și de disperare, tratând cu un umor *pince sans rire* situații de viață dintre cele mai banale, nici comice, nici tragice pe de-a-ntregul, uman-prea umane, în definitiv. O femeie trecută de prima tinerețe dă o întâlnire unui bărbat de care se simțise apropiată cândva și pe care-l așteaptă zadarnic pe o bancă din parc. O alta își veghează cu devotament tatăl muribund, părăsindu-l doar pentru o clipă, în chiar clipa morții. O altă femeie își trăiește în gând supremul vis: o zi pe malul mării, fără obligații familiale ori profesionale. Un tânăr cochet și plin de viață îmbracă halatul de casă al unui unchi recent decedat și intră pe neașteptate în pielea bătrânului tabietliu pe care-l disprețuia. Povestirile sunt în general în registru minor, fără miză. Unele sunt totuși frumoase și arată un spirit acut de observație, îndeosebi al detaliilor concrete, precise și derizorii în aparență. În *Scorpionii* răsfoitul cărților poștale de altădată ne duce în atmosfera *Scrinului negru*, Mela Focșeneanu fiind o Caty Zănoagă. *Petrescu și Munteanu* e flaubertiană în sensul din *Bouvard et Pécuchet*. Un cuplu de corectori de editură corectează șpalturile (printurile de astăzi) ale

unei povestiri de Adriana Bittel intitulată *Petrescu și Munteanu*. Absolut splendidă și mult mai construită este *Numele*. O tânără evreică face o vizită părinților iubitului ei, o familie de nemți, fără a avea îngăduința să-și divulge relația cu fiul. Vizita are loc pe fondul unei povești mai vechi cu patruzeci de ani, când familia cu pricina se bucurase de atenția și de privilegiile staționării trupelor germane pe teritoriul României. Antisemitismul e latent în comportarea doamnei Pfeil, care se îmbolnăvește subit când află că pe vizitatoare o cheamă Sara. Contrapunctul moral e sugerat cu multă finețe. Capodopera prozei scurte a Adrianei Bittel (un roman *Fototeca. Temă cu variațiuni*, 1989, trebuie trecut sub beneficiu de inventar) este *Iulia în iulie*, o nuvelă care debutează gogolian și se încheie voiculescian ori gibmihăescian. Patru funcționari de bancă își duc automat existența zilnică: după orele, mereu aceleași, de program, unul crește animale și păsări, altul face cuceriri amoroase, un al treilea se spală de câte ori poate fiindcă are olfactul în exces și un al patrulea e răsfățat de o nevastă searbădă și de o fiică trecută binișor de vârsta optimă a măritișului. Ritmul acestor existențe atât de diferite, totodată identice prin automatism, e rupt de apariția la bancă a unei tinere și vitale femei de serviciu, Iulia, capabilă să-i electrizeze pe cei patru prin înfățișarea ei de animal în plin rut, ca o cățea în călduri, și la fel de neînstare de un limbaj articulat. Nu numai la propriu (frigul umed din iarnă din birou e înlocuit de canicula uscată a miezului de vară), dar și la figurat, atmosfera se încinge, cei patru bărbați fiind cuprinși de o febră sexuală inestigibilă, ca viețuitoarele pădurii din *Sezon mort*. Într-o seară când Iulia nu apare, cu mătura și găleata ei, la ora care funcționarii părăsesc biroul, aceștia se hotărăsc s-o caute în cămăruța din pod de unde descinsese suveran ca o zeiță de atâtea ori. Finalul este extraordinar:

„Stătură un timp înghesuiți în cadrul ușii, privind treptele care se pierdeau în întuneric. Apoi Norbert aruncă țigara, îi dădu la o parte pe ceilalți cu un gest nerăbdător și urcă primele trepte. Cornea pătrunse după el, uimit că spațiul îl primea, că treptele chiar înaintau, că desenul căpătase adâncime. Stere ezită, apoi îi urmă. Orbecăiau cu capetele plecate, pipăiau cu palmele și tălpile treptele în beznă și ele păreau nesfârșite. «Ce căutăm noi aici, ne-a luat dracul mințile, oameni serioși suntem?», mormăi Stere cu sufletul scurtat de efort. «Acuși o dibuim noi pe ea», se auzi de mai sus glasul lui Norbert. Cornea simți aburul de trupuri bărbătești asudate de emoție și un sughiț nervos îi tresălta pieptul. Ar fi vrut să se întoarcă, dar era la mijloc, între cei doi, și urcușul continuă mai mult pe brânci, orbește. Iulia, Iulia – buze, sâni, coapse.

Norbert, care era în frunte, se izbi cu creștetul, se încordă de-i pârâi sacoul la cusături, deschise chepengul și pătrunse într-un spațiu orizontal, în penumbră. Ceilalți năvăliră după el, ca la atac – respirații întretăiate, pofte crude.

Asfințitul, prin lucarne, înroși deodată figurile și așa congestionate, dându-le un aer drăcesc. Scâlpea ca jarul pe dinți de metal, pe cristaline holbate, pe mâini crispate, pe urechi prea mari. «O găsim noi, pe aici se ascunde, o facem noi să vorbească pe înțeles, îi venim noi de hac!».

Jucau flăcările iadului în podul boltit și, ca la Judecata de Apoi, țopăiau trupurile deșirate printre limbile de foc țâșnite și retrase din guri nevăzute. Pânze de aer dogorător îi izolau și-i adunau de prin unghere, îi încolăceau galben-portocaliu-roșu, și strigătele rămâneau în gât și buzele uscate nu mai puteau articula chemarea. Într-o tăcere înspăimântată, carnea se chircea și dansa ca un balon din care iese aerul.

Soarele a apus la ora douăzeci și patruzeci și patru de minute, iar puțin după aceea s-a pornit o furtună, cu ploi torențiale care au spălat cu furie orașul până în zori”.

## MIRCEA NEDELCIU

(12 noiembrie 1950 – 12 iulie 1999)



Mircea Nedelciu trebuie socotit protagonistul prozei optzeciste. Toate însușirile acestui nou chip de a face nuvelistică sau roman se regăsesc în *Aventuri într-o curte interioară* (1979), culegerea de proze scurte cu care a debutat, ca, de altfel, și în următoarele, și deopotrivă în *Tratament fabulatoriu* și în romane. Conștient, ca mai toată generația, de schimbarea paradigmei, Nedelciu este nu numai, împreună cu Gh. Crăciun, un inteligent teoretician, dar și posesorul cele mai întinse game de procedee tehnice din toată proza generației '80. Romanul *Tratament fabulatoriu* e însoțit de o prefață conținând instrucțiuni de folosire a romanului, adică o descriere a lecturilor lui posibile. Sunt absolut de acord cu autorul în ce privește trăsăturile concrete, trecute de el în revistă, ale prozei pe care el și colegii lui o scriu, dar nu-i împărtășesc toate diagnosticele pe care le pune. I-aș reproșa ușoara nuanță de vulgarizare sociologică a unora

(când leagă nemijlocit „atitudinea contemplativă” de „ideea de proprietate privată” și vede în ea un cusur al „esteticii burgheze” sau când socotește că „textualismul” poate fi înțeles în două moduri, ca o „intervenție constructivă”, și ca opoziție față de lume). Important este însă faptul că Mircea Nedelciu a crezut de cuviință să se justifice și teoretic, uneori cu ironie, ceea ce romancierii din generațiile vechi simțeau mult mai rar nevoia să facă. Dacă mă gândesc bine, de prin anii '30, când romanul nostru a cunoscut o altă vârstă critică și teoretică, niciun romancier nu și-a mai prefațat romanul. *Tratament fabulatoriu* nu este nici un roman realist în felul clasic, nici o parabolă, în pofida faptului că el alternează două planuri de receptare a realității, unul verosimil, cotidian, bogat în observații și în elemente de limbă vorbită, aproape reporteresc prin priza imediată la real, și altul fantastic, oniric și simbolic. Un tânăr meteorolog, Luca, vinovat de lașitate față de fata iubită (și care, se pare, a murit din vina lui), suferă un puternic șoc moral care-l determină să viseze o stranie colonie utopică, un soi de falanster în care orice proprietate privată e inexistentă și în care se construiește un tip uman lucid, fără iluzii religioase, liber în izolarea sa de a-și trăi viața cum dorește. Îmbucarea acestor planuri se realizează oarecum în maniera lui Eugen Uricaru, din așa-zisele lui proze fantastice, fără a îngădui, în toate cazurile, cititorului să decidă în privința naturii reale sau halucinatorii a evenimentelor. Luca nimereste din întâmplare (și de obicei atunci când nu-și propune conștient) în colonia din Valea Plânșii, unde niciunul din prietenii lui nu are acces; e suspectat de delir, de câte ori povestește despre falansterul respectiv, în ciuda „dovezilor” pe care le aduce de acolo și așa mai departe. Romanul are deci o latură fantastică, împletind percepția corectă a lucrurilor cu fantasmagoria, înmulțind dovezile de autenticitate a lumii din vis exact în măsura

în care le distruge. Existența celor două planuri ne duce cu gândul la *Bunavestire* și la *Drumul la zid* ale lui N. Breban. „Organizația” acestuia și falansterul lui Mircea Nedelciu prezintă unele asemănări, literar vorbind, chiar dacă ideea lor diferă. Însă la N. Breban formula de îmbinare era încă și mai radicală, nicio sugestie de fantastic neputând fi luată în considerație. Față de *Bunavestire*, *Tratament fabulatoriu* face un pas înapoi, spre coerența unei explicări psihologice (și patologice) a reveriei moral-politice. Luca ni se revelă, în cele din urmă, ca un bolnav de o culpă morală care se vindecă prin consumarea completă a fabulației lui. Acest aspect psihanalitic mi se pare o concesie făcută de autor vechii formule de roman, care nu acceptă „fisura” și eterogenitatea mediului și a personajelor, încercând, de fiecare dată când apar, să le mențină în cadrul unor explicații posibile de ordin psihologic. *Drumul la zid* este de asemenea un roman mai net metafizic, în care psihologia joacă un rol secundar. Mi se pare neîndoielnic că Mircea Nedelciu s-a oprit oarecum la jumătatea drumului dintre o proză a verosimilității realiste (interioare ori exterioare) și una metafizică, în care motivațiile sunt de alt ordin; el a păstrat legătura cu solul ferm al realului, prin ancore mai mult sau mai puțin vizibile, și în general prin sugerarea că visele lui Luca reprezintă un „tratament” al crizei lui morale, care, odată înfăptuit, permite eroului să redevină „normal”.

Dacă nu e talentul de la Breban, romanul abundă în tehnici ingenioase. Conform unei promisiuni din prefață, autorul nu-și lasă nicio clipă cititorul să vegeteze. El schimbă în fiecare capitol, și uneori în cuprinsul aceluiași capitol, perspectiva și vocea narativă, rupe firul acțiunii, repetă din alt unghi de vedere aceleași date, intervine în nume propriu în desfășurarea acțiunii, trimițându-și cititorii la prefață ca să se documenteze, violează cronologia și, în fine, face frecvent apel la scriitura proprie, ca în orice metaroman care se respectă. Mircea Nedelciu este, cum au arătat-o și prozele scurte, un virtuoz, trecând lesne din registrul serios în cel

ludic și parodic, din notarea limbajului cotidian într-un limbaj inventat, din realism în simbol. Eroul lui, bine înfipt în condiționări sociale, morale și profesionale, se numește totuși Luca și i se rezervă un rol asemănător, până la un punct, cu al evanghelistului (mai ales că altul din personajele clasice ale coloniei se numește Marcu, iar elementele concrete din viața lui provin din biografia lui... Mateiu Caragiale). Acest joc onomastic nu poate fi lipsit de o semnificație simbolică. Luca face, de altfel, relația dintre realitate și mit, fiind singurul care se mișcă la ambele nivele. Personajele din colonie sunt învăluite în mister, incerte, trebuie reconstruite (una din obligațiile fiecărui colonist fiind aceea de a dezlega misterul unui astfel de personaj trecut), trebuie „scrise”, ceea ce înseamnă că trăiesc de fapt în textul imaginat de autorii succesivi. Personajele celelalte, între care Luca se află ca meteorolog la Fitotronul din Fuica, sunt schițate într-un plan imediat realist, triviale și chiar stupide prin lipsa de contact cu „legenda”. Rolul lor este de a demitiza „boala” lui Luca, împiedicând „vindecarea” eroului. Totul se petrece pe linia care separă seriosul de ironie, adevărul de conjectură, realul de fabulație: numai Luca are capacitatea de a percepe deopotrivă cele două „lumi”. Din această cauză, toate celelalte personaje nu depășesc caracterul de schiță și sunt oarecum șterse. Romanul lui Mircea Nedelciu e o demonstrație de inteligență artistică în mai mare măsură decât o reprezentare profundă a ambiguității sociale și morale.

Nu e mai bun nici romanul *Zmeura de câmpie*, în care ni se dau mai multe versiuni ale aceleiași întâmplări, într-o manieră însă prea de tot demonstrativă. Proza lui Nedelciu e abundentă epic, dar funciar neconsistentă, ca o plasă cu ochiuri prea largi.

Nuvelele, de la început sau târziu, nu se deosebesc prin natura procedeelelor. Nedelciu e la fel de inteligent artistic precum în romane. Inegale valoric, aceste proze scurte conțin aceeași estetică a cotidianului mărunț, urât și degradat, pus sub o lupă necruțătoare, deloc relevant sub

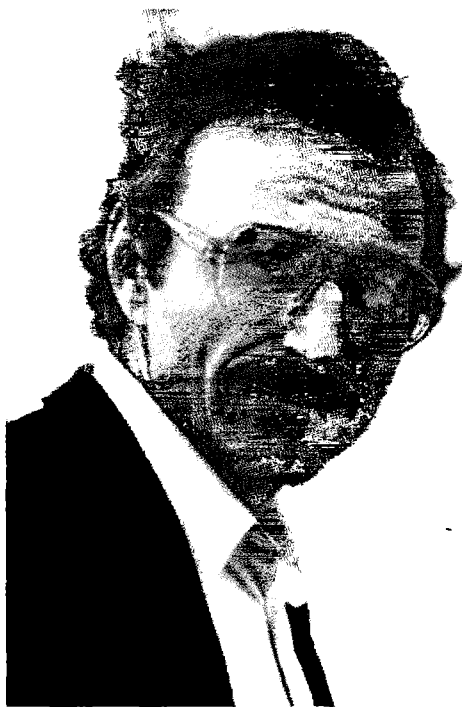
aspect istoric, scurs de aproape orice semnificație, dar elocvent tocmai prin această cheie neutră în care se vrea citit. Câte o nuvelă este chiar excelentă. Întâmplarea din *Probleme cu identitatea*, de exemplu, din volumul *Și ieri va fi o zi*, este, ca și cele din *Zmeura de câmpie*, relatată în trei variante: una nuvelistică, alta de scenariu cinematografic și a treia de memoriu (la propriu și la figurat). Pe lângă polifonia obișnuită (rotația vocilor), există aici trei linii ale subiectului care aparțin unor genuri diferite. Contrapunctul e, deci, mai complex decât în *Zmeura*. În plus, lui Mircea Nedelciu îi reușește unul din cei mai memorabili eroi ai săi: tânărul Murivale (Mureșan Vasile). Acesta este un fel de artist amator, pictor și poet, plin de inițiative, pitoresc și nițel cabotin. Aflând că a murit Nichita Stănescu, vrea cu orice preț să-l vadă pe poet (cu care a ratat o întâlnire, cândva) și fuge de la serviciu, de la armată sau, pur și simplu, de la Timișoara

(conform cu cele trei variante ale întâmplării) la București, fără bani, călătorind clandestin, ajungând la miliție sau interceptat de o patrulă militară, spunând poezii sau desenând portrete ca să fie lăsat să meargă mai departe etc. Nuvela este scilicitoare și totodată profundă. Pe lângă protagonist, Mircea Nedelciu descrie cu mână sigură obișnuitele locuri aglomerate din proza lui (gări, secția de miliție, departamentul unor „artiști”, străzi, compartimente de tren etc.), adică labirintul străbătut de Murivale. Nuvela debordează de umor, când mai gros, când mai subțire, după trebuințe.

Cărțile de după 1989 ale lui Nedelciu nu mai prezintă același interes. O parodie după *Povestea poveștilor* a lui Creangă e doar trivială. Romanul *Zodia scafandruului*, autobiografic, e dovada epuizării mijloacelor unui scriitor care a fost considerat la început o mare promisiune. Neînută, din nefericire.

## PETRU CIMPOEȘU

(20 ianuarie 1952)



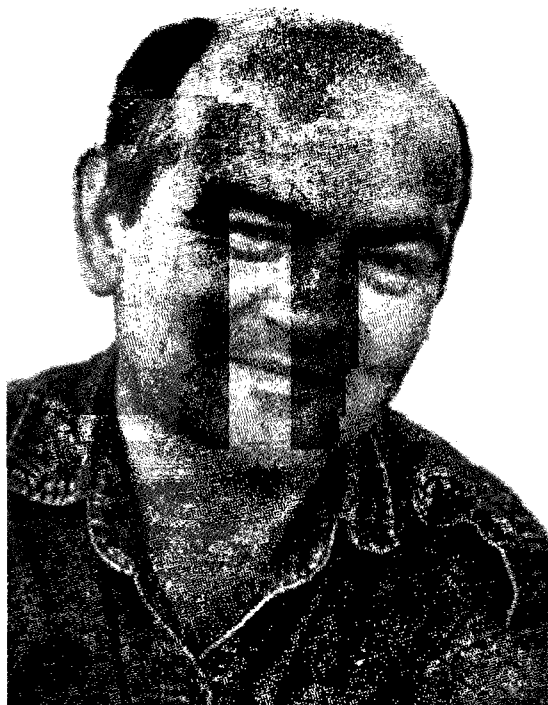
Natura fundamental comică a prozei lui Petru Cimpoescu se poate constata din primele povestiri (*Amintiri din provincie*, 1983), cu tot aerul lor „autentic”, exact, cotidian, în manieră optzecistă. Situațiile, poantele, învederează un umor fantezist și chiar absurd. Interesul scriitorului pentru medii umane specifice, dar obișnuite, zugrăvite atent, minuțios din primul lui roman (*Firesc*), remarcat imediat de critică, deși reputația adevărată Cimpoescu o va cunoaște abia după 1989, făcea totodată evidentă și o altă caracteristică a prozei și anume o perspectivă multiplă și ipotetică asupra personajelor și întâmplărilor. Ceea ce unii comentatori au interpretat drept camilpetrescianism în cel dintâi roman postdecembrist al lui Cimpoescu (*Erou fără voce*), urmând sugestia făcută de autorul însuși personajului său de a relata un grav accident care i-a schimbat viața, este în definitiv rodul

aceleiași perspective care va culmina în „ancheta” aflată la baza *Poveștii Marelui Brigand* (2000), unul dintre cele mai interesante romane din ultima vreme. Acum se observă mai bine atât ceea ce apropie, cât și ceea ce separă postmodernismul lui Cimpoeșu de acela al congenerilor săi. El nu numai recurge la intertext, alternează naratorii și dublează relatarea faptelor de considerații metaliterare, dar ridică la cub acest tehnicism, care e al tuturor optzeciștilor, într-o proză utopic-fantezistă, în care parabola se clădește pe un acut simț al realității iar caracterul ipotetic, „detectivistic”, pe efecte comice subtile și derutante. *Povestea Marelui Brigand* poate fi citit și ca un polițist, și ca o anchetă metafizică. Într-un orașel „vesel și impertinent” se petrec niște fapte ciudate: sunt descoperite mai multe cadavre ale *aceluiși* individ (care are un dinte în cerul gurii iar în sân ascunde un șoricel pe numele lui Gonzales, individ pe care lumea îl crede născut din împreunarea unei femei cu o stafie); cadavrele mai și dispar, după trei zile de la înhumare, în mod inexplicabil. Motivul parodiat este evident. Autoritățile sunt confruntate ani la rând cu bizarul caz. Relatarea investigațiilor e cât se poate de realistă, dar „tăiată”, în mod repetat, de stenogramele discuțiilor dintre comisarul care anchetase și noul judecător de instrucție numit după decesul predecesorului său. Aceste stenograme ale audierilor conțin la rândul lor reproducerea unor rapoarte ale agentului de poliție însărcinat cu prima fază a cercetărilor și care sunt de o mare acuratețe literară, meticuloase și pline de imaginație, povestind tot felul de întâmplări extraordinare. Între cele două planuri ale acțiunii e o vădită disproporție: pe cât de precis e acela așa-zicând cotidian al anchetei, pe atât de fantasmagoric e celălalt. Se repetă la acest nivel contrastul dintre aspectul micro al romanului (scene, gesturi, comportamente, replici de o precizie infinitezimală) și aspectul macro (povestea uluitoare, ca o legendă, de la care pornește totul). Din aceste discrepanțe rezultă comicul, din seriozitatea cercetării și a ipotezelor referitoare la dovezi derizorii, inutile ori

absurde. Romanul seamănă până la un punct cu *Lumea în două zile* a lui G. Bălăiță (și el început ca o anchetă), dar și cu *Cartea milionarului* a lui Ștefan Bănuțescu acolo unde grefierul (care are veleități literare, ca și agentul) e pus de judecătorul cel nou să redacteze o cronică a urbei. Ancheta ca atare e țesută din fire de diverse culori precum cea din *F* de D.R. Popescu, mizând însă pe comic, nu pe grotesc, și e în fond o similianchetă, fiindcă e limpede că natura metafizică a împrejurărilor nu poate fi descifrată cu mijloace polițiste. De aici și similiepicul ori similibsihologicul care împing romanul spre un ludic enorm, cervantesc. Judecătorul e conștient că prezentul faptelor nu trebuie lăsat „să ațipească”, pentru că „într-o clipită, imaginarul anulează tot efortul tău tenace și te aruncă într-un amestec promiscuu și senzual de timpuri”. Observațiile privesc, desigur, ancheta, dar în același timp și literatura, caracterizând destul de exact factura romanelor lui Cimpoeșu. Latura comică și utopică e și mai pronunțată în *Simion liftnicul*. Utopia propriu-zis politică fiind secundară în *Povestea marelui Brigand* (unde o sectă de „realiști” încearcă să-și impună autoritatea în oraș), în *Simion liftnicul* ea se află în centrul acțiunii. Un locatar al unui bloc din România de azi alege să trăiască într-un lift. Modelul parodiat e, desigur, acela al schivnicilor ortodocși de odinioară, dar modelul nemijlocit e al personajelor lui D.R. Popescu trăind în vârful stâlpului de telegraf din sat. Sensul însă la Cimpoeșu e mai puțin protestul, cât mijlocul de a ilustra cum se raportează colocatarii foarte diverși ai lui Simion la gestul lui. Un critic, băcăuan (ca și autorul), a găsit formula potrivită: „țara ca bloc”. E vorba și aici tot de un fel de cronică a vieții unui oraș contemporan, peste care însă nu atârnă umbra niciunei legende. *Simion liftnicul* e un roman realist și comic, dovedind o excepțională capacitate de observație socială și psihologică, printre foarte puținele scrise după 1989 care depășesc nivelul gazetăresc ori al pamfletului politic în descrierea lumii noastre noi.



IOAN GROȘAN  
(n. 3 octombrie 1954)



Un umorist adevărat este Ioan Groșan în *Caravana cinematografică* și în toate celelalte, și încă unul dolidora de talent, stăpân pe arta lui, de la început, ca mulți dintre tinerii prozatori din generația '80, care nu se știe unde și când au învățat să scrie. E destul să-i vezi o dată capul de actor comic, ca al lui Marin Moraru, împodobit cu o chelie prematură, pe care o poartă cu cea mai deplină seriozitate, ca să înțelegi că este, cum spun francezii, un *pince-sans-rire*, în stare să debiteze enormități fără să clipească, de un umor foarte inventiv, atât al situațiilor și personajelor, cât și al limbajului. Te face să te gândești la Teodor Mazilu: are plăcerea de a pune în scenă spectacolul mediocrității, cu o simplă privire complice, fără batjocură evidentă, cu naturalețe, ca și cum ar fi vorba (și nu este?) de un lucru absolut firesc. Ceea ce pare foarte promițător este că nu adoptă nicăieri linia minime rezistențe. Un tic, o stereotipie, două-trei mostre de limbaj oral, o poantă și schița umoristică ar putea fi gata. Ioan Groșan are ambiții mai mari.

Și, înainte de orice, are idei, ceea ce (nu știu de cel!) nu pare de la sine înțeles în materie de umor. După părerea mea, și aici, ca și oriunde, fără idei nu realizezi decât surogate. Nu ajunge să ai ochi bun și ureche atentă: viața îți oferă ea destule prilejuri de a râde, dar, dacă n-ar fi decât atât, ce deosebire am mai face între tabletele (uneori cu oarecare haz) ale umoriștilor de la *Urșica* și adevărata literatură? Sau între nuvelele de început ale lui Groșan însuși și proza de un haz stilat de apoi? Trebuie subliniate două lucruri în legătură cu umorul în general și cu acela al lui Ioan Groșan în special. Mai întâi, că umorul reprezintă o însușire mult mai rară decât își închipuie oamenii fără umor. Încercați să vedeți câți umoriști are literatura noastră și veți vedea că ei pot fi numărați pe degetele de la o singură mână (cu umor, putem trece și la cealaltă). Nu sunt un mare iubitor al literaturii așa-zis umoristice, tocmai fiindcă rareori scriitorii mă fac să râd cu adevărat. Efortul de a stârni râsul duce, în multe, prea multe cazuri, la vulgaritate. E preferabil ca acest efort să nu se simtă deloc, ca la Mazilu, sau ca la Alexandra Târziu, care par serioși, nu puși pe șotii. Ioan Groșan aparține acestei specii de umoriști. E, cel puțin până la o anumită dată, serios și extrem de preocupat de ținuta (dacă pot să mă exprim așa) prozei lui. Profit de ocazie ca să încerc a înlătura o prejudecată legată de umor (este cel de-al doilea lucru la care m-am referit) și anume că el s-ar opune seriozității. Sigur, nimeni nu afirmă tranșant opoziția, căci, nu e așa, toți avem un pic de umor. Dar o dibuim printre rânduri. Ni se pare, de pildă, că una din narațiunile lui Ioan Groșan are un debut de proză umoristică; se adaugă însă numaidecât că proza cu pricina este de fapt serioasă și dramatică. La prima vedere, s-ar zice că prozei respective i se recunosc simultan calitatea de a avea haz și calitatea de a fi gravă. Dar eu bănuiesc că autorul caracterizării s-a temut că i se va imputa subaprecierea prozatorului și a

vrut să evite acest lucru. Prejudecata este că nu e serios să fii umorist.

Din cele patru narațiuni ale lui Ioan Groșan două sunt scurte, niște schițe, iar două au anvergura unor ample nuvele, aproape niște romane concentrate. Toate sunt însă scrise cu aceeași siguranță și acuratețe. *O dimineată minunată pentru proză scurtă* debutează cu un dialog stupefiant: „Proză scurtă... pricep eu...» zise directorul Gostatului, lăsându-se lenevos pe bancheta trăsuri. «Vă puteam duce la iepuri, da' sigur, ce să scoateți... pe când la fazani e altă chestie, e ceva mai...» și căută o clipă cuvântul, dar renunță și-l înlocui cu o pocnitură din degete. Caii ciuliră urechile. «Trei pagini – zise tânărul redactor – trei pagini jumătate, nu mai mult. N-avem spațiu». Senzația de autenticitate a vorbirii este desăvârșită, în ciuda faptului că ceea ce le iese pe gură celor doi protagoniști ne provoacă un mic vertij intelectual. Fiecare cuvânt (al eroilor sau al naratorului) e la locul lui, nu poate fi clintit. Lecția stilistică a lui Caragiale, Ioan Groșan a învățat-o la fel de bine ca și Ioan Lăcustă. Dar te umple de uimire relația dintre vânătoarea de fazani și proza scurtă. O fi existând un precursor, Odobescu, al cinegeticii pe teme artistice, nu zic nu, dar ce relație să fie totuși între fazani sau, mă rog, iepuri și o schiță reușită din toate punctele de vedere? Fazanii refuză categoric să se lase vânați și (sau) scriși. Directorul s-a lăudat degeaba, redactorul nu și-a văzut subiectul prozei în carne și pene. În schimb, și-a făcut apariția un cerb splendid. Iată o nouă mostră de dialog aiuritor: „Trageți», zise tânărul redactor către director. «Poftim?» «Trageți! De ce nu trageți?» «Nu pot.» «Cum nu puteți?» «N-am permis de cerb» [...] «Credeam că puteți vâna orice», zise tânărul redactor închi-zând carnețelul. «Pot. Dar numai cu permis. Și-apoi dumneata ai vrut fazani. Ce să fac, dacă nu sunt, nu sunt. Chestia asta cu cerbul n-o puteți scrie?» «Ba da, zise tânărul redactor, numai că vezi dumneata... e ceva mult mai... depășește ce-am vrut eu...» «Înțeleg, înțeleg, făcu directorul căzând pe gânduri. Cât ziceați că tre-

buie să iasă? Trei pagini, trei pagini și ceva»». Vasăzică vânărea fazanului poate fi scrisă în trei pagini, dar a cerbului pretinde mult mai... Directorul și redactorul se duc în cele din urmă să vâneze ciori. Umorul nu provine doar din aparenta absurditate a relației, el e mai subtil. Ioan Groșan găsește o modalitate foarte spirituală de a ironiza importanța exagerată ce se acordă temei în literatură, adică de fapt obiceiul de a împărți temele în mari și mici, rezervându-le pe primele pentru roman și cedându-le pe ultimele prozei scurte. Problema schiței lui e pur literară, iar umorul se naște din relatarea absolut realistă a peregrinărilor celor doi după vânat și a discuției dintre ei. Autorul nu cruță niciun detaliu de viață ca să creeze autenticitatea, pe care, până la urmă, o subminează de fapt, în modul cel mai insidios cu putință. Tema literară formează și obiectul celei de-a doua narațiuni scurte, *Insula*. Pe o insulă-biblioteca, naratorul descoperă, săpând, că stă pe o carte uriașă. Odată scoasă cartea la iveală, se vedește că textul ei coincide mot-à-mot cu textul însuși al *Insulei*. Procedul va reapărea cu proza lui Cărtărescu. Dacă aici avem o parabolă, în *Caravana cinematografică* și în *Marea amărăciune* tema literaturii reapare, dar nu în formă explicită. Povestirea titulară este o reluare în registru burlesc a unora din problemele satului din epoca transformărilor de după 1949. Eugen Simion a atras atenția asupra reluării unei teme îndelung tratate („pătrunderea ideologiei socialiste în satul tradițional”) și a unui personaj frecvent („tânărul activist înflăcărat, auster, incoruptibil și simpatic”). Mă întreb doar ce a vrut în definitiv să parodieze Ioan Groșan: idilismul stupid al prozelor cu țărani din anii '50 sau tragicul prozei despre „obsedantul deceniu” scrisă în anii '60-'70. Sau poate și una și alta. Fapt e că burlescul se asociază prima oară cu această temă. Primarul, învățătorul și plutonierul din satul Mogoș îi primesc cu onoruri gastronomice pe toți reprezentanții regiunii care vin să-i alfabetizeze pe țărani (sublimi, dar lipsind cu desăvârșire, căci au luat calea fabricilor de la oraș),

să pregătească terenul pentru colectivizare, să combată misticismul sau să sporească, prin filme și dezbateri, cunoștințele despre viață și lume ale inexistenților localnici: luminătorii vin și pleacă, cei câțiva reprezentanți ai satului rămân ca și mai înainte. Motivul acesta al rezistenței îl știm de la Sadoveanu, din *Noaptea de Sânziene* și din altele, așa că trebuie să notăm că parodia lui Ioan Groșan are în vedere mult mai multe aspecte ale literaturii despre sat decât observăm la prima vedere. Tema secretă și esențială e, din nou, tema literaturii, chiar dacă nu mai avem de-a face cu maniera ilustrativă din *Insula*. „Draga mea, stăm pe o carte”, constată naratorul acesteia. Pe cărți stă și *Caravana cinematografică*. Țiganul Darcleu spune zilnic plutonierului o istorie care parodiază stilul din *Halima* (aceea cu măcrișul e savuroasă și poate fi pusă în relație și cu filmulețul american cu Popeye marinarul care mănâncă spanac). Eugen Simion a remarcat că *ora cinci după-amiază* e un motiv recurent pentru intrigă în narațiunile lui Ioan Groșan („caravana cinematografică intră în sat pe la orele cinci după-amiază”), ceea ce ne trimite la fraza celebră prin care Valéry a batjocorit arbitrarul îmbrăcat în necesitate din romanele realiste tradiționale („marchiza a ieșit la ora cinci”). Iar o propoziție ca „am încurcat cânepa mătușii Madeleine” conține cel puțin două aluzii intertextuale, la mătușa Marioara a lui Creangă, cea cu cireșele și cu cânepa, și la tante Léonie a lui Proust, cea evocată de madlena muiată în ceai. Nenumărate asemenea aluzii împânzesc și textul *Marii amărăciuni*, însă, și în aceasta, autorul nu rămâne la primul nivel de intertextualitate, ci vizează un al doilea, mai cuprinzător. Un profesor și o colegă a lui de catedră se joacă inocent cu niște bilețele, pe care și le lasă unul altuia în sertar, cerându-și câte ceva sau dându-și întâlniri. La un moment dat, ei descoperă că majoritatea întâmplărilor lor comune au fost mai întâi scrise

în această corespondență sui-generis: viața lor a fost *prescrisă*. Iată ceea ce se cheamă o idee, și nu numai pentru umorist! Odată jocul dezvăluit, cei doi încearcă să profite de el, se naște între ei o poveste de amor, totul sfârșindu-se însă prin revenirea în banalitatea cotidiană. Tipul ca atare de joc ne amintește de acela din romanul lui G. Bălăiță, *Lumea în două zile*. Firește, nu prin reminiscență, căci Ioan Groșan e un autor prea lucid, ci cu bună știre. Deosebirea e, din nou, de la un model serios la o replică umoristică. Profesorul care e un mediocru, la fel cu iubita lui prin corespondență, vrea să treacă pragul verosimilului și să provoace soarta: scrie așadar într-un bilețel că vițelul gazdei lor nu mai este găsit la locul de pășune. Așteaptă cu inima strânsă confirmarea. Dacă ea s-ar fi produs, am fi avut situația cu Antipa al lui G. Bălăiță. Cum însă vițelul e găsit bine mersi la locul său dintotdeauna, profesorul renunță a se juca mai presus de puterile lui și totul reintră în mediocritate. Avem varianta comic-derizorie a subiectului semnalat, ceea ce explică finalul de o banalitate ostentativă. E. Simion i l-a reproșat prozatorului. Eu cred că este perfect adecvat. Saltul în mister și în miraculos nu se realizează.

„Viața, da”, cum are obiceiul să spună profesorul, rămâne ceea ce este ea pentru inșii oarecari, banală, mediocră, ștearsă, chiar dacă ei s-au aflat pentru o clipă în pragul marelui necunoscut; și-au retras însă prudenți piciorul pe solul stabil al mediocrității lor de toată ziua și aventura, neîncepută bine, s-a și încheiat.

Cam tot ce a publicat Ioan Groșan după 1989 nu depășește nivelul divertismentului. Deși a luat premiulUSR, romanul istoric și parodic *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* (1992) intră și el în această categorie pe care scriitorul o slujește onorabil. Așteptările erau însă mult mai mari, ca și în cazul lui Nedelciu.

### MIRCEA SCARLAT

(10 aprilie 1951 – 18 decembrie 1987)



Generația '80 a dat câțiva buni critici, dar, cu excepția lui Mircea Scarlat, niciun istoric literar interesat nu doar de o epocă anume, ci de întreaga istorie a literaturii. Toate cărțile lui Mircea Scarlat sunt de istorie literară. Nu mai puțin o antologie și apoi un „dicționar” consacrate primilor noștri poeți, cu multe nume ignorate până la ele, din secolele XV-XVIII, începând chiar cu Filotei Monahul, logofătul lui Mircea cel Bătrân. Întâia carte fiind despre Miron Costin (o teză de licență la origine), ultima este o *Istorie a poeziei românești*, după ce Mircea Scarlat a trecut prin Creangă, Bacovia și Barbu. Mircea Scarlat avea însușirile trebuitoare istoricului literar. Era meticolos, exact, neobosit a scociori prin arhive. Când trata un subiect, îl epuiza. Îl cunoștea în cele mai mici amănunte. Mapele lui de fișe și dosare (nu exista computerul) erau celebre. Le-am parcurs eu însumi ca să-i alcătuiesc,

după moarte, ultimul volum din *Istoria poeziei*. Frecvența asiduu bibliotecile. Colegii lui de an o ignorau până și pe aceea a Facultății de Litere. Pe lângă capacitatea lui de efort, colegii de generație, dedați publicisticii, par niște greieri pe lângă furnica din fabulă. N-avea o mare imaginație critică, dar era serios, neîntrecut în a-și organiza materia de studiu. Informată și fără idei noi, *Introducere în opera lui Miron Costin* (1976) arată deja această vocație de istoric literar, capacitatea lui de a examina contextele. *Posteritatea lui Creangă*, scrisă înainte, dar tipărită postum (1990), nu e, nici ea, o analiză a operei propriu-zise, ci una a receptării. În anii '70 ai secolului trecut, când o redacta, perspectiva reprezenta la noi o noutate. Importanța receptării pentru studiul de istorie literară nu fusese încă sesizată, nu numai de către istoricii așa-zicând tradiționali, dar nici de către Călinescu și călinescieni. Jauss, necitat de Scarlat, n-avea căutare în România unde critica receptării se chema meta-critică și Scarlat se simțea încă obligat s-o justifice. Cel mai semnificativ lucru este în *Posteritatea lui Creangă*, dincolo de o îndeajuns de obiectivă descriere a criticii operei (poate doar cu excepția paginilor despre contribuția lui Streinu, în care călinescianismul formației îi impune autorului o reticență exagerată și a omiterii nejustificate a celei a lui T. Vianu), observația cu privire la viitorul exegezei marelui povestitor. În fond, Scarlat pare a fi în așteptarea unei schimbări majore în receptare prin care teza *exponențialității*, enunțată de Maiorescu și culminând în Călinescu, să lase locul tezei *unicității* operei humuleșteanului. La jumătatea deceniului 8, unde investigația lui Scarlat se oprește, nu se putea spune mai mult. Abia în anii '90 vor începe să apară studii capabile să confirme previziunea lui Scarlat. Faptul

că următoarele cărți ale lui Scarlat se referă la poeți moderni poate indica dorința lui de a-și face mâna pentru *Istoria poeziei*. Nu numai poezia lui Ion Barbu este însă discutată în *Poezie și deziderat* (1981), ci și proza, corespondența, articolele. Încercând să stabilească câtă spontaneitate și cât convenționalism intră într-o lirică refuzând confesiunea (care își află în schimb locul în proză), oscilând între simbolistică și alegorie (*Isarlâk* e trecut la genul fabulistic), fără a disprețui pura eufonie. Nu e limpede ideea din titlu, asupra căreia nu se mai insistă în capitolul din *Istorie*, care reia în bună măsură mica monografie anterioară. Rămâne ideea organicității substanțiale a unei lirici formal diverse și eteroclite ca „filosofie”, cu evidente surse esoterice. *Bacovia* (1987) este tot o micromonografie, un exercițiu de digitație. Scarlat examinează spațiul imaginar al poetului *Plumbului* prin raportare la Alecsandri și Eminescu, muzica, disonanțele și, înnodând firele, simbolismul și modernismul său. De nou-tatea extremă a propriei poezii, Bacovia ar fi fost cel dintâi alarmat, el preferând simbolismul de dinainte de 1916, o dată consumată desprinderea poeziei de eminescianismul inițial.

*Istoria poeziei românești* trebuia să se întindă pe cinci volume, din care autorul a publicat trei, un al patrulea, apărut postum, fiind alcătuit de mine pe baza manuscriselor, dactilogramelor și sumarelor rămase la moartea lui Scarlat. Cel de al cincilea (contemporanii) n-a fost scris. Istoria poeziei este, în viziunea lui Scarlat, o succesiune de *convenții* poetice. Termenul nu e niciodată explicat foarte clar în niciunul din cele două *Prologuri* pe care autorul le-a scris (al doilea a fost reprodus în *addenda* la ediția postumă a cărții). El pare să desemneze conceptele de poetic, dominante în diferitele epoci. Există și o evoluție: oarecum simplu spus, de la semnificant la semnificat și de acolo la semn, poezia

străbate drumul de la versificație la lirism. Începuturile sunt tratate de Scarlat separat de folclorul poetic, considerat pe bună dreptate operă a secolului XIX și a romantismului herderian. Totuși întâiile forme sunt, în opinia autorului, mai vechi decât poezia în limba română. Poezia în slavonă, latină sau greacă i se pare a reprezenta o tradiție de neocolit. De altfel, Scarlat a descoperit 39 de poeți complet necunoscuți cercetătorilor, toți dinainte de 1800, care au scris în cele patru limbi (cele trei, plus româna) ale epocii medievale. Volumul al doilea cuprinde poezia secolului XIX, inclusiv simbolismul din jurul lui 1900. Scarlat distinge clasicismul, eminescianismul, macedonskianismul și simbolismul, însă nu romantismul. Relativa nou-tate a identificării acestor convenții constă în admiterea caracterului lor plural. Ele nu sunt numai impure (cum le socotea Călinescu), dar și multiple. Conform tezei lui Scarlat, ar fi eronat să vorbim de un singur simbolism, chiar dacă de la studiul despre Bacovia și până la istorie această multiplicitate (de surse, de forme) pare a se fi atenuat. În volumele al treilea și al patrulea se află locul modernismului, atât acela moderat, cât și acela din avangardă, tradiționalismul, proletcultismul și altele. Clasicii modernismului sunt Arghezi, Barbu și Blaga. Despre tradiționaliști, proletcultiști etc., autorul nu mai apucă să vorbească decât în capitole generale. Analizele nu aduc multe noutăți. În mod evident, Scarlat era un cap sintetic, nu neapărat și teoretic (terminologia folosită e vagă și chiar confuză). *Istoria poeziei* are un aspect „brut”. Judecând după *Prologul* la volumul întâi, rescris ulterior, o ediție „netă” n-ar fi fost neapărat mai limpede. Disparația la treizeci și șase de ani a lui Mircea Scarlat a lipsit istoriografia noastră literară de contribuții dintre cele mai remarcabile.

## AL. CISTELECAN

(n. 2 decembrie 1951)



De prin anii '70 ai secolului trecut citim în *Echinox* și apoi în *Familia* și *Vatra* cronicile literare ale lui Al. Cistelean: inteligente, scripind de ironia ideii și savuroase stilistic. Dacă e să-i găsim afini printre cei care, ca și el, iubesc cartea proaspătă, cu cerneala încă udă, trebuie să ne gândim la Gh. Grigurcu, de care-l apropie aceeași exclusivă patimă pentru poezie (Cistelean n-a scris niciodată despre altceva), ca și finețea antenelor, capabile să surprindă mesaje lirice mai subțiri decât firul de păr, și, de asemenea, la Cornel Regman, împreună cu care reabilitează umorul ardelenesc în critică, distilând sarcasmul într-o scriitură plastică, barocă, de o tehnicitate ce nu-și poate reprima apetența către mimarea parodică (caragialiană și paulgeorgesciană) a limbajelor, jargoanelor și pronunțiilor pitorești: „Angel pofcios și iubăreț, rămas din cele sfinte doar cu aura inocenței, dar altfel dedat cu totul la păcate lumești – femei, tabacioc, guleai – Emil Brumaru este un «poet de duminică» getbeget, de nu cumva bun chiar pentru week-end”. Sau: „Fortuna a așteptat cu brațele deschise ieșirea generației '60 din găoace. Înainte chiar ca majoritatea combatanților să-și fi putut număra

pe degetele de la o mână poemele bune scrise cu cealaltă, ea le și pusese deoparte plantele norocoase. Puțini au fost cei cărora, mai apoi, critica le-a ridicat aceste taloane prețioase, redistribuindu-le mai cu chibzuială altora rămași în afara acestui lot al privilegiaților. Fie că le-au înhățat repede, fie că au pus mâna pe ele mai încet și pe furiș, poeții aceștia predestinați să fie Poeți, încurajați cu sânge de pe margine și împinși cu discreție de la spate, au fost, în cele din urmă, la înălțimea misiei lor grele”. Și fiindcă tot veni vorba de misie, mai reproduc un pasaj, care, nu numai într-o privință, este nimerit ca preambul la cele ce urmează: „Ardeleanul în jenăre – și cel canonic în special – se simte în largul lui în hamurile datorinței – dacă nu cumva acesta e chiar singurul loc în care el se simte astfel. Datoria și neșăsitakea sunt opțiunile sale preferate și în jugul lor el trage temeinic și cu nădejde, nu fără un decent și ascuns orgoliu al lucrului bine făcut. Misia e plăcerea și mândria lui...”

El însuși ardelean pe de-a-ntregul și probabil puțintel canonic, Al. Cistelean nu se putea să scape regulei de „neșăsitake” pe care tocmai a stabilit-o, așa încât, *Poezie și livresc*, 1986, cartea lui de debut, are o idee generală și o structură anume, o arhitectură care, observă L. Ulici în *Contemporanul*, „conservând calitatea materialelor, îi adaugă un ce inedit, în cazul de față tema critică, relația dintre poezie și livresc”. Calitatea materialelor se conservă, nici vorbă, și era și greu să se piardă, condițiile excelenței critice și stilistice de asemenea, tema cărții (și mai ales primele cincizeci de pagini) ne revelă și un cap teoretic, care putea fi, eventual, ghicit în exercițiul cronicăresc, dar nu la adevărata valoare. Cu toate acestea, triind teancul de cronici din revistă, dând o mulțime deoparte, mereu cu ochii pe titlu, autorul, întocmai ca ardeleanul „jenăric”, la care se referea adineauri, e sacrificat excesiv pe altarul obligației; în „hamurile datorinței”, criticul s-a ridicat neîndoielnic, la înălțimea misiei

propuse, de a lămuri raportul dintre poezie și livresc, dar, la fel de neîndoielnic, el este mai puțin bătător la ochi decât în cronicile luate așa cum erau mai cuminte și serios, mai intrat în rândul lumii critice. Ceva (și nu puțin) din nota lui neconfundabilă, din acea jovialitate expresivă (când părea că se lasă purtat de cuvinte, de stiluri, de rostiri, cu o frenezie parodică incomparabilă) se pierde în noile condiții. „Barometrul livrescului în poezia noastră de azi e într-o continuă – de nu chiar ineluctabilă – urcare, deși termenul ca atare a rămas prins într-o constelație de semnificații minimalizante”: această constatare inițială, perfect îndreptățită, ne conduce la o primă tentativă ordonată și aplicată de a dovedi valoarea *culturalului* în poezia noastră contemporană. Ce este, după părerea lui Al. Cistelean, *livrescul*? „Departate de a fi o instanță de înstrăinare a lumii și de alienare a ființei, medierea (livrescă – nota mea, N.M.) rămâne un proces de inteliecție a fenomenelor și ea nu creează un gol în jurul ființei, ci întreține mai curând un cult al relației armonice și al plenarității”. Sensibilitatea livrescă trăiește, deci, din mediere: „Raporturile ei cu lumea sunt intermediare și substanța sa e profund culturalizată, iar percepția n-are nimic din primitivitatea ei candidă, fiind una filtrată, rafinată. Cuvântul deschide o perspectivă asupra realului doar transgresând un strat referențial cultural, iar indicele de vehemență al realului asupra poemului e redus și *vătuit* de haloul cultural”. Ar exista, după Al. Cistelean, două feluri de poeți livresți: „Sub incidența acestei acțiuni a convenționalizării, sub presiunea ideologiei literare într-o măsură livresți, se grupează într-un șir jovial și fericit de *rentieri ai convenției* și într-unul decepționat și mohorât de *prizonieri ai convenției*...” Cele două șiruri sunt greu de ilustrat în stare așa-zicând pură. Și dacă n-am nicio îndoială că Leonid Dimov este un livresc euforic, un rentier al convenției, a cărui magie lirică reprezintă „o nouă formă de inocență a sensibilității, ridicată deasupra dezechilibrului din inima sensibilității livresți” și că, la rândul lui, Mircea Ivănescu se

înscrie deplin în livrescul deceptiv, depresiv, ca un ostatic (mai mult decât ca un prizonier) al convenției, nu mă mai împac, în celelalte cazuri citate de Al. Cistelean, cu clasificarea lui. Eu i-aș fi pus printre tipicii livresți mai curând pe Șerban Foarță, Sorin Mărculescu și Alexandru Miran (aflați, în carte, într-un fel de limbă intermediară) decât pe Al. Andrișoiu sau Tudor George, despre care era chiar mai potrivit decât despre cei dintâi a spune că „aparțin unei tipologii la care elementul livresc participă, dar nu o și definește”. Trecând la analize, Al. Cistelean îmbogățește cu nuanțe foarte personale înțelegerea poeziei celor citați (și a altora), găsind formule norocoase critic, greu de uitat. Câteva: „tehnicitatea intensivă a scriiturii” lui Virgil Mazilescu; sau: „starea de palimpsest a cuvintelor a atins un regim holografic” la Ș. Foarță; sau: „Poezia lui Ion Pop, de subvenție livrescă și de o sentimentalitate mediată și supravegheată, făcând contact cu viața prin filtrele culturii și meditației, trăiește sub spaima continuă că totul s-a spus”; sau, în fine: „M. Ivănescu a găsit castelul poemului într-o ruină dezolantă și, înainte de a intra în el, toate privilegiile poemului și ale poetului au fost abolite”. O parte din articole sunt remarcabile, îndeosebi cel despre M. Ivănescu. Trebuie menționat și nivelul istoric al unor pagini ca acelea de la începutul amplului articol despre M. Ivănescu, în care ocolul prin poezia interbelică este foarte profitabil. Există aici câteva adevăruri pe cât de nete, pe atât de utile, privitoare bunăoară la felul cum s-a schimbat, pe durata a vreo două generații, atitudinea față de convenția poetică („interbelicii n-au resimțit niciodată convenționalizarea ca pe o piatră de moară ce apasă asupra propriilor acte”, ei având încă o anume încredere în puterea de a semnifica a cuvântului, luând mai decis partea lui Cratylus decât pe a lui Hermogenes, cum spune sugestiv autorul), ca și încălcările tot mai frecvente astăzi ale legatelor mallarméene într-o poezie care, de trei sferturi de veac, le-a respectat cu sfințenie.

*Celălalt Pillat* e o teză de doctorat, fără cusur academic, dar ilustrând prea puțin stilul critic al autorului. Are și dezavantajul de a fi fost concepută când poetul Floricăi și al Miorcanilor mai trecea drept unul de al doilea raft (apreciere însușită de Al. Cistelean). Din cauza unui neo-modernism agresiv. Ar fi fost preferabilă o revalorificare fără prejudecăți a liricii (de care Al. Cistelean era cu siguranță în stare) decât descrierea bachelardiană și richardiană a universului ei, și încă într-un jargon la modă cândva („imăginarul apei”, acvificarea formei”), astăzi demodat. Liniștit probabil în privința datorinței academicului de a fi publicat „cărți”, Al. Cistelean își strânge pur și simplu în următoarele două volume cronicile de poezie (*Top-Ten* și *Al doilea top*), absolut delicioase, de la titluri, unele, desigur, livrești (*Scoala melancoliei*, *Cronica unei morți anunțate*, *Revolta fondului nostru latin* sau *Monografia garsonierei*), cu diagnostice

precise, pândite de un singur risc major, și anume calofilia. De la o vreme stilul critic al lui Al. Cistelean începe să conteze mai mult pe sine decât pe obiectul său, devine perfid-lunecos, pierzând ideea printre numeroase ocheade în oglindă și cochetării de limbaj: „Latinitatea le cade greu românilor (aparte o minoritate), al căror vis e să treacă de urmași deplini și puri, get-beget, ai dacilor. Dacă Ministerul Adevărului ar mai fi la îndemâna noastră, cu totul altfel ar ieși lucrurile la Tapae. Dar chiar și așa, iredenta ancestralelor, iredenta prelatină e ceva de neatins și neconsolat în sufletul român” etc. Și urmează așa o pagină și un sfert ca să treacă de la epigramele latinești ale lui Mușina la *Catullienele* lui Vasile Sav. Există puțini critici de poezie capabili de comprehensiunea și de expresivitatea cronicarului literar de la trei dintre cele mai bune reviste ardeleno de după al Doilea Război Mondial.

## ION SIMUȚ

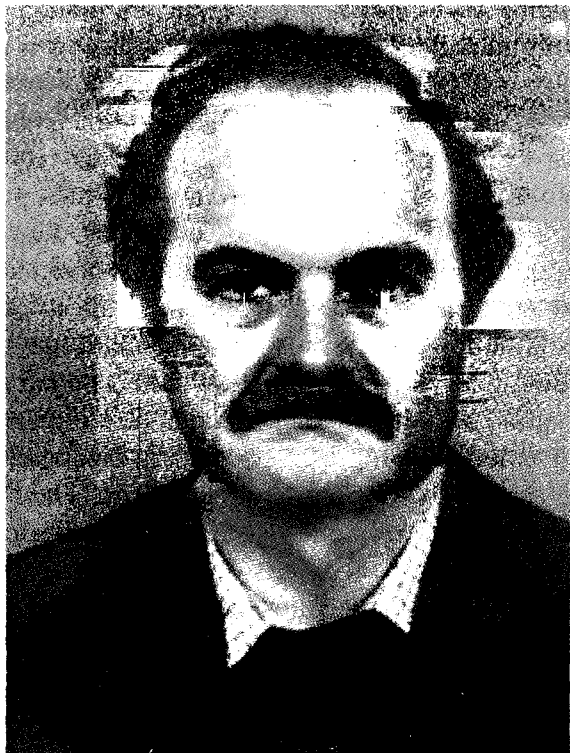
(n. 26 august 1953)

Deși a debutat cu articole despre literatura contemporană, care i-a rămas până astăzi o preocupare statornică, Ion Simuț pare, de la o vreme, tot mai interesat de perspectiva istoricului literar. Specialitatea lui sunt sintezele, indiferent dacă obiectul lor este o generație, un curent literar, o problemă sau un autor. Observațiile cele mai originale privesc lucrurile în plan mare. Literatura română i se pare caracterizată de un „romantism fundamental”. „Mitul biografic eminescian” este rodul unei „ficionalizări verosimile” datând din interbelic (Lovinescu, Cezar Petrescu, G. Călinescu). Anii '90 ar aduce, împotriva credinței multora, o „reabilitare a ficțiunii”, a romanescului adică, după voga trecătoare a memoriilor și a jurnalelor intime. Unul dintre cele mai bune studii ale lui Simuț este acela despre canon. Nu toate aprecierile se pot primi, dar studiul e incontornabil. Romancierii

importanți sunt tratați aproape monografic. Spiritul academic e din ce în ce mai pronunțat în studiile din ultimii ani, încheiate, fără excepție, cu o bibliografie și acoperind operele unui autor pe toată întinderea lor. Simuț pare a-i fi citit pe toți de la un capăt la altul, sistematic. Un loc important îl ocupă în vederile lui literatura de dincolo de Prut și aceea a diasporei. Cum era și firesc, clasicii intră și ei în atenția lui Simuț. Deja în *Revizuirile* din 1995, existau ample studii despre Eminescu, Creangă, Caragiale, Maiorescu, Hasdeu, Macedonski. Interbelicii erau, tot acolo, tratați separat: Bacovia, Arghezi, Gib Mihăescu ș.a. În timpul din urmă, Rebreanu (și rebrenologia!) îl reține pe Simuț. Dintre contemporani, scriitorii pe care L. Ulici i-a strâns în ghemul așa-zisei generații '70 sunt aceia spre care se îndreaptă îndeosebi interesul autorului *Criticii de tranziție* și ai *Reabilitării ficțiunii* (Agopian, Uricariu,



Vlad ș.a.) pe care-i socotește nedreptățiți de critică, dar și scriitorii „târgovișteni” sau aceia afirmați după 1989.



O dată cu *Simptomele actualității literare* (2007) nu doar se schimbă zona de interes a criticii lui Ion Simuț, dar se limpezește însăși modalitatea ei. *Declarație de dragoste pentru generația '60* e mai mult decât un titlu semnificativ. Reluând articole mai vechi despre canon, Simuț vine cu un punct de vedere mai conservator, dar și mai nuanțat, asupra disputei dintre neomoderniști și postmoderniști. El nu mai crede în generația optzecistă a reușit să modifice canonul impus de generația șaizecistă. Canonul neomodernist contestat de I.B. Lefter și de alții ar fi ieșit din încercare. Simuț respinge totuși antioptzecismul *à outrance* al lui Negrici și Ștefănescu (l-ar fi putut adăuga în cor pe Daniel Cristea-Enache). Mi se pare că dreptatea e de partea lui. În privința modalității, culegerea recentă își afirmă

din titlu natura: Simuț este cel mai aplicat comentator al simptomatologiei literare de astăzi. Critica lui e una a „conjuncturilor” (termenul îl folosește el însuși când, în cea mai exactă recenzie a *Istoriei* lui Alex Ștefănescu, o socotește pe aceasta una de „valori”, nu de „conjuncturi”): revizuirii, canon, polemici, viață literară, U.S.R., premii, tiraje etc. Tabloul literar postcomunist este descris impecabil. „Cum aș răspunde rapid la întrebarea *Ce s-a întâmplat cu literatura română în postcomunism?* fără să dau nume, fiind atent numai la fenomenele sociologice, morale și estetice majore?” se întrebă Simuț din capul locului. E tocmai ceea ce *Simptomele* face în câteva capitole. Puține elemente lipsesc din inventar. Simuț remarcă negativismul inițial care a aruncat la coș întreaga literatură publicată în timpul comunismului, acuzată de colaborism, ca și bună parte din literatura română în general („Nimeni și nimic n-a scăpat contestației, nici măcar Eminescu”) și evoluția lentă a atitudinii prin problema revizuirilor, spre discuțiile despre canon și afirmarea unei noi literaturi. Nici exilul, nici disidenții, nici basarabenii n-au contribuit decisiv la lărgirea canonului. În opinia lui Simuț, mai toate tentativele de revalorizare ori descoperire (Petru Dumitriu, I.D. Sârbu, Vintilă Horia, D. Țepeneag, Paul Goma, Sorin Titel) au dat greș. Aici „târgoviștenii” nu i-au putut înlocui pe Marin Preda și restul. Singurul câștig semnificativ ar fi literatura confesivă, extrem de bogată imediat după 1989, provenind de la autori din toate timpurile și nu toți, neapărat, scriitori. În ce privește literatura tinerilor, ea ar fi definită prin declinul poeziei, nonficcional, jurnalism, experintalism etc. În pofida avertismentului inițial, numele nu lipsesc. Peisajul e bine ilustrat. Fără sclipire, însă temeinic informate, studiile lui Simuț au toate însușirile școlii ardelene de critică și niciunul din defectele ei.



Cea mai bună introducere în critica și eseistica lui Dan C. Mihăilescu este un sfert de pagină din *Scritorincol* (2001): „După câțiva ani de juvenilă articularie [...] am refuzat cronică de întâmpinare, am devenit «cercetător științific» și am debutat cu o carte despre Eminescu. După o carte despre teatrul lui Blaga, am fugit din stilul scorțos și am campat în Caragiale, pentru ca 1990 să mă găsească prefațator de Cioran și gata să încep povestea generației '27. N-a fost să fie așa: am început să traduc Eugen Ionescu, dar și Revel, între timp m-am chibzuit cu voluptate în publicistică...” Ar fi de precizat că Dan C. Mihăilescu n-a scăpat tocmai de ce i-a fost frică: de cronică și de publicistică. S-a întors adică de unde a plecat. După opt cărți publicate între 1984 și 2007, este evident că a făcut o alegere bună. Nici *Perspective eminesciene* (1982), nici *Dramaturgia lui Lucian Blaga* (1984) nu arătau vocația pentru studiul doct, academic. Abia în lunga introducere la Caragiale din 1990 își găsește tonul potrivit: amestec spontan de

erudiție și de eseistică liberă, de prețiozitate și de familiaritate stilistică, de spirit obiectiv și de polemism. Scandalul *Dicționarului general al literaturii române* dintre autorii căruia Dan C. Mihăilescu a fost exclus a pornit de la nerespectarea regulii jocului academic. Articolele erau mult prea personale, ba chiar tendențioase. Ceea ce face farmecul publicisticii autorului nu e neapărat acceptabil într-un dicționar literar. Dan C. Mihăilescu s-a plâns de imixtiuni în text și de cenzură într-un articol reluat în *Viața literară I* (2006) pe cât de savuros, pe atât de injust. E cazul de a remarca, în continuarea propriului comentariu bibliografic, că, schimbând registrul moral-stilistic, Dan C. Mihăilescu n-a renunțat la unele dintre preocupările mai vechi. N-a scris o istorie a generației lui Cioran, dar a revenit mereu la ea. În *Stângăcii de dreapta* (1999), culegerea care deschide editorial seria publicistică, este reluată introducerea la prima antologie Cioran necenzurată (din 1990) iar în *Scritorincol*, toată seria de comentarii referitoare la generația '27. Meritul principal constă în a discuta lucrurile cu așa-zicând cărțile pe masă: nicio realitate, oricât de inconfortabilă, nu este ocolită, toate textele compromițătoare sunt citate *in extenso*. Din păcate, nu s-a procedat totdeauna la fel, în primul deceniu de după revoluție, când *Schimbarea la față a României* a fost reeditată la Humanitas într-o versiune *ad usum delphini*, voită, ce e drept, de autorul însuși, fără a exista vreo mențiune în acest sens și fără prefață lămuritoare. Redescoperirea generației '27 a fost în toți acei ani ușor euforică. Dan C. Mihăilescu e întâiul și multă vreme singurul care o abordează cu necesară rigoare științifică. Ideile se pot, desigur, discuta. Caracterizarea generală e aceasta: „Cu voia ei (prin anume date genetice) și fără voia ei (deturnată cu profit de forțele politice), Generația '27 s-a urcat pe eșafodul istoriei într-o semiconștiență provenită în egală măsură din propria-i narcoză, autootrăvitoare, și din euforizantele injectate din

afară”. Problema este că, ideologic și politic, generația ’27 a fost victima propriilor opțiuni. Ea însăși și-a ales principiile călăuzitoare și s-a îndreptat, ca și junimiștii în 1870, spre politica militantă. Și nu Nietzsche și alți filosofi au injectat-o cu venin al disperării existențiale, ci ea însăși s-a revendicat pe deplin conștientă de la ei, după cum naționalismul, mussolinismul și hitlerismul le-a descoperit singură, fără a o fi împins cineva de la spate. E adevărat că a proceda în chip maniheist, prezentând-o în alb și negru, cum a făcut până și cel mai serios comentator al climatului ideologic din anii ’30, Z. Ornea, nu este o soluție. Dar nici a amâna *sine die* verdictul, sub cuvânt că el nu mai este posibil astăzi, cum afirmă Dan C. Mihăilescu. Din păcate, întrebările pe care și le pune mai departe nu sunt, în concepția lui, retorice: „...Ce verdict unic se poate «acorda» acestei pluralități alienante? Iorga de la 1906 și de la 1940, A.C. Cuza dinainte și de după 1918, Nae Ionescu din 1928 și cel din 1937, basarabeni și macedonenii, Moța și Marin de după Moța și Marin, legiunea sub Codreanu și legiunea sub Sima, prefectul Manciu și asasinarea lui Stelescu, patetismul *Schimbării la față* și subtextele *Ifigeniei* lui Eliade în viziunea lui Sebastian, *Itinerarul spiritual* și *Cântecul șefului de cuib* etc.?” Eroarea lui Dan C. Mihăilescu este de a considera fascismul și comunismul ca unica alternativă oferită de istorie generației ’27. Este și convingerea lui V. Ierunca ori Paul Georgescu, și nu doar din epocă, dar și de mai târziu, când amândoi se despărțiseră de comunism, iar Paul Georgescu, e drept, doar de stalinism. Într-un articol polemic din 2006, Dan C. Mihăilescu însuși vine la o atitudine mai firească observând că interbelicul nu poate fi redus la o „pură și simplă cultură legionară” și nici la „dualismul” de la Z. Ornea. Monocromia și bipolaritatea sunt etichetate ca deopotrivă de false. Dan C. Mihăilescu evoca de data aceasta multitudinea de evenimente și de concepții din anii ’30, „amplasarea mișcării de avangardă, puternic infiltrată de forțele stângii mai mult sau mai puțin insur-

gent-anarhico-sovietizante, întreaga linie Urmuz – Tzara – Voronca – Vinea, care avea să fecundeze Zürich-ul «deninist», dar lovinescianismul sau pansexualismul epocii, toată cafeneaua literară bucureșteană, cu estetismul, plezirismul, cosmopolitismul, hedonismul și ultraliberalismul (*y compris* libertinismul) ei, toată acea lume pestriță de-o amețitoare diversitate și adversitate, de la *Kalende*, *Sburătorul*, *Cuvântul liber*, *Blușe albastre* etc. – toate polemicile care au hărțuit și sfâșiat Dreapta – de la cele pur doctrinare gen Blaga – Motru, Blaga – Stăniloae, Eliade – Racoveanu etc., până la episodul Stelescu – Panait Istrati – *Cruciada românismului vs* mișcarea legionară, dar și marele mecanism pus în mișcare de Dimitrie Gusti și Școala sociologică, având o marcată structură, criterii și personalități net de stânga, ca și *Criterionul* în care coabitau firesc liberali, conservatori și socialiști, tradiționaliști, troțkiști, masoni, legionari, homosexuali, francofilii, anglofilii, americanofili, kaghebiști și gestapoviști...”. Mai scurt spus, dacă e vorba de alegere, existau nu numai extremele, de stânga ori de dreapta, ci și liberalismul, iar polului autocrației i se opunea polul democratic.

Publicistica lui Dan C. Mihăilescu va oscila mereu între cronică literară și politica culturală. *Literatura română în postceaușism* (2004) este o culegere de cronici într-o manieră foarte personală. Limitarea (cu minime excepții) la memorialistica tipărită în anii ’90 îl împiedică pe autor să fie considerat cronicarul literar cel mai de seamă de după revoluție. Dan C. Mihăilescu a renunțat foarte repede să frecventeze toate genurile. În mod evident nu citește poezie, romane, teatru. Optează pentru istorie literară, eseistică și mai ales pentru jurnalul intim și memorii. O explicație pentru refuzul ficționalului ar putea fi interesul minim arătat de cronicar textului însuși, pe care nu-l examinează direct aproape niciodată, ca și ponderea scăzută a perspectivei estetice. Dan C. Mihăilescu este în schimb fascinat de contexte și subtexte. Observația sociologică prevalează asupra celei literare. Publicistul e mai atent la oameni decât la literatură, la autori decât

la opere. Are vocație de biograf și de istoric al moravurilor, sacrificând adesea arta pe altarul evenimentului și spiritualul pe acela al anecdoticului. Este mai degrabă un ideolog decât un critic de gust. Cronicile au mai toate substrat politic. Sub raport politic Dan C. Mihăilescu se declară fără șovăire de dreapta. Celelalte culegeri – *Îndreptări de stânga* (2006), *Viața literară I, II* (2006, 2007) – nu mai conțin decât rare cronici propriu-zise. Publicistica lui Dan C. Mihăilescu își pune de acord forma cu conținutul: nu mai comentează cărți, ci evenimente. E vorba de o substanțială revistă a vieții culturale (literare, mai ales), ținută lunar în revista *Ideii în dialog* și în alte locuri, într-un stil alert și atractiv care te obligă să începi de la ea lectura numărului. Autorul ne dezvăluie cu umor cum procedează: „Știi cum îmi scriu articolele din *Ideii în dialog*? Intru în stare exact ca motanul Jaune Tom din *Parisul vesel*, străvechea poveste a filmului de animație: el încremenește la vederea țintei și se autoelectrizează milimetru cu milimetru de la vârful cozii până-n vârful mustăților, după care face năprasnic țâșnirea captatorie. Cam așa mă așez eu în poziția de atac la fiecare 17-18 ale lunii”. Articolele sunt admirabile prin priza la viața culturală a momentului, prin mergerea direct la obiect și prin curajul de a spune lucrurilor pe nume. Multe tabuuri curente nu există pentru Dan C. Mihăilescu, gata a-l instala mediatic pe Iosif Sava alături de Adrian Păunescu sau de a-i schița lui Geo Bogza un portret nimicitor: „Mărturisesc a nu fi înțeles niciodată motivele

teribilei venerări de care se bucură Geo Bogza, fie și numai în anii '80. În rubrica sa din *România literară*, foșnea, desigur, frecvent câte o coadă de șopârlă, asta când cele câteva întrebări nu erau integral o subversivă, chit că simbolică și de-sus-îngăduită, pulsiune de revoltă întru demnitate. Cariate de grandilocvență, de scheletica mimare a grației, juvenile voci, împotriva, pozând jupiterian și profetic în mărețe atitudini de sapiențialitate antică, tabletele lui Bogza se salvau prin câte-un Eminescu (fie el și butaforic) aniversat în plin ianuarie ceaușist...”. Astfel de rânduri ne fac să regretăm o dată în plus demisia din funcție a probabil celui mai original cronicar literar postcomunist. Ca să mai presar puțină sare pe rană, să citez și încheierea cronicii la *Jurnalul* lui Paul Goma: „O carte *tombolă*, care cade ca o lespede pe un talent demult defunct. Odată epuizat biograficul, toată literatura lui Goma dispăre. Proiectată ca ghilotină, cartea sfârșește prin a-și înghiți, cu sictir, autorul”. Și, în fine, introducerea la cronica despre *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu, în care evident greșește: „E ciudat și întristător, totodată, cum aproape toate marile calități ale poeziei și prozei lui Mircea Cărtărescu se topesc, se alterează, se schimonosesc, până la hidoșenie în *Jurnal*. Marele păianjen textual, magistrul alchimilor onirice, arhitectul de viziuni ludice somptuos... inițiatice se relevă aici ca un contabil de succese și pseudoșecuri administrate atent, pândind mereu pieziș efectul bietului receptor inocent și admirativ.”

## RADU G. ȚEPOSU

(19 aprilie 1954 – 5 noiembrie 1998)

Publicistica era în anii '80 o bună școală de critică, dovedindu-și în continuare vigoarea, în ciuda faptului că interesul multor critici tineri părea că se îndreaptă, fie către cercetarea „științifică” a literaturii, prin aplicarea unor metode moderne (așa-numita critică a textului), fie către

eseul erudit, de inspirație universitară, mai mult ori mai puțin tradițional ca aspect. La Radu G. Țeposu se observă cu ușurință stilul vioi, decis și ingenios al celui care, cum se spune, și-a făcut mâna scriind recenzii pentru revistele literare ca și, apoi, articole de tot felul, în număr de peste

2500, dacă e să-l credem pe prefațatorul *Istoriei tragice*. Prima lui carte (*Viața și opiniile personajelor*, 1983) nu este totuși doar o culegere de articole, ci un studiu, coerent, deși, fragmentar, consacrat evoluției romanului românesc de la origini până în prezent. Succintele analize pe care le conține au în vedere o clasificare a genului, așadar o sinteză. Atât critica textului, cât și eseul universitarilor evită de obicei sinteza. E paradoxal, dar majoritatea sintezelor le-au dat, după, ca și înainte de război, publicității. Îi includ în această categorie pe Lovinescu și pe Călinescu, la care practica recenziei de carte contemporană a condus finalmene la tablouri și la istorii ale literaturii. Hulitul impresionism s-a dovedit mai constructiv decât pozitivismul (vechi sau nou). *Viața și opiniile personajelor* se citește pe nerăsuflăte. Autorul realizează o combinație eficientă de analiză și teorie, folosind bine achizițiile naratologiei, și stăruind cât e necesar (uneori ceva mai puțin) pe caracterizarea personajelor. Ideea eseului său nu e vizibilă de la început cu ochiul liber. Curge sub nisipul analizei o vreme, ieșind apoi la suprafață tot mai des, până la a căpăta contur definitiv în capitolul ultim. Abia aici găsim și o sugestie privitoare la metoda critică întrebuițată. Aceasta ar fi o „retorică existențială”, și ar citi în personaj nu doar „figura” care se construiește în text, dar și semnificația ontologică.



Teza principală este aceea că personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmând în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol contra transcendențelor de tot felul. Fiind inițial manevrat cu strictețe de către narator, personajul devine conștient de sine și se autoanalizează sau chiar se autonorează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluția personajului decurge una a romanului însuși. Criticul descoperă trei clase succesive: romanul de *reflecție*, bazat pe omnisciența naratorului și în care personajul este narat și are iluzia vieții; romanul de *reflexie*, bazat pe conștiința de sine a personajului, care e și narator, dar care păstrează iluzia vieții; în fine, romanul de *imaginare*, bazat pe conștiința de sine a personajului, care uzează deliberat de convenția literaturii. Aceste trei clase sunt numite și roman tranzitiv (de exemplu *Ion*, *Baltagul* etc.), reflexiv (*Adela*, *Ultima noapte* etc.) și metaroman (*Ioana de Holban*, *Solstițiul tulburat* etc.). Cel puțin două criterii sunt folosite în această clasificare. Romanul reflexiv este distins de cel tranzitiv cu ajutorul conștiinței de sine a personajului (care devine narator după ce fusese doar narat). Suntem în cadrul iluziei realiste, cu aceste prime clase, personajul având, altfel spus, iluzia vieții. Acesta este un nou criteriu care distinge romanele tranzitive și reflexive de cele imaginare (sau de metaromane), care implică, în ce le privește, o asumare conștientă a ficțiunii. De către cine? Radu G. Țeposu e ambiguu în acest punct esențial. Dată fiind insistența pe ideea iluziei vieții, răspunsul logic ar fi că personajul însuși în metaroman „uzează de convenția literaturii”. Și atunci criteriul al doilea ne spune, formulând mai limpede, că există personaje care cred că trăiesc cu adevărat, în realitate, și personaje care știu despre ele că sunt personaje. Acest criteriu este greu de susținut și, mai ales, inaplicabil. În sens propriu, doar autorul (naratorul) poate avea (comunica) iluzia vieții ori conștiința convenției. Pentru un personaj neraportat la o instanță auctorială, criteriul este pur și simplu nepertinent. Nu pot spune despre

Ion, Adela sau Grobei decât că trăiesc și atât. În acest caz, afirmația criticului că personajul romanului tranzitiv „are iluzia vieții” nu poate fi nici probată, nici infirmată: prin natura lui, acest roman nu permite personajului să fie vreodată narator sau măcar conștient de sine. Dar care sunt, pe de altă parte, personajele care știu că sunt personaje? Să le căutăm în meta-roman (așa cum îl determină Radu G. Țeposu): lucru curios, nu găsim niciunul! Grobei sau Rogulski știu că sunt personaje? N-au nici cea mai mică idee. Poate să aibă unul din numeroșii povestitori din *Cartea Milionarului*. Dar ei sunt inocenți, relatând fapte de viață și neurmărind să scrie romane. Nici chiar Sandu din *Ioana* nu e mai concludent. Dacă e neîndoielnic că o parte dintre aceștia au conștiința că sunt naratori sau chiar autori (Sandu o are), e foarte îndoielnic că o au și pe aceea că sunt personaje. Trebuie făcută distincția între conștiința (pe care o poate avea orice ins de pe stradă când povestește ce i s-a întâmplat) că suntem protagoniști sau spectatori într-o suită de evenimente trăite și relatate de noi înșine și conștiința (mult mai rară) că suntem produsul imaginației unui scriitor. Borges a scris o nuvelă pe această temă, arătând ce revelație extraordinară reprezintă pentru om conștiința de a fi imaginat de altcineva. Aproape toate capitolele conțin analize și sugestii remarcabile. Unele sunt prea succinte, îndeosebi cele despre *Craii* lui Mateiu Caragiale și despre *Întâmplările* lui Blecher.

Poate de aceea s-a simțit obligat Radu G. Țeposu să consacre celui din urmă, mult mai târziu însă, un studiu separat, *Suferințele tânărului Blecher*, contribuție importantă și anticipatoare, căci interesul pentru autorul *Întâmplărilor din irealitatea imediată* va crește până la a situa micul roman disprețuit de Călinescu pe primul loc al anchetei din *Observatorul cultural*. Țeposu nu vine neapărat cu lucruri noi, dar analiza e la fel de fină ca și în cartea de debut, amestecând subtil o perspectivă psihologică și una retorică. Deși scrisă înaintea micromonografiei, dar nepublicabilă în anii '80, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului*

*deceniu literar nouă* este în toate privințele superioară. Datorat unui optzecist (Radu G. Țeposu s-a format în spiritul *Echinocxului* clujean), este și întâiul studiu compact despre generația '80, al cărei critic prin excelență devine, în urma lui, Țeposu, care, din nefericire, nu mai scrie critică în ultimii ani ai prea scurtei lui vieți preferând gazetăria. *Istoria* excelează în două privințe și e deficitară în alte două. Cea mai de seamă însușire a criticii lui Țeposu este și aici exactitatea și frumusețea analizelor: concise, subtile, frapante. Rămân, după lectură, caracterizări memorabile. *Cântecul de trecut strada* ale lui Florin Iaru au „aerul unei farse lirice”, pe un ton de „exuberanță sarcastică, de exhibare grandilocventă a unei firi șturlubatică”. La Dan C. Mihăilescu, discursul critic este „inflamat de euforia erudiției” sau: „Ființa criticului (Al. Cistelean) e mai mult o himeră îmbrăcată în zale, un duh ironic care mânuiește din umbră paloșul și spada”. *Istoria* nu e însă doar o suită de analize. Ca și în *Viața și opiniile personajelor*, Țeposu e interesat de taxonomii. Optzeciștii sunt așezați mendeleevian în căsuțe definitorii. Poeții sunt gnomici, fanteziști, histrioni, patetici, rafinați, observând cotidianul ori coborând în propria subiectivitate. Prozatorii sunt textualiști, analiști, mitologizanți și livrești. Criticii sunt teoretizanți, artiști și esești. Acel zel clasificatoriu nu e sprijinit pe o idee generală clară. Nici aceea de generație (discutată pe larg, dar fără acuitate, cu punct de plecare în, firește, Thibaudet), nici aceea de postmodernitate („un romantism întors”) nu reușesc să acopere conceptual varietatea categoriilor și individualităților optzeciste. În fine, cum e și normal când schițezi tabloul de grup al unor scriitori aflați la început (cartea era deja scrisă în 1985), n-ai cum să știi la ce să te aștepți de la unul ori altul. Pariul e mai riscant în critică decât la cursele de cai. Doar o treime din cei aproape 150 de scriitori, aflați în jurul vârstei de 30 de ani când își întocmea Țeposu inventarul, a confirmat. Cu puține excepții, criticul se arată binevoitor cu cei mai mulți, cum e, iarăși, normal când e vorba de niște debutanți. Aprecierile nu se mai

verifică în o mulțime de cazuri, în unele fiindcă împlicinații au abandonat pur și simplu literatura după primele încercări (unde sunt Sultana Craia, Costin Tuchilă, Paul Dugneanu, V.F. Mihăescu, Victor Atanasiu, Dorin Sălăjan, Aurelian Ticu Dumitrescu, Smaranda Cosmin, Domnița Petri, Ștefan Mera, Tudor Cristian Roșca, Ion Baba, Ligia Holuță, Sorin Miavoe, Petru Ilieșiu și alții?) sau n-au mai dat nimic care să onoreze promisiunea debutului (Andrei Zanca, Mariana Codruț, Ioan Moldovan,

Constantin Severin, Emil Hurezeanu, Denisa Comănescu, Constantin Preda, Constantin Stan, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Tudor Vlad, Adina Kenereș, Stelian Tănase, Mihai Coman, Ioan Buduca, Radu Călin Cristea, Val Condurache etc.). În aceste limite, judecățile de valoare sunt în general acceptabile, dar o ierarhizare netă lipsește. Să nu fi văzut Țeposu niciunul din vîrfurile generației?

## VASILE POPOVICI

(n. 13 mai 1956)



După un debut în critică extrem de interesant (*Marin Preda, timpul dialogului*, 1983), Vasile Popovici a părut a nu-și ține promisiunea nemaipublicând o vreme nimic și, când a făcut-o (*Eu, personajul*, 1988), a dovedit atâta lipsă de tact, încât a avut parte de o receptare foarte rece a comentariilor vremii. Când îi scoți de exemplu pe criticii de ieri și de azi ai lui Slavici vinovați în masă de „opacitate” doar fiindcă au trecut cu vederea rostul major al lui Bandi în *Mara*, nu poți conta pe bunăvoință. Chiar dacă demon-

strarea rostului cu pricina este foarte exactă fără, e drept, cu *Mara* să devină un roman al paternității oedipiene, rămânând tot unul al maternității excesive. În rest, studiul se poate discuta. Complexele psihanalitice sunt departe de a face din Slavici primul nostru romancier al subconștientului, la fel cum și la Rebreanu, între alții, anumite șovăieli de natură narativă indică mai degrabă o nestăpânire a materialului psihologic decât o inovație. Mult mai originale sunt studiile de „sistematică” a personajului, completate într-o a doua ediție a cărții din 1997 (*Lumea personajului*). Teoria se naște în ele împreună cu analiza. Un fel de suspans critic ne împiedică să ne dăm seama de la început de anvergura pe care o va lua pe parcurs teoria. Cel mai util lucru este ideea caracterului teatral al romanului realist, spre deosebire de acela narativ al povestirii. E vorba în fond de intruziunea în text a unui *al treilea* (autorul numește procedeul *trialog*, distingându-l de *monolog* și de *dialog*, doar că prefixul grecesc *dia* nu are legătură cu *doi*), care poate fi cititorul. Slavici ilustrează doar primele două forme din cele trei posibile ale teatralizării, abia Sadoveanu și Preda, dintre marii realiști, pe cea de-a treia. Noutatea studiului lui Popovici vine din completarea dialogismului fundamental al romanului realist propus de M. Bahtin. Teoria are con-

secințe dintre cele mai serioase în analiza prozei realiste. Moralismul, deseori imputat lui Slavici, trebuie recuperat ca decurgând din intruziunea terțului în narațiune, ca un fel de instanță etică implicată, „gura satului” ori „corul” antic. La Sadoveanu, rufele nu se mai spală în familie. Personajele din *Baltagul* ori *Hanu Ancuței* nu mai sunt la fel de pudice. O idee este aceea că romanescul cunoscând o evoluție în sensul adâncirii intimității, povestirea ar cunoaște una în sensul „publicității” ei fericite. Dacă la Boccaccio niciun povestitor, oricât de impudic, nu povestea ceva legat de propria persoană, în *Hanu Ancuței* acest lucru se petrece frecvent. Însă nu mai cred că romanescul provine din oralitatea vechii povestiri. Vasile Popovici amână să dezvolte raportul și bine face: dovada originii romanului în povestirea orală nu se poate produce.

Înșușirile critice, Vasile Popovici și le mai probează o dată în micul studiu despre *Rimbaud* (1997), dar luând ca obiect poezia, ceea ce face cu atât mai regretabilă dispariția lui cu anii din critica literară. Sigur, Rimbaud este el însuși un caz de astfel de dispariție. Deloc întâmplător, Vasile Popovici își alege ca premisă a studiului tocmai existența unui punct înalt și mai legitim din care poetul francez a întors spatele literaturii, așezând deasupra artei „problema persoanei sale”. În altă ordine de lucruri, e destul de greu de explicat preferința pentru omul din spatele personajelor (pe care Livius Ciocârlie o constată în precedenta carte a lui Vasile Popovici) la un eseist inspirat de noua critică, deloc ontologică, dar estetică și teoretică. Fapt e că Vasile Popovici l-a ales pe Rimbaud, nu pe Mallarmé, cum poate ne-am fi așteptat. Și că socotește ininteligibilă poezia fără biografie. Și în Rimbaud, autorul dă impresia că-și precizează ideile pe măsură ce analizează versurile („există totdeauna speranța că, scriind, înțelegi”) minuțios, atent, în original sau în traducere, venind cu sugestii acolo unde i se pare că au fost citite greșit. Vasile Popovici a păstrat relativa aroganță care i-a prejudiciat aprecierea celei de-a doua cărți: „Nu e necesar să te numeri printre

marii cititori ai lui Rimbaud ca să vezi că nume sonore ale criticii au ratat înțelegerea opereii sale”. Printre aceștia, Jean Pierre Richard și Georges Poulet. Dar oare e sigur că putem înțelege până la capăt *Iuminările* și celelalte, a căror artă ar consta, după spusele admirabile ale lui Vasile Popovici însuși, într-o „strălimpezime plină de mister”? O interpretare postmodernă, iată ce-și propune, fără a folosi cuvântul, autorul, cu alte cuvinte nu una care să reducă la o „unitate iluzorie” contradicțiile lui Rimbaud, ci să le accepte ca atare, căutând să le „înțeleagă acolo unde unii deslușesc un sens mistic, alții întrevăd o aluzie scabroasă și cu toții par să aibă dreptate”. Un Rimbaud multiplu așadar („Je est un autre”). Studiul e scris cu acuratețe maximă, ușor calofilă, dar rămâne atractiv prin aceeași știință de a pregăti răspunsurile cele mai surprinzătoare (cu multă răbdare, preferându-le în joacă întrebările, aparent insidioase, câteodată: „Dar dacă acest autor nu e decât un șarlatan?”) sau lăsându-ne să credem că n-a găsit el însuși o soluție acceptabilă, în plus refuzând tot ceea ce bunul-simț îi interzice să accepte. Eseistul nu ia *au pied de la lettre* nimic din ceea ce comentatorii au considerat, bunăoară, în compozițiile în latină, culese de prin maculatoarele gimnazistului, a fi niște „profeții geniale”. *Est modus in rebus*, pare să spună el. Poemele adolescenței, apoi, căci Rimbaud avea doar 21 de ani, când a abandonat scrisul, refac câteva vârste ale poeziei franceze, până în pragul critic al unei modernități ce mai are nevoie de câteva decenii ca să fie recunoscută. Poezia lui Rimbaud este un compendiu al poeziei în general. Contribuții personale sunt la tot pasul. *Le Bateau ivre*, cu trecerea bruscă de la senzații viguroase la depresie, ar fi „transpunerea imagistică a unui coit in extenso”. *Barbare* „face trecerea de la jubilația vizionarului la renunțarea din *Une saison en enfer*”. Poem care, la rândul lui, se centrează pe „problema homosexualității”, „ca un *De profundis* mai aspru și mai grav”, scris cu două decenii în urmă de Wilde. Personalitatea multiplă și contradictorie a lui Rimbaud aici se exprimă cel mai bine și mai enigmatic. O carte superbă și încântătoare.



## MIRCEA MIHĂIEȘ

(n. 1 ianuarie 1954)



Din ediția a doua a cărții de debut a lui Mircea Mihăieș consacrată jurnalului intim (*De veghe în oglindă*, 1989) a dispărut o postfață care schița o poetică a genului și a apărut o prefață, care este un fel de jurnal al scrierii cărții. Nu, probabil, din dorința de a accentua aspectul postmodern al eseului, a operat autorul schimbarea cu pricina. Nici neapărat fiindcă e vorba de poetică a fost întâmpinată cu unele rezerve. Ea era contestabilă doar în câteva puncte, nu toate importante, dar avea în definitiv meritul, împărțit cu studiile lui M. Zamfir din *Cealaltă față a prozei*, unui pionierat într-o materie ce va deveni (niciunul dintre cei doi n-avea însă cum bănuși asta), imediat după revoluție, abundentă și mai atractivă decât aceea a ficțiunilor propriuzise. Și chiar dacă ignora *Diary* al lui Samuel Pepys, contemporanul lui Cromwell, primul jurnal în accepția noastră, ori *Jurnalul*, uriaș la propriu și la figurat al lui Amiel, Mihăieș își baza teza pe o lectură foarte atentă a altor jurnale

majore, de la Stendhal la Camus, între care și câteva românești (Măiorescu, Mateiu Caragiale, Radu Petrescu). Renunțarea la poetica din prima ediție ține mai degrabă de acomodarea stilului cărții la subiectul ei. Nu chiar un studiu în bună regulă, *De veghe în oglindă* seamănă cu un jurnal al cititorului de jurnale, subiectiv, fragmentar, capricios. E. Simion a remarcat cu temei că, de la un punct, „cerneala criticului se confundă cu cerneala scriitorilor” de jurnale. O foaie subțire de hârtie încape cu greu între pagina comentatorului și pagina jurnalierului. Ca și Henri Beyle (nu încă Stendhal) care, vorba criticului, medita în jurnalul lui cu pana în mână, Mihăieș citește jurnalele cu degetele pe mașina de scris Olivetti, „domnișoara”, cum o alintă în prefață. Observația pe care o suscită o astfel de procedură este că în eseist se ascunde un scriitor frustrat. Ispita literară se vede și în stil, impecabil, calofil, frumos, adică, în sine, uneori. De altfel, eseurile reunite în *De veghe* nu excelează în considerații strict-critice. Remarcile autorului privesc mai ales omul din spatele jurnalului decât pe scriitor ori jurnalul propriu-zis. Cele mai multe eseuri refac portrete *en miettes* ale lui Tolstoi sau Gide. Câte o pagină pare de biografie: „Acum, de pildă, în 1928, înstărit și liniștit în privința viitorului, (Mateiu Caragiale) se gândește să profite de *talmeș-balmeșul*, de învălmășeala și zăpăceala instalate de *veritabila regență a României* ca să intre în diplomatie. Împrejurările nu i-au fost nicidecum mai *princioase*. Are amici sau buni cunoscuți în toate cabinetele, la Justiție, la Muncă, iar la Externe tronează *vechiul prieten*, Titulescu. Îi abordează lesne pe aproape toți, în afară tocmai de Titulescu. Profitând de o convalescență, acesta o *ștersese* la San Remo” etc. Pasajele în ghilimele sunt desigur citate din jurnalul lui Mateiu. Textul face impresia de stil indirect liber. Sigur că sunt și observații critice, originale, subtile, ironice. Musil ar fi „scriitorul fără însușiri” sau: „Pentru André Gide, o ade-

vărată educație sentimentală este educația intelectuală” sau: „A fi Tolstoi, lui Lev Nicolaevici nu-i spune mare lucru. El crede în *ce spune* despre sine, nu în *ce se spune*”. Dezvoltarea unor astfel de nuclee critice este tot literară: „Dilema – ca să nu-i spunem, cu o prejudecată insurmontabilă spre care conduce toată existența scriitorului, drama – lui Cesare Pavese începe chiar de la nume. Nu știi ce să alegi, nu știi ce s-ar potrivi mai bine acestui oximoron de suprafață, ciudatei combinații dintre un august *cezăr* și un nume la baza scării sociale, Pavese (scutier)...” În fine, iată și pagina de proză curată, elegantă, nutrită de înțelegerea psihologiei Virginiei Woolf, nu fără o tentă misogină:

„Cu ce să înceapă jurnalul unei femei, al unei scriitoare dacă nu cu câteva săgeți otrăvite aruncate spre colegile de literatură? Cea dintâi victimă poartă un nume celebru, Katherine Mansfield, suficient de dezinvoltă ca să provoace iritarea prietenei sale puțin mai vârstnice. O furie de amazoaă neluată în seamă, care, înainte de a străpunge granița notorietății, o perforează cu greu, abia vizibil, pe cea a timidității. Și ce să reproșeze o femeie, dacă nu lucrurile ce îi afectează sensibilitatea: *eleganța de suprafață*, superficialitatea și, bineînțeles, succesul. Un succes nemeritat, atâta vreme cât nuvela incriminată [...] *nu are viziune*, o viziune cât de imperfectă, fie și rudimentele unui proiect, iar autoarea, pur și simplu, *e lipsită de talent*. Îl preferă, oricât de greu i-ar fi să recunoască, pe Byron. Cel puțin, bizarul lord, cu manierele lui de Ahile, posedă *virtuți masculine*. Virtuți ce nu au, însă, nimic de a face cu ciudata atracție a femeilor pentru el. Virtuți pe care, de altfel, ea, Penthesilea, nici nu le percepe”.

*Cartea eșecurilor* (1990) e despre „rescriere”, ilustrată prin Faulkner. Conceptul nu e clar. Autorul consideră „rescrierea” o modă a secolului XX. Ciornele, eboșele, variantele ar reprezenta, la Proust ca și la Faulkner, trepte ale asediului unei fortărețe: opera *desăvârșită*. Roman-

ticii, ei, visau la opera *perfectă* din chiar momentul ecloziunii, ieșind gata înarmată ca Minerva din capul lui Jupiter. Modernii înnegresc mii de pagini până desăvârșesc forma. Mihăieș își formulează astfel tema: „Rândurile de față nu ambiționează a fi nici schița unei poetici a variantei, a corecturii și nici măcar un studiu minuțios, maniacal, al ciornelor... Încercăm doar să atragem atenția asupra unui procedeu care împarte, ca o ghilotină, viața textului în două tipuri de existență. O existență a deplinei inocențe, paradiziacă [...], și o existență culpabilizată, torpilată de intervenția conștiinței artistice”. E greu de admis însă că scriitorii din secolele trecute nu cunoșteau *les affres* de conștiință artistică. În fond, Edgar Poe este cel care a descris arta poemului ca o tehnică lucidă. Și nu rescria Eminescu, ciornele lui fiind mult mai numeroase decât versurile definitive din *Poesiile* editate de Maiorescu în 1883. E adevărat că Maiorescu și chiar Ibrăileanu, înainte de 1916, când se încheie cu adevărat secolul romantic, nu puneau niciun preț pe manuscrise. Ale lui Eminescu, nerăsfoite măcar de primul său editor, au ajuns, grație totuși acestuia, la Biblioteca Academiei. Lucrul dovedește altceva decât crede Mihăieș și anume că „rescrierea” nu e o problemă a scriitorilor, ci una a criticilor, care încep să se intereseze de ea abia în secolul XX. Curiozitatea față de *avant-texte* se datorează probabil extinderii simțului istoric care preferă dinamica elaborării operei staticii ei finale concretizată în ediții *ne varietur*. Analizele la Faulkner sunt pătrunzătoare și instructive.

De aici înainte eseistica lui Mihăieș devine imprezvizibilă. Eseistul anglist, specialist în romanul victorian, n-a publicat încă nicio carte pe această temă. A risipit în schimb prin cotidiene ori în *România literară* sute de articole politice (*Masca de fier* le strânge, de exemplu, pe cele dintre 1996 și 2000), mai degrabă niște pamflete (e chiar subtitlul *Măștii*) decât comentarii politice, fie și polemice, și mai ales negre în cerul gurii decât pline de umor, care nu-i lipsește autorului, dovadă reluarea pe coperta cărții a unui pamflet contra lui însuși datorat lui Adrian Păunescu. Pamfletarul are plăcerea cuvintelor

tari („slugoi”, „coprofag ceaușist”, „nemernic”, „mojic”, „trepăduș utecist” etc.) pe care nu se sfiește să le azvârle în ochii câtorva *bêtes noires* de diferite talii politice. Comentariile, Mihăieș le-a rezervat dialogurilor cu Vladimir Tismăneanu, politologul cunoscut, din *Vecinii lui Franz Kafka* și restul. *Noblesse oblige!* De la o vreme, promite o carte despre bătrânețe și alta despre doliu. Nu e de mirare: eseistul e un pesimist prăpăstios, anunțând sfârșitul lumii ca o fatalitate și văzând în jur numai pigmei moral, interese meschine și asasini virtuali ai democrației noastre mereu amânate. *Viața, patimile și cântecele lui Leonard Cohen* este o biografie sui-generis și iconolatră a celebrului poet și cântăreț canadian de blues, *Metafizica detectivului Marlowe*, una a personajului cu acest nume din romanele polițiste ale lui Raymond Chandler, absolut încântătoare, și, din nou, mai mult sub latură umană decât critică. De altfel, Chandler însuși, în corespondența ori în escurile lui se referea la Marlowe nu ca la un personaj de roman, ci ca la un om în carne și oase, caracterizându-l cu prudență și simulând unele ezitări de informație în ce privește biografia ori apucăturile eroului său. La fel procedează Mihăieș în prima parte a cărții. A doua e un veritabil studiu critic al celor șapte romane cu Marlowe, a emulilor lui Chandler și, în genere, a tipului de proză polițistă și, firește, de protagonist inventat de scriitorul american. Stilul e acesta:

„Philip Marlowe a fost distribuit de la bun început în rolul sarcasticului mântuit. Duritatea lui e, așa cum spuneam, exclusiv una de limbaj. Deși ni se înfățișează drept un macho, e mai degrabă un încasator decât un agresor. Nu are nici talentul de floretist al lui Holmes, nici pumnul greu al lui Sam Spade și nici nu recurge la trucurile prin care Hercule Poirot a rezolvat cele câteva confruntări fizice în care a fost implicat. El e sortit, într-un cuvânt, să fie mai degrabă victimă decât erou. Și totuși, printr-o întorsătură subtilă a întâmplărilor, Marlowe triumfă, după logica întoarsă a lumii detestabile și fascinante a Americii postbelice”.

Un singur termen de comparație lipsește din biografia detectivului particular din Los Angeles concepută de Mihăieș (dotată altminteri cu o bogată bibliografie): comisarul Maigret din Paris. Nu faptul că Marlowe a fost el însuși ofițer de poliție îi apropie, nici metodele de investigație, nici firea, nici locul, nimic altceva decât celebritatea care ne obligă să ne referim la amândouă personajele fictive ca la două persoane reale. Pe clădirea care adăpostea Poliția judiciară a Parisului pe vremea în care e plasată acțiunea din romanele lui Simenon, oficialitatea a pus o tăbliță cu numele eroului și cu datele calendaristice între care Maigret i-ar fi fost locuitor principal în calitate de comisar.

## ION BOGDAN LEFTER

(n. 11 martie 1957)

Nimic în unicul volum de poezie al lui Ion Bogdan Lefter (*Globul de cristal*, 1983) nu-l prevestea pe viitorul teoretician al postmodernismului. Poezia e tipic modernistă, concisă, abstractă și pură, cu sonorități conceptuale, și aproape exclusiv metapoetică. Un prim ciclu se intitulează *Prefețe* și conține arte poetice, pe cât de limpezi, pe atât de sugestive: „Fiecare poem – poemul perfect/ Poezia – învățată și apoi uitată.

Tabula rasa./ Răsturnare. Rarefiere./ Refuzul de a privi detaliul ca detaliu. Lumea ca întreg răsfrânt în fiecare ciob al său etc.”. Poetul e adeptul unei răceli oximoronice din care poemul iese castrat emoțional. El face elogiul barbian al geometriei: „Firescul absolut din spatele geometriei”. Erotica este epurată de simțuri ca într-un experiment de laborator: „Lângă mine: iubita mea;/ o mângâi, o pipăi/ (nimic lasciv, nimic

reprobabil).// Ființa mea ca un halou în jurul/ corpului, ca o piele enormă/ emițând tenta- cule.// Creierul-sămânță a corpului;/ corpul- sămânță a ființei mult mai întinse/ care sunt”. *Cristalele* din ciclul final par inspirate de laco- nicidele descrieri ale lui William Carlos Williams: „Ochiul meu hămesit către cer / ca albastrul (verdele) / unui golf la Mediterana”. Sfânt trup și hrană sieși, era greu ca o astfel de poezie să continue. Ea este o formă de sinucidere lirică de care poetul e perfect conștient: „Să-ți cureți trupul pe rând de păr, unghii, carne, zgârciuri și oase, până să rămână numai ființa pură, ab- stractă. Atunci să te reimplantezi în real, să atingi lucrurile, să pipăi muchiile, sâmburii./ Lumea – o fereastră prin care privești în afară./ Prin care/ te vei/ arunca”.



„Autorul acestei cărți se consideră un post- modern!”, exclamă Ion Bogdan Lefter în primul său studiu critic (*Recapitularea modernității*, 2000) și, până astăzi, cel mai important. Înainte de a se consacra literaturii postmoderne a optzeciștilor și înaintemergătorilor lor din „școala de la Târgoviște”, iată-l aruncând o privire asupra modernismului ante și postbelic. Perspectiva e, firește, postmodernă, autorul fiind convins că

tocmai interesul pentru postmodernism a permis o examinare corectă a modernismului. Lucru, în bună măsură, adevărat. Ion Bogdan Lefter are în vedere mai puțin literatura epocii moderne, cât conceptul de modernism care se desprinde din recapitularea opiniilor critice. Ideile princi- pale sunt două, ambele valabile. Cea dintâi este că, privit din interior, modernismul a fost reprezentat de generația interbelică de critici ca neomogen, divers și contradictoriu. Mai mult: i-au fost preferate alte concepte unificatoare, precum poezia nouă. Abia distanța permite ela- borarea unui concept integrat. Aceasta este cea de a doua idee (a formulat-o prima oară Ihab Hassan în *Paracritice*, 1975): putem numi astăzi cu un unic termen toate direcțiile, orientările, școlile și teoriile, de la poezia pură la aceea de avangardă ori de la romanul doric de tipul lui *Ion* la acela corintic *Pîlnia și Stamate*. După câteva studii de caz (Arghezi, Bacovia), *Recapitularea* propune două structuri conceptuale menite să reconstruiască modernismul românesc:

„Prima structură conceptuală trebuie pla- sată la nivelul marilor *curențe literare*, la rând cu clasicismul și romantismul. Modernismul *asta* este, un *curent literar* mare și nu o orientare între altele ale unui moment cultural dat. Nivelul lor înalt de generalitate le permite să exprime epocile, să fie reprezentative pentru ele, inclusiv pentru mișcările mai puțin «ortodoxe» (chiar și ... «ortodoxiste»), cu tendințe divergente și aspect atipic. A doua structură conceptuală poate recupera diversitatea de modele culturale incluse în paradigma mare a modernismului [...] În cazul modernismului, sub umbrela con- ceptuală a marelui curent literar și cultural, își găsesc locul și simbolismul, și parnasianismul, și instrumentalismul, și prerafaelitismul, și deca- dentismul, și «micul modernism» recunoscut în epocă și definit prin contrast cu simbolismul, și «poezia pură», și avangardele, ca și porțiunile non-reziduale ale sămănătorismului, poporanis- mului și mai ales ale ortodoxismului, ale

«criterionismului» și ale tradiționalismului mai «neutru» (tip Pillat, de exemplu)».

Un pas mai departe: *Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale* (2000). Cartea lui Ion Bogdan Lefter vine după alte câteva (a lui Mircea Cărtărescu e cea mai importantă) în care conceptul de postmodernism literar fusese pus și la noi în circulație și „alocat” generației '80. În stilul lui didactic, totuși fragmentar, organizat mai mult la nivel de titluri decât la acela al conținutului, neatras la început de analiză, la antipodul aceluia al lui Radu G. Țeposu (cărui i-a și displicut din acest motiv, situându-l aspru și doar parțial nedrept „la limita dintre rezumatul pedant și disertația cochetă, amestecând cu meșteșug locurile comune și observațiile de uzură”), Ion Bogdan Lefter reia întreaga dezbatere pe tema postmodernismului. În definitiv, cartea reunește numeroase intervenții, mai vechi și mai noi, unele polemice. Contribuția la o redefinire a conceptului nu are interesul teoretic din studiile Monicăi Spiridon, nici originalitatea de la Cărtărescu. Meritul lui Lefter constă în insistența cu care își repune pe tapet ideile sau, de ce nu, obsesiile legate nu doar de succesiunea obligatorie a celor două mari curente literare din secolul XX, dar și de ierarhizarea lor, postmodernismul părându-i-se a deține o complexitate superioară. Sigur, o astfel de apreciere nu e tocmai invulnerabilă științific. Și chiar dacă postmodernismul ni se poate părea mai simpatic, prin toleranța lui, prin felul inteligent și tandru în care își asumă moștenirea trecutului, decât urâciosul, egocentricul și radicalul modernism, nu putem trage de aici nicio concluzie de ordin axiologic. Dificultatea va fi de aici înainte în critica lui Lefter transformarea postmodernismului într-o finalitate inexorabilă a literaturii secolului XX, inclusiv, desigur, a celei moderne, și în plus utilizarea procustiană a conceptului. Întâia tentativă este aceea de a-l urca în patul cu pricina pe Bacovia (într-un mic studiu din 2001): „...A parcurs traseul tranziției de la modernism la postmodernism, fixând astfel la noi un model

de evoluție urmat instinctiv în jurul lui 1980 de un număr de autori care, după ce se afirmaseră ca «voci» poetice grațioase, orifice, ocupate cu înălțimea emoțiilor pure, au simțit apoi nevoia – chiar dacă nu și-au putut părăsi datele structurale inițiale – să «coboare» către versul mai direct și mai prozaic...”. Lista „vociilor” care-și schimbă timbrul e cuprinzătoare, de la Florin Mugur la Mircea Dinescu. Teza e tendențioasă și sprijinită pe o ureche înșelătoare: simpla citare a unor versuri ale lui Bacovia, de la *Plumb* la *Stanțe burgheze*, arată că nu e nicio evoluție, din contra, o dezarticulare abruptă a emoționalității și un vid de structuri discursive. Urmează la rând Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu (*Doi nuvelisti*, 2001), recuperați și ei prin prisma ideii că specii precum proza scurtă sau jurnalul intim, depreciate în modernism, pot fi privite cu o mai mare îngăduință în postmodernism. Oricât de mare ar fi însă îngăduința, nu poți face din *Proștii* o operă mai valoroasă decât *Ion*, nici pune în cumpănă ciclul Hallipilor cu *Ape adânci*. Dacă Al. Ivasiuc are șansa nesperată de a rămâne „ultimul modernist”, târgoviștenii, pentru „canonizarea” cărora Lefter a purtat mai multe războaie (perfect inutile, câtă vreme niciun critic serios nu i-a contestat cu adevărat), devin „primii postmoderni”, lucru întrucâtva valabil pentru Mircea Horia Simionescu, dar riscant în cazul lui Radu Petrescu, Olăreanu sau Țopa, ale căror jurnale intime și livrări sunt mai înrudite cu proza generației '27 decât cu aceea a generației '80. Dacă există o legătură destul de evidentă între jurnalele lor și acelea ale lui Eliade ori Sebastian, nu văd niciuna cu romanele lui Nedelciu sau Crăciun. Restul articolelor critice ale lui Lefter sunt interesante, minate însă de un caracter de improvizație și de un stil rebarbativ, repetitiv și didacticist, adunate în volume care sunt de fapt niște false sinteze.

Și *Despre identitate. Temele postmodernității* (publicistică ocazională), și *Anii '60-'90: critica literară* sunt în această situație. Cel mai contestat (deși alcătuit tot din texte publicate la oarece distanțe de timp, unele având aspect memoria-

listic, altele fiind curate portrete critice) este *Flashback 1985: începuturile „noii poezii”* (2005). După R.G. Țeposu, Cărtărescu și Andrei Bodiș, Lefter face o a patra clasificare a poeziei optzeciste, pusă chiar pe hartă, spre a se indica vecinătățile și suprapunerile. Optzeciștii își au, s-ar zice, nu numai criticii, dar și militanții pentru cauza generației. Nici generația '60 n-a dus lipsă de clasificări: E. Simion, Gh. Grigurcu, Marin Mincu au partajat-o în fel și chip, după criterii

mai mult sau mai puțin unitare și, în tot cazul, foarte subiective. Militantismul clasificărilor era însă inexistent în cazul șaizeciștilor. În privința selecției, în 2005, Lefter reține o treime din numele care erau la Țeposu în 1985 (semnificativ e faptul că anul în care își scria Țeposu cartea e considerat de Lefter anul unu al optzecismului). Analizele sunt pertinente, deși preponderent descriptive.

## Dramaturgia

### MATEI VIȘNIEC

(n. 29 ianuarie 1956)



Cel mai înzestrat dramaturg al generației '80 a debutat ca poet în 1980 (*La noapte va ninge*), publicând trei plachete înainte de a emigra, la 31 de ani, în Franța, unde s-a consacrat teatrului. Poetul e un sorescian, într-o generație în

care poetul *Morții ceasului* nu mai are cotă. Poemele lui Vișniec au, de la început, înfățișarea unor fabule fără morală (sau cu morală implicită) sau a unor eseuri lirice despre tot felul de lucruri (al căror tâlc e abia sugerat). Titlurile (*Despre opțiune*, *Despre preacuviniță* etc.) indică, ironic, o legătură cu proza filosofică a lui Bacon sau Montaigne. „Filosofia” poetului este aceea, pe jumătate serioasă, pe jumătate trucată, din primele culegeri ale lui Sorescu. Soresciene sunt atât motivele (violența și absurditatea existenței), cât și limbajul prozaic, amestecul de seriozitate și de farsă, care va trece în piesele de teatru, ca și aspectul de badinaj al versurilor, enormitățile strecurate în mijlocul unor locuri comune, „trouvailles”-urile și poantele. Există la Vișniec și o înclinație spre gravitate. El e un poet rezervat, fundamental melancolic. Latura clovnescă a inspirației va fi cultivată mult mai insistent în teatrul său. O diferență de Sorescu este implicația politică, atât în poezia, cât și în teatrul lui Vișniec. Nu totdeauna foarte transparentă, e drept, înaintea revoluției. O poezie cum este *Corabia* din volumul *Înțeleptul la ora de ceai* (1984), ultimul apărut în țară, a fost citită, după aproape 25 de ani, de către Alex Ștefănescu (în *Istorie*) ca

o „poveste simplă și totuși misterioasă, plină de un fel de tristețe cosmică”, dar și „comică”, amintind de ceremonialul repetat al despărțirii dintr-un film cu Stan și Bran. Iată textul:

„Corabia se scufunda încet noi ziceam  
și ce dacă se scufundă corabia și mai  
ziceam orice corabie se scufundă  
într-o zi și ne strângeam mâinile  
ne luam rămas bun

dar corabia se scufunda atât de încet  
încât după zece zile noi cei care  
ne-am dat mâinile încât ne priveam  
rușinați și ziceam nu-i nimic asta-i  
o corabie care se scufundă mai încet  
dar până la urmă se scufundă iat-o

dar corabia se scufunda atât de încet  
încât după un an încă ne era rușine  
nouă celor care ne-am dat mâinile și  
în fiecare dimineață ieșeam unul câte unul  
măturam apa hm nu mai e mult se  
scufundă încet dar sigur

dar corabia se scufunda atât de încet  
încât după o viață de om încă  
mai ieșeam unul câte unul și priveam  
cerul și măsuram apa și scrâșneam din dinți  
și spuneam asta nu e o corabie  
asta e o...  
asta e o...”

Matei Vișniec a citit poezia într-o seară la Cenaclul de Luni, prin iunie 1983, când lecturilor obișnuite le luau locul unele excepționale, așa-zicând de sfârșit de stagiune. A ieșit un întreg scandal și în toamnă nu ne-am mai putut reîntâlni, ca în anii trecuți, cenaclul fiind desființat. Cauza desființării era, desigur, una mai adâncă, dar poezia lui Vișniec și-a avut rolul ei. Cenzura a ghicit, ca și noi toți, de altfel, substratul politic. Nu era vorba de nicio tristețe metafizică, fie și impregnată de un comic de situație. Corabia era cronica unei morți aștep-

tate și aume a comunismului, trepidând de nerăbdare și decepționată de amânare. Lectura de astăzi a lui Ștefănescu oferă un bun exemplu de modificare a receptării literaturii scrise în timpul regimului trecut. *Poemele ulterioare*, după ce poetul a emigrat, au rămas în umbra teatrului său.

Toate piesele lui Vișniec, extrem de numeroase, cunosc, în acest moment, versiuni în mai multe limbi. Inițial ele au fost scrise în română, altele apoi în franceză. Spre deosebire de Cioran, Vișniec nu pare să-și fi făcut o problemă din învățatul francezei și din, respectiv, dezvățatul românei. Și una, și alta, reprezintă în cazul lui doar un instrument eficace, nu un scop, și încă literar, în sine. Cuvântul e precis, fraza scurtă, indiferent de limba originală a pieselor. Teatrul lui Vișniec nu e deloc „inclasificabil”, după cum i s-a părut aceluiași Alex Ștefănescu, și, dacă lucrurile ar fi stat așa, el nu s-ar fi „clasicizat” rapid, fără a mai isca la finele secolului XX, cum spune însuși criticul, scandalul stârnit de Ionesco și Beckett la mijlocul lui. Fără excepție, piesele aparțin teatrului postpsihologic și „absurd” care a luat locul pe toate scenele lumii aceluia tradițional. Protagonistii lui sunt, cu inevitabile diferențe de accent, toți dramaturgii moderni, de la Ionesco la Arrabal, de la Brecht la Dürrenmatt și de la Adamov la Pinter, între care câțiva români, Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea și Vlad Zograf. Nu se poate vorbi de vreo mare originalitate. Formula a rămas aceeași de la *Cântăreața cheală* la *Omul care vorbește singur*. Într-o reverență făcută măștrilor, Vișniec imaginează în *Ultimul Godot* o întâlnire a autorului cu personajul său. Beckett și Godot rămân singurii spectatori ai unui teatru care-și suspendă reprezentațiile și-i aruncă în stradă pe cei doi. Odată consumate reproșurile lui Godot, unicul personaj lăsat de dramaturgul care l-a creat fără replică, și încă pe un ton cât se poate de dramatic, și odată cu promisiunea lui Beckett de a rescrie piesa, lumea se strânge, curioasă, în jur, ca la circ, obligându-i să improvizeze un spectacol adevărat, care, firește, nu poate fi decât *En attendant Godot*. O

întâlnire similară este în *Mașinăria Cebov*, unde dramaturgul, pe moarte, se conversează cu câteva din personajele lui din *Livada, Pescărușul* și celelalte. *Mașinăria Cebov* n-are totuși o idee limpede, părând mai degrabă un exercițiu de virtuozitate, ca și acelea ale lui Horia Gârbea, cu personaje literare împrumutate. Nu e sigur că la originea acestei metaliteraturi dramatice a stat romanul *Solstițiu tulburat* de Paul Georgescu. Ingenioase, mai toate, piesele lui Vișniec sunt rareori și profunde. O capodoperă este, între piesele de acest tip, numai *Alegere de clown*. Situația este simplă: trei clovni (și, în final, un al patrulea) răspund unui anunț referitor la angajarea de către o companie oarecare a unui actor bătrân; întreaga acțiune se derulează între cei trei, care se cunosc de mult, cel mai vârstnic fiind acela care i-a învățat meserie pe ceilalți. De fapt, toți sunt niște amărâți, niște ratați, care se laudă cu succesele lor imaginare, se detestă mutual, dar nu pot renunța la o anumită solidaritate profesională; finalmente, cel mai vârstnic moare, după ce-și simulase atât de bine moartea încât îi păcălise pe nu mult mai tinerii săi confrăți. Amestecul de ficțiune și de viață, în condiția artistului, care e paranoic și schizofrenic deopotrivă, e atât de perfect dozat încât nu se mai știe dacă suntem pe scena vieții ori într-o existență de teatru. Tocmai acest dozaj nu mai e convingător în *Richard al III-lea nu se mai face*, o piesă foarte tezigă despre Meyerhold al cărui coșmar (se pare, real) înainte de a fi ucis din ordinul lui Stalin a constat în cenzurarea de către tot soiul de comisii a spectacolului său după Shakespeare. Virtuozitatea e maximă în *Omul-pubelă*, o suită de module textuale (monologuri ori dialoguri) putând fi interpretate diferit de la o reprezentație la alta, după voia regizorului, dar și a actorului. Cătălina Buzoianu le-a pus în scenă în premieră (cu un Horațiu Mălăele epatant, dar și cu Maia Morgenstern, M. Diaconu și Răzvan Vasilescu, la Institutul Francez din București, în 1993). Tot numai virtuozitate este în *Omul care vorbește singur*. Nu toate piesele scurte sunt la fel. *Păianjenul în rană*,

de exemplu, e o concisă parabolă biblică, despre un Iisus crucificat între doi tâlhari și incapabil să-și convingă vecinii de suferință de calitatele lui dumnezeiești, dar care, deși dezamăgiți, își unesc forțele ca să alunge o urâtă vietate care încearcă să pătrundă în rana din coapsa Mîntuitorului. O dragoste așa-zicând de pe lumea cealaltă este în *Frumoasa călătorie a urșilor Panda*, o piesă mult mai elaborată, în care saxofonistul care o povestește a murit. Naratori postumi sunt și în romanele, la fel de fanteziste, ale lui Ștefan Agopian. Nu e deloc interesantă *Apa de Havel*, despre un sinucigaș căruia i se pun la dispoziție pe rând toate armele (de foc ori albe) cu care s-au sinucis Maiakovski, Hemingway, Pavese și alți scriitori. Supraprețuită a fost *Artur, osânditul*, în care se sugerează iluzia unei lumi apuse prin reînvierea unor ceremonialuri de asemenea uitate. *Ușa* e un *horror soft*, cu sugestii din Kafka și Mrožek, în care reapare clovnul cel rău din *Sufleurul friții*. Regretabilă din toate punctele de vedere este *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, pe care Vișniec o apreciază ca pe un „omagiu subiectiv” adus lui Cioran, de fapt o total neinspirată evocare a ultimelor luni din viața filosofului, sprijinită documentar (fără, așadar elementul de pură ficțiune din *Mașinăria Cebov*). Bolnav de Alzheimer și incapabil a mai nimeri drumul spre casă, Cioran rătăcește, în căutarea cantinei din tinerețea lui, printr-o Sorbonă, unde un profesor idiot, care ține un curs despre el, vrea să-i aplice ideile încercând fără succes să-și tragă un glonț în cap, o întâlnește pe Simone Boué sub înfățișarea unei înotătoare care și-a pierdut, la intrarea în mare, bicicleta, sau pe președintele Mitterand, frecventează biroul pentru apatrizi de la Prefectura Parisului sau pur și simplu evadează în pijama din camera de spital. Câteva piese sunt politice, mai cu seamă cele din ultima vreme. Cea mai interesantă, una dintre reușitele scriitorului, este *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*. Un scriitor sovietic relatează nebunilor de toate gradele dintr-un ospiciu cum a decurs Revoluția din Octombrie



și ce acțiuni eroice au înfăptuit, pe rând, Lenin și Stalin, pentru a-i scoate pe zecile de milioane de ruși din *căcatul* țarist. Piesa e parodică și comică, dar în același timp profund tragică. Rareori subconștiința umană a fost înfățișată într-o lumină atât de crudă și, încă, nebună ilustrând nu pur și simplu o degradare psihică, dar și una

politică. În fanteziile și coșmarurile nebunilor, Stalin e un oaspete frecvent (ca și în acela al lui Meyerhold din *Richard al III-lea nu se mai face*). Clișeul călăuzitorului și conducătorului iubit e absolut înspăimântător. Moartea lui declanșează printre clienții ospiciului același comportament delirant ca al lumii care se simte orfană.

## Literatura pentru copii și tineret. Fantasticul. *S.F.*-ul

Lucru curios, neexplicat până acum, este puținătatea și precaritatea literaturii române pentru copii și tineret. Cea adresată copiilor scapă, în definitiv, competenței criticii literare, cu excepția basmelor, singurul capitol de altfel reprezentat onorabil de Petre Ispirescu și genial de Ion Creangă. Nici Slavici, nici Delavrancea, nici chiar Eminescu, dintre clasici, n-au excelat în basme. Scriitorii importanți din secolul XX s-au dezinteresat aproape total de specie, excepțându-l, eventual, pe Sadoveanu, autor de romane istorice captivante în latura aventurii, începând chiar cu *Șoimii*, care, apoi, a rescris unele legende medievale cu caracter semifantastic (*Genoveva de Brabant* în *Măria-sa puinul pădurii*) sau a folosit (dar nu în cărți pentru copii) nuclee de basm, în *Creanga de aur* și în altele, sau pe, la limita de sus a vârstei mici, I.A.I. Brătescu-Voinești cu *Puinul* și celelalte, Cezar Petrescu cu *Fram, ursul polar*, Gellu Naum cu *Cărțile cu Apolodor*, Marta Cozmin, cu câteva admirabile povești. Nici adolescenții n-au fost mai norocoși. Cărțile de aventuri de oarecare valoare se opresc la *Europolis* de Jean Bart, la *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran, la *Cireșarii* lui Constantin Chiriță și la *Seri albastre* de Costache Anton. Poezia pentru copii și tineri e ceva mai bogată, dar numai Arghezi a creat un gen major, imitat apoi de toți, în poezie, ca și în proză. Astăzi se adresează aproape exclusiv tinerilor versurile unor Topârceanu și Minulescu. Nemijlocit pentru copii au scris îndeosebi poetesele, de la Elena Farago și Otilia Cazimir la Nina Cassian

și Constanța Buzea. Poate ar trebui să legăm acest dezinteres de absența, de pildă, a Bildungsromanului din literatura noastră (cu două sau trei excepții), a literaturii pedagogice, în definitiv. E drept că genul abundă doar în Germania, unde, de la Goethe la Siegfried Lenz, romanul este unul al formării individului, și care are, probabil, la origine protestantismul. Ortodoxia n-a părut atrasă de pedagogic, care presupune individualism. În principiu, situația ar trebui să fie aceeași și în țările catolice. Și probabil este, dincolo poveștile lui Perrault, de *Cuore* și de *Micul prinț*. Capodoperele absolute ale genului ne vin din nordul protestant și anglican de la Andersen, Frații Grimm, Lewis Carroll, Selma Lagerlöff, Karen Blixen și atâția alții.

În afara basmelor propriu-zise, putem include în categoria literaturii pentru adolescenți scrierile fantastice ori *s.f.* Acestea salvează într-un fel genul de la penurie. Datorăm romanticilor și modernilor, dar mai puțin contemporanilor, câteva capodopere ale nuvelei fantastice prea bine știute ca să le mai înșirăm. Există și câteva antologii. Criticii de seamă au acordat atenție genului, de exemplu Sergiu Pavel Dan, care a publicat un studiu special, Alexandru George, E. Simion și alții. În anii '70 s-a redeschis o mai veche discuție pe tema valorii fantasticului românesc, ca urmare, foarte probabil, a tipăririi la noi a nuvelor din exil ale lui Mircea Eliade. Părerile, împărțite, n-au putut totuși neglija excelența povestirilor fantastice ale lui Eminescu,

D. Anghel, Al. Philippide, Vasile Voiculescu, Ștefan Bănuțescu și, firește, nu cel din urmă, Mircea Eliade. Pe urmele unor Caillois, Todorov și alții s-au schițat tipologii ale genului și a fost examinată natura lui particulară. Generațiile noi nu par, ele, a merge pe această linie. N-avem nicio singură izbândă literară în proza fantastică din ultimele decenii.

În ce privește *s.f.-ul*, lucrurile stau întrucâtva asemănător. Nu s-a scris proză *s.f.* înainte de 1965, cu excepția unui roman al lui Felix Aderca și poate încă a una sau două bucăți. După 1965 am avut însă o adevărată școală *s.f.*,

o publicație periodică, o colecție editorială, cenacuri și traduceri numeroase. Autorii aparțineau de toate generațiile, de la „bătrânul” Adrian Rogoz la „tânărul” Cristian Tudor Popescu, gazetarul politic de astăzi, de la Vladimir Colin la Ion Hobana. Până și un critic literar, Ov.S. Crohmălniceanu, a publicat două volume de *Istorii insolite*, câteva comparabile cu marile realizări ale genului în lume, de la cele ale lui Ray Bradbury și Isaak Asimov la cele ale lui Stanislaw Lem. După 1989, *s.f.-ul* românesc pare să fi dispărut.

## Romanul polițist

Nicio explicație nu pot oferi în schimb pentru lipsa aproape desăvârșită din literatura română a romanului polițist și chiar a nuvelei de gen. Excepțiile vin din partea unor romancieri (Dana Dumitriu, Nicolae Breban), așazicând nespecializați. Dintre cei care au cultivat genul ca atare nu e de reținut decât Nicolae Mărgeanu, cu romanul *Careul magic*. Rodica Ojog-Brașoveanu, care a publicat pe bandă rulantă romane polițiste, e, literar, nulă. Multe situații sunt de-a binelea ridicole în romanele ei. Succesul traducerilor, al filmelor sau al serialelor televizate sunt, pe de altă parte, dovada, greu de ocolit, că românul nu disprețuiește literatura polițistă. E adevărat că, dacă mai ales imediat după 1989, editurile abia înființate au trăit o

vreme grație tirajelor traducerilor de polare, ulterior succesul acestora la public a scăzut atât de mult, încât Editura Polirom a oprit seria operelor lui Georges Simenon din pricina stocurilor. În ce-l privește, scriitorul român nu s-a arătat un pasionat al genului. Un istoric al romanului american așeză *Șoimul maltez* al lui Dashiell Hammett între „cele zece romane care au făcut America”, așadar lângă romanele lui Fitzgerald, Faulkner, Hemingway și Updike. Mircea Mihăieș a scris nu de mult o întreagă carte despre Chandler. Critica literară românească a tratat însă de obicei cu aroganță literatura polițistă, neomologând niciun roman, ceea ce va fi indus în cititori dezinteresul cu pricina.

## Traducători și traduceri

Fără a relua răutăcioasa observație a lui Gombrowicz despre literatura poloneză – mereu „fecundată”, niciodată „fecundantă” – nu putem să nu observăm că literatura română are dintotdeauna o puternică vocație a traducerii. Poate

și din pricina limbii de mică circulație, scriitorii români s-au resemnat cu ignorarea în afară a operelor lor, importând în schimb masiv opere străine. Puține literaturi au tradus la fel de conștiincios ca literatura română. Până și dome-

niul criticii și eseului, ba chiar al celui de filosofie ori sociologie, asupra cărora apăsa îndeosebi tabuul ideologic, a cunoscut în anii '70 ai secolului XX, o relansare spectaculoasă prin seriile de la Editura Univers sau prin titlurile, ceva mai rare, dar extrem de valoroase, de la Editura Politică. Literatura străină s-a tradus (iar în secolul XIX, s-a adaptat, uneori fără indicarea originalului) în aproape toată epoca modernă. O întrerupere se constată doar în anii '50, când cele mai multe opere occidentale contemporane au fost oprite de la tipărire (învinuite a suferi de spirit decadent burghez), cu excepția acelor datorate unor scriitori agreați de Cominform pentru adeziunea față de URSS, care au călătorit la Moscova, au compus biografii ale lui Stalin și, în general s-au dovedit militanți pentru pseudovalorile comunismului. E lungă lista celor, nu puțini celebri, de la Aragon la Selma Lagerlöf și de la Romain Roland la Lion Feuchtwanger, care s-au numărat printre beneficiari. Deceniul al șaselea nu duce totuși lipsă de traduceri, destule excepționale. În primul rând, sunt traduși clasicii literaturii ruse (de la Gogol la Tolstoi), singurul dintre cei mari care așteaptă deceniul al șaptelea fiind Dostoievski. În al doilea rând, sunt traduși „clasicii literaturii universale”, care, prin îndepărtarea de prezent, erau mai lesne asimilabili ideologic, precum Homer, Dante, Shakespeare și Molière. Traducerile erau în general corecte. Autorii lor erau scriitori cunoscuți, chiar dacă interziși (Vladimir Streinu, Ion Vinea, între alții), care fie semnav cu pseudonim, fie lăsau locul de pe copertă stilizatorilor din editură. Aceștia reprezentau o instituție caracteristică epocii. Nu existau, de exemplu, destui cunoscători ai limbii ruse care să fie și scriitori. Rolul stilizatorului, care era, el, scriitor, era să dea cărții aspectul literar. Tot în anii '50, apare

instituția traducătorului specializat. Astăzi, când secția cu pricina a Uniunii Scriitorilor este printre cele mai numeroase (doar poeții sunt mai mulți), e greu de înțeles că înainte de război, dacă îi exceptăm pe poeți și pe prozatori, cei care făceau doar operă de traducere erau destul de puțini. Despre o industrie a traducerilor se poate vorbi târziu, odată cu Jules Giurgea, care e o firmă, nu o persoană. Apariția traducătorului înseamnă specializarea lui la o limbă, la o literatură și uneori la o perioadă a unei anumite literaturi. În ultimele șase decenii au existat traducători de numele cărora se leagă anumiți autori și, mai ales, anumite literaturi: Alexandru Miran din greaca veche și Ștefan Bezdechi din latină, Ion Roman din germana secolului XX, Nicolae Iliescu și Janina Ianoși din rusă, Andrei Bantaș și Irina Horea din engleză, Emanoil Marcu din franceză, Antoaneta Ralian din engleza americană, Mihai Cantuniar și Cristina Hăulică din spaniolă, Ion Petrică din polonă, Micaela Ghițescu din portugheză, George Lăzărescu din italiană, Grete Tartler din arabă și persană și așa mai departe. Există și traducători care și-au legat numele de un singur autor: George Lesnea de Esenin, George Buznea și Eta Boeriu de Dante, Dan Dușescu de Shakespeare și Chaucer, Romulus Vulpescu de Rabelais.

Scriitorii care au și tradus sunt în general poeți: G. Coșbuc, Șt.O. Iosif, Ion Pillat, A.E. Baconsky, Șt. Aug. Doinaș, Leonid Dimov, Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Șerban Foartă, Sorin Mărculescu etc. Între 1918 și 1948, sincronizarea dintre poezia română și poezia tradusă este perfectă. Literar, România interbelică era o țară europeană. A pierdut apoi, pentru o jumătate de secol, acest atribut. E pe cale să-l reia după 1989.

## AUTORI DE DICȚIONAR

(1948-1989)

- Constantin Abăluță (n. 1938)  
Sergiu Adam (1936)  
Florența Albu (1934-2000)  
Alexandru Andrițoiu (1929-1996)  
Paul Anghel (1931-1995)  
Mircea Anghelescu (n. 1941)  
Nae Antonescu (n. 1926)  
Paul Aretzu (n. 1949)  
Gheorghe Azap (n. 1939)  
Ion Băieșu (1933-1992)  
Ion Bălu (n. 1933)  
Vlaicu Bârna (1913-1999)  
Eta Boeriu (1923-1984)  
Ștefan Borbely (n. 1953)  
Ioana Bot (n. 1964)  
Alice Botez (1914-1985)  
Radu Boureanu (1906-1997)  
Ion Brad (n. 1929)  
Marcel Breslașu (1903-1966)  
Marin Bucur (1929-1994)  
Eusebiu Camilar (1910-1965)  
Virgil Carianopol (1908-1984)  
Pavel Chihaia (n. 1922)  
Iordan Chimet (1924-2006)  
Mihai Cimpoi (n. 1942)  
Barbu Cioculescu (n. 1927)  
Alexandru Ciorănescu (1911-1999)  
Andrei Ciurunga (1920-2004)  
Ilie Constantin (n. 1939)  
Ovidiu Constantinescu (1914-1993)  
Miron Cordun (1935-1997)  
Ben Corlaci (1924-1981)  
Mihail Cosma (1922-1978)  
Calistrat Costin (n. 1942)  
Ovidiu Cotruș (1926-1977)  
Mihail Crama (1923-1994)  
Dan Cristea (n. 1942)  
Lucia Demetrius (1910-1992)  
Dan Deșliu (1927-1992)  
Mircea A. Diaconu (n. 1963)  
Romulus Dianu (1905-1975)  
Alexandru Dobrescu (n. 1947)  
Mihu Dragomir (1919-1964)  
Mihai Drăgan (1937-1993)  
Ion Druță (n. 1928)  
Virgil Duda (n. 1939)  
Alexandru Dușu (1928-1999)  
Radu Enescu (1925-1994)  
Victor Felea (1923-1993)  
Dinu Flămînd (n. 1947)  
Ion Frunzetti (1918-1985)  
Laurențiu Fulga (1916-1984)  
V. Em. Galan (1921-1995)  
Ovidiu Genaru (n. 1934)  
Emil Giurgiuca (1906-1992)  
Dan Grigorescu (1931-2008)  
Romulus Guga (1939-1983)  
Aurel Gurghianu (1924-1987)  
Grigore Hagiu (1933-1985)  
Ioan Holban (n. 1954)  
Bedros Horasangian (n. 1947)  
Ion Ianoși (n. 1928)  
Ioana Ieronim (n. 1947)  
Mircea Iorgulescu (n. 1943)  
Ion Tudor Iovian (n. 1952)  
Nora Iuga (n. 1933)  
Rodica Iulian (n. 1931)  
Miron Kiropol (n. 1936)  
Sonia Larian (n. 1931)  
Ion Lăncrănjan (1928-1991)  
George Lesnea (1902-1979)  
Iolanda Malamen (n. 1948)  
Florin Manolescu (n. 1943)  
Adrian Marino (1921-2005)

Dan Horia Mazilu (n. 1943)  
Sorin Mărculescu (n. 1936)  
Gabriela Melinescu (n. 1943)  
Florin Mihăilescu (n. 1937)  
Marin Mincu (n. 1944)  
Ion Mircea (n. 1947)  
Al. Mirodan (n. 1927)  
Paul Miron (1926-2008)  
George Munteanu (1924-2001)  
Vasile Nicolescu (1929-1990)  
M. R. Paraschivescu (1911-1971)  
Ioana Em. Petrescu (1941-1990)  
Liviu Petrescu (1941-1999)  
M. Petroveanu (1923-1977)  
Dinu Pillat (1921-1975)  
Alexandru Piru (1917-1993)  
Petru Poantă (n. 1947)  
Petru Popescu (n. 1944)  
Veronica Porumbacu (1921-1977)

Aurel Rău (n. 1930)  
Liviu Rusu (1901-1985)  
Gheorghe Schwartz (n. 1945)  
Al. Sever (n. 1921)  
Margareta Sterian (1897-1991)  
Corneliu Ștefanache (n. 1934)  
Grete Tartler (n. 1948)  
Cristian Teodorescu (n. 1954)  
Tudor Octavian (n. 1939)  
Radu Tudoran (1910-1992)  
Laurențiu Ulici (1943-2000)  
Eugen Uricariu (n. 1946)  
Tiberiu Utan (1930-1994)  
Nicolae Velea (1936-1987)  
Grigore Vieru (n. 1935)  
Mihail Villara (1907-1987)  
Ion Vitner (1914-1991)  
Al. Vona (1922-2004)  
Horia Zilieru (n. 1933).

# După 1989

---

## Optzeciști întârziți. Generația 2000

Primii ani literari după 1989 sunt tulburi. Apele s-au așezat greu. Cei mai mulți scriitori sunt pătrunși de febra militantismului politic. Chiar dacă nu fac numaidecât politică de partid, sunt prezenți în presă și la televiziune de câte ori se petrece un eveniment. Iar evenimente se petrec destule. Publicistica și polemica pe teme sociale și politice sunt la ordinea zilei. Chiar și lansarea unor cărți de poezie capătă alura unei manifestații publice. Așa se întâmplă în 1990 cu placheta lui Mircea Dinescu *Moartea citește ziarul*. Sigur, poetul se bucura de faima unui disident, care fusese consemnat la domiciliu în ultima vreme și ajunsese printre primii la Televiziunea Română Liberă. Adjectivul din urmă devine obligatoriu pentru numeroase dintre instituțiile vechi, pentru ziare și alte mijloace de comunicare. Sunt schimbate numele străzilor, înlăturate statuile (a lui Lenin din fața Casei Scânteii din București, rebotezată Casa Presei Libere, ajunge în curtea a doua de la Palatul Mogoșoaia, luându-i locul statuii lui Ionel Brătianu, operă a lui Mestrovici, care e amplasată, la rândul ei, în părculețul din spatele Așezămintelor Brătianu). Odată cu apa murdară din albie e aruncat și copilul. Z. Ornea are nevoie de luni bune ca să obțină reamplasarea pe strada C.A. Rosetti a unui bust al lui C. Dobrogeanu-Gherea, pe care

social-democrații lui Sergiu Cunescu îl adăpostiseră provizoriu în sediul de pe strada Onești, rebotezată cu numele fostului primar al Capitalei, Dem Dobrescu. O altă caracteristică este înlocuirea tuturor conducătorilor de instituții culturale (și, firește, nu numai culturale). Uniunea Scriitorilor, revistele de sub egida ei, editurile au în frunte, chiar din ianuarie-februarie, echipe noi. Se publică încă puțină literatură propriu-zisă, la modă fiind reeditările de opere interzise ori cenzurate sau aparținând unor scriitori din emigrație. Prima carte publicată de Marin Sorescu după 1989 se intitulează *Poezii alese de cenzură*. Scriitorii considerați compromiși în regimul trecut se retrag sau sunt împinși în linia a doua. Un poet celebru pentru un spectacol foarte pe placul regimului (cel puțin până la o vreme) este hăituit și scuipat în plină stradă. Lumea literară se divizează radical, ca și cea politică. Nu neapărat în funcție de locul ocupat și de rolul jucat înainte de 1989. Criteriul divizării e simpatia pentru putere, respectiv pentru opoziția postdecembristă. Atașamentele n-au totdeauna semnificație clară, fiindcă mulți scriitori care nu colaboraseră cu regimul comunist gravitează după 1989 în orbita Frontului Salvării Naționale și a partidului care se născuse din el, creat în jurul lui Ion Iliescu și al altor foști nomenklatu-

riști de ranguri diferite. Nici opozații nu s-au recrutat, toți, din rezistenți față de comunism ori dintre disidenți și expatriați. Mai mult, câțiva dintre cei mai vehemenți anticomuniști de primă oră au dispărut din publicistică și chiar din viața literară când, după câțiva ani, li s-au făcut cunoscute dosarele de Securitate.

În plan strict literar, polarizarea cu pricina s-a tradus printr-o polemică prelungită pe tema necesității revizuirilor. Din păcate, adepții revizuirilor au întârziat să le și facă, discutând la nesfârșit latura morală a lucrurilor, iar adversarii lor au profitat de asta spre a-i acuza că vor să repete interdicțiile de tip comunist și să lezeze astfel onoarea unor mari scriitori din deceniile trecute. Polemica n-a dat, cum era de așteptat, niciun rezultat. Necesitatea revizuirilor n-a mai fost pusă în discuție din clipa în care au început să se publice primele studii serioase de reconsiderare a unor opere. După cum nu s-a reabordat a doua temă la modă la începutul anilor '90 și anume criza culturii. Formula era aceeași din polemica stârnită de Virgil Ierunca cu o jumătate de secol înainte. Când s-au tipărit și cărțile scrise după 1989, întrebarea dacă e sau nu o criză a literaturii și a culturii a căzut în desuetudine. Chiar dacă aceste cărți erau departe a fi faimoase. În primul rând, ficțiunile literare, romanele, poeziile, piesele de teatru n-au avut căutare un deceniu și mai bine. Cu acea ocazie s-a văzut că exista, în pofida scepticismului majorității, o literatură de sertar destul de însemnată cantitativ și uneori foarte valoroasă, doar că ea era non-ficțională într-o măsură covârșitoare. Era vorba de memorii, jurnale intime, amintiri datorate unor oameni care nu erau neapărat scriitori și țineau de generații diferite, întinse pe un secol. Memoriile erau scrise în epoci diferite. Autorii erau foști politicieni, preoți, artiști, alții avuseseră cele mai variate profesii (unele, liberale), destui erau scriitori puși la index de regimul comunist și, printre ei, câțiva beneficiari ai regimului în prima lui parte care se „pocăiseră” sau, mai bine zis, se „convertiseră”. Aceasta a fost cea dintâi literatură de după 1989. Un capitol literar și

moral de care istoria literaturii române nu se poate dispensa.

Ficțiunile propriu-zise au reapărut cu oarecare întârziere. Trei generații și-au dat întâlnire în acești ani: generația '60, generația '80 și o nouă generație, 2000, care nu publicase nimic înainte de 1989. Contribuția cea mai decepționantă este a generației '60. Fără excepție, romanele scrise acum sunt inferioare celor dinainte. Semnele derutei morale și estetice se văd cu ochiul liber. Plachetele de poezie nu ating nici excelența, dar fac față, în anumite privințe, mai onorabil solicitărilor epocii. Dramaturgii generației strălucesc prin absență. Revirimentul spectacolului teatral, mai ales în anii '90, se realizează pe seama unor piese străine sau a unor texte care n-au fost scrise pentru teatru. Nu se pune în scenă *Scrisoarea pierdută*, dar se pun pagini din corespondența lui Caragiale. Nicio piesă românească actuală datorată generației '60 n-are un triumf comparabil cu *Trilogia* montată de Șerban la Naționalul din București. Generația '60 se dovedește incapabilă să depună mărturie în fața istoriei despre privațiunile, umilințele și represiunile suferite în anii de comunism. Memoriile publicate de unii (N. Breban, de exemplu) sunt egotiste, risipite într-o problematică mărunță, derizorii în fond, deși agresive în formă. Critica generației este aproape în totalitate demisionară. Cel puțin dacă ne referim la cronică literară. Noii cronicari aparțin generației '80 și, de la o vreme, generației 2000. Dificultatea este că retragerea personalităților consacrate lipsește critica actualității de autoritate și de prestigiu. Ca să justifice acest efect, optzeciștii au pus pe seama postmodernismului diminuarea importanței oficiului critic. În condițiile pluralismului postmodern, nicio autoritate nu s-ar mai putea impune. Pluralismul însă nu poate fi făcut responsabil de carența judecății critice, ci cel mult de o diversificare a ei. Ceea ce se întâmplă în realitatea literară este altceva și anume înlocuirea criteriului de valoare cu acela de succes. Peste noapte, nimeni nu mai știe care sunt cărțile bune și care proaste, ce scriitori sunt importanți și care, veleitari. Rezulta-

tul acestei anomii este că generația cea mai activă și care iese pe piață cu cărțile cele mai bune plătește prețul nerecunoașterii. Optzeciștii, aflați la cârma tuturor instituțiilor culturale, inclusiv a facultăților universităților, pierd controlul asupra propriei producții literare. Niciun nume nu pare să se impună definitiv. Niciun titlu nu pare să rețină atenția, dincolo, desigur, de o scurtă modă, de un premiu sau de o festivitate. Cel mai în vogă scriitor optzecist e recunoscut doar din clipa în care publică în străinătate. Câțiva alții vor fi omologați după 2000, la fel, nu de către criticii generației, ci de către străini. În acest timp, criticii generației '80 se luptă cu morile de vânt, vor să schimbe canonul și pariază pe o paradigmă literară nouă, care, la rândul ei, nu se impune. Generația 2000 își face o apariție explozivă (dar, vai, de scurtă durată!) în acest context de șovăieli și întârzieri în adaptare. Câțiva poeți reactualizează „scandalul” de tip avangardist antebelic, câțiva romancieri se cred inovatori în materie de libertăți tematice și de expresie repetând însă romanele generației '27. Particularitatea noii literaturi pare să fie nu pur și simplu absența memoriei literare, dar un dispreț suveran față de trecut. Chiar dacă nu se reduce la atât și ar merita examinată cu grijă, contestarea lui Eminescu din revista *Dilema* din 1998 reflectă aceeași atitudine. Toți declară în cor că nu sunt interesați de literatura dinainte. Problemele generațiilor '60 și '80 nu mai sunt și ale lor. Întorcând spatele unui trecut colectiv pe care nu-l cunosc, se fac adepții unor experiențe personale, mai mult ori mai puțin semnificative, și ai unor maniere provocatoare de a le pune pe hârtie. Când, unii, se cumițesc, după o carte sau două, nu mai prezintă niciun interes sau nu mai scriu. Așa s-a întâmplat în proză cu Ioana Baetica (absența diacriticelor este urmarea computerului și a speranței că numele va circula peste hotare) și în poezie cu Marius Ianuș.

Evoluția cea mai spectaculoasă o are publicistica. Politică, mai degrabă decât culturală. Nu romancierii, nici poeții, nici criticii nu țin capul de afiș, ci publiciștii. În articolul politic, care e

uneori analitic, alteori, un pamflet, s-a remarcat de exemplu un fost autor de literatură *s.f.*, Cristian Tudor Popescu, autor după 1989 și de proză propriu-zisă, însă nu la fel de originală. În 1987 lua un premiu internațional pentru un volum de proză *s.f.* A tradus din Lem. Cărțile recente sunt antologii care amestecă „ficțiunile speculative” cu articolele de gazetă și notele de călătorie. *Vremea mănăzului sec* e un roman. Incomparabil este Cristian Tudor Popescu în pamfletul politic. Pamfletul nu poate fi, în principiu, nici drept, nici nedrept. El e, pur și simplu distrugător. Cum Cristian Tudor Popescu nu cruță pe nimeni, nimeni n-a scăpat de furiile lui subite și teribile: nici președintele Constantinescu, nici Păler, nici Pleșu, nici Andrei Șerban, nici Petre Țuțea, nici Culiianu, nici eu însumi. Literatura ocazională are în autorul *Copiilor fărâșii* unul din cei mai reprezentanți. Un publicist este și Andrei Cornea, care a debutat la sfârșitul anilor '70, cu cărți despre artele plastice, devenind după 1989 colaboratorul statornic al revistei 22. Între două traduceri, din Aristotel și Platin, a publicat zeci de articole politice, unele strânse în volume. Spre deosebire de Cristian Tudor Popescu, Andrei Cornea este un eseist de formație academică. El nu scrie pamflete, ci analize. Genul nu există la noi înainte de 1989. Astăzi el începe să fie tot mai des utilizat. Debutând ca romancier, Stelian Tănase a publicat în anii din urmă mai multe volume de politologie. A dirijat o reușită *Sfera politicii*. El e mai degrabă un compiler, căruia alții îi selectează textele. Dan Pavel a început promițător, făcând apoi eroarea să se înregistreze. Cartea despre CDR nu ține seama de faptul că în România interiorul nu e creditabil când vrei să scrii istorie. De la politic, unii publiciști au trecut la filosofia politică sau la sociologie, ca și Andrei Cornea. O foarte bună revistă, *Ideii în dialog*, dirijată de H.R. Patapievic, propune deja câteva nume de filosofi ai culturii și politiciii, sau chiar de filosofi pur și simplu, de care se va vorbi. O piață a ideilor filosofice pe cale să ia ființă. Câteva cărți, în ultima vreme, încearcă să sistematizeze ideile noii generații.



E greu de stabilit o hartă a unei literaturi aflate abia la început și nefixate nici tematic, nici stilistic. În plus, nu toți scriitorii care publică abia după 1989 aparțin generației 2000. Destui sunt optzeciști întârziți, ca Ioan Es. Pop, Liviu Georgescu, Radu Aldulescu, Horia-Roman Patapievici, Horia Gârbea, Ioana Pârvulescu sau Vlad Zografi. Doar aceștia vor face obiectul unor analize în *Istorie*. În general scriitorii care au debutat după 1989 nu sunt cuprinși. E cazul majorității celor din generația 2000 dintre care câțiva sunt aproape niște certitudini: în roman, Florina Ilis, în proza scurtă Răzvan Petrescu, în poezie Daniel Bănuțescu, în critică Luminița Marcu, Nicoleta Sălcudeanu și Cristina Chevereșan. O situație specială are Daniel Cristea-Enache, antiopzecist declarat critic silitor

și abundent, deși la început de carieră și el, doar cu câțiva ani peste media de vârstă a generației 2000. Alții se bucură de un succes exagerat: Dan Stanca, Radu Pavel-Gheo. Câțiva, de care se legau speranțe, par să nu mai scrie: Felicia Mihali sau Adrian Oțoiu. Despre liota de scriitori de pe *net* și despre teoreticienii cyberspațiului se poate spune orice și nimic. Ei scapă oricărui control critic.

Contribuția emigrației e minimă, mai ales dacă ne referim la contemporani. Pe cei realmente importanți i-am discutat la locul potrivit. Basarabeni, numeroși, inegali, sunt, cu puține excepții (Vitalie Ciobanu, Leo Butnaru), depășiți cu totul (Grigore Vieru) ori defazați (majoritatea). Locul lor într-o istorie a literaturii române nu se poate încă stabili cu precizie.

## ALEXANDRU ECOVOIU

(n. 3 noiembrie 1943)



Alexandru Ecovoiu nu e atât un prozator inclasabil, cât unul greu de situat. Născut la începutul anilor '40, debutând la începutul anilor '80,

fără niciun ecou în critică, este foarte la modă în deceniul de după revoluție, fiind aproape imediat tradus în franceză și germană, spre a nu mai publica nimic semnificativ în vremea din urmă. Cele dintâi proze erau destul de tradiționale ca formulă. Despre postmodernism în manieră optzecistă s-a vorbit abia o dată cu romanul *Saludos*. Ceea ce Ecovoiu a publicat înainte de 1989 nu era departe de a fi neinteresant, însă *Ispita* (publicată laolaltă cu aceea titulară în volumul *Călătoria*, 1987) nu seamă deloc nici cu proza generației '60, nici cu cea a generației '80. Micul roman, mai degrabă o nuvelă, ieșea direct din nuvelele târzii ale lui Caragiale sau din acelea ale lui Slavici. Gavril Banu, fostul valet care face rapid avere, e un Iancu Urmatecu mai puțin grobian, mai școlit și mai subtil. Subiectul e clasic pentru tema arivistului de la sfârșitul secolului XIX: rupând-o brusc cu stăpânul lui, un avocat cunoscut în Bucureștii de după 1890, Gavril Banu cumpără cai și trăsură de piață, îmbogățindu-se vertiginos prin manevre abile, dar și făcându-se

respectat de o concurență pe care o întrece prin voința de câștig. E un bărbat șarmant și totodată temut, căruia banii tot mai mulți nu-i aduc fericirea. Singura femeie pe care o iubește îl acceptă doar când sărăcește la fel de repede precum se îmbogățise, dar e prea târziu: un surugiu pe care-l umilise cândva îl înjunghie din răzbunare. Finalul e melodramatic și nemotivat. Dar nuvela are o tăietură clasică, personajele se țin minte, conflictele sunt puternice. În *Saludos* (1994), ca și în celelalte care urmează, Ecovoiu schimbă maniera. Următoarele romane (și chiar și nuvelele, dintre care una va intra ca episod în cel mai recent roman, *Sigma*) sunt parabole politice cu o înfățișare metatextuală încă mai pronunțată decât la Gh. Crăciun. Nu e micul realism inextricabil al optzeciștilor, dar sunt alternările ori suprapunerile de planuri narative, amestecul de ficțiune și realitate, autoreferința (personajele au citit romanele din care fac parte). Ecovoiu scrie limpede, elegant, literar (la antipodul celui alt optzecist „ciudat” care e Aldulescu). *Saludos* e confesiunea „ultimului pribeag de pe planetă”, a „marelui călător” Sey Mondy, după cum îl prezintă naratorul însuși, întâlnindu-l întâmplător într-o cafenea pariziană de pe rue Huchette (aceea a teatrului unde se joacă seara de șase decenii *Cântăreața cheală* a lui Ionesco). Sey Mondy a intrat într-un joc și de patruzeci de ani cutreieră lumea. Jocul constă în a ajunge ultimul la capătul călătoriei. Nu mai trăiesc din cei nouăsprezece participanți decât doi. Călătoria este julesverniană, plină de peripeții teribile și naive, care pot fi la fel de bine rodul imaginației lui Sey Mondy. Naratorul, fotograf de meserie, care vrea să facă din călător un personaj într-o carte, care e și un album, se trezește el însuși captiv în istorisirile lui Sey Mondy. Romanul e de fapt unul pentru adolescenți. Aventura spirituală, inițiativă, pe care i-au descoperit-o la apariție comentatorii e sublimă, dar lipsește cu desăvârșire. Ambițiile intelectuale vor fi mai mari decât posibilitățile scriitorului și în *Stațiunea*. Aici e tema de la Bujor Nedelcovici și Oana Orlea, a unui regim concentraționar descris așa-zicând în termeni

ideali. Entuziasmul acelorași comentatori de primă oră (din toate generațiile!) n-are nicio justificare. Tradus în franceză, spaniolă și poloneză, romanul a avut și un debut de succes internațional. Totul s-a oprit aici. După un deceniu și jumătate, *Saludos* este un roman uitat. Eroarea autorului e de a nu fi desenat cu precizie figura niciunui totalitarism din cele știute lumii secolului XX. Trăsăturile regimurilor fasciste și comuniste se amestecă într-un fel confuz care le golește și pe unele, și pe altele, de sens. Orwell, care n-a cunoscut nemijlocit niciunul, e cu mult mai exact și mai concret în romanul *1984* decât Ecovoiu, care nu pare a fi învățat nimic din experiența la care l-a obligat statul în care a trăit până la patruzeci și cinci de ani. Stațiunea balneară guvernată polițienește, aculturală și stăpânită de teamă, e mult prea turistică și paradiziacă spre a trezi în cititor reprezentări reale. Aproape nimic nu e caracteristic regimului comunist. Revoluția de la urmă, care îl aduce la putere pe șeful securității, e singura referință oarecum clară la o istorie care s-a încheiat sub ochii noștri. Complicațiile metatextuale (există un romancier care totuși un roman despre ce se întâmplă) mai degrabă deservesc cartea.

În fine, *Sigma* e un roman încă și mai pretențios, tot metatextual, în care un romancier ajunge clientul stabilimentului (la fel ca și cel din *Saludos*, internat în Lazaret), dar nu ca deținut politic, ci ca nebun de-adevăratelea, după ce lumea aflase conținutul unui roman al său. Acesta, mai aproape de *Codul lui Da Vinci* al lui Brown decât de *Evangelhia după Christos* al lui Saramago, are ca protagonist un călugăr malefic, contemporan cu Columb și Machiavelli, care vrea să dea peste cap legenda lui Iisus folosindu-se de contradicțiile factuale ori de interpretare pe care le descoperă în textele sacre. Călugărul recurge la un fals și la o înscenare. Pune mai întâi pe un scrib, caligraf celebru, să scrie în aramaică o versiune proprie a evangheliilor, și anume pe piele de oaie tăbăcită, pe care, știa el, se scria în primul veac al primului mileniu creștin, piele pe care o îngălbenește și o arde în colțuri ca să

pară autentică. Manuscrisul ar urma să fie introdus de Machiavelli însuși (plătit pentru asta!) între hârtiile Vaticanului spre a fi dat cândva la iveală. Călugărul crește totodată doi ucenici având chipul lui Christos pe care-i scoate în lume la momentul potrivit, declarându-se pe sine Iosif și sinucigându-se public spre a-i obliga pe numeroșii spectatori să recunoască impostura lui Iisus cel capabil să învie morții. Cei doi ucenici sunt crucificați și toată întâmplarea umple sufletele credincioșilor de o mare îndoială. Pentru ca tacâmul să fie complet, călugărul, probabil aparținând Ordinului Templierilor, înzes-

trat cu puteri oculte în toate mediile politice și bisericești ale secolului XVI, știe că legenda lui Iisus a fost pusă la cale de evrei care, ca Sfântul Pavel, s-au infiltrat sau creștinat în scopul de a stăpâni lumea prin mijlocire. Până și Columb ar fi fost amestecat mai târziu în uriașa operă de contrafacere a istoriei. Ca și *Codul lui Da Vinci*, *Sigma* fabulează pe tema complotului mondial, în romanul lui Ecovoiu, iudaic. La fel ca și în *Saludos ori Stațiunea*, romancierul cade victimă grozăviilor pe care le imaginează. Realitatea e ostateca ficțiunii. Agreabil, bine scris, romanul e până la urmă neserios.

## H.-R. PATAPIEVICI

(n. 18 martie 1957)



Eseistul cel mai remarcabil al generației '80, este un fizician care n-a publicat nimic înainte de 1989 și a cărui formație pozitivă l-a singularizat după aceea într-o literatură în care științificii se numără pe degetele de la o mână (H. Sanielevici,

S. Mehedinți, Ion Barbu, Solomon Marcus, Mihai Dinu etc.). Evocând atmosfera în care a început să scrie (fără intenția de tipări ceva), H.-R. Patapievici dă în *Zbor în bătaia săgeții* (1995), un fel de timpurie autobiografie concepută la sfârșitul anilor '80, cea mai bună definiție „rezistenței prin cultură” de care s-a vorbit la un moment dat exclusiv prin opoziție cu „disidența”: „Ne pusesem în cultură toate speranțele pe care oamenii societăților normale și le pun, alături de cultură, în religie, economie și politică. Nu mai puțin, *Zbor* este în mod esențial un răspuns, parte dintr-un dialog pasionat și îndrăgostit [...] Fără această iubire, câteva din cărțile mele, care nu au fost scrise pentru a fi publicate, n-ar fi fost niciodată scrise.” Rezistența prin cultură a fost o formă de clandestinitate. Disidenții și-au asumat nemijlocit un rol politic, după ce au eșuat prin a face din acțiunea lor culturală una politică: dar ei au început prin a fi, fie că au publicat, fie că nu au publicat cărți, niște rezistenți. Abia în 1993 H. -R. Patapievici își strânge în *Cerul văzută prin lentilă* articole de tot felul risipite prin revistele de opoziție ale vremii (*Contrapunct*, *România literară*, *LAetI*, 22, *Dilema*), lăsând definitiv pe dinafară „numeroasele scrieri de sertar

– însemnări, note, fragmente, schițe, jurnale, eseuri, poeme, proze și fișe de lectură, peste 60 de volume, în «manuscrite» bătute la mașină». Din toate, doar autobiografia *Zbor* va vedea, doi ani mai târziu, lumina tiparului. Articolele sunt din capul locului destinate gazetelor. E vorba așadar de o publicistică foarte variată tematic, în care spiritul științific al autorului se observă mai bine bibliografic (e citat într-un loc un antropolog englez care scrisese în *New Scientist* despre bârfă!) decât stilistic (influența lui Al. Paleologu fiind limpede în amestecul de seriozitate științifică a argumentelor și frivolitatea „populară” a exemplificărilor). Ca și Paleologu, Patapievicu nu se dă în lături să scrie, ca și maestrul său, despre criteriul adevărului în filozofie și despre mitocănie. E deocamdată un om al timpului, optimist, „progresist”, liberal, convins că lumea modernă nu repetă declinul lumii romane, așa că o constatare ca următoarea nu se va mai regăsi în *Omul recent*: „În ce mă privește, am sentimentul că trăim în mijlocul unei lumi extraordinare, o lume în plină expansiune, deloc decadentă, și aflată în ecloziunea exuberantă a principalelor sale forțe”. Și încă, neprevăzându-și atitudinea de peste un deceniu: „E straniu că tocmai aceste aspecte ale civilizației noastre care din totdeauna au stârnit consensul ofuscat al detractorilor sunt și cele mai viguroase și mai pline de sănătate”. Și așa mai departe. Ce e drept, corectitudinea politică definitorie pentru tipul acesta liberal de gândire este respinsă chiar mai înainte de a deveni o modă la noi. Viitoarele polemici împotriva elitelor (Sorin Horia Matei, Ciprian Șiulea ș.a.) își află aici cu anticipație primele contraargumente. Ce e curios e că nu liberalii corecți politic, ci eliști neoconservatori s-au „coborât” la politica militantă, deși mai cu seamă ei aveau motive să vadă într-o astfel de acțiune un sacrificiu trivial și nemeritat. Recunoașterea „rupturii” de „popor” este la H.-R. Patapievicu o mărturisire șocantă, anunțând tonul epistolelor către Paleologu din *Politițe* (1996): „Întrucât mă privește, până la marea contra-demonstrație muncitorească din 29 ianuarie 1990, am trăit cu poporul meu într-o

armonie deplină [...] În esență, credeam că a fi român este o substanță. [...] Eram mistic unit cu poporul meu [...] Toate acestea până la 29 ianuarie 1990, când, bolnav de suferință, am înțeles că oamenii simpli, de care mă credeam legat prin legături invizibile de identitate, sunt animați de cu totul alte reprezentări despre lume decât ale mele”. Astfel de lucruri nu mai fuseseră niciodată așternute pe hârtie. Patapievicu merge mai departe, admitând că, în funcție de origini și de opțiuni opuse, nu există cu adevărat un popor român, ci două: „Dej și Ceaușescu au lăsat în urmă două popoare diferite”. Vechea temă a specificului național, care îi preocupase pe toți intelectualii români din întâia jumătate a secolului XX, este refăcută din perspectiva acestei disociații. Idei unanim împărtășite (autohtonismul ca valoare, țărani, clasă fundamentală, naționalismul ca entitate metafizică) sunt respinse ca prejudecăți înveterate. Pariul intelectual al lui Patapievicu este pe sociologia științifică a unor Gusti, Stahl și Brăiloiu, deloc pe aceea metaforică și speculativă a unor Blaga și Noica. E criticată „vulgata bunului român” care a rezultat din sentimentalismul sociologic al celor din urmă, fiind ironizat până și „miracolul formării poporului român”, acela de la Gh. Brătianu și alții, prin sarcastica observație că noi ne-am fi format prin adversitate în diferite momente ale istoriei prin „sărutul dat călăului” („neoliticii de la Dunăre indo-europenilor, traciilor romanilor, supraviețuitorii retragerii aureliene, năvălitorilor asiatici” și așa mai departe). Punctul culminant al acestei vâsliri contra curentului principal din ideologia națională sunt exasperatele scrisori către Paleologu din 1990-1991. Scandalul iscat de publicarea lor în *Politițe* dovedește două lucruri: unul, recunoscut de însuși Patapievicu în *Criticilor mei*, lunga replică din 1996 din revista 22, și anume „conformitatea sistemului educațional și a vulgatei naționale cu un anumit tip de limbaj” altul decât acela folosit în scrisori; și al doilea, persistența mitologiei naționaliste interbelice nu doar în anii național-comunismului ceaușist, ci imediat după 1989, când a luat forme încă și mai delirante.

De fapt, ceea ce i-a iritat pe comentatori a fost, ca și în alte cazuri (de exemplu, așa-zisa contestare a lui Eminescu din revista *Dilema*), încercarea lui Patapievici de a baza disputa ideologică pe spirit critic, nu pe o tradiție pur emoțională. Vehemența tonului se explică prin trauma care a stat la originea scrisorilor: arestarea autorului în ziua de 21 decembrie 1989 și cele 26 de ore petrecute la Jilava. Dincolo de conjunctură, scrisorile pun, într-un limbaj adesea arghezian, întrebări ori conțin remarci serioase cu privire la români și la România, nu neapărat noi, dar crude, directe, fără menajamente. „Îmi e rușine că sunt român” e o constatare recurentă care a supărat chiar mai mult decât expresivele epitete aplicate intelectualilor apolitici („o nostalgie onanistă le animă substratul afectiv”, ei stând „cu numai o fesă în scaunul puterii, cealaltă plutind în barca opoziției”, „colaboraționiști bovarizați de aspirația la disidență”) ori, ceea ce la noi nu se acceptă, epitete aplicate poporului („iresponsabil”, incapabil de căință, înotând într-un „hârdău de Fecale Supurând de Nestinsă putoare” – ați recunoscut acrostihul), ca să nu mai vorbim de politicieni. Fraza e uneori aceea a lui Cioran din *Schimbarea la față*:

„Suntem un popor cu substanța tarată. Oriunde te uiți, vezi fețe patibulare, ochi mohorâți, maxilare încrâncenate, fețe urâte, guri vulgare, trăsături rudimentare, o vorbire agramată și bologănoasă. Moralmente, tonul general este dat de lașitate și ticăloșie, de vanitate și egoism meschin, de invidie joasă și delațiune lipsită de remușcări, de îngâmfare și bârfă: toți suntem mânjiți de sângele celor în care ne-am înmuiat limbile. Un neam flecar și lipsit de Dumnezeu, nerăvnitor la sfințenie și agramat în grandoare, ahtiat de măririi calpe și înjosit de vanități pe care, sclavi și servili, nu le-au putut legitima decât prin atentat, ultraj și minciună. Un astfel de popor, urgisit nu prin soartă, ci prin mediocritatea sa, ce semn mai poate aștepta, decât poate semnul infamant al lui Iuda, ca diferență specifică, și semnul unanim al lui Iona, ca gen proxim?”

O carte mult mai pașnică este aceea autobiografică din '86-'87, tipărită în 1995, *Zbor în bătaia săgeții*, cu admirabile pagini despre anii de ucenicie, despre dascăli (deloc cruțați aceia de fizică), despre o precoce vocație a scrisului, cu ceva din tânărul M. Eliade (inclusiv o vagă experiență huliganică pe la 14 ani), fără multe iluzii despre sine ori despre alții, fiind de caracterizări și portrete („Într-un timp incult și agresiv, Noica a predicat o sihăstrie a culturii”), unele de o pregnanță care le face memorabile (lumina de pe fața lui Anton Dumitriu, înțelepciunea prea umană a părintelui Cleopa și îndeosebi aceea supraumană a părintelui Paisie de la Sihla, în legătură cu care Patapievici istorisește o întâmplare pe care o va redescoperi ulterior în Heinrich Zimmer). După un început oarecum pretențios și nu scutit de o juvenilă paradă de erudiție, cartea devine tot mai frumoasă și mai naturală, încheindu-se cu amintirile studentului din tabăra de muncă voluntară de la Cochirleni, din 1978, unde și-au dat întâlnire absolut din întâmplare poeții generației '80. Coșovei, Iaru, Cărtărescu, studenți la Litere, erau acolo. Deși studentul de la Fizică scria el însuși versuri, nu-și aduce aminte de niciunul.

Mult mai pretențioasă este *Omul recent* (2001), care a întâmpinat o contestare pe măsura succesului. Nu intră în preocupările *Istoriei* valabilitatea ideilor acestei cărți de filozofie culturală, care reia sau radicalizează opinii mai vechi ale autorului, contrazicând altele. O bună parte din critica modernității este fără îndoială justă și o găsim și la alți neoconservatori, cum ar fi Allan Bloom. Mă deosebesc de H.-R. Patapievici în câteva privințe. Eu nu cred, de exemplu, că postmodernismul e doar o „aprofundare a modernismului” și că merită a încasa aceleași reproșuri. Măcar în încetarea exclusivității prezentului, care i-a definit pe moderni din prima clipă, și în schimbarea identității cu diferența, în înclinarea spre *retro*, postmodernismul îndreaptă unele din abuzurile modernismului. Nu cred nici că e corectă identificarea în trepte a spiritualului cu invizibilul și a invizibilului cu religiosul. Premisa

aceasta îl determină pe autor să nege modernității vocația spirituală, uitând că toate filosofiiile sunt moderne și că invizibilul nu e o absență din conștiința omului modern, fie acela simplu, cucerit de religie într-un fel aproape medieval, mergând la biserică, respectând cutumele și posturile, ba chiar căzând la superstiție fără multe fasoane, fie savantul care, la capătul științei lui, are revelația divinului. H.-R. Patapievici oferă la un moment dat o explicație mai nuanțată la această critică a modernității, explicație care seamănă mai curând a alibi și care, numind alternativa la despiritualizarea omului recent, ne conduce spre un idealism foarte ineficace, dacă îl considerăm o soluție, dar foarte periculos, dacă ne gândim că „redescoperirea rădăcinilor religioase ale omului în lume și tentativa de a regândi omul modern din perspectiva unității sale premoderne” reprezintă baza indestructibilă a actualului fundamentalism de tip islamic.

Despre *Ochii Beatriciei* (2004) autorul însuși afirmă că nu e critică literară. Ce e drept, ca și conferințele strânse în 2005 sub titlul *Discernământul modernității*, cartea despre lumea lui Dante e vulnerabilă mai ales în latura literară. Bibliografia, altminteri impresionantă, nu cuprinde nicio lucrare, din atâtea, a unor dantologi renumiți (Al. Dușu, Eta Boeriu ori chiar Eco fiind doar niște amatori în materie), iar textul nu e acela original, ci acela tradus (lui Patapievici scăpându-i, curios, cea mai bună versiune românească, aceea a lui Gh. Buznea). Tot așa de semnificativ este că enumerând în *Discernământul* disciplinele în care s-a ilustrat Aristotel, Patapievici trece cu vederea estetica și poetica. *Ochii Beatriciei* este totuși o captivantă încercare de descriere a lumii lui Dante, dar nu așa cum și-o reprezentau secolele XIV-XV, și nu o descriere etico-religioasă (de pildă, comparând cercurile infernale ale păcătoșilor lui Dante cu ordinea catolică a păcatelor), ci una prin prisma geometriei ei. Ca să obțină figura geometrică, atât de contradictorie, dacă nu chiar absurdă, în ochii contemporanilor și ai urmașilor lor, autorul recurge la *hipersfera* din geometria lui Riemann. O astfel de recurgere la o matema-

tică nouă amintește de rezolvarea de către un englez, în secolul XX, a vestitei teoreme a lui Fermat, prin prisma unor matematici superioare de care acela care o formulase n-avea cunoștință. Întrebarea care se pune e aceeași în ambele cazuri: ce rezolvare gândise Fermat însuși și, respectiv, cum își va fi reprezentat Dante geometria lumii lui din *Divina comedie*?

*Discernământul modernității* conține un fel de junimiste „prelecțiuni populare”. Autorul declară a fi voit să-și cunoască cititorii, descoperind cu acest prilej „o altă Românie decât cea politică”. „Descoperindu-mi cititorii, mi-am descoperit țara”, încheie el. Iată o reconciliere la care, după *Politice*, nu ne-am fi așteptat. Ideile lui H.-R. Patapievici nu s-au schimbat neapărat. Despre modernitate, vorbește totuși acum în termeni mai puțin radicali decât în *Omul recent*. Nici subiectele politice nu lipsesc. Complexul de inferioritate depistat la tânărul Cioran e raportat la acela de superioritate de la Montesquieu. Deși au caracter de popularizare, conferințele nu fac rabat de la rigoare, fiind construite cu grijă și bine sprijinite bibliografic. Comentariul dialogului platonician despre scris ca memorie atrage în cercul de interes al demonstrației texte faimoase din, cum s-ar zice, bibliografia obligatorie a temei. Nu ca să-l șicanez pe un eseist erudit ca H.-R. Patapievici, dar fiindcă mi s-a părut un text important, îi relev eseul lui Borges despre *Cultul cărților*. Mă despart de unele observații, mai ales, fatalitate!, din cele referitoare la literatură. E cu totul fals că scrisorile pașoptiștilor erau scrise într-o limbă română de necitit. Și Alecsandri, și Negruzzi, și Kogălniceanu (în 1828!) scriau românește impecabil. Teza că o cultură generală exclusivă rămâne una de mâna a doua e susținută prin articolele lui Fundoianu, Ionescu, Culiianu, dar putea fi combătută prin Călinescu, Blaga, Noica. Autorul pare apoi să ignore că România a dat în interbelic pe câțiva dintre cei mai mari poeți europeni și că eseul literar, filosofic și politic putea intra în competiție cu acela din Occident. Carența competenței literare e de altfel comună eseistilor cu formația

lui Patapievici. O parte din tezele de mai sus revin în *Despre idei și blocaje* (2007), subintitulată *O modestă propunere de a regândi cultura română pornind de la ce îi lipsește, fără a renunța la ceea ce, în aparență, îi prisosește*. Sensul ascuns al lungului subtitlu ar putea fi că lipsurile culturii noastre fiind reale, prisosurile sunt aparente. Eseistul are dreptate să constate că filosofii români n-au creat o școală și că o piață a ideilor filosofice n-a existat niciodată la noi. Mai mult, observația poate fi valabilă și pentru alte specialități. Nu mi se pare însă corectă explicația pe care o oferă și anume exclusivitatea la noi a unei „culturi generale” în detrimentul uneia de „specialitate” de tip occidental. Cultura generală nici nu e neapărat clădită pe literatură, cum susține H.-R. Patapievici, ci pe umanioare, așa că ea nu poate fi opusă filosofiei care face parte din nucleul disciplinelor umaniste. Teoria are și neajunsul de a fi sprijinită pe o ierarhizare a ideilor în funcție de logica ori de rigoarea lor: dar dacă ideile din științele exacte ar fi cu adevărat superioare celor emoționale, filosofia n-ar avea de

suferit de pe urma preeminenței culturii generale, ideile filosofice fiind mai degrabă înrudite cu cele din literatură și psihologie decât cu cele din fizică și matematică. În fine, nu mi se pare că lucrurile stau în Occident altfel decât la noi. În ce privește viața ideilor, întotdeauna și peste tot specialitățile s-au bucurat de mai puțină popularitate decât generalitățile. Cât privește piața ideilor literare, ea a fost mereu la noi, înainte de comunism, și din nou după 1965, bogată și chiar excepțională. E drept că filosofia n-a cunoscut niciodată acest regim. Poate că filosofii români nici nu-l meritau. H.-R. Patapievici nu e departe de o astfel de supoziție. Nici școala n-a ajutat filosofiei să pătrundă adânc, din anii formării lor, în conștiința tinerilor. Cred că explicarea precarității schimbului filosofic de idei în toată epoca modernă a culturii române este cu mult mai simplă și mai legată de împrejurări istorice, de protagoniști reali și de instituții, decât de opoziția pe care H.-R. Patapievici o stabilește în carte și încă într-o manieră pedagogică aproape pedantă.

## RADU ALDULESCU

(n. 29 iunie 1954)



Optzecist atipic, întârziat (și-a publicat toate romanele după 1989, deși a avut, se pare, o tentativă nereușită mai devreme, dacă judecăm după eșecul protagonistului unuia dintre ele, scriitor el însuși, care a predat unei edituri o carte), Radu Aldulescu e un realist-social ca Buzura și ca alți șaizeciști, în notă mizerabilistă, care n-ar fi trecut de Cenzură înainte (mediul din *Amantul colivăresei* nu e totuși străin de acela al deratizorilor din *Cel mai iubit dintre pământeni*). Apropiate, pe rînd, de proza lui Osborne și a „tinerilor furioși” (Dan C. Mihăilescu), de aceea a lui Céline (M. Zamfir), dar și de aceea a generației 2000, romanele lui Aldulescu nu se deosebesc unul de altul decât ca valoare. Mediul e peste tot acela al periferiei morale, fie cartierele noi ale Capitalei,

fie suburbiile vecine, de unde se recrutează înainte de 1989 marginalii și paraziții social, iar după aceea, cei dintâi îmbogățiți prin afaceri murdare. Romanul *Sonata pentru acordeon*, cu care Aldulescu a debutat în 1991, e mai degrabă un tablou al Ferentarilor, cartierul bucureștean bine-cunoscut, de dinainte de revoluție, mai apropiat de acela al periferiei din Aderca decât acela din G.M. Zamfirescu. Gorkiene, personajele se recrutează din lumpenii locali, cizmari, mecanici, lucrători, camionagii, vânzătoare de gaz care se întorc frânți de la muncă, beau, petrec, joacă un joc de cărți numit copcică, se căsătoresc, merg la meciuri de box, fură sau violează. Din tablou, destul de mizer, însă cu o latură idealistă, nu lipsesc miliția economică, sechestrerele și caziererele. Limbajul e crud idiomat. Sexualitatea e încă discretă. Mai constituit și interesant este *Amantul colivăresei*. Protagonistul este tipicul *bad boy* din romanul american, fugar de acasă, cu succes prematur la femei, gata oricând să sară la bătaie, necinstit, hoț, și care-și face viața praf în cele din urmă. Dacă ar avea un minimum de conștiință, am putea crede că-și asumă marginalitatea ca formă de protest. Însă el nu e un revoltat, ci un nesupus din instinct, care n-are nimic de-a face cu o societate care, în definitiv, îi tolerează destul de nepăsătoare ieșirea din rând. Nu e niciodată condamnat pentru parazitism, deși e parazitul perfect, care refuză munca, practică doar la ananghie și doar până când mult-puțina agoniseală îi permite să trăiască din nou fără să facă nimic. Viața tinerilor mineri din *Vocile nopții* reflectă mai bine precaritatea condițiilor de trai și de muncă din comunism. Nici Partidul, nici Securitatea nu-și fac apariția în *Amantul colivăresei*. Deosebirea cea mai marcată de romanul social publicat înainte de 1989 constă în promiscuitatea erotică. Lucru întrucâtva de așteptat după dispariția Cenzurii,

cum am văzut și în alte multe romane postdecembriste. O vom reîntâlni și în celelalte romane ale lui Aldulescu, în care sexualitatea va îmbrăca toate formele. În *Proorocii Ierusalimului* a cărui acțiune se petrece în parte în străinătate (și asta este o *arie a timpului* românesc al anilor de tranziție), va fi excesivă și perversă, în scene de sado-masochism cu adolescenți, fără însă vreo semnificație literară. De altfel, ca și mulți dintre prozatorii contemporani, Aldulescu preferă tot mai des purul senzațional de situații și caractere. Fugarii din *Eroii unui ținut de verdeață și răcoare* nimeresc, în tentativa lor de a trece granița, în Timișoara dată peste cap de decembrie 1989, se ascund la o călăuză, se bat pe stradă cu securiștii, profitând nu de serviciile bărbatului, ci de disponibilitatea sexuală a soției lui surdo-mute, ajung martori ai revoluției sau își pierd urma printre morții arși din ordinul dictatorului și așa mai departe. În timp ce în urechi îi răsună strigătul ucigașilor („omoaară!”), unul dintre fugari răsfoiește unul din faimoasele *Omagii* și, Aldulescu, scriitorul nepublicat, ne oferă *in extenso* lista confrăților publicați, ei, în volumul cu pricina. În *Proorocii Ierusalimului* bate la ochi tratarea reportericească a evenimentelor din decembrie, apoi din piața Universității, alegerile și celelalte. În centrul acțiunii se află niște copii scoși clandestin din țară și transformați în cerșetori sau împinși să se prostitueze pe străzile Parisului. Un autor atât de viguros, în pofida realismului așa-zicând brut din *Amantul colivăresei*, temeinic cunoscător al mediilor zugrăvite și al limbajului idiomat, e furat în celelalte romane de mirajul unei realități excepționale în sine, din care însă nu mai știe să extragă esența artistică. Are dreptate Dan C. Mihăilescu să-l avertizeze pe romancier, considerat la un moment dat o revelație, dar decepționar ulterior, că primejdia îi vine din excesul calităților lui.



## IOAN Es. POP

(n. 27 martie 1958)



Penultimul debut remarcabil din poezia optzecistă, ultimul fiind al congenerului său Liviu Georgescu, este al lui Ioan Es. Pop cu *Ieudul fără ieșire* (1994), nu întâmplător apărut abia după revoluție. Nici această primă carte, nici următoarele (*Porcec*, *Pantelimon 113 bis*, *Petrecere de pietoni ș.a.*) n-ar fi putut apărea înainte. Din toată generația, doar Viorel Padina, între poeți, Patapievici, între esești, și Zografi, între dramaturgi, au fost siliți să aștepte prăbușirea vechiului regim spre a-și vedea tipărite operele. Chiar și la un lustru de la evenimente, *Ieudul fără ieșire* a provocat scandal, doar că nu oficialitatea culturală s-a aflat la originea lui, și nici critica literară (volumul a obținut un premiu al U.S.R.), ci autoritățile locale din Ieud (unde Ioan Es. Pop fusese dascăl timp de șase ani), stimulate ori, mai degrabă, stimulând revolta unor bravi cetățeni din comuna maramureșeană contra felului în care poetul o zugrăvise în versurile sale. Reacția nu era singulară imediat după 1989. Pentru motive prea puțin diferite, Marius

Ianuș ori Mihai Gălățanu, dar și Patapievici, au fost și ei puși la colț pe coji de nucă de pudoarea patriotică lezată a unor compatrioți. Între alte libertăți datorate revoluției s-a numărat și aceea ca procurori și ofițeri de poliție să citească literatura cu codul penal în mână și să încerce să-i aducă pe scriitori în fața justiției.

*Ieudul fără ieșire* avea, tematic, precedente în acele tablouri ale unor locuri și oameni din M. Sorescu, Petre Stoica, Ioana Ieronim sau Liviu Ioan Stoiciu, inspirați toți, direct ori nu, de Edgar Lee Masters. Doar că nicăieri tabloul nu fusese atât de oribil și descris atât de pesimist, nici chiar în *La Canton* al lui Stoiciu, cel mai apropiat de maniera lui Ioan Es. Pop, dacă ne referim la poeți, fiindcă, în roman, avem un model în *Vocile nopții* al lui Buzura, a cărui acțiune se petrece în același nord de țară în care se află și Ieudul. Ieudul lui Ioan Es. Pop este o Arcadie pe dos, parodică și concentraționară. „Aici este Ieudul oriunde ați fugi, aici este Ieudul”, avertizează poetul în privința acestui spațiu închis, sufocant, mortal, deopotrivă geografic și comunicațional. Intertextualitatea slujește cauza unei ambiguități esențiale la Ioan Es. Pop de care poliția postcomunistă n-avea cum să fie conștientă:

„Zadarnic te vei zbate să afli ieșirea intrarea  
ieșirea

Zadarnic vei zori să rupi lințoliul spațiului  
în care-ai lunecat, dincolo n-o să dai decât  
de urma piciorului tău de dincoace.  
fără margini este ieudul și fără ieșire.

nicio geografie n-a reușit încă să-l  
aproximeze.

nu l-a prevestit nicio aură.  
nu-l urmează nicio coadă de cometă.”

Și încă:

„dar noi, acum și aici, izolați de limbajul care  
îi va pune capăt,  
degeaba am scurmat cu unghiile în tenciuială  
degeaba ne-am ținut  
lipiți de pereți: de dincolo nu s-a putut auzi  
nimic –  
în fundătura vorbirii noastre răspunsul nu  
poate fi încă formulat.”

Ieudul e carcera infernală, care nu cunoaște  
nici înăuntru, nici afară:

„batem în uși să ne deschidă să ne  
lase să ieșim, dar cei de dincolo nu ne aud și  
bat și ei în uși să-i deschidem să iasă  
și când se deschide dăm tot peste noi  
dar nu ne luăm în seamă și zicem noi vrem  
să ieșim  
și ei zic vrem să intrăm, nu luați cu voi ușa  
n-o să avem ce descuia la ieșire,  
o să rămână gol în perete,  
n-o să avem pe unde ieși.”

De aici se vede că Ieudul nu e decât punerea  
în abis a unui spațiu mult mai larg și că viziunea  
poetului nu era sortită să lezeze patriotismul  
local. În *Porcec* lucrurile se vor lămurii definitiv:  
poezia lui Ioan Es. Pop este versiunea parodică  
a însuși mitului originii și apartenenței, a nostal-  
giei matriciale, de la familie (care e aceea a dia-  
volului) la națiune, a trecutului și nașterii („nu-mi  
amintesc deloc de vremea când m-am născut”).  
Agorafobul Porcec, etern neadaptat, își urăște  
casa, locul de unde provine. O atitudine asemă-  
nătoare mai există la Rimbaud, de care Ioan Es.  
Pop n-a fost niciodată apropiat, deși între ei sunt  
numeroase elemente comune, nu în ultimul rând  
biografismul liric, sau la Joyce, irlandezul desțărat  
(nu și lingvistic), despărțit de conașionali printr-un  
mutual dispreț, stins abia de curând. Cu tot aerul  
ei ironic, poezia optzecistă cunoaște în Ioan Es.  
Pop o excepție, nu atât prin sarcasmele vitrio-  
lante (sunt și la Elena Ștefoi ori la Marta Petreu),  
cât prin negativismul lui fundamental de „poète  
maudit” (unul dintre foarte rari reprezentanți ai

genului în întreaga noastră literatură). În fond,  
totul e pe dos în poezia lui prozastică (alt element  
rimbaldian), orală, discursivă. Iată fața ascunsă,  
întoarsă a psalmilor arghezieni, rescriși, ca  
*Florile de mucigai*, cu unghiile de la mâna stângă:

„ca să te pot adușmeca măcar,  
dumnezeul meu, a trebuit  
să intru-n mațe și-n materiile lăsate lor  
să aflu că omul e plin de rahat. să  
ignor asta și să nu mă mai condamn  
pentru ce dau afară. să nu mă trufesc  
când beau și mănânc pe săturate,  
pentru că tot ce bag pe gură cu trufie  
iese pe la spate și mă umilește,

să nu fiu bun, pentru că bunătatea otrăvește,  
să las răul deoparte pentru că  
binele pe care-l voi face apoi  
mă va-ndemna să fac iar rău.”

Raiul nu mai este doar acela familiar, domes-  
tic de la Argezi, dar unul decrepit, nelucrat, în  
mijlocul căruia moțâie un dumnezeu bețiv:

„amicul a bătut și-a descuiat. domnul nu l-a  
auzit  
că tocma arunca un vreasc pe foc.  
bună, a zis amicul. bună, a zis domnul și  
ședea  
p-un scaun mic la foc și se-ncălzea.  
domnul era un ins mărunț cât palma, puțin  
chel, puțin sașiu  
și cu barbă albă până-n brâu.  
avea și vorbă șugubeață și se odihnea  
cu o sticlă-n stânga și cu alta-n dreapta sa.  
hai, mă, i-a zis domnul, răsuțește-o  
țigare și ia o votcă și tu,  
parcă altfel vezi lumea după ce tragi puțin la  
măsea.”

Grotescul, burlescul, calambururile („sacral  
și peticul”), nu împiedică poezia lui Ioan Es. Pop  
să atingă uneori o puritate excepțională a tragi-

cului, ca în acest poem sorescian din *Porcec*, capodoperă a liricii noastre:

„nu știu ce l-a apucat pe tatăl meu să-njuge  
boii la care  
la doișpe noaptea, să mă trezească  
și să-mi spună hai.  
eu după ce mor dorm somnuri unde  
am zis  
a zis: la șomcuta mare. ce putea  
să-l mâne pe el  
în miez de noapte tocmai la șomcuta mare,  
la atâta drum de satul nostru? și de ce să nu ia  
autobuzul, dimineața la șase, de ce să umblăm

patru ceasuri încolo, patru ceasuri încoace  
cu mersul moale și greoi al boilor noștri?  
dacă-i pe-așa, n-o să mă mai prindeți acasă  
de-acum prea devreme,  
n-o să mă trezesc în miez de noapte pentru  
o nebunie ca asta.

și-atunci se-apropie ea și zice: scoală  
dragul mamei, tatăl tău  
tocmai pleacă să te-aducă de la șomcuta,  
du-te să-l ajuți să te ridice,  
de trei zile zaci acolo fără suflare,  
și abia de-au ajuns să ne dea de știre astă seară,  
dragul nostru.”

## LIVIU GEORGESCU

(n. 7 aprilie 1958)



Liviu Georgescu este, probabil, ultimul optzecist care debutează editorial (*Călăușța*, 2000). După alte câteva plachete, destul de numeroase, ca și cum poetul ar dori să recupereze, formula poetică pare a se fixa. Radu G. Țeposu l-ar fi atașat neoexpresioniștilor din generația optzeci. Gh. Grigurcu vede în el un supra-

realist. Lirismul pletoric trimite la Liviu Ioan Stoiciu, violența limbajului la Elena Ștefoi, vizionarismul, la Mariana Marin. În fond, originalitatea lui Liviu Georgescu constă în puternica lui înclinație către eschatologic. Volumul *Solaris*, unul dintre cele mai bune, conține, în definitiv, un singur poem, un fel de *Apocalypse now*, o viziune stranie și înspăimântătoare a sfârșitului lumii. Colapsează atât universul sensibil, cât și cel moral. Materia se usucă, ruginește, îngheață, se descompune și moare. Informul invadează lumea: fluvii subterane, țâșnesc la suprafață, apele potopului inundă pământul și cerul, zăpezi uriașe sfărâmă pereții caselor, păsările cad în gol ca niște bulgări negri, lumina se închide într-un sarcofag. Apocalipsa morală este deopotrivă de teribilă. Îngerii pier de melancolie, un crivăț lăuntric rupe bucăți din nervii, oasele și pielea poetului, urechea ne minte și ochiul ne-nșală, mintea alunecă în somn, memoria îngheață. Oul universului s-a spart: gălbenușul se scurge, precum ceasurile lui Dali, cu bănuțul lui auriu cu tot. În *Ochiul miriapod* viziunile sunt politice. Revoluția din 1989 e relatată și totodată transfigurată liric în imagini la fel de oribile ca și cele

din apocalipsa universului. Reportajul se amestecă în aceste viziuni cu istoria, prezentul cu trecutul. Revoluția română e borțoasă de toate revoluțiile anterioare. Din păcate, versurile lungi, târându-se ca niște șerpi, truculente și greoaie sunt necitabile pe fragmente, cu tot aspectul

suprarealist, uneori, al metaforelor, care sparg discursul poetic în cioburi viu colorate.

Puținele proze ale lui Liviu Georgescu (*Transatlantice*) sunt însemnări de călătorie, într-un stil cam prețios și fricos de banalitatea necesară.

## IOANA PÂRVULESCU

(n. 10 ianuarie 1960)



Dintre optzeciști, un debut tardiv în eseu, cu *Prejudecăți literare*, 1999, l-a avut Ioana Pârvulescu, după ce se încercase fără spor în poezie cu o carte (*Lenevind într-un ochi*, 1990) plăcută, de epistole lirice, „interioare”, livrești, cu vagi ecouri nichitastănesciene („Pielea toată era/ un ochi/ era/ deschis ca o rană/ ca o fereastră delicată/ și atât de limpede/ încât devine invizibilă./ Vasele se frăgeziseră/ subțiate, se răsuciseră/ arcuri vibratile/ gata să se rupă la/ cea mai mică atingere...”), câteodată sugestive: „Lenevind într-un ochi de poezie/ ca mormolocul în brațele lui/ ca frunza culcată/ în balta ei de cer/ înțelegem că sunt zile/ când/ lucrurile/ își dezbracă pielea/ (ca șerpii)/ și rămân/ carne vie/ palpitând de

emoție”. „Niciun dicționar de termeni literari nu cuprinde termenul de prejudecată”, notează Ioana Pârvulescu în eseu ei (o teză de doctorat la origine), deși Flaubert culesese destule în *Dictionnaire des idées reçues*, iar Caragiale și Creangă, veritabili „Bouvard și Pécuchet autohtoni, copiiști cu geniu [ar fi fost] capabili să dea un «dicționar de idei primite de-a gata»”. Nu definițiile necesare fac sarea și piperul eseului, ci exemplele. Între ele, câteva din clișeele critice cele mai durabile, cum ar fi Eminescu, „Luceafărul poeziei românești” ori Creangă, „scriitor popular”, ori Sadoveanu, „Ceahlăul literaturii române”, a căror sursă, deși de obicei pierdută în noaptea timpului, autoarea o află. Nu în toate cazurile fără discuție: calificarea lui Creangă drept „scriitor popular” n-are cum veni din *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, fiindcă ele s-au tipărit abia în anii '30 ai secolului XX. Și, apoi, clișeele de felul acesta pot fi, la origine, judecăți conforme cu standardele vremii, căzând în prejudecată ulterior prin schimbarea standardelor ori prin rafinarea percepției critice. Prejudecata este în schimb de la început un clișeu, ea nu involuează și nu evoluează. Deosebirea dintre prejudecată și clișeu este că prejudecata ne apare fixată ca sens, iar clișeul ca expresie. Prejudecata e conținutul clișeului, care e forma prejudecății. Dând târcoale conceptelor, Ioana Pârvulescu stabilește un număr considerabil de sinonimii și opoziții. Mai și greșește, socotind de pildă că revizuirile critice au neapărat a face cu prejudecățile. Ele revizuiesc judecăți, nu prejudecăți, chiar dacă le trans-

formă pe unele în altele. Concluzia ar fi că există două tipuri de prejudecăți: unele primare, rod al lenei de a gândi sau al preluării necritice a unor idei străine; și altele secundare, care sunt foste judecăți amendate de schimbarea canonului. Partea a doua a eseului este un studiu de caz: premiile literare ca ecou al receptării critice. Următoarele cărți ale Ioanei Pârvulescu (*Alfabetul doamnelor*, 1999, *În intimitatea secolului XIX*, 2005, *Întoarcerea în Bucureștiul interbelic*, 2006) țin de o specie de eseu așa zicând interdisciplinar (la întâlnirea criticii literare cu istoria mentalităților) frecvent în alte culturi, rarism la noi. Autoarei îi displac evident cărările bătute. *Alfabetul doamnelor* ar mai fi avut nevoie de un al doilea volum, oprindu-se cam pe la mijloc, la doamna T. a lui Camil Petrescu, după ce începuse cu doamna B. a lui Negruzzi fără a mai ajunge și la E.B. a lui Breban. Îi mai lipsesc Maitreyi și celelalte doamne din romanele lui Eliade, Bonciu, Sebastian, Șuluțiu, ca să nu vorbesc despre cele din romanele postbelice ale lui Radu Petrescu, Șt. Agopian, M. Ciobanu sau M. Cărtărescu. Analizele sunt subtile: arta filtrului, tinerețea femeii în secolul XIX, reabilitarea Chiriței (superioară prin snobism și modernitate ruginitului ei bărbat) etc. Câte o comparație ne uimește: „Mult mai încărcată emoțional, mult mai «impudică» este Adela fără o mănușă decât Otilia fără rochie”. Asocierile istorice ne șochează: în același număr din *Cugetul românesc* apar „romanul în patru părți *Pâlnia și Stamate*, de Urmuz, care aduce modernismul à outrance, și studiul lui Iorga *Criza morală mondială*, de un inegalabil conservatorism. Observațiile la Urmuz sunt extraordinare. În celelalte eseuri, accentul se mută imperceptibil de pe literar pe sociologic. Doar despre ultima treime din secolul XIX este vorba în eseul din 2005. Istoria moravurilor e savuroasă și plină de umor:

„Secolul 19 este unul cu barbă și mustăți. Le poartă Europa, le poartă Parisul, Berlinul, Londra și Viena și le poartă, la marginea de sud-est a continentului, toată România bărbaților. Aici, în a doua jumătate a secolului, metaforele poezilor

se întind între mustăcioara nici prea subțire, nici prea deasă a lui Vasile Alecsandri și cea alungită, întoarsă în bucla obraznică a lui Macedonski; politica reformatoare poartă la 1866 favoriți și mustață, ca tânărul principe Carol de Hohenzollern, dar va crește curând în barba romantică a lui Ion. C. Brătianu; proza se naște cu barba neagră a lui Costache Negruzzi, trece prin barba blondă a institutorului Creangă și ajunge la alba mustață a lui Slavici sau la mustața triumfătoare a lui Duiliu Zamfirescu. Medicina are la temelie favoriții bălai ai lui Carol Davila, iar critica barba multă vreme neagră a lui Titu Maiorescu. Arhitectura și arta grădinăritului, ingineriile și construcțiile, religia, viața universitară, diplomația, spițeria, bucătăria, negustoria și istoria sunt, toate, domenii pecetluite de câteva figuri acoperite în proporții variabile de podoabele virile.”

Ca și în *Alfabetul doamnelor*, autoarea pare să aibă predilecție pentru tinerele fete și femei ale secolului XIX, după ce pe tați și pe soții lor i-a îmbrăcat în uniforma bărbătoasă de mai sus. „Cel mai bun rol secundar al femeii este realizat în secolul XIX”, scrie Ioana Pârvulescu spre a-și justifica predilecția. Se știe că rolurile secundare, în cinema bunăoară, au început să fie premiate abia recent. Îmbrăcămintea tinerelor femei face obiectul unui capitol plin de haz. Ca și ipotezele cu privire la soarta Iuliei Hasdeu, dacă mai trăia. Câte o statistică ne arată deodată chipul bizar al Capitalei pe vremea primarului Pache Protopopescu: serviciile de salubritate strâng de pe străzi cadavrele a 505 cai, 26 bovine, 40 porci și oi, 3096 de câini, 751 pisici, 3875 șoareci, 8035 păsări. Sau: temperaturile maxime ating vara + 37° C, iar cele minime, iarna, – 22° C. Curios este că, pentru Ioana Pârvulescu, secolul XIX românesc nu e secolul lui Ion Ghica, martor puțin frecventat, deși cel puțin *O călătorie de la București la Iași înainte de 1848* este un veritabil festin (e drept, atenția autoarei e îndreptată spre deceniile de după sosirea principelui Carol, povestită cu admirabil suspans). De altfel, mai plină de peripeții, ce puteau fi exploatate docu-

mentar și artistic, decât călătoria lui Alexandrescu și Ghica din 1841 pe la mănăstirile din Oltenia, era aceea a lui Odobescu pe la mănăstirile din Argeș și Vâlcea, cincisprezece ani mai târziu.

*Întoarcerea în Bucureștiul interbelic* este scrisă după aceeași rețetă, dar nu mai are prospețimea celei dinainte.

## VLAD ZOGRAFI

(n. 18 iunie 1960)



Fizician de formație, ca și H.R. Patapievici, Vlad Zografi a publicat numeroase volume de proză și teatru, mai toate fără ecou. L-a consacrat pe neașteptate *Petru* (1996), o piesă despre țarul Rusiei cu același nume, în manieră ionesciană. E una din comediile dramatice cele mai bune de după 1990. Dacă, exceptându-l pe Sorescu, generația '60 n-a dat dramaturgi remarcabili (doar câteva piese interesante, cum ar fi *Gluga pe ochi* a lui Iosif Naghiu ori *Croitorii cei mari din Valabia* – cu un prim act de neuitat – a lui Alexandru Popescu), generația '80 e mai bine reprezentată de către Matei Vișniec, Horia Gârbea și Zografi însuși, toți reușind să se afirme abia după 1989 (inclusiv Vișniec, în România, după un mare succes pe scene din Franța și din alte părți). Toți sunt prodigioși ca autori pentru

scenă, deși Zografi e de părere că „teatrul scris e chiar literatură” și toate piesele lui sunt de altminteri perfect lizibile. Noutatea noii dramaturgii provine din faptul că autorii par să scrie în vederea spectacolului, nu a lecturii. Într-o prefață la una dintre piesele lui Zografi, Dan C. Mihăilescu (unul din rarii critici literari care l-au comentat, dramaturgul nefiind luat în seamă nici de istoricii literari, nefigurând în *Istoriile* lui Alex Ștefănescu ori Marian Popa) a remarcat că ele nu pot fi interpretate în mod așa-zicând complet. Regizorul ar fi obligat să aleagă din multele sensuri unul. Zografi însuși, în interviul din care am citat, crede că „între literatura și scenicitatea teatrului” nu e decât o falsă tensiune, în pofida faptului că „un text dramatic este cu atât mai pregnant cu cât deschide calea către mai multe și mai bogate variante scenice”. În legătură cu variantele de lectură, nu se pronunță. Piesele sunt scrise cu acuratețe și au evident însușirile trebuitoare pentru scenă. Nu toate însă au fost pe placul regizorilor: nici monologul *Sărută-mă*, nici drama s. f. *Creierul*, nici comedia absurdă *Viiitorul e maculatură*. Debutul (cu *Isabela, dragostea mea* și *Calul*, piese destinate radioului) a fost ionescian. Dan C. Mihăilescu citează posibile modele concrete. Ionesciană e și *Petru*, cea mai jucată dintre piese, fără îndoială capodopera autorului. E o savuroasă comedie semipolitică și semifilosofică, luând ca pretext vizita țarului în 1717 în Franța. Ideea principală a parabolei (au fost sugerate mai multe, inclusiv conflictul între civilizații) este una pesimistă și ironică: istoria (a Rusiei, a altora) nu acceptă reformele, materialul uman opunând rezistență la înnoire. *Petru* nu vine la Paris pentru mașinăriile, firește, nemțești pe care inginerii

francezi i le pun la dispoziție, nici ca să învețe utilitatea dicționarelor de la academicieni, ci pentru a-l convinge pe fictivul filosof cinic, cerșetor și *homeless*, Pierre de la Manque să-l urmeze în Rusia și să contribuie la crearea unui om nou. Referința la proiectul comunist nu e totuși foarte limpede. Scepticismul privește mai degrabă reformismul postcomunist. Refuzat de omonimul său, care nu crede în succesul unei atari întreprinderi, Petru pune să fie ucis și, resemnat, prăbușit psihic, se întoarce acasă. Petru este un personaj uimitor, amestec de gravitate și farsă, de înțelepciune și de nebunie, un erou civilizator capabil să ia în derâdere civilizația, vital, extravagant, un Danton camilpetrescian într-o piesă pseudoistorică și peste care a coborât nu numai duhul teatrului lui Ionesco, dar și al aceluia shakespearean pe filiera Jan Kott. De altă natură este *Regele și cadavrul* (1998), o dramatizare cu accente actuale a unor vechi povestiri indiene puse în circulație în Europa de Heinrich Zimmer, după ce au fost trecute prin filtrul goticului și romanticului german. Piesa se compune din cinci para-

bole-ghicitoare, în felul celor din *Halima*, dar și din literatura medievală, bazate pe tema alegerii corecte (a casei cu bogății, a femeii etc.), din care s-au inspirat M. Eliade în *La țigănci* ori Sadoveanu în *Creanga de aur*. Bine articulată dramatic, *Regele și cadavrul* rămâne totuși o piatră de încercare pentru regizori, din lipsa precedentelor în materie. Victor Eftimiu a mai scris, înainte de război, piese asemănătoare, fără însă vreo valoare și care au fost interpretate regizoral ca niște feerii folclorice. Din nou Dan C. Mihăilescu a remarcat riscul punerii în scenă a piesei lui Zografi: „...Dramatizarea eposului arhaic sapiențial? Simplă ipostaziere, înscenare a semnificațiilor? Translare parabolică a basmului înspre actualitate?” Răspunsul criticului la întrebările pe care și le pune e alarmant: „Mustoasă, alertă, palpitantă la lectură, dramatizarea lui Vlad Zografi se va lovi la receptarea scenică de păcătoasa tradiție a lui *Înșir’te, mărgărite*, unde butaforicul sufocă metaforicul și gesticulația orientalizant-folclorică secătuieste ori alterează irecuperabil încărcătura medievală a subiectului”.

## HORIA GÂRBEA

(n. 10 august 1962)



Horia Gârbea scrie cam de toate: poezie, eseuri, publicistică, proză scurtă și roman. Debutul, ca poet, are un aer sorescian („și a venit la mine îngerul/ de cum a oprit mașina/ în fața casei/ am știut că e îngerul// mi-a spus/ – să nu furi/ – bine – am spus –/ n-am să mai fur/ – să nu ucizi/ – bine – am zis eu –/ n-am să maiucid/ mai este ceva?// mi-a spus/ – da: să nu înjuri, să nu bei/ să nu joci pe bani să nu minți să nu lovești/ – ia ascultă – am strigat – e prea mult prea mult/ pentru mine/ – bine – a zis – iartă-mă/ n-am vrut să te supăr/ apoi după ce a plecat/ mi-am făcut un ceai/ și m-am simțit mult mai bine”), în parabole în care se aliază irealitatea și prozaicul. Articolele sunt inteligente și ludice, pline de observații de bun-simț pe

care spiritul ludic al autorului le face să pară deseori paradoxale. Proza e parodică, fără originalitate. Gârbea are, neîndoielnic, stofă de dramaturg, ducând mai departe stilul unor Ionesco, Arrabal, Sorescu sau Vișniec într-un intertextualism *à outrance*, nepracticat de nimeni la o asemenea scară, ale cărui modele îndepărtate pot fi, în poezie, Cărtărescu sau Stratan, iar în proză, Paul Georgescu. La Gârbea nu e doar reluarea unor personaje, ca la acesta din urmă, de exemplu, nici doar a unor prea cunoscute expresii ori versuri întregi, ca în cazul poezilor optzeciști. *Leonida XXI* se bazează pe replici scoase, fără excepție, din Caragiale. Aspectul parodic nu este totdeauna esențial. Sigur că reluările literale de texte produc, în contexte complet noi, această impresie. Comicul (acolo unde este, nu neapărat în toate piesele) provine și el din reluări. Aceleași măști, altă piesă: nu numai în istorie, dar și în literatură, dramele se repetă sub formă de farsă. Asta poate fi și explicația faptului că prima piesă a autorului (*Doamna Bovary sunt ceilalți*), o comedie absurdă, este neechivocă artistic în vreme ce *Pescărușul din livada de vișini*, care este o dramă cehoviană, cu inserturi caragieliene, nu neapărat necesare, rămâne artistic ambiguă. În fapt, atmosfera de provincie rusească bolnavă de immobilism din casa unchiului Vania este aceea cunoscută, nedesprinsă din magma sufletească nobilă și plictisită a eroilor lui Cehov, fără idee proprie. Tema Apocalipsului (crește apa freatică și îneacă totul), din care Vania, Nora și Nikolai Vasilievici se salvează fiindcă sunt capabili să aștepte (de fapt, să nu se aștepte la nimic, să-și prelungească la infinit un *farniente* neproductiv) nu e destul de sugestivă și nici de clară. În *Doamna Bovary*, în schimb, ideea că fantasmalele bovarice se întrupează realmente în ceilalți (Infernul e celălalt, nu e așa?) populează spațiul domestic și conflictual al Emmei și al lui Charles Bovary de prezențe și situații cu o teribilă încărcătură subconștientă. Cei doi soți văd, în fiecare act, o altă piesă, care

e de fapt același *Hamlet* în versiuni tot mai bizare, și se ceartă în privința aprecierii spectacolului. Își face apariția Ion Nebunu, care a stat la ocnă fiindcă și-a ucis unchiul și mama la porunca fantomei tatălui. Emma însăși îl ucide repetat pe Charles, aruncând crimele în cărca altora. Cortina cade peste aceeași scenă de la început în care soții se ceartă pe tema piesei lui Horia Gârbea. Sunt și alte piese interesante. *Capul lui Moțoc* e o comedie istorică, prea îndatorată *Răcelii* lui Sorescu, deși complicată intertextual cu Hasdeu, Delavrancea, *Meșterul Manole* și *Alexandru Lăpușneanul*. O actualizare forțată, pe care o constatăm și în alte piese, mai degrabă strică: nu era nevoie ca vornicul Moțoc să poarte numele lui Marx, numai pentru ca populația răzvrătită să-i ceară capul și să-l sfășie pe cel dintâi teoretician al comunismului. Câteva piese nu recurg la intertext, îndeosebi cele politice, foarte în spiritul lui Vișniec. Toate sunt onorabile, nu mai mult. Horia Gârbea are, evident, un puternic simț al scenei și al replicii. Manifestele lui în favoarea teatrului sunt interesante și ca idei, și ca expresie a unei pasiuni. Anumite motive recurente arată organicitatea viziunii dramaturgice: mai peste tot, piesele pornesc dintr-un cadru domestic, cazanier, unde un cuplu conflictual (nu totdeauna, paradigma fiind alteori perechea Leonida – Efimița) este bântuit de pulsioni criminale; domesticul conlocuiește cu scena de teatru, fiind vorba mai peste tot de un teatru în teatru, cu personaje-actori intersanjabili, în care se desfășoară acțiuni pe jumătate reale, pe jumătate fictive (realitatea și teatrul sunt, și ele intersanjabile); în sfârșit, textele au un *background* livresc foarte transparent, alcătuite dintr-un cocteil de personaje celebre din Shakespeare, Ibsen, Cehov, Caragiale și alții, implicate într-un joc al vieții și al morții în care elementul ludic e recuperat cu toată seriozitatea. Horia Gârbea este, alături de Vișniec, dramaturgul cel mai înzestrat al generației '80.



## ANDREI BODIU

(n. 27 aprilie 1965)



Viitorul „cronicar” al Cenaclului de Luni este unul dintre cei mai tineri optzeciști. A debutat editorial în 1991, cu *Pauză de respirație*, volum colectiv, după modelul din *Aer cu diamante* și *Cinci*, la aceeași editură Litera și cu ilustrațiile aceluiași Tudor Jebeleanu. Debutul, Bodiș îl împarte cu cei trei poeți brașoveni (Caius Dobrescu, Simona Popescu și Marius Oprea) care într-o seară a Cenaclului de Luni de la începutul anilor '80 și-au citit pe mai multe voci producțiile proprii. Poezia lui Bodiș *Cursa de 24 ore*, *Studii pe viață și pe moarte* seamănă cu a lui Alexandru Mușina, a Magdei Cârneli și a lui Ion Mureșan. Caius Dobrescu o consideră expresionistă și o apropie de a lui Ion Caraion și Petre Stoica și Virgil Mazilescu. E o poezie tipic optzecistă, realistă, biografică și sarcastică, ale cărei note Bodiș însuși le va socoti mai târziu definitorii pentru întreaga generație. Prozaicul reprezentării cotidianului și discursul voit dezlânat duc direct la Daniel Bănulescu, adică la acei optzeciști întârziți în care unii au văzut o promoție diferită:

„am trecut prin centru să-mi cumpăr țigări am  
intrat într-o plăcintărie a trecut și ianuarie  
și a fost destul de cald lângă mine era o femeie  
care mânca plescând m-a scos din  
sărite am  
vrut să-i pun mâna la gură s-o opresc într-un  
fel  
dar am zis treaba ei am mâncat însă mai  
repede  
am intrat într-o librărie să văd dacă nu  
i-a apărut cartea lui Marineasa am ieșit după  
vreo cinci minute începuse să plouă  
bine că  
nu ninge mi-am spus” ș.a.m.d.

Lipsit de timbru original, Bodiș a publicat relativ puțină poezie, îndreptându-se spre proză (o carte de note de călătorie prin Europa și un roman despre epoca postmodernistă, în care ficțiunea se amestecă într-o realitate ușor de identificat, până și onomastic, totul tratat reportericește, vioi și antrenant, dar fără relief artistic) și spre o critică de aspect didactic. *Șapte teme ale romanului postpașoptist* este la origine un curs universitar, probabil ca și micromonografiile despre G. Coșbuc și Ion Barbu (descriptive, analitice, temeinic hrănite bibliografic). Cea mai interesantă este *Direcția optzeci în poezia română* (rămasă la un prim volum), o teză de doctorat, consacrată poeziei optzeciste și în care găsim și o primă istorie a Cenaclului de Luni (scrisă înainte, aceea a lui Bogdan Lefter a apărut mai târziu). Ideea este că optzecismul se caracterizează prin câteva valori comune și deopotrivă prin existența unor individualități puternic marcate. Spre deosebire de Țeposu și de Lefter, Bodiș nu are în vedere o panoramă a generației, ci o selecție. Discuția generală, în care, odată consumat istoricul, Bodiș schițează profilul artistic al poeziei optzeciste, e urmată de medalioane consacrate poezilor socotiți reprezentativi: Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Mariana Marin, Ion Mureșan, Alexandru

Mușina și Liviu Ioan Stoiciu. Interesant e că Bodiu nu pare convins că poezia optzecistă se scrie în paradigma postmodernă, amânând de altfel un examen al acestui raport pentru un

al doilea volum, deocamdată nepublicat. El pare mai aproape de viziunea antropocentrică a lui Mușina asupra optzecismului decât de aceea postmodernă teoretizată de Lefter și Cărtărescu.

## Memorialiști de ieri și de azi

Multă vreme s-a crezut că nu există literatură de sertar în România comunistă. Despre samizdat, cu atât mai puțin putea fi vorba. Și, totuși, după 1989, au apărut o sumedenie de opere care nu putuseră fi tipărite, sau, dacă fuseseră scrise, cenzura le interzisese ori le mutilase. Marin Sorescu și-a intitulat un volum *Poezii scrise de cenzură*. Alții au publicat versiunile originale, destul de deosebite de cele dinainte. În câteva cazuri, autorii și-au rescris opere care fuseseră confiscate de Securitate. Bellu Zilber a avut două *Jurnale intime*, iar N. Steinhardt trei: o primă formă din *Jurnalul fericirii* fiindu-i confiscată, l-a rescris cu peste o sută de pagini în plus, iar imediat după 1989 *Europa liberă* a difuzat o a treia versiune. Cu puține excepții, aceste opere nu sunt de ficțiune. Majoritatea aparțin memorialisticii ori jurnalului intim. Un motiv limpede pentru acest fapt ni-l sugerează Annie Bentoiu în partea a doua a memoriilor ei intitulate *Timpul ce ni s-a dat* (2006): „După 1989, s-au publicat în România și probabil în toate țările din Estul Europei o sumedenie de cărți de amintiri. Unele erau deja scrise și așteptau în sertare; majoritatea au apărut mai târziu, parcă încurajându-se unele pe altele, pe măsură ce acumularea informațiilor dezvăluia o perspectivă mai largă asupra celor întâmplate cu decenii în urmă. Timp de aproape o jumătate de secol, obligația de a tăinui unele lucruri sau de a le prezenta deformat, unită cu falsitatea arogantă a discursului public, au compus fiecăruia o imagine incompletă și uneori aberantă a propriului trecut. Rectificarea acelei imagini este uneori tulburătoare și poate fi dureroasă. Dar acționează asupra noastră o irezistibilă magie a adevărului, poate una din forțele cele

mai pozitive care au concentrat vreodată energia omenirii”. Și tot Annie Bentoiu explică de ce rectificarea nu s-a făcut prin opere de ficțiune, ci prin memorii: „Ani de zile, am pregătit fișe și însemnări pentru un roman al vieții sub comunism, la care într-o bună zi am renunțat brusc. La ce bun să inventezi personaje fictive când știi că faptul brut, detaliul concret, decizia administrativă, hotărârea judecătorească și viața politică reală ar alcătui, la un loc, cel mai exact și mai halucinant tablou de societate?”. Cărțile de acest fel ieșite la iveală după 1989, câteva postume, aparțin mai multor generații de autori, nu toți scriitori, unii oameni politici sau jurnaliști interbelici (C. Argetoianu, autorul unui jurnal remarcabil, dar exclusiv politic, Pamfil Șeicaru, mult mai interesat în *Rechizitorii* decât oriunde, Stelian Popescu), alții, surprinși de comunism în plină activitate creatoare și interziși ori arestați (Haig și Jeni Acterian, P. Pandrea, Petru Comarnescu), precum și mulți încă tineri în 1944, trecând printr-o cumplită experiență carcerală după aceea (Lena Constante, Adriana Georgescu), destui împiedicați să debuteze la vreme (I. Negoïtescu, N. Balotă) sau cuprinși, la bătrânețe, de remușcări, după ce colaboraseră cu vechiul regim (Vera Călin, Romul Munteanu). Un caz special este al *Jurnalului* lui M. Sebastian, imposibil de publicat în timpul vieții autorului, deși știut prietenilor, căruia cenzura antonesciană îi ridicase dreptul de semnătură, ca tuturor scriitorilor evrei, păstrat cu grijă de fratele său și scos la un moment dat din țară, spre a vedea lumina tiparului abia în anii din urmă, cu un mare ecou internațional.

Acest eterogen capitol de istorie literară își află locul ca un epilog al epocii comuniste, fie și numai fiindcă îndreaptă imaginea strâmbă despre o istorie pe care literatura realist-socialistă a falsificat-o până la nerecunoaștere.

O mărturie de închisoare, dar și de viață cotidiană din România de la începutul anilor '50 este volumul DINEI BALȘ (1903-1998) *Drumuri bushiite* (1993), care a mai publicat trei cărți de proză scurtă, neînregistrate de dicționarele literare. În aprilie 1948, la câteva zile după arestarea lui Alexandru Balș, soțul (a cărei moarte la Pitești o zugrăvește într-o pagină cutremurătoare Ion Ioanid), Dina însăși este invitată pe neașteptate la Ministerul de Interne, unde e închisă în celula în care se aflase Mihai Antonescu („Sunt și mor nevinovați!”, scrijelise fostul prim-ministru deasupra patului), expediată apoi la Văcărești, mai întâi ca „politică”, apoi, pentru niște monede de aur nedeclarate, tot acolo, ca deținută de drept comun și eliberată după doi ani. Între timp, aproape întreaga familie i se afla în închisoare, unde nora va da naștere unei fetițe (povestea aceasta neobișnuită va fi relatată de însăși mama fetiței, Ioana Berindei, într-o carte de interviuri cu Doina Betea). Memoriile Dinei Balș îi sunt dedicate Ruxandrei, nepoata. Eliberată, se va ascunde pe la prieteni și rude de teama unei noi arestări, până când va fi grațiată de o pedeapsă din care executase o jumătate de an în plus. „Ți-au dat mai puțin decât ai făcut...”, îi spusese avocatul care o apărase la proces. „Ți-au rămas rezerve!” Închisoarea nu e încă, la sfârșitul anilor '40, aceea care va fi la începutul anilor '50. Anchetatorii provin din fosta Siguranță Securitatea va lua ființă în 1949) sau cine știe de unde. Directorul de la Văcărești e fost muncitor, precedat în funcție de o evreică unguroaică al cărei vocabular românesc se reduce la „aste criminal politic!”. Gardienii sunt mai degrabă înculți decât bestiali, întrebând cu candoare ce credea să zică „atout” sau dacă „Salzburg” nu e cumva o cunoștință a regelui Mihai. La arestare,

Ioanid avea 23 de ani, Dina are 45. A trăit până acum, ca orice aristocrată, cum îi place să precizeze la anchetă când i se cere să declare clasa socială din care face parte, și acum, deodată, cunoaște mizeria și promiscuitatea temnițelor comuniste. Comentariile ei nu sunt politice. Habar n-are de ce e închisă. Monedele de aur le cumpărase legal de la Banca Națională. Totul i se pare kafkian, fără sens. Detaliile vieții de închisoare sunt însă cu atât mai teribile. Totul e zgomotos (de la răcnetele soldaților sovietici, mai toți beți, care traversau în camioane Bucureștii toamnei lui 1944, la comenzile asurzitoare ale gardienilor), rău mirositor, murdar. Sigur, lucrurile stau la fel și în închisorile pentru bărbați, mai puțin scenele de viol ori pur și simplu de acuplare, mult mai frecvente în închisorile de femei, unde gardienii sunt bărbați, și unde, la drept comun, celulele pentru ambele sexe sunt vecine și de obicei cu ușile date de perete. Ceea ce diferă aici este perspectiva. Sensibilitatea feminină e mult mai ascuțită, impresionată de amănunte care scapă bărbaților: „Dar la noi, la politice, părul este elementul neplăcut, pe care-l găsești la tot locul: agățat de scândurile podelelor, de scândurile paturilor, ghemulețe aruncate sau ascunse sub saltele, smocuri prinse de pături. În temniță cade părul mult și cade pe unde vrei și nu vrei, pe tot locul, adesea îl scoți din gamelă”. E greu de imaginat că unui bărbat i-ar fi venit ideea să solicite gardianului o bonetă pentru a-și acoperi părul la duș, cum face Manți Radian, „cu naivitate craiovenească”, posesoarea unei „coame într-adevăr senzaționale”. Dina Balș, care a publicat și câteva volume de proză (*Pânda*, 1971, „povești adevărate”, *Zborul vieții*, 1976, *Zăpada în flăcări*, 1985, „schite”), îl surprinde, într-un portret concis, singurul, se pare, din toată memorialistica, pe însuși funestul Nicolsky:

„În toiul nopții – ceas nu aveam, dar trecuseră multe ore de la cină – a trecut prin fața zidului de sârmă o delegație întreagă foindu-se plină de respect în jurul unui personaj pătrat, cu haine cenușii, cu o față mare, inexpresivă, sub o

pălărie cu boruri, tot cenușie. Tot prin zvon am aflat că eminența aceasta cenușie ar fi Nicolosky. A trecut încet pe culoarul exterior, privind prin plasele de sârmă în celule. Era înfiorător de cenușiu, haine, mutră, expresie. Avea totuși aerul că aprobă lamentabilul spectacol al bietelor fiare de dincolo de plasa de sârmă. Cei din jurul lui parcă-l duceau pe brațe, atât de grijulii erau”.

Tovarășele de închisoare ale Dinei Balș sunt de obicei soțiile unor foști politicieni, legionare, basarabence iar, la drept comun, hoațe, prostituate, criminale. Între cele dintâi, o prezență mută pe toată durata închisorii e soția lui Boieru, asasinul lui Iorga, alta e soția lui Pătrașcu, șeful Ajutorului Legionar (cu ai cărui copii am fost coleg la școala primară). Între cele din urmă, cea mai stranie este Sinica, personaj al unei povești de iubire sfârșită prin crimă, pe care o relatează ea însăși cu o inocență infinită:

„Sinica este o asasină cu chip de înger. Nu pot ști cât este minciună și cât este adevăr în ce spune. A crescut-o de mică o maică de la o mănăstire din județul Buzău. Când avea 17 ani, a trecut pe acolo plutonierul de jandarmi, un bărbat, ceea ce nu văzuse ea niciodată. A fost de ajuns să se întâlnească o dată, în singurătate, în creierul munților, ca să se lege între ei o dragoste pătimasă. De la o vreme nu le-au mai ajuns întâlneurile prin pădure cu teamă să fie surprinși; le-a încolțit ideea să trăiască și ei împreună ca oamenii. Cum, necum, – ea învinovățindu-l pe el, că lui i-a venit ideea – s-au gândit că dacă ar avea bani și-ar putea împlini visul. Bani ar fi ușor de găsit, spunea el, chiar aici, căci măicuța bătrână care o crescuse avea desigur economii. Au sugrumat-o într-o noapte ca pe un pui de găină – nici nu s-a zbatut, spunea Sinica. Era bătrână și slabă. Doar a strigat-o pe ea, cât a mai putut țipa. Apoi a fost gata. Iar ei au început să cotrobăie prin chilie, pe sub saltea, prin toate ungherele, dar nu au găsit decât șase sute de lei. Atât. Povestește cu vioiciune și indiferență, parcă s-ar lăuda. Aducă în final, cu cinism: «Nu făcea daraua cât ocua, dar acum maica era moartă și ce mai

puteam face decât să fugim?»). Nu au ajuns prea departe, numai până la Ploiești, acolo i-a prins, și iaca, aveau de făcut douăzeci de ani de temniță fiecare [...]. Povestea cu necaz și fără urmă de remușcare că «femeia aia i-a încurcat viața». «Era rea?», întrebă o deținută. «Nu, dar mie tot mi-a stat în cale cu rugăciunile ei, cu vorba ei, cu mai știu eu ce, că nu mai puteam sta acolo departe de lume» [...]. «Acu, ce-o fi ...» spune ea și ochii verzi se rotesc ca și când ar căuta soluția acestui destin vitreg, dar nu este tristă, ba chiar este gata întotdeauna de răs.”

Una dintre cele mai neașteptate cărți de memorii (cu pagini de jurnal) este *Troica amintirilor. Sub patru regi* (2002) a lui GH. JURGEA-NEGRILEȘTI (n. 1904), figură necunoscută până acum în viața culturală și politică de dinainte de al Doilea Război, descendent, totuși, pe linie paternă dintr-o veche familie de boieri moldoveni, dăruită cu o moșie de Alexandru cel Bun, iar pe linie maternă din aristocrația rusească. Numele Jurgea (sau Jurg) e menționat în *Arhondologia Moldovei*. Memorialistul era înrudit cu Duiliu Zamfirescu și Lascăr Catargiu. A cunoscut îndeaproape întreaga clasă politică românească din secolul XX, ca și pe majoritatea scriitorilor vremii. Pașii i s-au încrucișat cu ai altor memorialiști consacrați aceleiași epoci precum Dina Balș, care și-a scris amintirile la venerabila vârstă de 90 de ani, C. Argetoianu și Pamfil Șeicaru. Jurgea-Negrilești a fost determinat să scrie de C. Țoiu, care i-a și publicat câteva fragmente în *Almanahul literar* al Asociației Scriitorilor din București cu puțin timp înainte de 1989 și i-a prefătat memoriile postume. Deși fără studii universitare, dar cu o educație solidă în familie, vorbind franceza și rusa înaintea românei, mare devorator de cărți, Jurgea-Negrilești e înzestrat cu darul natural al povestitorilor moldoveni, descinzând din stirpea autorului *Serilor de toamnă la țară* și deopotrivă a lui Mateiu Caragiale. *Troica amintirilor* este savuroasă prin bogăția informațiilor și prin umor, operă de incontestabil talent. Nu se poate ști ce-i datorează lui C. Țoiu care l-a

descoperit, dar vraja anecdotelor mereu semnificative și deseori picante e comună amândurora. Epoca dintre 1900-1944 la care amintirile se referă este evocată în culori tari, populată de personaje istorice, unele intrate în opere de ficțiune, de la bunicul Kartamișev, consulul Rusiei la Galați înainte de Primul Război, și de la amiralul Vessiolkin, fiul natural al țarului Alexandru al III-lea, la Brătianu, Armand Călinescu, M. Manoilescu, George Enescu, Cantacuzino-Grănicerul, Ionel Ghika, fiul Nababului, Corneliu Zelea Codreanu, M. Sadoveanu, Păstorel Teodoreanu, O. Goga, Ion Vinea, Cezar Petrescu și mulți alții. Un extraordinar talent literar face de neuitat pagini precum cea dintâi plimbare cu automobilul, un Fiat „Landulet de la Ville” de 12 C.P., înainte de Primul Război, o partidă de poker sfârșită cu moartea perdantului și refugiul câștigătorului într-o mateină deboșă bucureșteană, care-i servește norocosului și de ascunzătoare, cele din urmă petreceri galonate de la Consulatul rus din Galați, înaintea prăbușirii din 1917, cafenelele bucureștene din interbelic, scene dintre cele mai diverse din viața politică românească sub Carol al II-lea și atâtea altele.

Memoriile lui Jurgea-Negrilești, tipărite postum prin grija soției lui, Doris, ea însăși din familia sârbească a Obrenovicilor, sunt mai mult decât un document, o operă literară viabilă, prilej pentru o lectură absolut încântătoare.

PETRE PANDREA (1904-1968) s-a făcut cunoscut prin *Manifestul „Crinului Alb”* publicat în *Gândirea* lui Crainic în 1928, ca replică ortodoxistă la *Itinerariul spiritual* al lui Eliade. Manifestul îl semna Petru Marcu-Balș (numele adevărat la care îl adăuga pe acela al orașelului din Romanăți unde se născuse). Cosemnatari erau Ion Nestor, viitorul mare arheolog, și Sorin Pavel, pomenit deseori în memoriile lui de către Pandrea, filosof fără cărți (i se cunoaște o unică contribuție) și apropiat al lui Horia Sima, refugiat după 1944 la Sibiel, lângă Sibiu, unde făcea pe învățătorul,

ascuns de ochii autorităților de către un cumnat al tatălui meu, care era directorul școlii din sat. Unul din fiii lui, coleg cu mine la „Gh. Lazăr” din Sibiu, a lăsat două volume de epigrame, foarte subtile artistic, probabil cele mai reușite, la noi, într-un gen nemaiomologat de critică. Pandrea, care a debutat ca simpatizant al ortodoxiei lui Crainic, a devenit curând un om de stânga. După studii juridice și de filosofie în Germania și prin alte părți, a trăit din avocatură întreaga viață, mereu însă în contra curentului, apărându-i în procese pe național-țărăniștii scoși de Carol din viața politică sau pe evreii și pe comuniștii persecutați sub dictatura antonesciană, iar după 1944, pe foștii politicieni burghezi oropsiți de dictatura proletariatului ori pe sectanții religioși pe care-i vâna Securitatea. A fost arestat de patru ori înainte de 1944 și de două ori după aceea, ieșind definitiv doar odată cu amnistia generală din 1964 a „politicilor”. „Opera mea va fi viața mea”, nota el în *Memoriile Mandarinului Valab* scrise, ca și *Noaptea Valabiei* sau *Jurnal intim*, între două arestări, confiscate și restituite familiei parțial după moartea autorului, altele știute doar din titlurile indicate de Pandrea însuși. Amândouă volumele (*Memoriile* fiind un colaj de patru cărți care, sub diverse titluri, sunt una și aceeași) au văzut lumina tiparului abia după 2000 ca și *Turnul de ivoriu* sau *Soarele melancoliei*. Au fost recenzate cu entuziasm necritic, probabil pentru referințele extrem de bogate la viața politică a României din mai bine de jumătate de veac. Pandrea a fost un om instruit, inteligent și dotat cu o memorie excepțională. Cu toate numeroasele informații și date greșite (inclusiv data nașterii proprii, pe care o împinge cu trei zile mai târziu ca să cadă de Sfinții Petru și Pavel), cărțile sunt o sursă inepuizabilă pentru cotidianul politic și pentru viața intimă dintre 1928 și 1968. Pandrea este un bărfitor impenitent, memoriile lui se constituie dintr-un amestec de jurnal intim ținut la întâmplare și de amintiri destul de suspect actualizate, sărind de la una la alta, repetând, uneori în variante, întâmplările, fără speranță de a fi făcute publice vreodată, neglijent redactate și

suferind de limbuție și fără artă. Ca scriitor, Pandrea este vioi, are gura slobodă, gata oricând de observații răutăcioase, raportor de anecdote, multe triviale, fără capacitate evocatoare ori dar portretistic. Memorialistica lui este documentar foarte prețioasă însă cu totul lipsită de stil. Mai nimeni nu iese nevulnerat din condeiul lui Pandrea. Există și *une bête noire*, care este Mihai Ralea, împărțind cu Belu Silber dezonoarea de a fi victima constantă a vindictei verbale a memorialistului. Uneori formulările sunt norocoase: P.P. Negulescu e un „filosof hieratic și hepatic”, Haig Acterian „un pudic, senzual, catifelat, ca un covor de Șiraz”, Geo Bogza, „țârcovnicul revoluției”, Iosip Broz Tito „un comitagiu balcanic” iar Arghezi „are stofă de măscărici pe un fond de gospodar monah”. Malițiile, mai mult sau mai puțin justificate, se țin lanț: „Galaction mi se părea superficial și livresc, nițeluș escroc, Pătrășcanu era un candid, Panait Istrati un semidoct, Brătescu-Voinești un cap de pasăre și G. Ibrăileanu prea maladiv”. Nu rareori nivelul este de bîrfă joasă și vulgară: „Filosoful Emil Cioran cădea într-un delir erotic la beție [...]. În grupul de cheflii de la Sibiu se afla un oarecare Zeprașan, un profesor secundar, care avea un penis de dimensiuni enorme. Cioran, beat, se așeza în genunchi, în hazul tuturor, și încerca să fie binecuvântat și bătut în cap cu acest instrument pentru a filosofa mai bine, pretinzând că în penis se află alfa și omega filosofiei...” Gustul pentru mahalaua morală îl face să vadă peste tot scenarii, otrăviri și alte crime. Nicadorii lui Nae Ionescu l-ar fi împușcat pe Duca din ordinul filosofului, aflat ca din întâmplare în seara cu pricina la Sinaia, și cu asentimentul lui Carol. Nae, la rândul lui, ar fi fost otrăvit de oamenii lui Moruzov din ordinul Lupească și tot cu acordul regal. „Hilariantul poet” O. Goga ar fi murit otrăvit de fatala Veturia. Cei mai mulți dintre politicienii și intelectualii vremii ar fi fost agenți ai Siguranței, iar după 1948, ai Securității: Ralea, Silber, Călugăru, Stenar, Kalustran, Sebastian. Pandrea are, cu decenii bune înainte, obsesia dosarelor. Cu toată parada de seninătate

morală, reflectată în porecla Mandarinului Valah, dată de prietenii de la „Meridianul craiovean” al anilor '30 și asumată definitiv, el e în definitiv un ranchiunos neslujit însă de geniul arghezian al imprecăției. Artistic, memorialistica lui trăiește din petulanță și dintr-un soi de voioșie limbută chiar atunci când evocă tragedii. Printre paginile demne de reținut se află cele de jurnal din ziua executării lui Pătrășcanu (care îi era cumnat) în închisoare, când nu știe cum să ducă acasă groaznica știre. Pagina se cuvine reproducă ca o probă de ce ar fi putut să fie *Memoriile* dacă autorul nu le-ar fi tratat atât de des ca pe un mijloc de a-și defula frustrările, dînd curs celor mai negre umori:

„Știam de tragedie cu 48 de ore înaintea comunicatului oficial.

Cum să parez trăznetul în cuibul meu de vulturi? Sora și nepoții lui îl adorau. Ei sunt soția și copiii mei.

Comunicatul a apărut în ziua Floriilor, ziua de naștere a fetiței, care poartă și numele de Nadia-Lucia-Fiorela. Azi, 19 april, se împlinesc 23 de ani de când a început înrudirea, prin sămânța care nu piere, și face legături indestructibile între oameni din familii diferite, sămânța căsătoriei și a rodnicii.

Am procedat oltenește.

Am luat papornița și am plecat la Piața Obor pentru cumpărături duminicale, gospodărești. Am luat 25 de lei și am lăsat ultimii 100 de lei acasă (te poți aștepta la orice arestare)...

Fetița mi-a cerut zambile de ziua ei. Le-am cumpărat cu strângere de inimă. Sunt flori mortuare, la noi, în Oltenia. Când le-am cumpărat, dimineața la ora 8, eram sigur că-l împușcă. Erau flori pe mormântul lui.

Am mai cumpărat nuga și 100 grame de pișcoturi: dulciuri pentru fetiță.

Apoi, 2 pâini albe mari (pâine de înmormântare)...

Am mai luat mâțișori de Florii, prapuri pentru porți, prefață la Săptămâna Patimilor.

Am cumpărat sămânță de flori (un pachetel de cârciumărese), de mărar și de lubeniță. Împre-

ună cu 33 de nuci le-am pus în grădina casei provizorii unde locuiesc. Am greblat frumos terenul și, sub început de ploaie vespérală, am pus florile, mărarul și lubenițele. Dimineața, în zori, în plină ploaie, am îngropat nucile în parcela demult destinată acestei operații, de la 11 mai, de când mi-am redeschis biroul de avocatură, biroul de lepoși penali.

Sufletul meu ar putea fi întristat până la moarte, fiindcă flăcăul meu rămas singur la Poiana Țapului, cu liceul lui sinaiot, mi-a telefonat, în spaimă, despre împușcarea lui «Mo'-Coca» (Lucrețiu). L-am liniștit. I-am ordonat să rămână pe loc. Sora, bravă, l-a întrebat de Țuleta și pisoii ei, de Țuți, câinele fidel. Maică-sa, quasi-leșinată, a auzit știrea din gura feciorului, știrea pe care eu cu fetița o ascusesem de 8 ore. Seară gravă. Fetița și-a făcut lecțiile. Am fumat în tăcere. Le-am pregătit ceaiul [...]

Pulberea uitării se va așterne peste mormântul lui.

Dar unde-i este mormântul?"

Din copioasa operă de „animator cultural”, cum l-a numit Eliade, a lui PETRU COMARNESCU (1905-1970), (traduceri din engleză, biografii și micromonografii de plasticieni, însemnări de călătorie ș.a.), nu prezintă interes literar (și acesta, relativ) decât *Jurnalul* tipărit postum în 2003, după manuscrise incomplete și pe alocuri indescifrabile, întins pe treizeci de ani (1923-1930, doar fragmente dispartate, și 1931-1962, cu goluri, dar mai consistent). Comarnescu a fost bine situat de Dan C. Mihăilescu (*Literatura română în postceaușism*) în rândul al doilea al generației '27. Sub raport ideologic, e mai aproape de Sebastian („nesinceritatea lui...”) ori Aderca decât de Eliade ori de Cioran, simpatizând totuși, el, om de stânga, cu naționalistul bine temperat Vulcănescu. Anglofil și „americanolog”, Comarnescu a scris pagini banale despre *Homo americanus* (1933) și despre SUA (unde a fost în 1968), a tradus din O'Neill și T.E. Lawrence după ce a stilizat, în anii '50, traduceri din foarte

mediocri scriitori ruși și sovietici, descoperindu-și târziu o nouă vocație în studiul monumentelor religioase din Bucovina. Atașurile sale față de stânga, ce e drept, necomunistă, l-au cruțat după 1948 de mizerie sau de închisoare, fiind o vreme funcționar la Direcția Teatrelor, sub mâna și îndrumarea lui N. Moraru („Conferința de aproape trei ore ținută duminică, 8 februarie [1948], la Teatrul Comedia, de dl. N. Moraru, m-a pus serios pe gânduri, cerându-mi o revizuire a poziției mele în fața actualei realități sociale. Erau și observații juste acolo...”). Să colaborezi cu un om ca Moraru e una, dar să-l iei în serios într-un jurnal intim, e cu totul alta. Dacă nu cumva (ceea ce în 1948 nu devenise o problemă) se temea de ochi străini. Înclinația spre compromis a lui Comarnescu este ilustrată de toată conduita lui de după război. Relațiile strânse cu Traian Filip, reprezentantul lui I.C. Drăgan în România ceaușistă, prefața la ediția din 1999 a lui *Homo americanus* semnată de o altă figură sinistră a epocii lui Ceaușescu (după Moraru al epocii Dej), E. Florescu, arată că stânga antebelică a lui Comarnescu făcea pereche bună cu național-comunismul postbelic. Luat în sine, dincolo de alte considerente, *Jurnalul* e un documentar pasabil, chiar și pentru anii '50 (în ciuda faptului că după 1956 el redevine „maiorescian”, adică limitat la însemnări zilnice fără comentarii, cum fusese și înainte de 1930), cu destule omisiuni semnificative ori complezențe față de regim. Spre deosebire de Pandrea, Comarnescu dă rareori curs umorilor personale („dobitocul de G. Oprescu”, „Radu Bogdan un idiot”, „I.M. Sadoveanu egoist scârbos și ipocondru”) și în general portretelor (Belu Silber, „întâi evreu, pe urmă marxist și în al treilea rând un băiat deștept” ori M. Polihroniade, „un sadic intelectual”). Pagina interioară, morală, e rarisimă: „În metafizică am nevoie de Dumnezeu, dar în viață n-am nevoie decât de *spiritul* meu...” (1931) „Mediocritatea și fărâmițarea meschină a existenței mele mă înnebunesc” (la fel). Până și câte o pată de culoare (M. Eliade dând alune veverițelor din campusul de la Chicago, în 1968)

rămâne izolată în cenușiul notelor cotidiene din *Jurnal*.

De la ARȘAVIR ACTERIAN (1907-1997) și de la sora lui, JENI ACTERIAN (1916-1958), au rămas două jurnale intime foarte interesante, deși foarte diferite. Fratele lor mai mare, Haig, arestat ca legionar de Antonescu în ianuarie 1941 și trimis apoi, în schimbul detenției, pe frontul de Est, la anumite insistențe, ca să fie ucis de o bombă în august 1943, s-au păstrat de asemenea câteva scrieri, unele despre teatru, fără mare valoare. Jurnalul lui Arșavir Acterian este un bun document moral, mai ales pentru anii de dinainte de război, dar nu lipsit de atractivitate nici în consemnările, foarte sumare, dintre cele două perioade petrecute în închisorile comuniste și mai ales de după eliberarea din 1964. Arșavir a fost deținut o dată, la Canal, între 1949 și 1953, apoi condamnat în 1959 în lotul Noica-Pillat. Ținea, nu chiar regulat, jurnal încă din tinerețe, când a și publicat prin reviste unele pagini. Era un om fin, cultivat, mai puțin fascinat de politică decât Haig sau de glorie postumă ca Eliade. N-are energia copilărească a acestuia, nici vocația literară a Jeniei. E „leneș”, aton, „spectator”. *Jurnalul unui om leneș* din tinerețe este unul „interior”, care-l arată pe Arșavir dilematic, descumpănit și melancolic. Mai târziu, la bătrânețe, notele zilnice se referă mai mult la oamenii din jur. Trăind 90 de ani, Arșavir a fost contemporan nu numai cu generația dinaintea celei de care aparținea, dar și cu generația '80, așa-zicând a strănepoților. Paginile sunt pline de referințe la M. Eliade, („suflet planturos și spirit transcendent”), E. Ionescu, Ion Barbu, Emil Botta („îmi place adolescența lui tristă, vlăguită”), Virgil Gheorghiu („poseur simpatic”), Horia Stamatu, C. Fântâneru, Al. Robot, dar și, câteva decenii mai târziu, la Andrei Pleșu, Sorin Alexandrescu, G. Liiceanu, N. Manolescu, Wanda Mihuleac, M. Nedelciu, Ion Nicodim și alții. *Jurnalul lui Nastratin*, cum se intitulează partea postbelică, nu e totuși nici el un veritabil tablou „de la vie

littéraire”, ca al Fraților Goncourt pe care Arșavir îl citea în adolescență, amator cum era, ca toată generația '27, de astfel de lecturi (Stendhal, Novalis, Renard, Julien Green, Gide etc.).

Incomparabil superior, unul dintre cele mai valoroase din câte avem, este *Jurnalul unei fete greu de mulțumit* al surorii mai mici a lui Arșavir și Haig. Istoria conservării și publicării lui este în sine semnificativă. A scăpat din trei percheziții (prima chiar în zilele când a fost arestat Haig din ordinul Mareșalului) încuiat apoi într-un cufăr și îngropat. Unele margini de pagini au venit totuși în atingere cu pământul și s-au degradat. După moartea Jeniei, Arșavir și-a făcut scrupule din a-l încredința tiparului. Jenia, care a ars ea însăși un caiet, nu-l vedea publicat. În 1937, când avea 21 de ani, scria:

„A devenit o obișnuință să iau caietul și să scriu. De când știu că-l încui în partea asta, special făcută, a bibliotecii și că nimeni nu poate să citească ce am scris, am impresia că face parte din mine. De fapt nu știu de ce scriu. După cum spuneam, probabil din obișnuință. Când l-am început eram un copil încă și aveam tot felul de ambiții literare. Mai târziu, când au dispărut ambițiile de tot felul și mai cu seamă cele literare – scriam totuși pentru cineva. Nu știu pentru cine, dar scriam cu ideea în subconștient că ce scriu va fi citit de cineva. De asta îmi dau seama acum. Aveam tot timpul grijă să păstrez un fel de notă de discreție. Cu vremea însă am pierdut din vedere asta și caietul meu a devenit atât de intim (o parte din mine), încât ideea că ar putea să fie vreodată citit de cineva pur și simplu n-o pot măcar imagina. Ar fi o dezgolare, a cărei idee mi-e intolerabilă.”

Ce e drept, avem puține jurnale „interioare”, intime, sincere fără complezanță și la fel de brutale ca acela al Jeniei Acterian. E curios că Dan C. Mihăilescu, în panorama pe care a făcut-o genului, l-a citit ca pe mărturia caracteristică datorată generației '27. Jeni era, probabil, cea mai tânără din generație, dar nu asta a împiedicat-o



să depună cu adevărat o mărturie general valabilă, ci modul foarte personal al jurnalului ei. Comparat cu al lui Sebastian, de exemplu, acoperind minuțios aceiași ani (după război, devine aproape telegrafic), *Jurnalul unei fete greu de mulțumit* pare evacuat de istorie, politică, legionarism, război. Moartea lui Haig pe front e notată după patru ani, vara lui 1940 e absentă, rebeliunea legionară e trecută în zbor pe o pagină iar debarcarea lui Carol al II-lea abia însemnată, încheierea păcii nu există, după cum nu există mișcările antisemite studențești (deși Jeni e studentă și-și relatează cursurile ori examenele portretizându-și dascălii și colegii), asasinatetele (Duca, Armand Călinescu, Iorga, Codreanu însuși) și restul. Jeni s-a aflat totuși constant în compania majorității protagoniștilor politici ai vremii, l-a „iubit” pe Nae Ionescu, s-a văzut mai mereu cu Mircea și Nina Eliade, cu E. Cioran, E. Ionescu, Marietta Sadova (care îi este cumnată) și alții. Aceste absențe provin din natura însemnărilor ei zilnice. Jeni Acterian este o adolescentă sensibilă, lucidă, devoratoare de cărți și de filme, care citește laolaltă romanele franțuzești de a doua mână traduse ori nu din anii '30 și pe Platon, absolvă Filosofia cu o teză de logică matematică și e în stare să emită aprecieri din cele mai judicioase despre literatură. Jurnalul este, în felul lui, o capodoperă de autoscopie, un pic patetică și excesivă, document al unor frustrări și panici existențiale perpetue, fără poză, direct, onest, „inocent”, în pofida lucidității mereu vii. Destul de târziu, în adolescență se trezește pofta de a-și trăi așa-zisa viață, dragostea, sexualitatea. Paginile iubirii pentru Alexandru Dragomir sunt excepționale, în amestecul de patimă și dezvoltare, de apetit și de scârbă. Portretul filosofului rezultat din notele zilnice ale îndrăgostitei până peste urechi și definitiv dezamăgite este unul dintre cele mai fascinante din câte ne-a oferit literatura română, de ficțiune ori nu. Astfel de portrete mai sunt în *Jurnalul unei fete* al Aliciei Botez, cea lipsită de „tentația vieții” și care „nu știe să fie intimă” (spiritual) sau al lui E. Ionescu, „artist”, teribilist, genialoid, profund serios în imensa lui inteli-

gență și deopotrivă burlesc, cabotin. Universitatea bucureșteană de la sfârșitul deceniului 4 este alta decât la Sebastian: profesori mediocri, demodați, stupizi (Drouhet, Motru, Negulescu, Florian), dar oferind studenților o extraordinară cură de cultură solidă și neprovincială. Lecturile și gusturile fetei greu de mulțumit stau mărturie pentru acest paradox.

Uitată de la un dicționar literar la altul și neconsemnată de Dan C. Mihăilescu, cronicarul memorialiștilor, LENA CONSTANTE (1909-2007) a lăsat despre lumea și închisorile comuniste o mărturie comparabilă mai degrabă cu a Nadejdei Mandelstam, pe care n-o citise, decât cu a lui London, la al cărui *L'Aveu* se referă totuși în chip direct. Scriindu-și târziu memoriile (*Evadare tăcută*, 1992, *Evadare imposibilă*, 1995), Lena Constante se întreabă și-și răspunde cu multă modestie: „Înainte de a începe să scriu toate acestea, am șovăit o vreme. Nu sunt scriitor. De ce să scriu? La ce bun? Câtiva, mult mai în măsură decât mine, au făcut-o. N-aș putea să spun nici mai bine, nici mai mult. *Mărturia* a fost scrisă. Ea spune tot”. Când își începea amintirile, Lena Constante publicase totuși două cărți pentru copii, concepute se pare în închisoare și ilustrate de Harry Brauner, soțul ei. Politic nu fusese direct angajată, prezența ei în boxa procesului Pătrășcanu datorându-se colaborării întâmplătoare la primul teatru de păpuși din România cu soția demnitarului comunist. „Eu n-am fost decât un figurant”, declară Lena Constante. „Atunci de ce scriu? Pur și simplu ca să depun și eu o mărturie omenească. Pe cât posibil, să nu vorbesc de aspectul politic al detenției mele. Vreau să vorbesc despre starea de detenție ca atare.” Ceea ce cărțile ei și fac. Lena Constante este de două ori inocentă. O dată în sens juridic (deși a fost condamnată la 12 ani, din care 8 la izolare), a doua oară în sens moral. Amintirile ei sunt de o simplitate emoționantă, ca și ale soției lui Mandelstam, firesc-umane în ciuda bestialității anchetatorilor și a paznicilor. Lena Constante

numără zilele, orele, secunde. E leit-motivul cărții ei. Totul e scris pe un răboj invizibil. Cu migală și fără patos. Nu e nimic de înțeles și de justificat – nici acuzațiile, nici refuzul colaborării, nici bătaile, nici privarea de somn și de hrană, nici izolarea. Și totuși Lena Constante nu se plânge. Nu e vinovată nici de spionaj, nici de ostilitate față de un regim în care nu apucase să trăiască (în 1948 e arestată prima oară, în 1950, a doua oară, ca să iasă în 1962). Și nu știe nici măcar de ce i se înscenase procesul. Poate pentru că îi întâlnise absolut întâmplător pe soții Pătrașcanu, în 1943, într-un orașel de munte, unde se aflau în domiciliu obligatoriu,ocoliți de toată lumea. Scena e relatată în partea a doua a *Evadării tăcute* într-o scurtă retrospectivă. Memoria reține zilele și detaliile cotidiene. E doldora de senzații dintre cele mai variate și mai teribile, veritabilă fiziologie carcerală. Și nu atât umilinta sufletului, cât murdăria corpului o obsedează pe autoare. O femeie încă destul de tânără, îngrozită de sudoarea, care nu e numai a fricii, a propriului trup. Cărți puține, din când în când (Gorki, Maiakovski), ciocănituri în peretele vecin, câteva rânduri scrise cu sânge pe un colț de hârtie, desene cu săpun pe geamul celulei, iată întreg repertoriul cotidian al unei tinere femei singure al cărei destin se află în mâinile călăilor ei. Ce nedrept și abject sună, în aceste condiții, caracterizarea pe care Petre Pandrea i-o face Lenei Constante (și totodată lui Brauner): „scur-sori levantine fără morală”. Explicabilă (dar nu justificabilă) doar prin ura pe care Pandrea o purta cumnatului său Pătrașcanu, în procesul căruia Lena și Harry fuseseră târâți.

Confiscat de două ori de către Securitate, în 1972 și 1984, în două versiuni, se pare, diferite, cea dintâi fiindu-i restituită autorului în 1975, *Jurnalul fericirii* al lui NICOLAE STEINHARDT (1912-1989) este o capodoperă a memorialisticii noastre de la sfârșitul secolului XX. Anchetat, cu ocazia confiscărilor, din temerea Securității

că *Jurnalul* ar putea fi tipărit în străinătate, Nicolae Steinhardt este obligat să dea cinci declarații numai cu ocazia percheziției de la Rohia din 1984, când își prezintă el, cel dintâi, cartea. Într-o lumină politic corectă, firește. Înainte de opinia criticii literare (*Jurnalul fericirii* a apărut abia în 1991, după moartea autorului și, odată cu el, numeroase recenzii) mai există o prezentare a cărții, nesemnată, datorată foarte probabil unui ofițer de Securitate, deși seamănă bine cu acele referate editoriale din anii comunismului. Ea a fost reprodusă din arhiva CNSAS în volumul *Nicu Steinhardt în dosarele Securității* (2005). Redactată profesionist, cu acuratețe, și nu în jargonul caracteristic al instituției cu pricina, nota din iunie 1984, intitulată modest *Aprecieri cu privire la lucrarea „Jurnalul fericirii” de Steinhardt. Nicu Aurel* conține o descriere cât se poate de obiectivă a cărții:

„Lucrarea reprezintă rememorarea efectivă a detențiunii de cinci ani pe care autorul a suferit-o între 1960-1964. Se împletesc de fapt trei fire narative: primul este descrierea propriu-zisă a detenției, a anchetei, a procesului; cel de-al doilea este reamintirea unor episoade din tinerețe sau dinainte de a fi arestat; al treilea fir narativ, la fel de important ca și primele două, descrie procesul de convertire religioasă, de trecere la un ortodoxism fervent a autorului. De la început trebuie spus că autorul nu face niciun secret, ci dimpotrivă declară lipsa oricărei aderențe și simpatii față de comunism. Din această perspectivă, descrie arestarea și sentința ca fiind abuzuri grosolane, iar condițiile din diferite penitenciare (Jilava, Gherla, Aiud) ca fiind «infernale», inchi-zitoriale, «de coșmar». Pe această linie reamintește și de «reeducarea de la Pitești, de Țurcanu» și de atrocitățile pe care afirmă că le-a auzit de la deținuții mai vechi.”

Și mai departe, spre final:

„Pe linia comentariului religios, putem afirma că lucrarea lui Steinhardt N. face apologia orto-

doxie, văzută ca unică posibilitate a sufletului uman de evadare din infernul persecuțiilor politice.”

Ce s-ar putea spune mai mult? Fără să vrei te gândești la procurorul care a făcut rechizitoriul în procesul intentat lui Baudelaire pentru *Les Fleurs du Mal* și care s-a dovedit incomparabil mai exact sub raport critic decât Sainte-Beuve! Se poate remarca lesne că Steinhardt nu și-a scris *Jurnalul* dintr-o răsuflare. Mai mult, reluându-l, după prima confiscare, combinând apoi redacțiunile diferite, înlocuind pagini, el îi imprimă un caracter dezlănat și aproape haotic. Jurnalul nu e propriu-vorbind cronologic. Evenimentele, notate după mulți ani, cum autorul însuși recunoaște în câteva fraze preliminară (*Jurnalul* „e scris *après coup*, în temeiul unor amintiri” ...„De vreme ce nu l-am putut insera în timp, cred că-mi este permis a-l prezenta pe sărite”. „Efectul, desigur bate înspre artificial; e un risc pe care trebuie să-l accept”), urmează firul capricios al unei memorii care trece de la un an la altul, de la o epocă la alta, într-un du-te-vino neprevizibil, pe întinderea unei jumătăți de veac. Nu sunt numai întâmplări și oameni, ca la ceilalți memorialiști: sunt considerații de tot felul, politice, religioase, literare, filosofice, unele aproape niște aforisme (jurnalul e o veritabilă colecție de vorbe memorabile proprii sau celebre), altele sub forma unor eseuri succinte, sunt apoi observații foarte personale despre cărți, filme, opere muzicale, lecturi comentate din *Biblie* (dintre scriitorii epocii, doar N. Steinhardt și Mircea Ciobanu o știu literalmente pe dinafară), dialoguri platoniciene, în care fiecare interlocutor e citat precis. Totul într-un stil de o elocvență copleșitoare, berdiaevian exaltat, vorbit și scriptural, direct și ocolitor, cu paranteze nesfârșite, referențial și intertextual, efervescent ideatic, pasional, insistent, agresiv. Autorul n-are spaima revenirilor, e mai degrabă insistent decât seducător, dar nu neapărat fiindcă ar urmări să provoace convingeri ori măcar adeziuni, ci fiindcă e un predicator înnăscut. Negoieșcu a scris un

bun articol despre predicile de mai târziu ale monahului de la Rohia, strânse postum în volumul *Dăruind vei dobândi*, deși ele sunt departe de farmecul paginilor din *Jurnalul fericirii*. Perspectiva asupra experienței carcerale este, ea însăși, complet inedită:

„Am intrat în închisoare orb (cu vagi străfulgerări de lumină dar nu asupra realității, ci interioare, străfulgerări autogene ale beznei, care despică întunericul fără a-l risipi) și ies cu ochii deschiși; am intrat răsfățat, răzgâiat, ies vindecat de fasoane, nazuri, ifose; am intrat nemulțumit, ies cunoscând fericirea; am intrat nervos, supărăcios, sensibil la fleacuri, ies nepăsător; soarele și viața îmi spuneau puțin, acum știu să gust felioara de pâine cât de mică; ies admirând mai presus de orice curajul, demnitatea, onoarea, eroismul; ies împăcat: cu cei cărora le-am greșit, cu prietenii și dușmanii mei, ba și cu mine însumi.”

Nimeni n-a mai privit închisoarea ca pe o mântuire. Așa se explică neobișnuitul titlu al jurnalului. Spiritul religios al autorului e răspunzător de această a patra *soluție* la opresiune și tortură, cum le numește Steinhardt pe cele trei sub semnul cărora își așază confesiunile. Acestea sunt: soluția Soljenițan (aceea de a te considera mort, în clipa intrării în închisoare, renunțând la speranțe, ca și la amintiri, rupând toate punțile spre lumea din care ai fost scos); soluția Zinoviev (de a refuza, sub orice formă, să aparții sistemului, de a nu-i cere și de a nu-i oferi nimic, de a fi un marginal, un nonconformist absolut, un Ferrante Palla sau un Zacharias Lichter); și soluția Churchill-Bukovski (de a te lupta pe viață și pe moarte cu opresorii, de a-i înfrunta, de a „intra în ei ca un tanc”, cu expresia disidentului sovietic). Soluția lui Steinhardt este diferită, deși autorul n-o invocă el însuși ca atare: este „soluția (mistică) a credinței” în Dumnezeu care îl pune pe robul său Iov la încercare, înainte de a-i arăta calea spre mântuire. Convertitul Steinhardt are despre ortodoxie, despre creștinism în gene-

ral, o părere la fel de personală ca aceea despre închisoare: el e convins că Hristos i-a îndemnat pe fideliu lui să prețuiască viața, s-o trăiască plini de bucurii materiale, să mănânce și să bea (nu întâmplător taina împărtășaniei e simbolizată prin aceste două îndeletniciri fundamentale, Steinhardt regăsind aici comesenia, ca un concept creștin esențial, de la teologul Alexander Schmemmann, asupra căruia revine în eseuri precum *Falsul idealism* și *Nunta de la Cana Galileii*, tipărite și comentate întâia oară de I. Vartic în 1995), să râdă, să fie veseli și fericiți. Nicăieri în cuvintele Domnului n-ar exista, conform tezei lui Steinhardt, interdicția de a trăi cu toate simțurile, ori obligația de a fi sumbru și grav. Cu o astfel de autoeducație, Steinhardt a rezistat nedreptății bătailor, umilințelor, promiscuității și bolilor. În concepția admirabilă a lui Steinhardt, Divinitatea în deplănatatea ei, aceea situată cel mai sus, în cerul al nouălea, nu e nici Marele Anonim, nici Judecătorul Suprem, ci acel Dumnezeu bătrân și blând al copiilor, bătrânilor și bolnavilor, atoateocrotitorul, atoatevindecătorul și atoateiertătorul. Contrariul păcatului nu e virtutea, ci libertatea, spunea Kierkegaard, citat de Steinhardt, care scrie o pagină extraordinară despre mohorala celor exigenți cu greșelile lor și ale altora și care, vânându-i necruțător pe oamenii de ispravă, trec cu vederea ticăloșiile canaliilor. Mesajul înalt spiritual al *Jurnalului fericii* e pozitiv și tonic. Nicio mărturie de închisoare din câte avem n-a izbutit să transmită unul asemănător.

*Jurnalul fericii* este o carte splendidă, amestec inextricabil de notație cotidiană, amintire, confesiune, hermeneutică (la propriu, dacă ne gândim la interpretarea cărții lui Ezdra, a Răstignirii, în raport cu moartea lui Socrate de la Platon, ori a vinovăției lui Iuda, atât de utilă izbânzii vouinței domnului), umor, tragedie, istorie, politică, metafizică, fiziologie. Portretele sunt succinte, dar expresive. Chipul înlăcrimat al unui deținut care se roagă în genunchi pe patul său exiguu e la fel de fulgurant în extazul lui ca acela viclean-pragmatic al lui Păstorel cerându-i candid gardianului creion și hârtie ca să-și noteze epigramele („eu

fac epigrame cum face găina ouă”). De neuitat e imaginea adventiștilor spălați cu sila sâmbăta, mai tristă prin resemnarea mută a bieților oameni decât aceea de la Ionid a hrănirii greviștilor foamei cu furtunul. Pușcăria își are miracolele ei. Un preot stinge, prin puterea credinței lui, lumina în toată pușcăria. Și oare nu spiritul divin îl va ajuta pe Steinhardt să-și scoată *Jurnalul* din mâinile Securității? Spiritul marxist în schimb nu i-a fost lui Belu Zilber de niciun folos într-o împrejurare identică. Însă nu neapărat talentul de narator și de portretist sunt cele mai remarcabile. Ceea ce face din *Jurnalul fericii* o lectură captivantă este nervul lui ideatic, inteligența sclipitoare, duhul mai creștinesc în umanitatea lui dialectică decât dogmatismul creștin.

Au rămas de la Steinhardt numeroase volume (multe alcătuite de alții, în condiții editoriale și tipografice nu totdeauna corecte, după moartea autorului, imediat după revoluție) de la savanta teză de doctorat în drept constituțional din 1935 la parodii, tot din anii '30, la opere de Cioran. Eliade, Noica ori la poemele avangardiste ale lui Bogza, excepțional de inventive mai ales acestea din urmă și care ar merita să fie reproduse dată fiind raritatea lor, de la romanul, și el parodic. *Călătoria unui fiu risipitor* la *Eseurile despre iudaism*: și, în definitiv, de la eseurile din prima tinerețe la acelea din anii '70-'80 ai secolului, multe demne de atenție. Cel mai, pe drept cuvânt, celebru este cea despre *Secretul „Scrisorii pierdute”*, tipărit sub pseudonim în Franța în 1975, în revista *Ethos* a lui Virgil Ierunca, și reluat prima oară în volum de Ion Vartic în 1995. Eseul, comparabil cu *Domina bona* a lui G. Călinescu, prin puterea speculativă și prin originalitatea tezei, susține, împotriva opiniei curente că lumea comediei lui Caragiale este un paradis degradat, dar încă un paradis („lumea aceasta e încă plină de valori umane și creștine”) și, în al doilea rând, împotriva indignării naționaliștilor care vedeau în autor pe descendentul fanariot, că este o lume pe deplin caracteristică celei românești, model de echilibru, cumpătare, toleranță (lumea românească „se arată absolut limpede, pe deplin

identificată și-n toată originalitatea ei în teatrul lui Caragiale”). Nu e în discuție validitatea tezei. Argumentația este însă de o bogăție fără seamăn, plină de neprevăzut și de suspans, ceea ce face ca eseu să se citească întocmai ca un polar ideologic. Cheia întregii viziuni critice este scena din actul IV în care Cațavencu îi cere lui Zoe iertare și, fericită, femeia i-o acordă. Nici tot așa de faimosul final din *Telegrame*, „pupat toți piața independenți”, nu este, în interpretarea lui Steinhardt, dovada ticăloșirii întregii clase politice din timpul lui Carol I, cum se consideră îndeobște, ci triumful aceleiași creștinești împăcări. „Cele două momente culminante ale caragialismului” sunt așadar și cele ale românismului. Steinhardt întoarce aici naționaliștilor propriile opinii, cu o viclenie a ideii pe măsura lui Caragiale, cel mai detestat dintre toți viclenii greci din literatura română. Pasajul capital al eseului se cade reproduș *in extenso* pentru paradoxala lui înfățișare:

„Lumea în fața căreia ne aflăm este lumea împăcării strâmbе, care e mai bună decât o judecată dreaptă; lume a fățarniciei, da, însă și ea un fel ocolit de a cinsti virtutea și o cale sigură de a nu cădea în cinism; lume foarte departe de perfecțiune, cu observația că goana după perfecțiune – într-o lume care, prin definiție, nu poate fi perfectă (lumea omenească de după săvârșirea păcatului strămoșesc) – este o teribilă iluzie, care duce la paradisese artificiale ale republicii anabaptiste de la Múnster, ale lui Savonarola, Calvin, Robespierre, Lenin și Mao, paradise neînchipuit mai înspăimântătoare decât cele făurite de L.S.D. și toate halucinogenele; lume în care răul este încă limitat, în care demonii nu sunt încă stăpânitori și posedajii nu guvernează în numele lor; lume păcătoasă, da, însă nu infernală; lume în care mai licărește nișcă bunătate, iertare, împăcare – mari noțiuni creștine...”

În definitiv, această lume caragialiano-românească este, vechea, mult hulita societate românească, aceea care a fost un colț de rai pe pământ”. *Et in Arcadia ego!* Exclamă eseistul la

capătul elogiului roștit la adresa „epocii frumoase” de la finele secolului XIX și începutul secolului XX, epocă între toate cuviincioasă și cumpătată, în care nu stăpânea duhul răzbnător al lui Hamlet sau Shylock, ci acela iertător și milos al eroilor *Scrisorii pierdute*. Și alte eseuri sunt remarcabile. Le lipsește mai tuturor acel minim discernământ critic care l-ar fi oprit pe Steinhardt să umple de elogii opere fără importanță, acordând unor scriitori de toată mâna o acoladă amicală, dar mai ales să le trateze ca simple puncte de plecare teoriile sale ieșite din comun. Împrumutând de la McLuhan metoda „analizei de câmp”, spectroscopice, „o analiză dincolo de text”, Steinhardt se specializează foarte repede în considerarea diverselor opere nu atât în contextul lor gravitațional, cât ca pretexte de speculație, sigur, uneori uimitoare, dar adesea nesprijinite de operele înseși. Deja în *Secretul „Scrisorii pierdute”* se putea remarca, pe măsură ce eseistul înainta pe calea ipotezei sale, desprinderea de spiritul deloc creștinesc al comediei caragialiene și, în fond, de realitatea unui text prea bine cunoscut. Articolele lui Steinhardt sunt mai mereu, în pofida erudiției lor sclipitoare, niște răstălmăciri. Steinhardt este un eseist cultivat și inteligent, făcând totuși figură de amator, poate și din cauza varietății preocupărilor. A scris despre artă, teatru, literatură, morală, istorie, religie, despre scriitori clasici și contemporani, români și străini. Era competent în teologie, deși fără studii speciale, ca și în muzică. Informația lui este foarte întinsă. El pare a ști totul și despre toate. Memoria îi funcționează ca un fișier. Reversul acestor însușiri este o anumită nefixare și, mai ales, o generozitate care-l împiedică să-și impună judecățile critice.

Foarte frumoase sunt amintirile lui MIRCEA BERINDEI (1914-2000) din *Paravanul venețian* (2004). Autorul este un fost diplomat, amator superior de literatură (a lăsat și versuri și două dialoguri platoniciene, dintre care unul prefațat de Al. Phipippide în 1970, ca și o monografie Proust, toate ignorate de critică), om fin, cultivat și capabil de expresie literară. Titlul cărții pos-

tume e o metaforă potrivită pentru felul în care Berindei privește trecutul: asemenea paravanului de mătase pictat de o rudă care l-a fascinat în copilărie ca să-l dezamăgească mai târziu, când l-a regăsit într-un pod, grosolan și ciuruit, întâmplări și personaje revizitate după decenii îi arată autorului o față schimbată, îmbătrânită și urâțită. Cartea seamănă cu un album de familie: o familie a cărei membri sunt oameni de seamă din aristocrația românească antebelică ori înrudiți cu ei din străinătate, de la bunica scriitorului (povestitoare excepțională într-un savuros jargon franco-moldav) la Martha Bibescu și de la Elena Ghica la regele Gustav al Suediei și la Napoleon. Memorabilă e străbunica Elena, geloasă pe fiica ei, care s-a căsătorit cu un bărbat la care aspira ea însăși (delicioasă e scena în care fiica, abia cununată, sare din cupeul bărbatului în acela al iubitului), îi face vrăji și, neieșindu-i la socoteală, încearcă s-o înjunghie. Iar când fiica renegată vine la înmormântarea tatălui, teribila mamă oprește convoiul funerar, smulge coroana de trandafiri roșii adusă de fiică și, sumecându-și poalele rochiei de doliu, o calcă în picioare în văzul lumii. Extraordnare sunt și povestirile Marthei Bibescu, Șeherezada. Câteva pagini antologice fixează relația dintre autor, tânăr romancier veleitar, și o femeie mai în vârstă, al căror entuziasm și erotic, schimb epistolar contrazis de reîntâlnirile pline de tensiune, conflictuale, între cei doi. O lume întregă, urcând pe capilare nevăzute într-o istorie depărtată și în timp, și în spațiu, reînvie și moare din nou în paginile unui memorialist ale cărei evocări *hauts en couleurs* ne fac să regretăm că n-a scris mai mult.

*Amintirile din pribegie* (2002) ale lui NEAGU DJUVARA (n. 1916), al căror titlu „pastișează”, vorba autorului însuși, titlul celebru al lui Ion Ghica (cu care era rudă bună, marele scriitor fiind unchiul mamei, adică fratele străbunicii materne), sunt rodul unei memorii fabuloase și descriu o pribegie despărțită prin exact un veac de aceea de după revoluția din 1848 a lui Ghica. Neagu Djuvara n-a ținut niciodată jurnal intim,

nici nu s-a putut constitui, din cauza vitregiilor soartei, o arhivă personală, rătăcind până și scrisorile primite în cei aproape cincizeci de ani la care se referă *Amintirile*. Istoricul care este Neagu Djuvara, autor al unor încântătoare, nu se dezmințe: evenimentele sunt situate exact, personajele își au, toate, mica istorie personală, iar genealogia e, pe cât de abundentă, pe atât de încântătoare. Biografia însăși a autorului este excepțională. Relatarea debutează cu o întâmplare și cu o coincidență care anunță turnura senzațională pe care a luat-o, după al Doilea Război, viața lui Neagu Djuvara: tânărul diplomat e trimis curier diplomatic la Stockholm de către Mihai Antonescu, cu instrucțiuni pentru ministrul nostru din Suedia de a relua negocierile de pace cu ambasadoarea sovietică, faimoasa tovarășă de revoluție a lui Lenin, Aleksandra Kollontay („acum, o bătrână scofălcită și pipernică, adusă în scaunul ei rulant de paralizică”) și asta, în dimineața zilei de 23 august 1944, așa că lovitura de palat soldată cu arestarea Antoneștilor (care îi va lăsa misiunea fără obiect) îl prinde în avion, undeva între București și Berlin. Pribegia începe așadar atunci. Neagu Djuvara nu mai revine în țară decât în 1990, după cealaltă lovitură de palat, numită, ca și precedenta, revoluție. În pofida greutăților de tot felul, a nesiguranței cotidiene, îmbrăcând deseori cele mai aventuroase veșminte, Neagu Djuvara își povestește viața cu o anume obiectivitate de istoric, dar și cu haz, pe alocuri. N-are savoarea de povestitor a strămoșului ori paleta lui *haute en couleur*, dar are tonusul lui, bucuria amănuntului și mai ales, rezultat al formației, precizia informației. *Amintirile* sunt o lectură captivantă și deopotrivă un document de primă mână pentru exilul românesc din anii '50 și, din nou, în anii '80, ai secolului trecut, completat de o exotă experiență diplomatică în Niger, în plină destrămare a imperiului colonial francez din Africa subsahariană petrecută în deceniul intermediar.

În *Ofrande* (2002), ediția revăzută a memoriilor CORNELIEI PILLAT (1921-2005), nora poetului, personalitățile istorice, voievozi sau clerici din secolele trecute, nu-și fac apariția în povestire ca la Mircea Berindei de exemplu, în mod așa zicând direct, ci prin intermediul picturilor de pe pereții bisericilor vechi cu inventarierea cărora Cornelia Pillat s-a ocupat cât a lucrat (până la arestarea lui Dinu Pillat) la Institutul de Istoria Artei condus de G. Oprescu, ori al tablourilor din casa Pillateștilor, de unde a fost alungată la naționalizare. Dar sunt în amintirile pline de o indescriptibilă tandrețe ale Corneliei Pillat și personaje contemporane, în viață, scriitori, artiști cunoscuți, și nu în ultimul rând membri ai familiei autoarei. Tatăl, Gheorghe Ene-Filipescu, unul din primii membri ai partidului socialist imediat după 1900, a murit în închisoare în 1952 fiindcă refuzase să facă pactul cu partidul comunist. Relatate de codeținuți (între care pastorul Wurmbbrandt) suferințele bătrânului, bolnav de tuberculoză, și moartea lui în ateu care declară în clipa supremă că-l iubește pe Hristos ca pe un om, sunt absolut zguduitoare. Cu aceeași discretă profunzime sunt înfățișate procesul lui Dinu Pillat ori întoarcerea acasă. Și ce portrete! Frecventarea chipurilor pictate mișcă pensula autoarei în tușe delicate și deopotrivă viguroase. Lui Tudor Vianu „o undă de plictis îi trăgea în jos colțurile gurii sale mari, frumos conturate” făcându-l să semene cu un „prinț oriental îngândurat” și „cu luciri de smoală” în ochii absenți. „Impenetrabil”, figura lui Ralea era „un dreptunghi subțire”, „nasul lung și buze sinuoase, blazate”. Dan Cernovodeanu avea „expresia bosumflată a unui copil matur”. Iar Dolores (Balaci) era „blondă, decolorată și făcută ca o statuie mărgininând un portal gotic”. Experiența istoricului de artă își spune și ea cuvântul: „În acuarelele Mariei Pillat circulă aerul mângâind pajiștile fragede și clăile moi de fân de pe malul Oltului”. Cornelia Pillat are harul expresiei și finețea gustului caracteristic marilor artiști.

I.D. SÂRBU (1919-1989) a publicat prea puțin înainte de 1989 și prea mult după aceea. Cota lui a crescut enorm în ultimele decenii. Astăzi plătește, se pare, pentru exagerarea valorii unei opere onorabile, dar nu mai mult. Omul a fost incontestabil superior operei, prin caracter, dar și printr-o biografie ieșită din comun, care ar fi putut oferi material atât pentru ficțiune, cât și pentru memorialistică. Fiul unui miner din Petrila și al unei tărănci aproape analfabete, dar pline de bun-simț, și-a petrecut copilăria într-un mediu complet dispărut astăzi, pe care-l evocă foarte plastic într-un rând: „Părinții mei, oameni foarte săraci, locuiau într-o mizeră colonie minieră, participau anual la patru baluri mari, la câteva nunți, la dese petreceri de familie. Tata își avea zilele sale de sindicat, cârciumă, «vandră». Mama, în fiecare seară după ce ne culca, pleca, nu în vizită, ci în «povești». Se culca la unu noaptea. Duminică eram cu toții la biserică (tata cânta în cor), după masă, la obligatoria plimbare în parc. Fanfara cânta frumos, lumea trebuia să vadă cum suntem îmbrăcați. Existau popice, fotbal, chermeze. Joia și duminica, câte un film mut. Ieșiri la iarbă verde de 1 Mai, Sînziene și Sfânta Maria Mică. Mama, catolică rurală, bătea regulat, pe jos, lungile ei pelerinaje: la Lupeni, Hațeg, Radna. Venea obosită, dar fericită. Plină de lumină. În concediile sale, tata pleca «la coasă», la momârlani. Stătea două săptămâni la Băiuța, Baru-Mare sau Merișor. Se citea enorm în colonie, se cânta seara. Numai pe ulița noastră erau două trompete și un clarinet”. Din același *Jurnal al unui jurnalist fără jurnal*, apărut postum, ca și majoritatea cărților autorului, în 1991 și 1993, aflăm că a fost în linia întâi a frontului aproape o mie de zile, a dezertat, a căzut prizonier și era să moară de tifos exantematic la Stalingrad, reușind să ajungă în țară pe jos, încălțat doar la un picior profitând de un ordin de retragere. Scena merită să fie reluată:

„Panică, haz. Cineva îmi furase o cizmă, n-aveam încotro, am încălțat-o pe cea care îmi rămăsese. Cu o singură cizmă am parcurs toată

Ucraina. Ocolind prin Crimeea, am ajuns în Polonia, apoi la Cernăuți, apoi în spitalul-caran-tină. În sfârșit, după un an de la plecare (între timp fusesem oficial dat «căzut eroic în luptele de la Stalingrad»), am ajuns viu, dar cu o singură cizmă, la Sibiu. Trebuia să fiu lăsat la vatră. Dar, de la regimentul meu (35 Artilerie), nu voiau să-mi dea drumul până nu predam și cealaltă cizmă. O săptămână am tot umblat prin oraș, încercând să găsec o cizmă. Imposibil. Prietenul meu, fost mare legionar, Petre Hora, avea cizmele lângă masa lui de scris. A refuzat să mi le dea. În sfârșit, disperat, la sfatul unui coleg mai șmecher, am dat 100 de lei unui oltean și acesta, repede, mi-a adus cizma de care aveam nevoie. Am predat efectele. Asta în mai 1943. În toamna anului 1944, la Gura Râului, eram echipat iar: fusesem numit sergent-interpret pe lângă un general rus. Am ales tot ce era mai bun în magazie – și ascultam foarte amuzat lamentația bietului magaziner: «Nu am putut fi lăsat la vatră, fiindcă îmi lipsește o cizmă, o singură cizmă, din inventar!»”.

O imagine foarte puternică a Rusiei în plin război este aceea din istorisirea cerută în 1942, cu ocazia unei fugare permisiu, de către Blaga: „Îi povestesc. Despre satele fără garduri și fără niciun singur câine; despre bărbații speriați și femeile curajoase și pline de suflet; despre sărăcie și resemnare, despre o învățătoare din Razdelenaya care a vrut să-mi cumpere cutia *Elida* fiindcă mirosea frumos și fiindcă avea pe față imaginea unei femei cosmetice, frumoase; despre noroaie și foamete, suferință și vocație pentru suferință. «Rusia, îi spunea cu inima mea de stânga, e un imens laborator social, jefuit și spart acum de niște armate barbar civilizate»”. Inima de stânga (membru PCR din ilegalitate) și antioccidentalismul vor rămâne și când, îndemnat de directorul de studii de la Universitatea clujeană, în 1945, să se dezică public de profesorul său (acuzându-l nu de idealism, ci de agresivitate sexuală față de fiica lui), proaspătul asistent al lui Blaga își va rata cariera, refuzând, fiind

apoi profesor pe la diferite licee de provincie și scriitor nepublicabil. În închisoare, căci a avut parte și de o condamnare la muncă silnică, e bătut groaznic, tot fiindcă nu dă curs îndemnului căpitanului anchetator Tudor Vornicu de a ceda. Întâlnindu-l, ani buni mai târziu, în ipostaza de moderator la TVR, e recunoscut: „«Tu ești Sârbu?»», mi-a zis. Am făcut semn că da. «Cum, s-a mirat el, trăiești?»». Și făcându-și cruce s-a îndreptat spre ascensor”. *Jurnalul* e pesimist, fără a fi mizantropic. El cuprinde, pe lângă amintiri și confesiuni, multe considerații politice, extrase de lectură, comentarii critice. E totuși mai mult un document personal decât unul de epocă. Autorul stă de vorbă cu propriile personaje din romane, povestiri și piese. Se vede bine că e scris fără speranța publicării: „Îmi ascund scrierile, îmi ascund gândurile, îmi ascund automat vorbirea. Adevărul despre mine însumi nu-l știu nici eu. Doar dacă voi reuși să mor discret și anonim, după ce numele meu (și unele scrieri ale mele) vor fi «reabilitate», cineva care va avea răbdarea să parcurgă toate etapele ascunse în articolele (1940-1946), jurnalele, manuscrisele mele de sertar – poate acela să reușească a-mi desena trista și penibila mea siluetă spirituală”.

Din nefericire, articolele nu mai interesează astăzi, puținele fraze critice valabile trebuind căutate în același *Jurnal* de la sfârșitul epocii comuniste și al vieții autorului. Piese de teatru, nu știu dacă puse în scenă vreodată măcar la Teatrul din Petroșani care poartă astăzi numele lui I.D. Sârbu, sunt dificile la lectură. Dintre romane, *Adio, Europa*, postum și acesta, e o scriere comică, pe alocuri aproape un pamflet ideologic fără anvergură, cu personaje recognoscibile, îmbrăcată într-o parabolă a regimului totalitar. Unii l-au socotit o capodoperă a prozei noastre. În fond, ceea ce se reține e pulsația autobiografică și memorialistică din paginile despre nomenclatura craioveană și, cum s-a remarcat, stilul vehement, brutal ca al lui P. Pandrea. Laborios, limbut, rău construit este celălalt roman, *Catedrala și Lupul*, și el apărut, ca mai toată opera lui I.D. Sârbu, abia în anii '90 ai secolului trecut, inclu-



siv sutele de scrisori (unele foarte interesante) către V. Nemoianu (care le-a și editat), M. Șora sau I. Negoîtescu (Sârbu a fost cerchist sibian la revenirea de pe front, iar prima condamnare a datorat-o solidarității cu Doinaș în procesul acestuia din 1957, când Securitatea a încercat zădărnice să-l determine să colaboreze).

Probabil că scrisorile către V. Nemoianu și Ion Negoîtescu, îndeosebi, publicate în volum de cel dintâi în 1994, reprezintă opera literară cea mai viabilă a lui I.D. Sârbu. În ciuda faptului că treceau prin vămi (nu toți corespondenții se aflau în exil), ele sunt sincere, uneori brutale, alteori pătimase, neferindu-se de ochi indiscreți ca și cum expeditorul ar fi trăit într-o lume normală. I.D. Sârbu a acumulat (până la cincizeci și ceva de ani, câți avea când „debutează” ca epistolier) un enorm capital de frustrări și de suferințe. Biografia lui, ca și a altora din aceeași generație, amenința la un moment dat să depășească în interes opera literară. Oarece gelozii se simt mai de fiecare dată când epistolierul se referă la scriitorii contemporani care, spre deosebire de el, avuseseră norocul publicării. („Cariera mea literară – un cuțit fără lamă, căruia nu-i lipsea decât mânerul – Licktenberg”). O pagină despre Eugen Barbu are, de exemplu, o virulență pamfletară asemănătoare cu ale lui Caraion: „complexul inavubil al autodidactului”, „cine a pornit-o ca jandarm, jandarm rămâne și în Parnas”, „benormitatea culturii sale”, „tupeu bibliofil”. Și încă: „Am citit *Princepele* – se simte efortul de a acoperi cu plus de lexic minusul de logos; efortul spre *stil* (cu orice preț) e atât de vizibil încât rezultatul doare [...] Simpla transcriere a acelor nume pe care le citează fără să fi citit ar fi trebuit să-i dea insomnii sau să-l interneze cu schizofrenie galopantă. Umbli la sfinți și miroși a vagin nespălat [...] Ciocoi vechi și noi – plus Pîrgu după ce a citit *Corydon* și l-a ronțăit balcanic pe Faulkner...” Finețea spiritului se străvede prin grosolănia expresiei. Fraza e aspră, țesută ca și acul. Autorul nu-și alege vorbele și nici nu face economie, aglutinând până la sațiu. Un dinte are Sârbu și împotriva criticii, lipsite

de cultură filosofică și ocupându-se nu de un Mateiu Caragiale, ci de „Barbu, Fănuș, Băieșu – niciunul dintre aceștia netrecând de genunchiul broaștei”. Nu e mai îngăduitor nici cu străinii: „crotonul Eluard și maimuța Gide”. Tratatamentul se aplică și la prieteni: „Între timp (estimp) nestorul Regman (suflet candriu de papugi, numai Doinaș îl întrece) a și sosit la tine, verbi-gen și filistin. Este totuși singurul dintre amicii mei critici care recunoaște în mod cinstit că nu îl poate citi pe D.R., decât mințind că l-a citit în timp ce scria despre el”. O capodoperă de vervă malițioasă este portretul lui Negoîtescu (dintr-o scrisoare către Nemoianu):

„Acestui Negoîtescu, accidentat la călcâiul lui Achile, i-am scris zece scrisori, mi-a răspuns abia la două; la steaua care a răsărit, poate demult, ziceam eu, s-a stins în gips, dar raza lui abia acum lucește vederii noastre. Deci atâta știu, că prin februarie fu scos din gips, refuza cărjele fiindcă nu erau de aur. Diavol șchiop, incapabil nu să zboare, ci chiar să umble. I-am făcut în una din scrisori o savantă și o informată teorie legată de calcaneul sacru (astiagal), de rolul său în magie și fondul literar, i-am spus că Bărbatul se joacă cu calcaneul unor berbeci castrați, că *Barbu* vine de la *Barbut* și nu de la barbă, iar barbutul derivă din călcăieți. E o figură din ce în ce mai argentină acest Vego, atinge sublimul nu numai fiindcă se însoară cu absolut toate femeile pe care nu le-a avut, moare de grija tuturor cărților pe care nu le mai are, scrie o literatură a istoriei literare pe care n-o mai scrie, studiază Dostoievski, dar nu pentru a salva sufletul îndemoniat al posesărilor Europei, ci ca să-și piardă în rugăciuni și post nemțesc propriul său suflet de Alioșa Corydon – ei bine, după toate acestea, acest antitango formosus pastor își scrântește călcâiul în timpul unui dans tematic ciobănesc...”

Multe dintre scrisori sunt dramatice. Chinuit de singurătate, de nepublicarea operelor proprii (revine mereu la ele, obsesiv, terorizat aproape de spaima de a rămâne un necunoscut), Sârbu se

spovedește patetic și e sufletește confuz: „Citesc fiindcă nu mai trăiesc, scriu fiindcă nu mai pot citi, trăiesc numai în măsura în care mai citesc și mai scriu, totuși”.

Ceea ce rămâne de la VIRGIL IERUNCA (1920-2006) este partea de testimoniu din opera lui și nu doar jurnalul propriu-zis (publicat sub titlul *Trecut-au anii...*, dar numai acela dintre 1949 și apoi din 1960, restul, se pare, fiind distrus de autorul însuși) sau cartea despre Pitești, dar și numeroasele articole critice, evocări, necrologuri, polemici strânse în seria de la Editura Humanitas din anii '90, valabile mai puțin sub raport critic decât ca documente intelectuale pentru o întreagă epocă. În aceasta constă deosebirea principală de opera Monicăi Lovinescu, superioară în latura critică, poate și pentru că a avut o mai mare continuitate în întâmpinarea aparițiilor editoriale, poate și pentru că referindu-se aproape exclusiv la romane și rar la eseu ori istorie literară a avut un impact mai puternic asupra actualității strict literare. La Virgil Ierunca comentariul de carte nu este neapărat lipsit de discernământ, dar e deseori emfatic și privilegiind poezia apolitică din deceniile 7-9; izbitor este apoi aerul de cenzor moral al evenimentelor și personalităților din țară și din exil pe care autorul și-l arogă fără nicio ezitare. Cele mai multe texte din *Românește* (1964) și din celelalte sunt polemice ori chiar pamfletare. Nu e cruțat niciunul dintre scriitorii care au colaborat cu regimul (înălțându-i imnuri de slavă ori făcând cultul personalității), fie aceia din generația vârstnică, de la Vianu, Arghezi, Noica, Adrian Maniu, Camil Petrescu, fie tinerii la un moment dat Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, pe care de altminteri Ierunca pariase la debutul lor. Cioculescu și Streinu, căzuți și ei la compromisiuri pe la mijlocul anilor '60, sunt numiți ironic „Oreste și Pylade”. La zece ani de la moarte, Călinescu este încă o dată executat. Memorabile sunt paginile despre colaboraștii din emigrație, ca George Uscătescu, ori despre naționaliști și șovini ca E. Lozovan, ultimul detractor al

lui Caragiale. Articolele sunt mai degrabă inflammate stilistic decât expresive. Acela despre Arghezi bunăoară nu rezistă comparației cu *Tejgheaua cuvintelor* al lui Pamfil Șeicaru din aceiași ani. Cel mai interesant lucru din toate rămâne *Antologia rusinii*, publicată în revistele exilului și citită la *Europa liberă*, în care se păstrează, ca într-un insectar, toate stupiditățile conformiste și josnice așternute pe hârtie publică de trei generații de scriitori români. Poemele de exil (scrise cu intermitențe între 1951 și 1996) sunt simple ecouri din Blaga, Pierre Emmanuel și Pierre Jean Jouve.

*Fenomenul Pitești* (1981 în Franța, 1990 în România) nu ține de memorialistica propriu-zisă. Este cea dintâi analiză serioasă de la noi a fenomenului carceral. Bazat pe amintirile lui D. Bacu, aflat, el, la Pitești la începutul deceniului, dar și pe opere literare care se referă, fie și indirect, la odiosul experiment (de pildă, un roman al lui Ion Lăncrănjan), sau care conțin utopii negative premonitoare (Sade, Dostoievski, Orwell), Ierunca nu se lasă antrenat de silă ori de resentiment și descrie cu sânge rece mecanismul convertirii victimelor în călăi. E interesant că ororile din închisoarea piteșteană găsesc în el un analist mai reținut decât găseau compromisurile, uneori veniale, ale scriitorilor în pamfletele din *Românește*. *Trecut-au anii...* (2000) este unul dintre cele mai bune jurnale intime din câte avem. E rândul lui Ierunca să-și ia revanșa asupra Monicăi Lovinescu, ale cărei jurnale, acoperind o perioadă mult mai întinsă, sunt inferioare literar. Virgil Ierunca își consemnează cu grijă experiențele pariziene ale întâilor ani de exil. Un Paris în care îi întâlnește pe Breton, Brauner, Caillois, Wahl, Brenda, Bataille, Sartre, Th. Mann, Ricoeur, dar și pe unii știuți din țară, Luc Bădescu, fostul lui profesor de la Râmnicu Vâlcea, M. Eliade, E. Lovinescu, Emil Cioran, Celan, Basil Munteanu, Al. Vona etc. În afara unor mărturii ale dificultăților materiale inerente (fără bani, fără foc în casă, sărac lipit o vreme, autorul trăiește din expediente și împrumuturi), jurnalul conține preponderent informații culturale: cunoștințe, con-

ferințe, cărți, spectacole, discuții. Numai *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* al lui I.D. Sârbu îi stă alături din acest punct de vedere. Tonul este de un extrem pesimism. E. Ionesco îi va deveni cu adevărat prieten mai târziu, când se va împăca, el, scepticul nemântuit, cu ideea că există alții mai pesimiști decât el. Fauna morală a emigrației pariziene din anii '50 nu are un evocator mai precis și mai netendențios decât Ierunca. Portretele nu sunt în *acva forte*, cum ne-am aștepta de la autorul articolelor, dar nici îngăduitoare. Cu sine autorul nu e câtuși de puțin completent. Împrejurările colaborării de imediat după 1944 cu noul regim pe cale a se instala sunt franc recunoscute și aspru judecate. Om de stânga inițial, redactor cultural la *România liberă* în 1945-1946, Ierunca pierde la Paris sprijinul social-democraților români din exil care îl acuză a fi pactizat cu dreapta. E vorba de dreapta liberală, firește, nu de extrema legionară. Dar pentru *gauchisti*, dreapta e una singură. Înainte de toate, Ierunca devine anticomunist radical și notoriu. Toată atitudinea lui publică va fi de atunci înainte marcată de eșecul primei sale opțiuni politice. Nu e vorba doar de raporturile cu fugarii români. În anii '50 o astfel de atitudine era absolut contraproductivă în Occident, în Franța îndeosebi. O parte din întârzierea cu care Ierunca, de altfel ca și Cioran, a fost acceptat în mediile intelectuale franceze se datorează gauchismului la modă. Abia după un deceniu se va produce schimbarea la față a unui Malraux iar *leadership*-ul ideologic va trece din mâinile lui Sartre în cele ale lui Aron. Așa se explică de ce impactul în România comunistă (unde Ierunca era cunoscut prin intermediul *Europei libere*) al comentariilor sale politice sau filosofice va fi de la început mai mare decât în mediile franceze. Ironia pe care o pun unii încă astăzi în aprecierea unor personalități ca Monica Lovinescu ori Virgil Ierunca, atunci când constată că reputația lor în Franța a fost incomparabil sub nivelul aceleia din țară, nu e numai o dovadă de ignoranță, dar și una de gândire stupidă. Nimic, în fond, dacă trecem peste contextul politic, nu i-ar fi împiedicat pe

Monica Lovinescu și pe Virgil Ierunca să publice cărți în Franța și să-și facă un nume. În anii '60 faptul devenise realizabil. Debutul exilului lor, într-un Paris dominat de o strângă prosovietică, pe cât de naivă ideologic, pe atât de agresivă verbal, le-a deschis însă un drum diferit și la care, mai târziu, nu mai aveau nici de ce, nici cum să renunțe: acela de a se consacra actualității din țară. Dar, păstrând proporțiile, n-a făcut Maiorescu același lucru cu trei sferturi de veac mai devreme?

Eminentă traducătoare în și din franceză, ANNIE BENTOIU (n. 1927) a publicat două volume de memorii intitulate *Timpul ce ni s-a dat*. Perioada la care se referă este cuprinsă între ajunul războiului mondial și începutul anilor '60. Există o anume diferență de ton între cele două volume. În cel dintâi, Annie Bentoiu evocă, nu fără nostalgie, o Românie patriarhală, aceea a copilăriei și adolescenței ei, de care ne despart mai puțin de trei sferturi de veac, dar, ca realitate sufletească, cu mult mai mult. Și Cornelia Pillat își amintește în *Ofrande* cam aceeași viață relativ tihnită și plină de bucurii simple, pe care o trăiau oamenii cu oarecare stare. Timpul avea încă răbdare! Deculeștii, familia dinspre tată, cumpătați, onești, fără fumuri, peste care se prăvălește comunismul ca o furtună pustiitoare, sunt boiernași din sudul țării. Mama este elvețiancă, niciodată perfect adaptată, dar îndurându-și soarta cu seninătate. Prin Pascal Bentoiu, marele compozitor, cu care s-a căsătorit în anii '50, Annie Bentoiu îl cunoaște pe unul dintre cei mai de seamă avocați români din secolul trecut, care se sfârșește în închisoare, la 70 de ani, în 1962, după două arestări separate prin optsprezece luni de libertate și doisprezece ani de nelibertate. Nimeni n-a înfățișat mai emoționant viața unui mare bărbat în timpul atât de scurt care i-a fost acordat ca o grație divină între o provizorie moarte civilă și o alta definitivă. Volumul al doilea al memoriilor este cu mult mai dramatic, constituind o mărturie pe alocuri cutremurătoare despre viața noastră cea de toate zilele din România de după mijlocul secolului

XX. Povestirile Anniei Bentoiu împrumută ceva din stoicismul scrisorilor soțului ei, Pascal (reproduse adesea în carte). Evenimente istorice majore sunt contrapunctate de întâmplări cotidiene dintre cele mai anodine, ba chiar amuzante uneori, deși pline de tristețe cel mai adesea. Remarcabile sunt portretele biografice: Aurelian Bentoiu, tante Alice, unchiul lui Pascal, Alice și Ginel Teodorescu. O pagină greu de uitat rectifică portretul făcut de Sebastian în *Jurnal* lui Camil Petrescu: la aproape șaiszeci de ani, Camil este un personaj absolut simpatic, de o mare vivacitate intelectuală și fizică („mișcările lui îți sugerau uneori o pisică, o veveriță, o pasăre mică”), jucându-se dezinvolt cu aparatul auditiv pe care altădată îl ascundea cu cochetărie, curios de orice („voia să știe, să înțeleagă, să i se explice”), de o delicatețe infinită, altruist și protector cu tinerii lui prieteni. Sunt, în amintirile Anniei Bentoiu, o mulțime de personaje pe care generația mea le-a întâlnit, la o altă vârstă, desigur, decât aceea din carte, cum ar fi Alexandru George, Mircea Pop (Alexandru Miran), Marta Cozmin, dr. Puiu Stoiculescu și alte multe siluete încântătoare, fiecare cu norocul sau nenorocul lui, în vremuri de restriște. O latură mai puțin obișnuită a *Timpului ce ni s-a dat* (are dreptate Dan C. Mihăilescu să spună că în cartea Anniei Bentoiu „timpul ce ni s-a dat este în realitate timpul ce ni s-a luat”) este explorarea ziarelor epocii și a unor documente ori studii ulterioare. Suprapunerea aceasta nu numai că nu stânjenește autenticitatea întâmplărilor, dar o potențează la maximum. Autoarea n-are însă deloc morga cercetătorului științific. Timpul este în fond leit-motivul principal al unei cărți cu pagini deseori teribile, deși și fără emfază. Inevitabila revoltă este reținută cu o nobilă demnitate: „Trecutul (ne) devenise cu totul inaccesibil, viitorul era fără formă și fără îndurare: intensificăm cu voluptate prezentul, oarecum izolați în timp...”, spune la un moment dat autoarea pe tonul cel mai natural din lume. O infinită delicatețe sufletească este pusă în slujba evocării unei istorii de care n-a fost cruțat niciunul dintre noi, oamenii unei gene-

rații care a avut șansa și totodată neșansa, deopotrivă de absurde, de a trăi două răsturnări ale ordinii politice și grozăvia celui mai înspăimântător deceniu de după mijlocul celui mai înspăimântător secol al mileniului încheiat.

*Închisoarea noastră cea de toate zilele* (1991-1997) a lui ION IOANID (1929-2003) a fost prima mărturie directă, și încă una de mare amploare, despre detenția politică românească. Autorul și-a scris memoriile în Germania, unde s-a stabilit după 1969, fiind vreme de două decenii crainic la postul de radio „Europa liberă” din München. Fusesse arestat de două ori, în 1949, pentru câteva zile, și în 1952, pentru doisprezece ani, petrecuți în câteva dintre cele mai oribile temnițe și lagăre de muncă – Pitești, Căvnic, Jilava, Oradea, Aiud, Salcia – unde a întâlnit sute de tovarăși de suferință, fie din lotul Pătrășcanu (Harry Brauner, Bellu Silber ș.a.), fie foști politicieni, ofițeri, legionari, intelectuali anticomuniști, luptători în munți (Radu Cioculescu, Adrian Dimitriu, Alexandru Balș, Dem Dobrescu, generalul Ion Pantazi, Nichifor Crainic, Radu Gyr, Ion Caraion ș.a.). Cartea oferă și câteva liste de deținuți, însumând aproape cinci sute de nume. „Dicționarul” lui Ionițoiu s-a bazat pe informațiile lui Ion Ioanid, preluate de altfel și în revista *Memoria*. Niciuna dintre memoriile publicate după 1989 n-are caracter documentar la fel de pronunțat ca acel al lui Ioanid. Referindu-se la evenimente și la oameni, despre care a aflat la a doua mână, aceasta scrie: „Eu n-am făcut decât să le reproduc pe cele pe care le-am reținut din povestirile lor și nădăduiesc că alții vor aduce amănunte suplimentare care să ajute reconstruirea datelor, faptelor și numelor, pentru a restabili cândva întregul adevăr”. Aceași atitudine o adopta autorul și cu privire la cele trăite de el însuși. Așa se explică minuția și precizia cu care sunt înfățișate lucrurile, indiferent de importanța lor, pe o mie șase sute de pagini format mare, câte cuprinde ediția în trei volume de la Humanitas. Nicio altă operă similară nu oferă o cantitate comparabilă de informații de tot soiul. Ioanid

nu e, propriu-vorbind, un scriitor, ca Steinhardt ori Pavlovici. Relatarea lui e liniară, cronologică, fără paranteze ori alternări de planuri, amânând scoaterea în evidență a unor întâmplări la momentul potrivit, cu puține comentarii și în general fără veleități literare. Oribilele experiențe carcerale au adesea un aspect brut, dar cu atât mai impresionant cu cât orice adaos „expresiv” le-ar dăuna. Sunt lucruri care nu pot fi privite în perspectivă ficțională. Acumularea de fapte și prezentarea lor detaliată, adesea tehnică, fac o impresie mai puternică decât orice romanțare. Și totuși însușirile de artă nu sunt cu totul absente: Ioanid are o bună stăpânire a suspan-sului, cartea lui fiind epic senzațională, ca un roman de aventuri sau polițist pe alocuri, care nu poate fi lăsat din mână. Evadarea din mina de la Cavnic a celor paisprezece deținuți este absolut palpantă. Scene de roman sunt presărate pretutindeni. Ioanid face proză ca Monsieur Jourdain al lui Molière. Scoborârea în pivnițele domnești ale închisorii Văcărești este un episod dantesc. Înformântarea lui Alexandru Balș (soțul Dinei Balș) este o astfel de scenă, hugoliană prin firescul cruzimii. Deținuții de drept depun trupul mortului într-o căruță plină cu paie. Totul e observat de povestitor și de alți „politici” pe ferestrele de la celulele lor care dau spre curtea interioară:

„...Din clădirea închisorii și-a făcut apariția alt gardian, în fruntea unui grup de patru deținuți, care transportau într-o pătură trupul neînsuflețit al lui Balș. Gardianul le-a dat dispoziția să urce mortul în căruță, să-l acopere bine cu paie și să nu uite să aducă pătura înapoi și, fără să mai aștepte să-și vadă ordinul executat, a intrat din nou în clădirea închisorii. Nici n-a apucat să tragă bine ușa după el, că cei patru deținuți, ca la comandă, s-au aplecat asupra cadavrului depus pe jos în curte și, cu rapiditatea și dexteritatea unor profesioniști, l-au dezbrăcat de haine, lăsându-i doar cămașa și chiloții. Într-o clipă, vestonul și pantalonii au dispărut sub propriile lor haine. Au luat apoi cadavrul de

brațe și de picioare și l-au balansat de câteva ori înainte și înapoi, l-au aruncat peste paie în fundul căruței și, după ce au tras paiele peste el, au recuperat pătura și au intrat și ei în penitenciar. Peste câteva minute, a reapărut gardianul cel cărunt însoțit de încă doi deținuți purtători de unelte pentru săpături. După ce a verificat și constatat că încărcătura căruței se găsea la locul ei, s-a suit cu cei patru suți în căruță, a luat hățurile în mână și a dat bici cailor. Așa l-am văzut de la fereastra noastră, reapărând în curtea mare a închisorii și îndreptându-se spre poarta principală de ieșire.”

*Închisoarea noastră cea de toate zilele* este monumentul care se cuvenea ridicat în memoria miilor de nevinovați uciși în temnițele comuniste.

ADRIAN OPRESCU (n. 1929) n-a scris niciun rând până la 78 de ani, după cum aflăm de la Gabriel Liiceanu, editorul neașteptatei lui cărți de memorii, *Vărul Alexandru și alte povești adevărate* (2008). „Cultura lui umanistă se reducea la istorici și politologi francezi, scrie Liiceanu. Cu literatura nu avusese niciodată o bună întâlnire”. Și, totuși, dincolo de interesul documentar, și el ieșit din comun, ca și de un evident talent, memoriile lui Adrian Oprescu denotă o cultură literară bine așezată în tradiția artelor frumoase. Puțini dintre prozatorii contemporani scriu cu atâta îngrijire și într-o limbă atât de curată. Memoriile se referă la două perioade complet diferite din viața autorului. „Perioada paradiziacă”, după cum o numește singur, este a copilăriei într-o Românie antebelică, părăndu-ni-se astăzi mai apropiată de secolul XIX decât de secolul XXI. O știm foarte bine de la mai toți memorialiștii din ultima vreme. Provenit dintr-o familie cu oarecare stare, Adrian Oprescu își amintește, fără pic de sentimentalism ori de nostalgie, pe un ton exact și firesc, de timpul petrecut la Calafat sau în casa bunicilor de la Cozieni, pe când orașelele noastre semănau cu niște sate mari, cu gospodării prospere și eco-

conomic autarhice, care-și produceau ele însele necesarul pentru trai, unde apa se scotea din fântână, nu exista canalizare, iar casele, cu camere înalte, cu bucătării, cămări și pivnițe imense, se încălzeau cu lemne și unde existența era încă aceea patriarhală. Din această preistorie, autorul e aruncat brutal în istorie odată cu arestarea lui în 1949. Restul cărții e consacrat infernului și este una dintre mărturiile cele mai zguduitoare pe care le avem. Adrian Oprescu nu e părăsit de uimitorul lui instinct literar și relatarea grozăviilor trăite la Canal e făcută pe același ton cu care au fost povestite întâmplările fericite ale copilăriei. Nu e nici revoltă, nici resemnare. Și, totuși, câtă eficacitate, artistic vorbind! Am citit rareori pagini comparabile cu cele despre „trenul groazei”, cu care deținuții sunt transportați, politici și de drept comun laolaltă, de la Craiova prin Pitești și București, la Poarta Albă, zile și nopți la rând, în condiții asemănătoare cu cele descrise de Soljenițan în *Arhipelagul Gulag*. Evenimentele de la Canal fac obiectul unui veritabil roman, captivant, cu scene înspăimântătoare, dar și cu altele pline de umor, din care nu lipsește grotescul, dar nici miraculosul. Un deținut fură mâncare și, ca să nu fie prins de potera lagărului, se ascunde într-o latrină. Descoperit, nu poate fi pedepsit, fiindcă mirosul oribil pe care-l degajă îl face invulnerabil. La fereastra celulelor închisorii bate periodic cu ciocul un cioroi poreclit Gogu de gardianul-șef, un fel de protector al lui, când cioroiul, odată lăsat să intre și să poposească pe umărul câte unui deținut, îi aduce cu mâna lui de mâncare, știind că politiciile duc lipsă până și de firimituri de pâine. În baraca cu scule de pe un șantier al lagărului, un bătrân deținut, care face pe paznicul, e vizitat aproape zilnic de un copil de trei ani al nu știu cui care răzbate prin toate obstacolele, nevăzut de gardieni și neoprit de sârma ghimpată. Arătat deținuților și paznicilor, cum doarme sub șuba bătrânului, aceștia sunt cuprinși de o puternică emoție, ca și cum l-ar fi văzut pe însuși „copilul sfânt”. Memorialistica se mișcă pe

registre variate. Autorul are o mână sigură de prozator adevărat.

Odată cu publicarea în Germania, în 1971, a romanului *Ostinato*, refuzat de cenzura din România, ia naștere „cazul Goma”. Șase ani mai târziu, după încă două cărți apărute în Occident, PAUL GOMA (n. 1935) îi adresează o scrisoare lui Nicolae Ceaușescu, pe care obține câteva zeci de semnături, nu atât ale colegilor de breaslă (cu excepția lui I. Negoieșcu și a lui Ion Vianu), cât ale unor persoane necunoscute dintre care unele sperau să emigreze. Scrisoarea a fost considerată de aceea un fel de pașaport Nansen, după modelul unui danez care a înlesnit în timpul ocupației naziste emigrarea unui număr mare de evrei. Ea a avut un mare ecou în țară și străinătate. *Ostinato* era a doua carte a lui Goma, după un volum de nuvele fără semnificație din 1969. Titlul însuși era premonitoriu: în limbaj muzical, *basso Ostinato* (după cum remarcă autorul articolului din *Dicționarul academic*) înseamnă iterarea unei teme pe care se construiesc variațiuni. Multe din romanele ulterioare ale scriitorului vor relua tema universului carceral, într-o formă mai net autobiografică decât *Ostinato*. *Gherla*, *Patimile după Pitești* și alte romane alcătuiesc împreună o adevărată saga memorialistică. *Din Calidor* sau *Arta refugii* au caracter memorialistic, deși Basarabia copilăriei scriitorului reprezintă o oază idilică și patriarhală în opera unui scriitor obsedat de întunericul regimului concentraționar. Memorialistica propriu-zisă a lui Goma este impură, viciată de veleități literare. Ea evocă atât evenimente relatate de alții, nediscriminând însă niciodată limpede între mărturia personală și prelucrarea unor informații care au circulat oral sau în cărți (cum ar fi acelea ale lui D. Bacu și Virgil Ierunca despre Pitești), mai mult, mixând perspectiva cea mai net subiectivă și răceala documentului. Mărturia e adesea romanțată în spiritul ca și în litera ei. Pagina de amintiri e sofisticată literar prin monologuri interioare ori prin dialoguri teatrale care indică prezumția unei transcrieri obiec-

tive. Toate personajele vorbesc la fel: ele pier așa-zicând pe limba autorului însuși. Manierismul este insuportabil. Narator și personaje delirează pe sute de pagini. Cititorul pierde treptat orice certitudine. De la un punct încolo este evident că Goma, arestat și apoi silit să se expatrieze, își confecționează o biografie de rezistent și martir al comunismului. Autorul se substituie unor persoane reale ori, din contra, își atribuie biografia acelorora. Tonul e frustrat, recriminator și agresiv. Lui I. Negoitescu i s-a părut că Goma are vocația aproape sadică a actelor de cruzime și de tortură. Deși și-a retractat semnătura de pe apel, punându-și cenușă în cap, când a ieșit din închisoare, după numai câteva zile, în 1977, criticul a pariat până la capăt pe literatura tot mai abundentă și mai tendențioasă a lui Goma. Degradarea începea însă să se vadă cu ochiul liber. Documentar, *Jurnalul* (1997-1999) e complet necreditabil, o campanie lamentabilă contra a toți și a toate. Deloc întâmplător, o culegere de scrisori din aceiași ani se intitulează *Singur împotriva tuturor*. Goma este însă un erou prea mic pentru un război atât de mare. Dincolo de inexactități, minciuni și procese de intenție, *Jurnalul* e opera paranoică a unui autor bolnav de mania persecuției. El mai este și dovada incontestabilă că Goma a scris toată viața o singură carte, în versiuni doar superficial diferite, rod al unei memorii revanșarde care s-a străduit să golească scena istorică a României recente de toți protagoniștii ei, mai răi sau mai buni – învinuți la grămadă și la nimereală de toate păcatele – spre a face loc unuia singur, deținător infailibil al adevărului absolut. Din nefericire, la precaritatea talentului s-a adăugat o lipsă flagrantă de onestitate intelectuală și morală. Ultimii simpatizanți, Goma i-a pierdut scoborându-se la cel mai penibil antisemitism în eseul intitulat *Săptămâna roșie* (2002), în fond o lungă și plicticoasă depoziție referitoare la drama dublei sovietizări a Basarabiei, pusă în cârca exclusivă a evreilor locali care nu numai i-ar fi primit pe ocupanți cu brațele deschise, dar s-ar fi dedat la atrocități contra populației românești. Cel mai important

disident român din regimul comunist își sfârșește cariera la Paris, într-un exil devenit autoimpus, improșcând cu noroi în stânga și în dreapta, atât în cei care nu i-au fost alături în 1977, cât și în cei fără de care disidența lui ar fi rămas fără ecou.

Între mărturiile directe despre viața în închisorile comuniste, *Tortura pe înțelesul tuturor* (2001) a lui FLORIN CONSTANTIN PAVLOVICI (n. 1936) rămâne, împreună cu *Jurnalul fericirii și Închisoarea noastră cea de toate zilele*, o extraordinară operă de referință. Autorul a fost arestat imediat după sfârșitul facultății, în februarie 1959 și a trecut pe la Jilava, Gherla, Salcia și alte temnițe ori lagăre de muncă până în ianuarie 1964, când a fost eliberat, cu o jumătate de an înaintea decretului care desființa detenția politică. Șase ani fără condamnare, urmare a unui denunț – ar fi declarat că-i displace romanul lui Z. Stancu, *Rădăcinile sunt amare*, lucru considerat drept dovadă de atitudine ostilă față de regim. Oricât de bizar ar părea astăzi un astfel de motiv, Pavlovici a fost anchetat și torturat înainte de un proces neîncheiat cu o sentință, iar apoi purtat de colo-colo, cu ochelari negri la ochi, în zeghe, cu cătușe, ca un criminal periculos, la fel cu atâția alții cu care pașii i s-au încrucișat, Alexandru Ivăsiuc (ce personaj, în cartea lui Pavlovici!), Costi Brâncoveanu, Gaby Michăilescu, Aurel State, doctorul Eusebiu Munteanu, Marius Dumitrașcu (fostul meu coleg de facultate, ieșit și el în 1964, trecându-și după aceea Licența cu mine și murind dintr-un infarct la 30 de ani!), preotul Matei Boilă, Al. Zub, Al. Paleologu, Sergiu Al-George, Ion Omescu, Mircea Marosin, I. D. Sârbu, avocatul Mircea Marin (care mi-a relatat prin 1965 sau 1966 unele din istoriile ce vor fi scrise ulterior de Pavlovici, într-o noapte, când, după un accident de tren, am mers pe jos dintr-o haltă de lângă Câmpina până la șoseaua națională). Două lucruri sunt izbitoare în amintirile lui Pavlovici, dincolo de un imens talent literar: capacitatea de a sugera, fără urmă de emfază ori de dorință de revanșă, „banalitatea răului”, cum

a caracterizat-o Hannah Arendt; și umorul, *pince-sans-rire*, deseori negru, de care autorul se dorește în stare chiar și în fața celor mai oribile atrocități. Arestarea și purtarea lui prin tot soiul de locuri rele sunt foarte aproape de absurditățile kafkiene. Însă tonul neutru, vocea niciodată ridicată, comentariul ironic, ireverențios, dar nu cinic, scot din bestialele comportamente ori din teribilele experiențe nu doar sănătoase învățăminte dar și o suportabilă, pozitivă apreciere a naturii umane, niciodată ireversibil ticăloșită. Lumea temnițelor pune în evidență caractere pe care libertatea le ignoră. Pe lângă lașitate și frică, există curaj și simț al solidarității. *Jurnalul fericirii* oferă exemple asemănătoare, însă din *Tortura pe înțelesul tuturor* lipsește nota de idealism moral din cartea lui N. Steinhardt. Reținut în judecăți, relatând fapte ori descriind comportări, Pavlovici pare înclinat mai degrabă să depună mărturie decât să condamne. Un deținut devenit torționar la Pitești și condamnat apoi odată cu lotul Țurcanu și-a creat un mod de supraviețuire perfect, care presupune provocări și bătăi cu alți deținuți, doar pentru a-și menține condiția fizică, și o foame cronică pe care și-o satisface devorând literalmente un câine, fără să lase nicio urmă: „Deținuții mai naivi se minunau de performanța flămândului și se întrebau cum a reușit vânătorul să găsească un vânat atât de mare fără ajutorul bucătarilor. Și, mai ales, nu înțelegeau ce a făcut cu resturile de la bogata și excentrica lui masă. Răspunsul e simplu: Deaca nu gătea. Nu l-a fiert, nu la prăjit, l-a mâncat crud. Cât despre resturi, chiar și neștiutorii noștri camarazi ar fi trebuit să-și dea seama că foamea lui Dan Deaca nu tolera resturile.” Altădată inventivul Robinson, fost medicinist, fură din groapa de lături a bucătăriei un intestin de cal și-l ascunde sub podeaua izolatorului și aranjează apoi un incident care să-l oblige pe caraliu să-l pedepsească ducându-l la izolator, unde stă exact atâta timp cât are nevoie ca să mănânce mațul. Comentariul autorului este de același tip cu cel de mai sus: „E de presupus că și-a calculat gravitatea incidentului și durata pedepsei în funcție de lungimea mațului.

Pentru că și el [...] avea vână de matematician.” Tot la Salcia, un deținut moare, nu de foame, ci din prea multă mâncare: descoperind un depozit de grâu, al dihorilor, ronțăie bob cu bob până când i se umflă burta și face ocluzia letală. Personajele sunt deseori memorabile. Ivasiuc e lipsit de orice îndemânare, pierzând veșnic pasul la sapă ori lopată cu ceilalți deținuți, dar e premiat cu un drept la pachet fiindcă unul din comandanți sosit în control, îl vede, singur, în fața grupului de lucrători și nu știe că era de fapt cu un tur de câmp în urmă. Dacă nu se descurcă la muncă, la improvizat teorii strălucitoare, uitate de el însuși o clipă mai târziu, este campion. Un fost cofetar știe și spune pe de rost *Așa grăit-a Zarathustra* exact ca eroii filmului *Fahrenheit 489* de mai târziu. Un altul mănâncă piesele de șah, făcute din miez de pâine, pe care le câștigă la joc, însă doar pe cele albe. Autorul, care-i era adversar, își dă seama ce se întâmplă când nu mai are ce piese să strângă: „De piesele negre, unse cu funingine, nu se atinsese.” Dar merită amintite și alte întâmplări. O pagină se cuvine citată în întregime, pentru acuratețea literară a expresiei, pentru hazul intrinsec, pentru noblețea observațiilor. Punctul de plecare e o lecție de engleză în baracă, pe vremea rea:

„Avea, cred, preștiința limbii, altfel nu se explică rapiditatea cu care înțelegea orice subtilitate de morfologie sau sintaxă, cu o capacitate de înregistrare uluitoare. Se prea poate ca Sfântul Duh, cel ce îi învățase pe apostoli să vorbească în toate limbile neamurilor, să fi pogorât și asupra lui, sub forma unei gramatici universale. Rând pe rând elevii se retrăgeau. Singurul care nu se dădea dus era părintele Gheorghe Chiriac. Suferea de insașițitate culturală. Odată, când lecția s-a ținut pe patul meu de pe craca de sus, bulimia lingvistică a părintelui l-a scos din sărite pe profesor. L-a privit țintă pe unicul elev rămas și, cu cel mai bun accent Oxford al său, a declarat că și cum s-ar fi adresat unei clase întregi:

— Domnilor acum plec.



A folosit prezentul continuu, bizarerie a limbii engleze, care, tradus cuvânt cu cuvânt, sună așa: «Eu sunt plecând». S-a lăsat să cadă într-o rână, sprijinindu-și cotul de perna sub care îmi țineam periuța de dinți. S-a auzit un pârâit; ultima mea legătură cu civilizația se sfărâmasese. Sașa Ivasiuc nu pleca nicăieri. Însă ideea că un om există doar plecând l-a convins pe părintele Chiriac. A luat-o către alt colț al barăcii.

Setea de a cunoaște era în fond, un deghizament al nefericirii, refuzul nostru de a ne abrutiza. Ca sistemul să funcționeze, elevul trebuia să joace, la rândul lui, rolul profesorului. Pentru noțiunile elementare, am avut și eu câțiva școlari. Unul dintre ei se numea Minculescu, era din Turnu-Măgurele și avea copii de vârsta mea. După vreo lună de engleză intensivă, progresele au fost minime. Deosebirea dintre verbele *a avea* și *a fi* și dintre adjectivele perechi rămânea un mister. Dacă îi cereai să spună *am un copil mic*, puteai fi sigur că-ți va răspunde *sunt un copil mare*. Când i-am propus să renunțe, m-a rugat să continue:

— Mai uit și eu de dorul de casă.

Dacă nu ar fi fost dorul, sentimentul acela ilegal, dar imposibil de controlat, bandiții ar fi putut să se declare mulțumiți. Baraca înlocuia biblioteca, salonul, amfiteatrul, spațiul de reculegere și rugăciune. Întreaga noastră biografie se condensa în ea, ca arborele în sămânță. Trăiam într-un calendar nou, al unei lumi noi. În perioadele de cracă, nu eram obligați să gândim. Nu trebuia să ne facem griji nici pentru ziua de azi, nici pentru ziua de mâine. Nu trebuia să scurmăm pământul, nici să-i culegem roadele. Mâncarea ni se aducea la ore fixe, nouă nu ne rămânea decât s-o mestecăm. Pentru deținutul de rând, gândea brigadierul. Pentru brigadieri, gândea gardianul. Pentru gardieni, comandantul lagărului. Un Hamlet îmbrăcat în zeghe ar fi fost o prostie de neînchipuit. «A fi sau a nu fi» era treaba Securității, a ministrului Drăghici, a lui Ghe. Gheorghiu-Dej, a Kremlinului. Nu le puteam lua noi un atribut pentru dobândirea căruia sacrificaseră valorile esențiale ale civili-

zației. După câte ne făcuseră, doar ei aveau dreptul să hamletizeze.”

În bună măsură, ca și în cazul lui Paul Goma, toate romanele (*Captivi*, 1970, *Atrium*, 1974, *Cartea fiului*, 1976, *Octombrie ora 8*, 1981) și povestirile (*Noaptea pe latura lungă*, 1969, *Primele porți*, 1975) lui NORMAN MANEA (n. 1936) sunt autobiografice. Autorul e mai degrabă un memorialist decât un romancier, dublat de un bun eseist (*Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, 1979, *Pe contur*, 1984), insuficient relevat în țară înaintea articolului *Happy Guilt (Felix culpa)*, publicat în 1991 în revista americană *The New Republic* și, consacrat legionarismului tânărului M. Eliade. Așa se explică de ce abia cartea de memorii din 2003 *Întoarcerea huliganului*, apărută concomitent în România și în SUA, pare să-i fixeze mai limpede profilul scriitoricesc, cel puțin în critica românească, dezinteresată, cu două sau trei excepții (remarcabilă fiind doar aceea reprezentată de M. Iorgulescu), de proza propriu-zisă. *Întoarcerea huliganului* strânge într-un unic fascicul toate temele și obsesiile din romane și povestiri (acestea din urmă netăgăduit superioare, mai ales cele care evocă revenirea copilului din deportare). Fără literaturizarea iarăși în felul de la Goma, deși mult mai puțin manieristă, ar fi putut fi considerată o carte excepțională. Este evident că Manea nu reușește mai ales când face literatură. Nu sunt doar intersecțiile și suprapunerile de planuri temporale, retrospectivele amestecate cu anticipațiile într-un prezent continuu uneori oboșitor al narațiunii, mai este și metaforizarea dubioasă a unor scene de viață ce trebuiau tratate direct („În camera simplă, de lemn, insomnia nopții înstelate se prelungi în lumina zorilor pe cearceaful pătat de garoafele sângelui de fecioară”). Sau stilistica obositoare, inspirată de Paul Georgescu, a poreclelor și denumirilor comic-absurde. Spre deosebire de majoritatea memoriilor publicate după 1989, ale lui Manea și Goma sunt minate de veleități artistice și de expresie, ceea ce atenuază impactul unor întâmplări, ținând de mica ori de marea istorie, deseori teri-

bilă. O particularitate a memorialisticii lui Manea este impregnarea ei de ideologie. Dacă la Goma e vorba mai ales de o tendențioasă subiectivitate malignă, rod al frustrărilor de tot felul, și care așază neconținut lucrurile cu capul în jos, la Manea, eseistul își amestecă cerneala cu a evocatorului trăgând spuza faptelor și oamenilor pe turta speculației politice și morale. Se reiau multe din leit-motivele existente deja în prozele de ficțiune.

În special, dubla obsesie identitară a autorului: ca evreu și ca exilat. Este, la Manea, aproape un complex al apartenenței. Chestiunea evreiască este chiar anterioară nașterii scriitorului. „Anul huliganic” 1934 e discutat de el pe marginea romanului, tot memorialistic, al lui Sebastian, *De două mii de ani*. Primele îndoieli ale naratorului nu vin așa-zicând nici măcar din faza intrauterină, ci de mai devreme, când părinții lui abia se cunoscuseră (extraordinară poveste a întâlnirii lor în autobuzul arhiplin care merge la tradiționalul iarmaroc de la Fălticeni!). Deportarea în Transnistria din 1941 nu face decât să agraveze complexul. Nici tranziția postcomunistă nu e cruțată. După articolul despre Eliade, Manea se simte din nou amenințat într-o țară care i se pare stăpânită de duhurile, reînviată, ale legionarilor. Autorul își însușește cu o anumită voluptate masochistă învinuirile de „trădător” cu care-l gratulează presa naționalistă. Există chiar o notă orgolioasă, cu toată autoironia, în declarațiile lui: „Trădătorul național sunt eu, nu cedez nimănui titlul!” Dificultatea constă în aceea că nu evreul era neapărat vizat de fanii lui Eliade, ci liberalul. H.R. Patapievici, neo-conservator el, sau Al. Paleologu liberal vechi au fost tratați în acei ani la fel, ca să nu mai vorbim de Andrei Pleșu, G. Liiceanu și de întreg Grupul pentru Dialog Social. „Huliganul, mai scrie Manea, cu privire la epoca de dinainte de '89, renunțase până la urmă la jocurile de societate, devenind ceea ce nu voia să admită că ar fi: un *troubllion*, un *trouble maker*. Un fleac, de fapt: strecurasem, într-o revistă de provincie, câteva rânduri critice despre noul național-socialism românesc.

Urmase, instantaneu, asaltul oficial”. Nici de data asta nu era vorba de un evreu: asaltul oficial, care se folosea în anii '70 de berbecule protocronismului, îi privea pe criticii și pe scriitorii neîndoctrinați suficient, indiferent de naționalitatea lor. În plus, Manea nu s-a numărat printre protagoniștii luptei contra protocronismului care nu era altceva decât fața culturală a național-comunismului. A-și asuma, fie pentru perioada comunistă, fie pentru aceea postcomunistă, titlul de „trădător național” și, încă, punându-l pe seama originii sale iudaice, nu e nici adevărat, nici onest. „Recenzia mea despre memoriile lui Mircea Eliade și conexia sa cu Garda de Fier mă promovase în rolul de inamic public numărul unu, divizia internațională”. Se subînțelege că internaționalismul se referă la originea iudaică.

Paranoia pândește, am văzut, și spaima postdecembriste. Într-o imaginară discuție cu un critic cândva dogmatic și apoi romancier modernist (deși nenumit, el este Paul Georgescu, despre care Manea a scris cu mare simpatie înainte, ca și despre alți scriitori cu trecut comunist, Geo Bogza, Radu Cosașu, rânduți în același subcapitol din volumul *Pe contur* intitulat *Colegiale*, dar transformat în *Întoarcerea huliganului* în protagonist al unei anecdote triviale), Manea îi atribuie acestuia, mort înainte de revoluție, observația că României i-a fost dat să fie verde, apoi roșie, apoi din nou verde: „...Aici nu-i loc pentru confuzii democratice și culori spălăcite. Roșu sau verde, asta oferim”. Este ideea curentă a istoriografiei comuniste, reluată și de Catherine Durand, după care politica interbelică era controlată de extremitățile celor două culori, care, în realitate, nu fuseseră niciodată la putere, dacă exceptăm toamna lui 1940 când Horia Sima era viceprim-ministru. Cu atât mai puțin după 1989 poate fi vorba de o renaștere a fascismului. Anii din urmă au arătat că fenomenul „România mare”, spre a nu vorbi de refacerea Legiunii, este marginal. E cât se poate de semnificativ și faptul că dominantă anilor '90 în România i se pare lui Manea a fi antisemitismul și criptoco-

munismul. Liberalismul lui Manea e unul de tip american, de stânga, adică, explicabil în parte și prin naivitățile utemistului din anii '50, care a acceptat excluderi și linșaje morale. În ce privește condiția exilatului, Norman Manea îi convoacă în dureroasele lui incertitudini pe Celan, pe Joyce și pe alți expatriați faimoși. *Dialoguri imaginare* îi opune pe Sebastian, în foarte interesante pagini asemănătoare cu acelea Din *Două mii de ani*, deși punctele de vedere diferă radical, și pe Steinhardt, indescifrabil pentru „evreul ateu”, cum se califică Manea singur, spre deosebire de „evreul creștinat” din *Jurnalul fericirii*. În parte, *Întoarcerea buliganului* răscumpără o operă prolixă, nehotărâtă între ficțiune și mărturie, scrisă adesea în limbă de lemn, prezumțioasă și greu de citit.

Banale, fără personalitate, sau pur și simplu neliterare, merită totuși o consemnare mult prea lăudatul *Jurnal* (1997) al Alicei Voinescu, *Jurnalul politic* (opt volume, între 1997 și 2006) al lui Ioan HUDIȚĂ, extrem de minuțios și, testimonial, inconfundabil, *Jurnalul* (1998) lui Leontin Jean Constantinescu, *Din amintirile unui secretar de redacție* (1997) ale lui Alexandru Baci, *Amintiri* (2003) ale Zoiei Cămărășescu, nepoata lui Titu Maiorescu, *Memoriile* (2000) lui C. Beldie, *Noapți albe și zile negre* (1992) ale lui N. Carandino, nu așa de interesante cum ne-am fi așteptat, *Jocul*

*cu moartea* (1999) al lui Mihai Rădulescu, *Scritori care au devenit amintiri* (1999) de Virgil Carianopol, *Jurnalul* (2003) Marioarei Voiculescu, *Amintirile fără memorie* (1995) ale lui Alexandru Ciorănescu, *Nori peste balcoane* (1996), jurnalul de exil al Sandei Stolojan, nepoata lui Duiliu Zamfirescu, *Drumuri, încercări, împliniri* (1998) ale Luciei Apolzan, eleva lui D. Gusti, *Pagini de jurnal*, (2003) de Petru Comarnescu, *Jurnalul unui poet leneș* (2000), totuși copios, ca o masă îmbelșugată, al lui Victor Felea, *Cu fața spre trecut* (2005) de Ion Papuc, *O viață trăită, o viață visată* (1996), scurtele memorii ale lui Romul Munteanu, pline de ranchiună împotriva criticii, în care E. Barbu nu e pomenit, *Strada Lebedei 8*, paginile din jurnal ale lui Traian Chelariu, document factual și moral excepțional, literar indigest, *Memoriile* (1999) lui Virgil Gheorghiu, *Credința noastră este viața noastră* (2003), memoriile din anii 1947-1961 ale cardinalului greco-catolic Iuliu Hossu, document al unui caracter excepțional, relatând suferința spirituală a celor închiși („Cea mai mare durere a sufletului nostru a fost lipsa sfintei liturghii; n-am putut liturghisi în patru ani și șapte luni în penitenciarul de la Sighet nicio sfântă slujbă liturgică; n-am ținut în mână nicio carte, nici n-am văzut vreo carte; n-am citit un șir”) și altele, de toată mâna, dintre care unele și-au găsit locul în capitolele consacrate autorilor lor.



## Nostalgia esteticului

*Carte frumoasă, cinste cui te-a scris,  
Tu nu răspunzi la nicio întrebare.*

Tudor Arghezi

Sub acest titlu am ținut, cu un deceniu în urmă, o conferință la Universitatea din Oradea, în care era vorba despre ceea ce numeam agresiunile la adresa criticii literare din anii de comunism și, apoi, din cei ai tranziției de după 1989. Nu m-a preocupat atunci istoria literară, chiar dacă, inseparabilă de critică, așa cum o concepem cu toții de la Călinescu și Wellek încoace, nici ea n-a avut cum să fie cruțată de încercări de deturnare de la rosturile firești. Deși publicasem întâiul volum al *Istoriei critice*, nu-mi pusesem decât în treacăt întrebarea asupra relativului discredit al genului ca atare, nu doar în România postcomunistă, dar în toate țările, indiferent de natura experienței lor politice recente. Era totuși evident că exemple de istorii literare capabile să-și marcheze epoca, așa cum o făcuseră cele ale lui De Sanctis, Thibaudet ori Călinescu la vremea lor, nu mai prea puteau fi date după Al Doilea Război. Rafturile librăriilor pariziene, pe care le cunosc mai bine, nu duc, ce e drept, lipsă nici astăzi, la începutul noului mileniu, de istorii literare: doar că ele sunt, fără excepție, destinate studiului

universitar, sunt așadar manuale sau au caracterul unor panorame care aruncă o privire asupra unor perioade, genuri, specii ori curente literare, ignorând sensul istoric general al literaturii. Lucrurile stau probabil la fel în toate librăriile din lume. Piața de carte românească fiind încă destul de săracă în materie, cunoaște același fenomen. Cu excepția, aceleia în mai multe volume, a lui Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române* (al cărei titlu indică deja o limitare), lipsită și de spirit critic, și de originalitate, celelalte sunt manuale deghizate (Al. Pîru, D. Micu) sau, lucru semnificativ, la care voi reveni, consacrate exclusiv literaturii contemporane (Marian Popa, Alex. Ștefănescu). Cauzele fenomenului nu pot fi neapărat altele, în diferite literaturi, fapt este că n-au fost decât rareori considerate cu atenție. În ce mă privește, m-am gândit la acelea valabile pentru situația din literatura română, încă înainte de a fi sigur că voi scrie eu însumi, într-o zi, o istorie literară.

O primă cauză conjuncturală, decisivă acum patruzeci și mai bine de ani, consta în greutatea de a articula faptele de istorie a literaturii în

istoria socială și politică. Istoriile sociale și politice nu se mai publicaseră de la aceea a lui M. Roller, care stabilise standardele marxiste. Modelul sovietic al *Cursului scurt de istorie a P.C.(b) al Uniunii Sovietice*, ale cărui ediții succesive însemnau tot atâtea versiuni diferite ale realității politice, întocmai ca rescrierea istoriei lumii în romanul *1984* al lui Orwell de către țările care dețin, pe rând, puterea, nu-i încuraja pe istoricii noștri să se apuce de treabă. Ei erau conștienți că nu pot ține pasul cu imprezibilul documentelor de partid. Riscul era oarecum același și pentru istoriile literare, deși, mai ales în anii '60-'70, literatura și critica își cuceriseră un statut de relativă independență. În curând, se va adăuga la schimbarea neîncetată de perspectivă ideologică, emigrarea masivă a unor scriitori, asupra cărora Cenzura va impune o tăcere asurzitoare. Tot ce se putea face era evitarea spațiului public, în sens larg, și retragerea în acela universitar, unde și istoria generală, și aceea literară au continuat a fi predate studenților. Ca unul care a predat, un sfert de secol, literatura contemporană, cea mai vulnerabilă la tabuuri ideologice, pot depune mărturie că procesul de instruire a fost liber, mergând până la citarea normală a acelor autori sau opere interzise dezbaterii în publicații. Istoricii generaliști care se ocupau de perioade vechi aveau aceeași libertate. Excepția o furnizau specialiștii în istoria contemporană pentru care cuvântările lui Ceaușescu deveniseră, ca documentele P.C.R. înainte, literă de lege. O situație foarte tristă, dar care vorbește de la sine, a apărut la începutul anului 1990, când profesorii de la catedra de istorie contemporană a Universității București mi-au semnalat (eram rector interimar) că toate tezele de licență prevăzute a fi susținute în sesiunea de vară tratau exclusiv aspecte din cuvântările dictatorului înlăturat de la putere în decembrie 1989.

Dacă această primă cauză n-a putut fi exprimată decât în mod voalat înainte de 1989, o a doua s-a bucurat de pe atunci de oarecare răspândire. Astăzi o consider mai degrabă un alibi decât o explicație (în parte, totuși valabilă).

E vorba de efectul pervers pe care l-a avut cea mai importantă teorie, aceea a lui Călinescu, referitoare la coincidența dintre critică și istorie literară. Formulată, se știe, la finele deceniului 4 din secolul trecut, teoria a putut fi reluată deschis, după război, abia în deceniul 7. Efectul a constatat într-o paradoxală escamotare a istoriei literare, critica ocupând întreg prim-planul. Întâmplător sau nu, în deceniul 7, a cunoscut o mare trecere printre intelectualii români și structuralismul francez. Grefa acestuia pe corpul tezelor călinesciene a distrus aproape orice interes al criticilor literari din generația '60 pentru istoria literară propriu-zisă. E sigur și că anistorismul teoretic al structuralismului a oferit criticilor și o imunitate practică. Și-au acordat ei înșiși scuturile necesare, evitând contactul care le putea fi fatal cu o istorie generală ideologizată și, încă, într-un mod din ce în ce mai puțin previzibil. Au scris panorame sau „metamorfoze” (care aveau avantajul de a se referi doar la schimbarea formelor literare), ocolind cu grijă evoluția contextului istoric.

N-am avut până de curând o explicație pentru insuccesul ideii de istorie literară după 1989. Observasem că ideea nu mai era la modă nicăieri, dar nu știam unde ar trebui căutată cauza unui fenomen care nu mai era local, ci global. Am început să înțeleg ce se întâmplă după ce am citit vehementul rechizitoriu la adresa universității americane din *Crișă spiritului american* a lui Allan Bloom. Și în alte cazuri, o carte sau alta a stat la originea închegării propriilor mele idei și convingeri. Fără să fi citit *Mimesis* de Auerbach n-aș fi scris *Arca lui Noe*, cartea despre roman. Iar *Canonul occidental* al celui alt Bloom, Harold, m-a silit să revăd structura *Istoriei critice*. Ceea ce, în *Crișă spiritului american*, mi-a sugerat o explicație pentru dezinteresul constant, după 1989, față de istoria literaturii (nu atât ca disciplină de studiu, care a rămas, în curriculumul universitar, cât ca disciplină liberală, ca și critica) nu este atât concepția esențialmente antiistorică pe care Allan Bloom o descoperă (confundând, din păcate, istoris-

mul cu istoricismul, în sensul lui Karl Popper), cât descrierea tipului de *high education* care a cucerit America începând din anii '60 ai secolului trecut și care, din câte știu, a continuat să fie practicat, în forme agravate, și după douăzeci de ani de la apariția, în 1987, a cărții. Pe scurt, e vorba de un model de educație construit în universitatea americană pe temeiul lipsei unui *background* cultural autohton și exportat ulterior în universitățile europene, unde, deși existau suficiente motive ca el să nu funcționeze, s-a impus totuși cu mare repeziciune, distrugând organicitatea procesului cultural specific. Iată un aspect al „americanizării” Europei occidentale și, în deceniile din urmă, și al fostelor țări comuniste, care n-a fost remarcat înainte de Bloom. Americanilor le lipsește, crede Bloom, simțul istoric pe care în Europa îl garantează existența unor Mari Cărți, considerate fondatoare. În locul unei tradiții viabile locale și organice, pe care emigranții n-o descoperiseră când puseseră piciorul pe noul continent (mai mult, ei au distrus tradiția indienilor americani, care li se pare a supraviețui ca o curiozitate primitivă), părinții fondatori ai Americii au propovăduit principiile lor de libertate și de egalitate. America actuală n-a fost rodul, din această cauză, al unei evoluții etnice, sociale, morale, religioase sau politice, așa cum a fost Europa, ci al implementării raționalismului și democrației burgheze, formulate de gânditorii englezi și francezi din secolele XVII și XVIII, într-o societate fără conștiința unui trecut național propriu. Anii '60 ai secolului XX, au rupt ultimele legături cu tradiția europeană importată cu două secole înainte, transformând întreaga educație și cultură din America. Noua Americă fără trecut, în sens european, a devenit la rândul ei exportatoare de standarde, și unde dacă nu într-o Europă care beneficia de o istorie complet diferită, uimitor de repede devenită în deceniile finale ale secolului XX o clonă americană. Prăbușirea comunismului din țările din Est a condus la dispariția nu numai a Zidului Berlinului, simbolul divizării continentului nostru, dar și a oricărui zid

protector în calea americanizării întregului continent. Pentru străvechea lui universitate, „Declarația de la Bologna” din anii '90 a însemnat grabnicul sfârșit al unui început care data doar din anii '80.

„Americanizarea” culturală reprezintă, cu tot ce presupune ea, cum vom vedea, cea din urmă agresiune de până astăzi contra istoriei și criticii literare. Ca să înțelegem mai bine ce se petrece sub ochii noștri – proces care s-ar putea dovedi ireversibil – trebuie să reamintim agresiunile din toată a doua jumătate a secolului XX, pe care generația mea le-a trăit așa-zicând pe pielea ei. În conferința de la Universitatea din Oradea, m-am referit, cum am mai spus, doar la agresiunile împotriva criticii. Introducând în discuție și istoria literară, trebuie să precizez din capul locului că agresiunile n-au fost neapărat altele chiar dacă li s-au dat uneori nume diferite; au fost în orice caz la fel de puternic resimțite în istoria literară, ca și în critică, ducând la anularea uneia și la deturnarea celeilalte. E vorba, în principal, de trei agresiuni.

Cea dintâi se situează în primele ore ale comunismului românesc, la sfârșitul deceniului 5 și de-a lungul întregului deceniu 6, și vine din siluirea faptelor literare de către doctrina marxism-leninismului (mai exact a versiunii ei jdanoviste, devenită ideologia oficială a Cominformului). În critica propriu-zisă, jdanovismul s-a manifestat ca un „sociologism vulgar”, cum, eufemistic, va fi numit mai târziu, când s-a produs o oarecare relaxare ideologică, urmare a spiritului Genevei, unde, după moartea lui Stalin s-au întâlnit Eisenhower și Hrușciiov. Sociologismul vulgar presupunea interpretarea romanelor, poeziilor ori pieselor de teatru exclusiv prin conținuturile lor, raportate nu la spiritul realității, ci la litera documentelor de partid, pe care trebuiau s-o ilustreze fidel, obligativitate înscrisă în tezele realismului-socialist. Valoarea artistică a operelor, care era oricum, din cauza falsificării adevărului vieții, ca și inexistentă, nu conta deloc în aprecierea critică. Maculatura realist-socialistă s-a dovedit epidemică. Scriitori

dintre cei mai talentați au creat opere la fel de idioate precum veleitarii și impostorii. Din radiografie a operelor, critica a devenit ideologie. Când, în 1965, am publicat *Literatura română de azi*, în colaborare cu D. Micu, n-am acordat criticii din anii '50 niciun capitol, considerând că nu era demnă de numele ei. Istoria literară s-a confruntat cu aceleași probleme, obligată să-și caute adăpost într-o activitate de pură erudiție, inclusiv alcătuirea de ediții critice, legate de autori neinterziși și care aparțineau aproape fără excepție unui trecut cât mai îndepărtat. Modernii și contemporanii au fost excluși. Operația principală a istoricului literar devenise rescrierea istoriei literaturii. Rezultatul a fost dublu: abandonarea unei bune părți din tradiția validă estetic a literaturii și o nouă și falsă ierarhie de valori. Esteticul, botezat estetism, era respins ca o expresie a decadenței culturii burgheze. E semnificativ că Sorin Toma și-a intitulat studiul despre Argezei *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei*: un conținut care nu reflecta standardele morale și ideologice comuniste era „putred”, după cum tot „putredă” era și poezia care se referea la el. Dar o istorie literară căreia i se impunea despre ce să scrie și despre ce să nu scrie nu putea fi mai bună decât o critică ale cărei ierarhii îi erau dictate de către oficialitate. Se poate remarca și că ierarhia tendențioasă avea urmări similare în istorie, ca și în critică. Mai interesantă pentru demonstrația mea este ruptura de trecut. Termenul care, câțiva ani mai târziu, a fost folosit pentru acest fel de a disprețui tradiția vie a fost *proletcultism*. Așa cum am arătat la momentul potrivit, termenul avea alt înțeles decât acela prin care, în Rusia sovietizată, Bogdanov încerca să afirme un soi de avangardă literară creată de proletariat și visa la oarecare independență de politic. Nu e limpede de ce, dar în România prin *proletcultism* s-a înțeles dezrădăcinarea artei noi, ștergerea cu buretele a antecedentelor. Era un fel de a limita literatura la un prezent considerat etern. *Proletcultismul* a intrat însă repede în conflict, ceea ce explică abandonarea și critica lui, chiar din

prima jumătate a anilor '50, cu natura utopistă a ideologiei comuniste, care, și dintr-o *mauvaise conscience*, paria pe prezent doar în măsura în care el putea fi apreciat ca o fază, penultima, din evoluția societății umane. E semnificativ că tocmai utopismul îi oprea pe ideologii partidelor aflate la putere în tot Estul să se numească comuniste, preferând sinonimul relativ *muncitorești*, ori să aplice același adjectiv democrațiilor și republicilor de tip leninist, botezate, ele, *populare*. Chiar și socialismul era un termen rezervat istoricilor. Cât despre comunism, el s-a tot construit, mai pașnic ori mai violent, mai cu grabă ori, mai ales, fără, mereu amânat pentru un viitor incert. A fost nevoie ca, în paranoia lui, Ceaușescu să nu mai facă nicio deosebire între realitate și ficțiune ideologică pentru ca P.M.R. să redevină P.C.R., R.P.R. să fie rebotezată R.S.R., și ca etapa istorică însăși să se cheme Epoca de Aur. Doar partidul se considera pe sine comunist. În sens strict, utopismul face imposibilă istoria literaturii, care nu poate prevedea decât trecutul, tot așa cum *proletcultismul* o anula, silind-o să renunțe la orice criterii de organicitate a evoluției.

Zece-cincisprezece ani mai târziu, agresiunea a venit dinspre un anumit spirit științific care respingea diacronia. E vorba de structuralism pe bază lingvistică și, în general, de semiotica generalizată din deceniile de după el. La origine s-a aflat Franța, dar SUA au fost repede cucerite. Domeniul atins de noul scientism se întinde de la literatură și artă la arheologie și biologie. Toma Pavel, structuralist el însuși când a emigrat în SUA în 1970 (*Sintaxa narativă a tragediilor lui Corneille* e o dovadă aproape ortodoxă), va examina mirajul structuralist al modernizării gândirii într-o carte astăzi clasică, *The Feud of Language*, din 1989. În România mirajul constat de Pavel a mai avut și un alt sens decât acela pur științific la care se referă eseistul american vorbind despre Occident: el a reprezentat o șansă de evadare din abordarea sociologist-vulgară și primitivă, ale cărei standarde le fixase ideologia; și-a putut permite, apoi, un alt jargon



decât acela marxist, care avea în plus un aer nobil, intelectual și modern. Structuralismul a viciat critica literară și a anihilat istoria literară. Criticii i-a dat iluzia că poate aspira la titlul de știință, dotând-o cu un arsenal conceptual care se voia clar și precis. Critica structuralistă s-a dovedit însă în bună măsură o impostură. Ea nu se mai interesa de opera literară ca de un produs istoric și axiologic. Esteticul era pus în paranteză, ca și istoricul. Dacă rațiunile aprecierii textelor literare de către sociologismul vulgar se aflau în afara textelor, într-o transcendență ideologică, rațiunile aprecierii de către structuralism erau, ele, imanente textului. Continuau însă a nu avea nicio atingere cu esența estetică a literaturii, reducând operele la procedee și practici textuale și inducând o ciudată idee de progres al literaturii sub raportul tehnicii. Nu afirma Nathalie Sarraute în *L'Ere du soupçon* că analiza psihologică din noul roman francez, produs în mare parte de viziunea structuralistă, e superioară aceleia, naive, din romanele lui Dostoievski? Cât despre istoria literară, ea a încetat pentru două decenii să mai ispitească pe cineva. Nimeni n-a explicat până astăzi de ce a fost tolerat structuralismul în România din jurul lui 1970. Explicația e totuși simplă. Ca și în cazul liricii din anii '60, încurajate la evazionism și abstracție, critica a fost lăsată să se delecteze cu jocurile de artificii textuale și neistorice (în ciuda faptului că marxismul era fundamental legat de diacronie), din aceeași *mauvaise conscience* care dusesse la condamnarea urgentă a proletcultismului: realitatea prezentă, a societății, ca și a literaturii, intens recomandată de ideologie, nu era altceva decât paravanul demagogic pentru un interes opus și anume acela de a se vorbi cât mai puțin și, în orice caz, cât mai puțin concret despre prezent. Referențialitatea operelor literare deranja în mai mare măsură Cenzura decât orice abatere de la principiile sacrosancte ale istoricității și realismului. Tezele fondatoare erau sacrificate din necesități pragmatice. Conștientă de pericol, Cenzura s-a lăsat totuși surprinsă de reacția, care n-a întârziat, la aceste manipulări.

În plină erupție de *nouveaux romans*, de poeme textuale și de studii structuraliste, se produce explozia unui realism *sans-rivage* care face din romanul anilor '70 unul social-politic foarte critic și polemic, capabil să ia pe cont propriu dezbateră tuturor marilor probleme cu care se confrunta (dar pe care le ascundea) regimul comunist. Nu mai puțin polemice vor fi teatrul, filmul și chiar lirica acelor ani. Critica se va trezi într-o nouă situație fără ieșire, deși nu sunt sigur că trebuie să vorbim de o veritabilă agresiune. Ea reușise, după 1965, să contracareze efectele sociologismului vulgar și chiar să stabilească o scară normală de valori, atât pentru prezent, cât și pentru trecut. Își asumase așadar și rolul istoriei literare care își continua netulburată hibernarea: și anume reevaluarea operelor vechi, clasice sau moderne. Aproape fără excepție, cronicarii literari ai generației '60 trec pragul dintre articolul de întâmpinare și studiul istoric al literaturii. Principalul mod de a contorna dificultățile ideologice constase într-o nouă maioresciană separare a esteticului de etic și social. Cum operele literare începeau tocmai acum să aibă un conținut supărător pentru Cenzură, estetismul criticii trebuia să dea dovadă de mai multă abilitate spre a rosti fie și parțial adevărul. Lucrurile au fost în realitate mai complicate decât par astăzi. Oficialitatea, care încuraja evazionismul prozei și purismul poeziei, avusese în egală măsură precauția nedeclarată de a tolera această nouă critică estetică, ieșită din mantaua marii critici moderne interbelice. Avantajul unor judecăți curat estetice era de a nu băga degetele în ochii cititorilor ca să le atragă atenția asupra naturii tot mai subversive a tematicii și discursului literar. Lăsați de capul lor, criticii au contribuit și la stabilirea unui canon bazat pe estetic, nu pe ideologic. Au plătit un preț care li se va reproșa spre finele epocii comuniste și mai ales după aceea, dar au câștigat o bătălie importantă pentru supraviețuirea literaturii valoroase artistic. Tezele din iulie 1971 ale lui Ceaușescu au reprezentat o virulentă contraofensivă a ideologicului contra artisticului.

Intuiția îi spunea lui Ceaușescu că literatura și critica scăpaseră de sub control. Și chiar dacă nu și-a atins pe deplin scopul, contraofensiva a izbutit totuși să dubleze canonul critic cu unul oficial și să imprime pseudoculturii pe care o promova un caracter de masă. Până la sfârșitul regimului, această dublă contabilitate morală a rămas activă. Protocronismul a încercat, la rândul lui, să recupereze terenul pierdut, rescriind, într-o manieră naționalist-emfatică, istoria literaturii. Critica estetică și cea protocronistă n-au izbutit să se scoată una pe cealaltă în afara legii culturale. Dar a existat cel puțin o alternativă, imposibil de conceput în deceniile anterioare. În anii din urmă, s-a vorbit despre estetismul criticii din anii '60-'80 ca despre o strategie. Elementul strategic a existat, o știm noi înșine prea bine, de vreme ce esteticul devenise un instrument de ținere la distanță a subproducțiilor literare temeinic inspirate ideologic. Dar a vedea aici doar simplul exorcism de alungare a diavolului ideologic ne-ar întoarce la agresiunile repetate contra actului critic. Critica anilor '70-'80 a fost estetică nu doar din nevoia de a ierarhiza corect operele și de a stăvili valul de „cântări ale României” în stare de a fanatiza tineretul. Ea a redevenit estetică, urmând exemplul criticii interbelice, prin întoarcerea la uneltele ei firești și în definitiv la condiția ei naturală de existență. Și-a jucat cu succes șansa și a câștigat. Recitite astăzi, articolele și cărțile de critică literară din ultimele două decenii de comunism par mult mai puțin „date” decât, de exemplu, romanele. Doar poezia lirică a vremii mai poate pretinde o atât de sănătoasă stare fizică și morală. La un moment dat, în ultimii ani de ceaușism, în publicații românești din străinătate, iar în primii ani ai tranziției și în dezbaterile publice internă, s-a aflat o idee pusă în circulație în cronicile radiofonice de la „Europa liberă” ale Monicăi Lovinescu: *est-etica*. Conceptul voia să acopere partea de observație socială din romanele anilor '80 într-un fel mai explicit decât o făcea critica estetică din țară. Dar totodată să sugereze pentru operele literare un statut mai

complex. Operele ar fi trebuit să satisfacă nu doar cerințe estetice, ci și etice. La drept vorbind, critica ar fi avut obligația de a face eticul explicit. Până la urmă, deși disputa n-a fost niciodată tranșată, statutul acesta s-a dovedit mai degrabă ambiguu. Era destul de greu să tragi o linie despărțitoare între opere valoroase și opere doar curajoase. Și nu întotdeauna operele erau și una, și alta. Recitind critica acelor ani, observăm că sunt destule cazuri în care îndrăzneala operelor a fost abuziv apreciată, ele neavând decât o însemnătate etică și deloc una estetică, precum sunt cazuri în care opere evazioniste au stat în umbra celor realiste, ca mai puțin reprezentative. Un exemplu pentru primul abuz a fost romanul *Biblioteca din Alexandria* al lui Petre Sălcudeanu. Pentru cea de-a doua situație, exemple stau romanele așa-zisilor scriitori târgovișteni, nerecunoscute drept canonice cel puțin pentru o bucată de vreme. După 1989 s-a întâmplat, din contra, dar tot ca urmare a unor astfel de confuzii, să fie decanonizați autori realiști, care plătiseră un preț mai mare sau mai mic pentru adevărul operelor lor, și propuși cu mare stăruință în locul lor autorii acelorași ficțiuni non-politice, care nu erau neapărat superioare, dar nu plătiseră – nu trebuiseră să plătească – vreun preț.

Cea din urmă și cea mai puternică agresiune contra criticii și istoriei literare se produce tocmai când toată lumea nutrea speranța întoarcerii definitive a criticului și a istoricului literar la uneltele lor: după 1989. N-a fost nevoie decât de câțiva ani pentru ca iluzia normalizării să fie brutal spulberată. Presa literară și-a văzut aproape imediat diminuat statutul. Numărul publicațiilor și al cărților de literatură a crescut astronomic, ca și al editurilor, tirajele au scăzut în schimb drastic, fără ca totodată cititorii să mai poată fi identificați, prețul cărții a sărit în aer, cronicarii literari, mai toți aparținând noilor generații, au rămas în majoritatea lor niște anonimi plivitori de buruieni pe ogorul literaturii. Prestigiul literar, odinioară considerabil, al scriitorului, chiar și în ochii oficialității comuniste,

care încerca mereu să-l reprime, dar n-a reușit niciodată să-l ignore, s-a redus treptat și ireversibil. Deja pe la sfârșitul anilor '90, cartea nu mai avea un loc semnificativ într-o societate tulbure, nesigură de viitor și disputată de către o mulțime de atracții și interese care mai de care mai derizorii. Laolaltă cu teatrul, muzica ușoară și sportul, literatura a devenit un divertisment. Și, în același timp, un bun comercial, judecat în funcție de cerere și ofertă. Editorii n-au mai tipărit cărți de poezie decât dacă au beneficiat de subvenții și sponsorizări. Cărțile de critică și istorie literară au apărut doar când și în câte exemplare erau dorite de școli și universități. Romanele au avut un regim ceva mai bun, dar absolut haotic. A explodat, în schimb, piața traducerilor, dar fără criteriu de valoare, în condițiile unei piraterii editoriale cronice. O noutate absolută a devenit literatura pe internet (sau pe *net*, cum i s-a spus cu una dintre acele prescurtări specifice cyberspațiului), în progres cantitativ uluitor, însă scăpând oricărui control de calitate. Deși i s-au consacrat studii și cărți, literatura pe *net* n-a reușit, până când scriu aceste rânduri, decât mediocra performanță de a se constitui într-o lume paralelă cu aceea literară tradițională și, în pofida numărului mare de accesări, fără putere reală asupra societății și chiar și fără răspândirea în toate straturile și mediile pe care a cunoscut-o așa-numita cândva literatură de consum.

E curioasă, în aceste condiții, somația lui Sorin Alexandrescu, la care ne-am referit în capitolul pe care i l-am consacrat, de abandonare a canonului estetic. Textul din *Privind înapoi, modernitatea* (1999) sună așa:

„O discuție despre canon ar trebui să pornească de la recunoașterea faptului evident că «ordinea literară» românească a fost stabilită de patru oameni: Maiorescu (1940-1917), Lovinescu (1899-1965), Călinescu (1899-1965) și Manolescu (n. 1939). [...] Însemnătatea «celor patru» este enormă.

Ceva demiurgic, astăzi încă fascinant, însoțește gesturile lor: Maiorescu ridică din mâlul primordial arhipleagul genurilor și atitudinilor literare, Lovinescu taie în pădurile și poienile lui contururile primelor orașe și conferă modernismului unica îndreptățire a existenței în cultură, Călinescu aduce în *Istoria* lui prima imagine despre sine modernă a literaturii române, iar Manolescu salvează decenii de-a rândul, de neghina comunistă, grâul curat. Metafora despărțirii apelor de uscat, gestul demiurgic prin excelență, implică totodată indignarea apelor, respingerea formelor alternative ca *anti*-forme. Demiurgul este și Marele Defensor: Maiorescu ne apără de demagogie, Lovinescu de pășunism, Călinescu de naționalism și antisemitism în plină perioadă antonesciană, iar Manolescu respinge asalturile staliniste și neoașiste.”

După cum se poate remarca, Sorin Alexandrescu e de părere că, dacă latura instauratoare a canonului poate fi socotită astăzi parțial caducă (apele au fost despărțite de uscat, *în linii mari*), latura protecționistă, „defensoare”, nu și-a pierdut actualitatea, chiar dacă primejdiile nu mai vin neapărat din aceleași direcții (pășunismul ori stalinismul nu mai atacă, dar demagogia, naționalismul, antisemitismul, da). Problema e însă rău pusă: canonul cu pricina trebuie și va fi contestat (sunt de acord) în măsura în care el pare și este *unic* și *exclusivist*, nicidecum fiindcă este *estetic*. Somația lui Sorin Alexandrescu se cuvine adresată celui dintâi, nu celui din urmă. În literatură, canonul, fie ori nu pluralist, nu poate fi decât estetic. Și cum să credem că ne vom putea lipsi de el tocmai azi când atacul masiv, grav, necruțător vine dinspre dispariția criteriilor de valoare și a ierarhiilor, urmare a consumatorismului, a „bătăliei canonice” de tip american și a încercării de abolire a spiritului critic?

Asupra acestui din urmă aspect se cuvine să insistăm și anume absența spiritului critic dintr-o producție orientată aproape exclusiv în funcție de reguli comerciale. Succesul și nu

valoarea constituie criteriul principal al editării literaturii. Cronicarii literari au devenit un fel de contabili consultați pentru previziunile lor referitoare la succesul de vânzare al cărților, dar nu ascultați pentru opiniile lor critice. Dispariția din curriculumul universitar ori reducerea orelor de literatură și istorie a literaturii a părut a fi consecința scăderii, încă din liceu și gimnaziu, a interesului pentru carte. Universitatea românească s-a „americanizat” și ea în deceniile din urmă, mult mai rapid decât ar fi fost de așteptat. Științele umaniste și facultățile de profil n-au dispărut, dai nici nu și-au recăpătat însemnătatea pierdută încă de pe vremea învățământului politehnic ceaușist, când la Metalurgie intrau câteva sute de studenți, iar la Filologie, doar câteva zeci. Cu excepția englezei, și asta din cauze practice, limbile străine și-au redus bugetul de ore, iar limbile clasice au dispărut din liceu și sunt pe cale să dispară și din universități. Religia, obligatorie la clasele mici, liceu și facultate, se predă, conform Legii învățământului, în funcție de numărul de elevi aparținând diferitelor culte legal înființate, dar de obicei nu se pot forma clase decât cu ortodocși, celelalte culte nefiind suficient reprezentate. Preoții profesori, în loc să predea istoria religiilor sau a bisericii, fie și aceea majoritară în statul român, se dedau la cele mai josnice și inculte acte de prozelitism, cu toată interzicerea propagandei religioase și politice în școli. Aceste constatări, valabile și pentru universitatea actuală din alte țări, mai degrabă ascund decât fac evidente motivele pentru care critica și istoria literară suportă în anii 2000 agresiunea cea mai energetică din toate și care le amenință cu ieșirea din scena culturală. Allan Bloom lasă să se-nțeleagă că orientarea actuală a universității are la bază exigențele unui număr tot mai mare de studenți care nu citesc cărți și pierd pe zi ce trece sensul tradiției istorice fondatoare, cândva întreținut în America de spiritul european al generațiilor succesive de imigranți. În România raportul dintre cauze și efecte este, dacă nu mă înșel, exact invers. La noi, tradiția locală, glasul

strămoșilor și al pământului, sângele și credința ortodoxă au fost și au rămas puternice. Mai mult, ele au ținut în balanță trendul opus. De fiecare dată când a părut să iasă biruitoare tradiția europenizării sau a occidentalizării – în Romantismul de la mijlocul secolului XIX, după întregirea din 1918, după 1989 – au luat naștere reacția autohtonistă cea mai virulentă și un naționalism cu toate ingredientele antisemite și rasiste. S-ar zice că niciodată nu s-a putut ca un european și chiar planetar (căci studiasse la Constantinopol, stătea la Sankt-Petersburg și era solicitat să intre în Academia berlineză, cunoscător a douăsprezece limbi, dintre care două moarte) ca Dimitrie Cantemir să nu fie silit să facă pereche cu un Ion Neculce, boier pravoslavnic, depeizat pretutindeni dincolo de granițe, străduindu-se cu prețul unor imense umilințe să se repatrieze, incapabil să gândească ori să scrie în afara moșiei lui din cea mai săracă parte a Moldovei. România n-a avut, cu excepția unor poeți ardeleni, profeți ori visători. Viitorul a contat mereu mai puțin decât trecutul. Când proletcultismul a fărâmat legătura cu trecutul, el a fost repede pedepsit și doar atunci, pentru prima și ultima oară, în numele utopiei, adică al viitorului. Integrarea europeană a găsit tradiția în cea mai precară stare cu puțință. În afara naționaliștilor care însă nu-și mai dau întâlnire pe terenul culturii, ci pe acela al politicii, intelectualii tineri, din generațiile postdecembriste, fruct al universității de tip american, nu mai citesc fiindcă nu-și regăsesc în ficțiunile literare preocupările lor de toată ziua. Cu alte cuvinte, ei nu mai văd rostul să fie informați despre lucruri care n-au nicio legătură cu ei și cu viața lor. Reevaluarea operelor publicate în timpul comunismului nu e treaba lor. Istoria literaturii nu poate ocoli, ea, această problemă, care este morală și totodată estetică. Dar istoria literaturii a încetat să mai fie o disciplină universitară atractivă, fiindcă istoria ca atare nu-i mai interesează pe studenți. După o scurtă perioadă în care a existat un oarecare interes de această natură, pentru personaje ori evenimente pe care

comunismul le prezentase tendențios și fals, sau pentru romane ca *Delirul*, în care autorii schițaseră o vagă tentativă de reabilitare, interesul a dispărut complet. Educația actuală, la toate nivelele, pleacă de la principiul flatării prostești a așteptărilor și dorințelor acelor tineri care n-au decât dorințe superflue și nu așteaptă nimic important în latură spirituală, satisfăcuți dacă obțin repede, fără efort, fără școală, situații sociale care să le permită a trăi bine din punct de vedere material și a-și vedea răsplătită din plin nevoia de sex sau de divertisment. Pentru prima oară România cunoaște o generație pentru care timpul n-are decât dimensiunea prezentului, și încă un prezent presupus, în mod desigur *inconștient*, ca fiind etern. Nimic din ce precede această stare actuală nu pare să prezinte vreo atracție, de un ordin sau altul, pentru generația 2000. Pentru fiii și nepoții celor care și-au pus speranțe deșarte în utopismul comunist, viitorul a fost golit de orice transcendență. Literatura generației 2000 este oglinda acestui prezenteism ale cărui porți spre trecut și spre viitor au fost închise: o literatură egoistă și egocentristă, senzuală, superficială, interpretând libertatea cuvântului ca pe o libertate a expresiei, de unde aspectul frecvent pornografic, bazată pe o inteligență naturală și mai rar pe o cultură, needucată sau pur și simplu castrată spiritual și moral, simplul document personal, uneori atât de sincer, încât pare (chiar și dacă nu este) autentic. Romanul, lirica se înscriu pe aceeași linie. A doua sau a treia carte a unui autor nu mai are nici măcar acea minimă valoare de autenticitate confesivă din cea dintâi, fiindcă, odată epuizată puțină experiență de viață, nu mai rămâne mare lucru de spus. Trei sferturi dintre tinerii care au șocat la debut n-au confirmat mai apoi. O astfel de literatură nu poate avea niciun viitor.

Am lăsat pentru la sfârșit o formă mult mai gravă de discredit, și deloc conjuncturală, de care are parte astăzi istoria literară și care se bazează pe o neînțelegere a rostului ei principal. Istoria literară ar fi devenit o întreprindere inu-

tilă într-o epocă în care literatura însăși ocupă în viața noastră un loc secundar. Eroarea conștinută în întrebarea cu pricina provine dintr-o iluzie: literatura n-ar avea nevoie de istorie sau de critică spre a exista, pentru că, universale fiind, valorile literare se impun de la sine. Aserțiunea nu este corectă. În lipsa istoriei literare și a criticii, literatura nu poate exista ca literatură, ca, adică, ansamblu coerent de opere și ca ierarhie de valori. N-ar fi un cosmos, ci un haos, precum, gândiți-vă o clipă, universul cel mare în absența legii gravitației. Literatura, în sensul pe care-l dăm cuvântului noi, europenii, de la care l-au împrumutat și alții, nu datează de la începutul lumii, ci doar de câteva secole, din Renaștere, mai exact, de când primii oameni moderni au dobândit simțul istoric și au început să se refere la antichitate ca la un trecut, important, dar definitiv apus. Literatura s-a născut odată cu bibliotecile, așa cum arta plastică s-a născut, tot atunci, odată cu muzeele (lucru știut istoricilor artei, de la André Malraux la Hans Belting, dar ignorat de istoricii literari), ca spațiu prin excelență laic și istoric. Nu literatura a dat naștere criticii și istoriei literare, ci istoria și critica literară au dat naștere literaturii, prin chiar faptul că au făcut-o conștientă de noua ei natură: din sacră și înaltă, literatura a devenit profană și comună. Cartea a lăsat locul cărților. Criteriile după care era judecată Cartea – unicitatea și universalitatea – și-au pierdut relevanța. Bibliotecile mănăstirești ale Evului Mediu erau mai mult niște sanctuare care conțineau versiunile unei singure Cărți, și care nu era citită din plăcere, ci ca instrument de întreținere a credinței, ea însăși unică, și de convertire a celor de altă credință. Bibliotecile de după Renaștere adăpostesc cărți diferite, a căror lectură a devenit scop în sine. Literatura nu mai este considerată universală, ci istorică. Se naște și moare ca toate formele din istorie. Legitimarea literaturii, așa cum o înțelegem în ultima jumătate de mileniu, se datorează, așadar, istoriei literare. Nu e de-ajuns să existe cărți, ca să avem o literatură. Iar o literatură, în afara propriei ei

istorii, ar fi amenințată, prin încetarea raporturilor mutuale dintre opere scrise în decursul secolelor, în împrejurări și cu motivații diferite, să se transforme într-un maldăr de cărți tot mai ilizibile.

În aceste condiții, e aproape imposibil de prevăzut ce se va întâmpla cu critica și istoria literară. Încercând să îndulcească hapul, unii comentatori au socotit normală diminuarea spiritului critic într-o lume fără centru și fără margini și în care succesul cărților are standarde mult mai limpezi decât valoarea lor. Mircea Cărtărescu a considerat inevitabil acest fenomen, descriindu-l sub numele de postmodernism, în care superficiala și efemerul contează mai mult decât profunzimea și durata. Susan Sontag a vorbit și ea despre înlocuirea hermeneuticii moderne cu o erotică postmodernă. Însă o cultură, fie și a divertismentului trecător și repede schimbător, nu se poate realiza în absența monitorizării ei de către o critică, fie și alta decât cea tradițională. O astfel de cultură ar fi ca un sac fără fund sau ca o mare bibliotecă fără o regulă de clasificare a cărților. Un al doilea argument este că nicio critică a literaturii nu e valabilă pe termen lung (pe termen scurt, literatura se poate dispensa de o asemenea critică), dacă nu este una estetică. „Americanizarea” ne-a adus un concept diferit de critică, pornit tot din universități, numit studii culturale, care discută mai degrabă contexte decât texte, iar când totuși are în vedere texte, face observații și analize nespecifice, privitoare la sociologia lumii ficționale, ori la psihologia personajelor ei, la instituțiile și la ideile politice care îl preocupă pe scriitor, la convingerile lui sexiste ori feministe. Nimic din toate aceste observații, uneori ascuțite, inteligente, nu ține de specificul literar al operei. Accepțiunea în care trebuie luată critica estetică este aceea a citirii operelor literare pentru frumusețea și valoarea lor literară. În acest sens, critica este o lectură în principal estetică. Criticul nu este nici sociolog, nici politolog, nici filosof (deși poate fi câte ceva din toate acestea). El este un om dotat cu

simț estetic, așa cum altul este dotat cu ureche muzicală sau cu ochi pentru pictură. Simțurile culturale sunt, ca și cele naturale, înnăscute, dar, spre deosebire de ele, și educate. Gusturile naturale nu se discută, cele culturale, da. Dictionul latin se referă la cele dintâi. Acest fapt îl îndreptățește pe cititorul neavizat să spera că poate citi un roman pentru el însuși, pentru splendoarea sau bogăția lumii lui fictive, pentru personajele a căror viață ori al căror destin îi sunt zugrăvite, și nu pentru o referențialitate brută și imediată, în care să se regăsească pe sine și lumea lui reală. S-a remarcat demult că nu ne cunoaștem niciodată atât de profund și de complet un seamăn real, oricât de apropiat, pe cât cunoaștem un personaj de roman. Despre niciuna din iubitele noastre nu știm atâtea câte știm despre Emma Bovary. Viața noastră nu se poate compara cu viața celui mai neînsemnat erou dintr-o piesă de teatru. Oricâtă sinceritate și onestitate am pune într-o declarație de dragoste, nu vom egala lirica erotică a celui mai modest poet. Critica trebuie să fie estetică spre a-i convinge pe cititori că un roman, o piesă ori o poezie merită să fie citite pentru ceea ce numai ele pot să le spună. Tot așa o sonată ori un tablou. Pentru un surd, Mozart nu există, nici pentru un orb, Picasso. Norocul literaturii este că nu e legată de niciun simț natural. Mesajul unei opere literare nu este doar unic și irepetabil, dar el nu poate fi transmis prin niciun alt mod decât lectura operei cu pricina. Puțini sunt cei care gândesc că o înlănțuire sonoră dintr-o bucată muzicală nu poate fi redată verbal. Critica are menirea să arate celor mult mai mulți că niciun vers nu poate fi redat decât prin cuvintele care-l compun și, încă, în ordinea strictă în care le-a orânduit poetul. Literatura are ceva din rigoarea matematicii, în ciuda aparenței de aleatoriu și de aproximație cu care se prezintă în ochii atâtor. Numai critica estetică are acces la exactitatea exprimării literare.

După 1989, istoria literară românească și-a adăugat câteva titluri, fără să pară a fi ieșit din

impasul epistemologic în care se află de peste o jumătate de veac. Cea mai frecventă întrebare care mi s-a pus, și încă de către literați, a fost de ce scriu o istorie a literaturii într-o vreme în care nu se mai scriu istorii ale literaturii. Am evocat mai sus premisa eronată a discreditului disciplinei ca atare. Aș adăuga că, așa cum numai critica estetică ne poate revela esența operelor de literatură, numai istoria literară ne poate releva esența literaturii naționale în tot cursul existenței sale. Premisa mea este că nu te poți cunoaște pe tine însuși, ca individ sau ca cetățean, dacă nu-ți cunoști trecutul personal sau național. Prezenteismul sărăcește spiritual generația 2000, în primul rând pentru că o ține în ignoranță de sine. Tinerii de azi par din ce în ce mai puțin ispitiți să afle altceva decât ce nevoi imediate au și în ce mod și le pot satisface. Istoria literară e singura care ar putea să le inculce ideea că, prin adevărul celui alt, care a trăit în altă epocă și în alte împrejurări, având alte dorințe sau temeri, ajungi la propriul adevăr cu mult mai sigur decât pe orice altă cale. Am încercat, nu o dată, să-i fac pe studenții mei să înțeleagă de ce trebuie să citească romanele epocii comuniste. În mințile lor era trează bănuiala că vreau să-i oblig să se informeze despre o lume care nu mai era a lor și care nu le spunea nimic. Întrebarea lor, de obicei subînțeleasă, era: „La ce bun?” Le ajunge să știe câte ceva, nu prea multe, despre lumea lor. N-aveau nicio curiozitate pentru trecut și nu doreau să fie încărcăți cu privațiunile și suferințele noastre. Pur și simplu, trecutul, istoria ori literatura nu-i priveau. Răspunsul meu, nu în toate cazurile convingător, era că nu despre Ioana Olaru, tânăra din romanul lui Buzura a cărei soartă nefericită a zguduit inimile a mii de femei care s-au identificat cu ea în anii '80, vreau de fapt să le vorbesc, ci despre ei înșiși. Nu numai că nu e profitabil să te dezinteresezi de tot ce nu te privește, fiindcă nu aparține standardelor tale profesionale ori intereselor tale personale, dar e de-a dreptul primejdios să refuzi să vezi cum ai ajuns la ele sau să crezi că nu se putea ca tu

însuși să-ți ratezi șansa, așa cum a ratat-o Ioana Olaru pe a ei. Nu știm niciodată ce ne rezervă viitorul. Ca să nu cădem în greșeala de a socoti că ne merităm, cumva de la sine, viața liberă de azi și că nu e cu puțință să o mai pierdem, e bine să înțelegem și ce s-a ales de speranțele unora mai puțin norocoși decât noi. Tinerii preferă uneori argumentul că viața lor este separată de aceea a personajelor din romanul epocii comuniste printr-o prăpastie greu de trecut și că problemele lor se află la o distanță astronomică de ale personajelor din romane. Nu e vorba de mărimea ori de micimea distanței. Între criteriile morale ale femeilor din România Ioanei Olaru și ale celor din Rusia Annei Karenina nu era o diferență mai puțin însemnată. Cât despre abisuri, oare acela dintre normele de care se călăuzeau în viață eroii lui Shakespeare, și cele de care se călăuzesc contemporanii noștri nu ar trebui să ni se pară și mai greu de trecut? Asta înseamnă să nu-l mai citim pe Shakespeare fiindcă ni se pare absurd ca părinții să se opună căsătoriei copiilor, mai mult, să-i împingă la sinucidere? Sau să ni se pară desuete romanele victoriene, fiindcă nu putem compătimi cu niște biete femei incapabile de a decide asupra vieții lor? Adevărata problemă a literaturii este totdeauna estetică, niciodată morală ori de altă natură: este greșită premisa că, dacă nu ne identificăm cu personajele de roman ori cu simțirea poetului liric, romanul ori poezia ne rămân indiferente. Lectura estetică nu mizează pe identificare, așa cum o face aceea naivă. Nu e obligatoriu să plângem alături de o eroină sedusă și abandonată. Drama ori tragedia nu sunt o *Love story*. Exact din acest motiv pledez pentru estetismul criticii: doar o astfel de lectură ne poate face să vedem că diferența este aceea care ne îmbogățește cu adevărat și că încercând să-i cunoaștem pe alții, diferiți de noi, reușim să ne cunoaștem mai bine pe noi înșine. Șansa diferenței este aceea că ne solicită să apreciem, să comparăm, să ne exersăm spiritul critic. Identificarea este sentimentală, diferența este intelectuală și morală.

Dacă am fi asemănători ca mod de a gândi, comportament sexual ori motivații politice, oare n-am fi, abia atunci, îndreptățiți să ne întrebăm, ca unii dintre studenții mei: „La ce bun?” Istoria literaturii, bazată pe critica estetică, e calea regală a cunoașterii de noi înșine, ca subiecte istorice și morale. Cei de ieri sunt ipostaze ale noastre din alte epoci și locuri, cu care împărțăm anumite valori și de care ne despart altele. Allan Bloom, spre deosebire de Lovinescu, nu socotește inevitabilă mutația tuturor valorilor. Împotriva relativismului și chiar a istorismului, Bloom le consideră pe unele absolute și universale. Chiar dacă ieri n-au existat valori universale, dată fiind varietatea culturilor și lipsa de comunicare între ele, astăzi existența lor nu mai poate fi respinsă, fie și pentru un viitor oarecare. Sunt convins apoi că există valori absolute, printre ele numărând-o și pe aceea estetică, rod al tradiției și educației, care au lucrat la uniformizare lent, dar puternic, ca apa, fărâmiând stâncile. În epoca actuală, a globalizării, aproape nu mai este îndoială cu privire la valori ca bunuri comune ale unei tradiții planetare. Dacă nu reducem esteticul la programe, recomandări, mentalități ori tehnici de școală literară, nu avem nicio dificultate în a admite că ne simțim confortabil în prezența unor personaje indiferent de originea lor în literatura clasică ori romantică, în aceea elină ori în aceea engleză victoriană. Aristofan și Molière, Eschil și Corneille, Cervantes și Tolstoi continuă să emită mesaje inteligibile de pe planetele lor îndepărtate de a noastră la ani-lumină. Etica, religia, practicile lor sexuale nu mai au, poate, multe în comun cu ale noastre. Dar esteticul e totdeauna o punte de trecere între epoci oricât de diferite. Așa cum o înțeleg și cum aș dori s-o fi pus pe hârtie (căci nu am nicio simpatie pentru suportul electronic ori pentru acela virtual al computerului, simțindu-mă eu cu adevărat în galaxia lui Gutenberg), istoria literaturii reface verigă cu verigă lanțul de autori, deopotrivă diferiți de mine și ai domă mie, ale căror opere în proză sau în versuri, lirice sau romantice,

realiste sau fantastice, comice sau tragice, au hrănit spiritul milioanele de cititori și au furnizat criticilor literari interpretări profunde sau scilipitoare. Istoria literaturii reprezintă cel mai puternic liant al comunității oamenilor care nu se mulțumesc a-și trăi viața doar în realitate („trăind în cercul vostru strămt”, vorba poetului), ci râvnesc și la una în imaginație, fantasmatică sau eroică.

Un scenariu aproape apocaliptic descrie George Steiner în culegerea de conferințe pe tema redefinirii culturii intitulată *In Bluebeard's Castle* (1971). Exemplificând cu poezia (și mai ales cu aceea de inspirație pastorală), Steiner împinge scepticismul lui Lovinescu referitor la durata valorilor până la a considera normală „amnezia” de care suferă epoca pe care el o numește „postculturală”. Nu scepticismul e greu de combătut în scenariul steinian. În definitiv, autorul însuși ne reamintește că, deși nicio speranță rezonabilă n-ar fi putut fi nutrită de vechii romani supuși invaziilor ori de europenii medievali căzuți victimă ciumei, civilizația și cultura au găsit resursele de a reînvia. Mereu în alte forme, desigur. Dar dacă e așa, n-avem motive de spaimă noi, cei care am apucat zorii secolului XXI, într-o lume care și-a organizat mult mai sigure moduri de a preîntâmpina catastrofele de tot felul. Însăși capacitatea culturii occidentale (europene, în general) de a se deschide spre alte culturi, absorbindu-le ori prelucrându-le, și, de la o vreme încoace, respectându-le în spiritul și litera lor, ne garantează faptul că amnezia nu e ireversibilă, iar prezentismul generațiilor din urmă nu e definitiv. Steiner are totuși dreptate să vadă principala cauză a amneziei în declinul spiritului umanist. Observația ne întoarce la istoria (și) literară: baza ei este umanismul renascentist. Disciplina însăși a luat naștere astfel și nu întâmplător ea s-a dovedit rodul noii didactici. Declinul umanismului înseamnă închiderea accesului la toată această cultură. Scrie Steiner: „Ca galaxiile aflate dincolo de orizontul nostru vizibil, cea mai mare parte a poeziei engleze, de la *Ovide* de Caxton la



*Sweeney printre privighetori*, alunecă dinspre o prezență activă spre muzeul erudiției universitare. Puternic înrădăcinată cum este în corpul adânc și multiplu al referințelor umaniste și biblice, cu sintaxa și cu vocabularul ei impecabil, arta perfectă a poeziei engleze, în care Chaucer și Spenser dialoghează cu Tennyson și T.S. Eliot, scapă de aici înainte la lectură”. Avem însă destule dovezi că astfel de transformări nu sunt neapărat definitive. Ruptura de care Steiner vorbește este aceea dintre vechea poezie engleză și poezia modernă. Modernismul a rupt punțile, acceptând din literatura anterioară numai ceea ce considera reperabil: iar prin recuperare urmașii lui Baudelaire au înțeles identificare. Postmodernismul în schimb are un simț mult mai dezvoltat pentru tot ce diferă de el. Când își rostea conferințele, Steiner nu auzise de postmodernism. Ca și în cazul, pe care l-am evocat, al romanelor, postmodernii, adică noi, suntem înclinați să preferăm diferența, și poezii sau romancierii de odinioară încep să ne placă pentru ei înșiși. Este argumentul cel mai greu de răsturnat în favoarea

istoriei literaturii, chiar dacă nu neapărat al istoriei literaturii la care visez: și anume aceea estetică.

Închei cu mărturisirea unei nevindecate, deși nu de tot lipsite de speranță, nostalgii a esteticului, în care văd singura cale de acces, *hic et nunc*, la sufletul nemuritor al literaturii *urbi et orbi*, și totodată cu versurile lui Yeats care fac elogiul cărții:

„Eram cei din urmă romantici –  
aveam ca obiect  
Frumusețea și sfințenia tradiției;  
Tot ceea ce stă scris în ceea ce poezii  
numesc  
Cartea; ceea ce știe cel mai bine să  
sanctifice  
Spiritul omului sau să exalte poemul.  
Dar totul s-a schimbat, mândrul cal  
și-a pierdut cavalerul;  
Totuși Homer, din înaltul acestei șei,  
Străbate unda întunecată pe care lebăda  
plutește în derivă.”



# BIBLIOGRAFIE\*

## GENERALĂ. Istorii literare. Panorame. Dicționare. Enciclopedii

Gh. ADAMESCU, *Istoria literaturii române*, 1913. Ion APETROAIE, *Literatura română a secolului XX*, I, 1978. N.I. APOSTOLESCU, *Istoria literaturii române moderne*, I-II, 1913-1916. Eugen BARBU, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. I: *Poezia contemporană*, 1975. Ovidiu BÂRLEA, *Istoria folcloristicii românești*, 1974. Eva BEHRING, *Scriitori români din exil (1945-1989)*, 2001. Olimpia BERCA, *Dicționar al scriitorilor bănățeni (1940-1996)*, 1996. Victoria I. BITTE, Tiberiu CHIȘ, N. SÂRBU, *Dicționarul scriitorilor din Caraș-Severin, 1998*. Gh. BOGDAN-DUICĂ, *Istoria literaturii române moderne. Întâii poeți munteni*, 1923. Ioan BRADU, *Poezii și prozatorii bihoreni*, 1948. Virgil BRĂDĂȚEANU, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, I-III, 1966-1982. Marin BUCUR, *Istoriografia literară românească de la origini până la G. Călinescu*, 1973. Nicolae BUSUIOC, *Scriitori ieșeni contemporani. Dicționar bibliografic*, 1997 (ed. II, 2002). Nicolae CARTOJAN, *Istoria literaturii române vechi*, I-III, 1940-1945 (ed. II, 1996). G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982). Mihai CIMPOI, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ed. II, 1997. Ștefan CIOBANU, *Istoria literaturii române vechi*, 1947 (ed. II, 1989). Șerban CIOCULESCU, Tudor VIANU, Vladimir STREINU, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (ed. II, 1971). Constantin CIOPRAGA, *Literatura română între 1900-1918*, 1970. Alexandru CIORĂNESCU, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, 1943. Stan V. CRISTEA, *Județul Teleorman. Dicționar bibliografic*, 1996. Ov.S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I-III, 1972-1975 (vol. I, ed. 1967). Aron DENSUSIANU, *Istoria limbei și literaturii române*, 1885 (ed. II, 1894). Ovid DENSUSIANU, *Literatura română modernă*, I-III, 1920-1933. DICȚIONARUL LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÂNĂ LA 1900, 1979. DICȚIONAR ANALITIC DE OPERE LITERARE ROMÂNEȘTI (coordonator Ion Pop), I-IV, 1998-2003. DICȚIONAR CRONOLOGIC AL LITERATURII ROMÂNE, 1979. DICȚIONARUL SCRITORILOR ROMÂNI (coordonatori Mircea ZACIU, Marian PAPAHAĞI și Aurel SASU), I-IV, 1995-2002 (DICȚIONAR ESENȚIAL AL SCRITORILOR ROMÂNI, în aceeași coordonare, într-un singur volum, 2000). DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN INTERVIURI (coord. A. Sasu-Mariana Vartic), I-IV, 1995-1997. Gabriel DRĂGAN, *Istoria literaturii române*, 1943 (ed. III). N. DRĂGANU, *Histoire de la littérature roumaine de Transylvanie des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1938). Radu FLORA, *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946-1970)*, 1971. Moses GASTER, *Literatura populară română*, 1883. Mircea GHIȚULESCU, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, 2000. Ion HANGIU, DICȚIONARUL PRESEI ROMÂNEȘTI (1790-1990), 1996 (ed. II). Ana și Arcadie HINESCU, *Oameni de ieri și de azi ai Blajului. Mic dicționar*, 1994. Enea HODOȘ, *Manual de istoria*

\* Bibliografia e împărțită în două capitole: 1) generalități (istorii literare, dicționare ș.a.); 2) opere literare și referințe critice. Ordinea este alfabetică în primul capitol, iar în al doilea, cronologică, adică urmând periodizarea întregului material, dar și alfabetică în interiorul fiecărei perioade în parte. Sunt indicate exclusiv edițiile consultate și/sau citate. Titlurile de opere literare au o singură apariție. Cele de opere incluse în serii de *Opere complete*, *Opere alese* ori *Scrieri* nu sunt menționate și separat decât dacă există diferențe semnificative. Titlurile de studii critice pot apărea de mai multe ori, în bibliografia autorului lor și în bibliografia autorilor la ale căror opere se referă.

Bibliografia nu este un scop în sine. Ea trebuie considerată un instrument de lucru, menit să permită întregirea contextului din care au fost scoase citatele și totodată verificarea comentariilor din cuprinsul *Istoriei critice*.

Bibliografia a fost corectată cu atenție. Dar, cum se știe, nu există corectură perfectă. Nu ne rămâne decât să invocăm încredința cititorului pentru inevitabilele erori.

literaturii române, 1893. Nicolae IORGA, *Istoria literaturii românești contemporane*, I-II, 1934. Același, *Istoria literaturii religioase a românilor până la 1688*, 1904. Același, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, I-II, 1901 (ed. II, 1969). Același, *Istoria literaturii românești în secolul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, I-III, 1907-1909 (ed. II, 1983). Același, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, 1929 (ed. II, 1977). ISTORIA LITERATURII ROMÂNE (tratatul academic, colectiv), vol. I, 1964 (ed. II, 1970), II, 1968, III, 1973. G. IVAȘCU, *Istoria literaturii române*, I, 1969. Silvia LAZAROVICI, *Dicționarul scriitorilor botoșăneni (1945-2000)*, 2000. I.D. LĂUDAT, *Istoria literaturii române vechi*, I-III, 1962-1968. Ion Bogdan LEFTER, *Scriitori români din anii '80-'90. Dicționar bio-bibliografic*, I-III, 2000-2001. LITERATURA ROMÂNĂ. DICȚIONAR CRONOLOGIC (coordonatori I.C. Chițimia, Al. Dima), 1979. LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ (coordonator Marin Bucur), I, *Poezia*, 1980. C. LOGHIN, *Istoria literaturii române din Bucovina (1775-1918), în legătură cu evoluția culturală și politică*, 1926. E. LOVINESCU, *Istoria civilizației române moderne*, I-III, 1924-1925. Același, *Istoria literaturii române contemporane*, I-VI, 1926-1929 (ed. II, 1973). Gino LUPI, *Storia dello letteratura romana*, 1955. Florin MANOLESCU, *Enciclopedia exilului literar românesc (1945-1989)*, 2003. D. MICU, *Scurtă istorie a literaturii române*, I-IV, 1994-1997. Mărgărita MILLER-VERGHI și Ecaterina SÂNDULESCU, *Evoluția scrisului feminin în România*, 1935. Al. MIRODAN, *Dicționar neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română*, I-II, 1996-1997. Vicu MÂNDRA, *Istoria literaturii dramatice românești*, I, 1985. Doina MODOLA, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, 1983. Mihai MORARU, Cătălina VELEVLESCU, *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, vol. I, *Cărțile populare laice*, partea I, 1976, partea a II-a, 1978. Basil MUNTEANO, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, 1938. D. MURĂRAȘU, *Istoria literaturii române*, 1940 (alte ediții, 1941, 1943, 1946, la Madrid, 1959). Florin MUSCALU, *Dicționarul publiciștilor vrânceni. De la origini până în anul 2000*, 1999. Ion NEGOIȚESCU, *Istoria literaturii române*, I (1800-1945), 1991. Iulian NEGRILĂ, *Dicționarul scriitorilor arădeni de azi*, 1997. Irina PETRAȘ, *Panorama criticii literare românești (1950-2000)*, 2001. Victor PETRESCU, Serghie PARASCHIVA, *Dicționar de literatură al județului Dâmbovița (1508-1998)*, 1999. Al. PIRU, *Istoria literaturii române*, I. Perioada veche, II, *Epoca premodernă*, 1970 (ed. revăzută, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, 1977). Același, *Poezia românească contemporană (1950-1975)*, I-II, 1975. Același, *Istoria literaturii române de la început până azi*, 1981. Vasile Grigore POP, *Conspect asupra literaturii române și a literaturilor ei de la început și până astăzi, în ordine cronologică*, I-II, 1875-1876. Marian POPA, *Dicționar de literatură română contemporană*, 1971 (ed. II, 1977). Același, *Istoria literaturii de azi pe mâine*, I-II, 2001. Ștefan N. POPA, *O istorie a literaturii române din Voivodina*, 1997. Sextil PUȘCARIU, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, 1921 (ed. II, 1930, ed. III, 1936). Maria RAZBA, *Personalități hunedorene (sec. XV-XX). Dicționar*, 2000. Georgeta și Nicolin RĂDUICĂ, *Dicționarul presei românești (1731-1918)*, 1995. ROMANUL ROMÂNESC ÎN INTERVIURI (coord. A. Sasu-Mariana Vartic), I-IV, 1985-1991. Costa ROȘU, *Dicționarul literaturii române din Iugoslavia*, 1989. Ion ROTARU, *O istorie a literaturii române*, I-III, 1971-1987 (ed. II în 6 vol. 1994-2001). Aurel SASU, *Dicționarul scriitorilor români din Statele Unite și Canada*, 2001. Emil SATCO, Ioan PÂNZAR, *Dicționar de literatură. Bucovina*, 1993. Mircea SCARLAT, *Istoria poeziei românești*, I-IV, 1982-1990 (ed. II, f.a.). I.D. SUCIU, *Literatura bănățeană de la început până la Unire (1582-1918)*, 1940. Vladimir STREINU, *Versificația modernă*, 1966. Alex ȘTEFĂNESCU, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, 2005. Radu G. ȚEPOSU, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993. Laurențiu ULICI, *Literatura română contemporană, I, Promoția '70*, 1995. Cornel UNGUREANU, *Istoria secretă a literaturii române*, 2007. Tudor VIANU, *Arta prozatorilor români*, 1941 (ed. II, 1966). George VULTURESCU, *Cultură și literatură în ținuturile Sătmarului (1700-2000)*, 2000. H. ZALIS, *Istoria literaturii române contemporane*, 2006. Aurel SASU, *Dicționarul biografic al literaturii române (A-L, M-Z)*, 2006.

Secolele XVI-XVIII. Literatura medievală

Opere literare

ANONIMUL BRÂNCOVENESC, în *Cronicari munteni*, 2 vol, 1961 (ed. II, 1984). Constantin CANTACUZINO (Stolnicul), *Istoria Țării Românești*, în *Cronicari munteni*, 1961. Dimitrie CANTEMIR, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, în *Operele prințelui Demetriu Cantemir, tipărite de Societatea Academică Română*, vol. 7, 1901. Același, *Divanul*, în *Opere complete*, ed. crit., vol. 1, 1974. Același, *Istoria ieroglifică*, I-II, 1965. CĂRȚILE POPULARE ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ, I-II, 1963 (ed. II *Cele mai vechi cărți populare în literatura română*, 1996). Miron COSTIN, *Opere*, 1958 (alte ediții, 1984, 1991). CRONICI ȘI POVESTIRI ROMÂNEȘTI VERSIFICATE, ed. crit., 1967. DOSOFTEI, *Opere*, ed. crit., 1978. Radu GRECEANU, în *Cronicari munteni*, ed. II, 1984, vol. 2. Antim IVIREANUL, *Opere*, ed. crit., 1972. LETOPISEȘUL CANTACUZINESC, în *Cronicari munteni*, ed. 1961, vol. 1. Ion NECULCE, *Opere*, ed. crit., 1982. Radu POPESCU, *Istoria domnilor Țării Românești*, în *Cronicari munteni*, ed. 1984, vol. 1. OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDIA EXPRESSA, 1983. Grigore URECHE, *Letopiseșul Țării Moldovei*, 1987. VARLAAM, *Carte românească de învățătură*, 1943 (altă ediție în *Opere*, vol. 1, 1991). Alte texte mărunte au fost citate din: BIBLIA DE LA BUCUREȘTI, 1988, NOUL TESTAMENT DE LA BĂLGARAD, 1988, CRESTOMAȚIE DE LITERATURĂ ROMÂNĂ VECHIE, vol. 1, 1984, G. MIHĂILĂ și Dan ZAMFIRESCU, *Literatura română veche (1402-1647)*, vol. I-II, 1969. POEZIA MEDIEVALĂ ÎN LIMBA ROMÂNĂ (antologie NEGRICI), 1996. POEZIE ROMÂNEASCĂ VECHIE (antologie SCARLAT), 1985, și Al. ROSETTI, *Câteva precizări asupra literaturii române vechi*, ed. 2, 1985.

Referințe critice

N. CARTOJAN, *Cărțile populare în literatura românească*, I-II, ed. 2, 1974. I.C. CHIȚIMIA, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, 1974. Șerban CIOCULESCU, *Itinerar critic*, 1976. Același, *Varietăți critice*, 1966. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, I-VI, 1967-1972. Valeriu CRISTEA, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, 1984. Doina CURTICĂPEANU, *Orizonturile vieții în literatura veche românească*, 1975. E.R. CURTIUS, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, 1970. Mihai DINU, *Ritm și rimă în poezia românească*, 1986. Georges DUBY, *Arta și societatea (980-1420)*, 1987. Alexandru DUȚU, *Coordonate ale literaturii românești în secolul al XVIII-lea*, 1968. Același, *Explorări în istoria literaturii române*, 1969. L. GÁLDI, *Introducere în istoria versului românesc*, 1971. Ion GHEȚIE și Alexandru MAREȘ, *Originile scrisului în literatura română*, 1985. Traian HERSENI, *Forme străvechi de cultură poporană*, 1977. Ion ISTRATE, *Barocul literar românesc*, 1982. Mihail KOGĂLNICEANU, *Opere*, vol. 2, 1976. Dan Horia MAZILU, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, 1976. Același, *Cronicari munteni*, 1978. Același, *Literatura română în epoca Renașterii*, 1984. Același, *Proza oratorică în literatura română veche*, 2 vol., 1986, 1987. Același, *Recitind literatura română veche*, I-IV, 1994. Același, *Literatura română barocă în context european*, 1996. G. MIHĂILĂ, *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, 1972. Eugen NEGRICI, *Antim – logos și personalitate*, 1971 (ed. II, 1997). Același, *Expresivitatea involuntară*, 1977 (ed. II, 2000). Același, *Narațiunea în cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin*, 1972 (ed. II, 1998). Edgar PAPU, *Barocul ca tip de existență*, I-II, 1977. Al. PIRU, *Analize și sinteze critice*, 1973. Magdalena POPESCU, postfață la *Letopiseșul... de Miron Costin*, 1975. Mircea

SCARLAT, *Introducere în opera lui Miron Costin*, 1976. Același, postfață la *Letopisețul...* lui Gr. Ureche, 1978. G.G. URȘU, *Memorialistica în opera cronicarilor*, 1972. Petru VAIDA, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, 1972. D. VELCIU, *Cronicarul Radu Popescu*, 1987. Același, *Grigore Ureche*, 1979. Același, *Miron Costin*, 1973. Dan ZAMFIRESCU, *Studii și articole de literatură română veche*, 1967. Același, *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, 1981.

## Secolul XIX

### Neoclasicismul

#### Opere literare

Vasile AARON, *Scrieri literare inedite (1820-1845)*, în *Documente și manuscrise literare*, IV, 1981. Ion BARAC, *Argbir și Elena* (publ.de V. Haneș), 1924. George BARONZI, în *Epopoi naționale*, 1979. Alecu BELDIMAN, în *Scrieri literare inedite...*, ibid. D. BOLINTINEANU, în *Epopoi naționale*, id. Același, *Opere*, II, *Poezii*, 1982. Ion BUDAI-DELEANU, *Opere*, I, 1974. Același, *Trei viteji*, 1958. I.I. BUMBAC, în *Epopoi naționale*, id. V. BUMBAC, în *Epopoi naționale*, id. Ioan CANTACUZINO, în *Poezia română clasică*, 1970. Costache CONACHI, *Scrieri alese*, 1963. Același, în *Scrieri literare inedite...*, ibid. Aron DENSUSIANU, în *Epopoi naționale*, id. Nicolae DIMACHI, în *Scrieri literare inedite...*, ibid. Dionisie ECLESIARHUL, *Hronograf (1764-1815)*, în *Cronicele medievale ale României*, X, 1987. Ion Heliade RĂDULESCU, în *Epopoi naționale*, id. M. EMINESCU, *Opere alese*, III, ed. 2, 1973. Vasile FABIAN (BOB), în *Poezia românească clasică*, ibid. Dinicu GOLESCU, *Însemnare a călătoriei mele*, 1977 (altă ediție în *Scrieri*, 1990). Iordache GOLESCU, în *Primii noștri dramaturgi*, 1956. Același, în *Satire și pamflete (1800-1848)*, 1968. Același, *Proverbe comentate*, 1973. Același, în *Scrieri alese*, 1990. Același, *Proverbe*, 1990 (ed. II, 1998). Alte scrieri ale aceluiași în *Manuscriptum* 1 și 2 (1982), în *Revista de istorie și teorie literară*, 3-4 (1988) și în *Proverbele românilor*, VIII și IX, de N. ZANE. Gheorghe LAZĂR, în *Viața și opera lui...*, de G. Bogdan-DUICĂ și G. POPA-LISEANU, 1924. Același, în *Oratori și elocință românească*, 1985. Petru MAIOR, *Scrieri*, 2 vol. ed. crit., 1976. Samuil MICU, *Scurtă cunoștință a istoriei românilor*, 1963. Același (cu alte scrieri) și alți ardeleni mărunți în *Școala Ardeleană*, 3 vol., ed. crit., 1970. Același, *Istoria românilor*, ed. princeps după ms., 1995. Matei MILU, în *Poezie românească clasică*, ibid. Barbu PARIS MUMULEANU, *Scrieri*, 1972. Costache NEGRUZZI, *Opere*, 3 vol., ed. crit., 1974-1986. Anton PANN, *Scrieri literare*, 3 vol., 1963. Gh. PEȘACOV, în *Scrieri literare inedite...*, id. Petrache POENARU, în *Oratori și elocință românească*, ibid. Vasile POGOR, *Scrieri alese*, 1986. D. SCAVINSCHI, în *Poezie românească clasică*, ibid. Nicolae STOICA de HAȚEG, *Cronica Banatului*, ed. 2, 1981. Gheorghe ȘINCAI, *Cronica românilor*, 3 vol., 1978. Ion N. ȘOIMESCU, în *Epopoi naționale...*, id. Ionică TĂUTU, *Scrieri social-politice*, 1974. Alecu VĂCĂRESCU, în *Poezii Văcărești*, 1961. Iancu VĂCĂRESCU, în *Poezii Văcărești*, id. Ienăchiță VĂCĂRESCU, în *Poezii Văcărești*, id. Același, *Istoria preaputernicilor împărați otomani*, în *Poezii Văcărești*, 1982. Alte texte mărunte în PRIMII NOȘTRI DRAMATURGI, 1956. ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÂNESC, 1963.

## Referințe critice

Mircea ANGHELESCU, *Textul și realitatea*, 1988. Paul CORNEA, *Studii de literatură română modernă*, 1962. C.Th. DIMARAS, *Istoria literaturii neogrecești*, 1968. Neagu DJUVARA, *Între Orient și Occident. Țările române la începutul epocii moderne (1800-1848)*, 1995. Pompiliu ELIADE, *Influența franceză asupra spiritului public în România. Originile*, 1982. G. IBRĂILEANU, *Opere*, ed. crit. 1, 1974, 7 și 8, 1979, 9, 1980. PERPESSICIUS, *Opere*, 2, 1967, 3, 1971. Ioana Em. PETRESCU, *Ion Budai Deleanu și eposul comic*, 1974. Aceeași, *Ion Eliade Rădulescu în Mic dicționar de scriitori români*, 1978. D. POPOVICI, *Studii literare*, 1, 1972, 2, 1974. E. SIMION, *Dimineța poezilor*, 1980. Elvira SOROHAN, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, 1984. Marin SORESCU, *Anton Pann*, în *Revista de istorie și teorie literară*, 1-2, 1987. Paul ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, 2, 1971.

## Romantismul

### Opere literare

Vasile ALECSANDRI, *Opere*, I-X, 1966-1985. Grigore ALEXANDRESCU, *Opere complete*, 1940. Același, *Opere*, I, ed. crit., 1957 (ed. II, 1975). Același, *Versuri și proză*, 1968 (alte ediții Fischer, 1977, 1994). Vasile ALEXANDRESCU-URECHIĂ, *Omul muntelui* (apărut sub pseudonimul DOAMNA), 1858. Gheorghe ASACHI, *Opere*, I-II, ed. crit., 1973-1981. Același, *Leucaida...*, în *Studii și documente* (ed. G. Sorescu), 1974 și 1991. Același, *Opere*, I-II (Chișinău), 1991. George BARONZI, *Misterele Bucureștilor*, I, II, 1862-1864, Nicolae BĂLCESCU, *Opere*, I-IV, ed. crit., 1974-1990. C. BOERESCU, *Aldo și Aminta sau bandiții*, 1855. Dimitrie BOLINTINEANU, *Opere*, I-XI, 1981-1989. I.M. BUJOREANU, *Mistere din București* (ed. „Restituiri”, 1984). H. BUVELOT, *Radu VII de la Afumați, navelă istorică scoasă din Istoria Țării Românești a veacului XVI și tradusă în românește de S. Andronic*, 1846. Alecu CANTACUZINO, *Serile de toamnă la țară* („Restituiri”, 1973). CATASTIHUL AMORULUI. LA GURA SOBEI, 1986. Vasile CÂRLOVA, în *Primii noștri poeți*, 1954 (și alte ediții, de ex. *Ruinurile Târgoviștii*, ed. M. Sorescu, 1975). Timotei CIPARIU, *Discursuri*, („Restituiri”, 1984). Același, *Jurnal* („Restituiri”, 1972). Același, poezii în *Studii de literatură română și comparată*, vol. 2, de Ion Breazu, 1973. Ion CODRU-DRĂGUȘANU, *Peregrinul transilvan*, 1980. Al. DEPĂRĂȚEANU, *Scrieri*, 1980. D.F.B., *Elvira sau amorul fără de sfârșit*, 1845. Ion HELIADE RĂDULESCU, *Opere*, I-III, 1967-1975. Același, *Suvenire și impresii ale unui proscris*, 1975. Același, *Critică literară*, 1979. Același, *Correspondență inedită*, 1992. Același, *Istoria critică și universală. Biblicele. Echilibrul între antiteze*, 2002. Același, *Opere*, 2002. Constantin FACA, *Comodia vremii (Franțușitele)*, 1906. Nicolae FILIMON, *Opere*, I-II, ed. crit., 1975-1978 (ed. II, 1998). Ion GHICA, *Opere*, I-VI, 1967-1988. Pantazi GHICA, *Un boem român*, 1860. B.-P. HASDEU, *Scrieri literare, morale și politice*, I-II, 1937. Același, *Opere*, I-VI, 1986-2003. Același, în *Documente și manuscrise literare*, vol. 3 (corespondența), 1976. Radu IONESCU, *Scrieri alese* („Restituție”), 1974. Petre ISPIRESCU, *Legende sau basmele românilor. Snoave sau povestiri populare*, I-II, 1983. Același, în *Documente și manuscrise literare*, vol. 2 (*Jurnal*), 1969. Mihail KOGĂLNICEANU, *Opere*, I-V, ed. crit., 1974-1989. Același, *Discursuri parlamentare*, 1994. Același, *Scrieri (1834-1849)*, 1913. Grigore LĂCUSTEANU, *Amintirile colonelului...*, 1935. Costache NEGRI, *Scrieri*, I-II, 1986. Costache NEGRUZZI, *Opere*, I-III, ed. crit., 1974-1986. Același, *Păcatele tinerețelor*, ed. principeș, 1857. Alexandru ODOBESCU, *Opere*, I-XIII, ed. crit., 1965-1996. Alexandru PELIMON, *Hoști și bagiu*, 1853. Dimitrie RALET, *Suvenire și impresii de călătorie* („Restituție”, 1979). C.A. ROSETTI,

*Ceasurile de mulțumire ale lui...*, 1843. Același, *Jurnalul meu* („Restituiri”, 1974). Același, *Correspondență: C.A. Rosetti către Maria Rosetti*, I-II, 1988-1998. Alecu RUSSO, *Scrieri literare*, I-II, 1996. Constantin SION, *Arhondologia Moldovei*, 1973. Costache SION, *Memorial*, în Gh. Ungureanu, *Familia Sion*, 1936 (și, fragmentar, în Ș. Cioculescu, *Varietăți critice*, 1969). George SION, *Versuri. Suvenire contemporane*, I-II, („Bibl. pt. toți”), 1973. Alte texte mărunte (îndeosebi din capitolul *Ideologia*). Florian AARON, *Idee repede de istoria Prințipatului Țării Rumânești*, tom I-III, 1835-1838. ARTE POETICE. *Romantismul*, 1982. GÂNDIREA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA PAȘOPTISTĂ (antologie de P. Cornea și M. Zamfir), I-II, 1968-1969. DIN ISTORIA TEORIEI ȘI ISTORIEI LITERARE ROMÂNEȘTI (antologie de G. Ivașcu), 1967.

## Referințe critice

Mircea ANGHELESCU, *Introducere în opera lui Petre Ispirescu*, 1987. Același, I.E. Rădulescu – o biografie a operei, 1986. Același, *Literatura română și Orientul*, 1975. Același, *Textul și realitatea*, 1988. Andrei BODIU, *Șapte teme ale romanului*, 2002. Marin BUCUR, *C.A. Rosetti, mesianism și donquijotism revoluționar*, 1970. Ștefan CAZIMIR, *Nu numai Caragiale*, 1984. Livius CIOCĂRLIE, *Mari corespondențe*, 1981. Șerban CIOCULESCU, *Varietăți critice*, 1966. Același, *Prozatori români*, 1977. Același, *Itinerar critic*, vol. 4, 1984, vol. 5, 1989. Alexandru CIORĂNESCU, *Vasile Alecsandri*, 1973. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, vol. 3, 1966, vol. 6, 1972. Paul CORNEA, *Aproapele și departele*, 1990. Același, *De la Alecsandri la Eminescu*, 1966. Același, *Oamenii începutului de drum*, 1974. Același, *Originile romantismului românesc*, 1985. Același, *Studii de literatură română modernă*, 1962. Același, *Regula jocului*, 1980. Anton COSMA, *Geneza romanului românesc*, 1985. Valeriu CRISTEA, *Alianțe literare*, 1977. Doina CURTICĂPEANU, *Vasile Alecsandri, prozator*, 1977. Viorica DIACONESCU, *Pantași Ghica*, 1987. G. DIMISIANU, *Introducere în opera lui C. Negruzzi*, 1984 (ed. II, 2007). Același, *Clasici români din secolele XIX și XX*, 1996. Charles DROUHET, *V. Alecsandri și scriitorii francezi*, 1929. Același, *Studii de literatură română și comparată*, 1983. Dana DUMITRIU, *Introducere în opera lui C.A. Rosetti*, 1984. Mircea ELIADE, *Despre Eminescu și Hasdeu*, 1987. Florin FAIFER, *Semnele lui Hermes*, 1993. Mihai Dinu GHEORGHIU, *Cercetări contemporane de sociologia culturii* (antologie de studii), 1988. Mihai GHERMAN, *Figura lui Mihai Viteazul: între istorie și literatură*, în revista *Tribuna*, nr. 3, 1989. G. IBRĂILEANU, *Opere*, vol. 8, 1979. I. HELIADE RĂDULESCU, *Interpretat de...*, 1980. E. LOVINESCU, *Critice*, vol. 3, 1920. Același, *Costache Negruzzi. Viața și opera lui*, ed. III, 1940. Același, *Grigore Alexandrescu, viața și opera lui*, ed. II, 1928. Același, *Gheorghe Asachi*, ed. defin., 1927. Același, *Opere*, I-VIII, 1982-1989. Dan MĂNUCĂ, *Lectură și interpretare. Un model epic*, 1988. Ion NEGOIȚESCU. *Scriitori moderni*, I-II, 1996-1997. Același, *Engrame*, 1975. Virgil NEMOLANU, *Îmblânzirea romantismului*, 1998. Același, *Micro-armonia*, 2003. Alexandru PALEOLOGU, *Simțul practic*, 1974. E. PAPU, *Din clasicii noștri*, 1977. Același, *Evoluția și formele genului liric*, ed. I, 2, 1972. Același, *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, 1980. D. PĂCURARIU, *D. Bolintineanu*, ed. 2, 1969. Același, *Clasicismul românesc*, 1971. Același, *Ion Ghica*, 1965. Același, *A.I. Odobescu*, 1966. Același, *Curenți literare românești și context european*, 1998. PERPESSICIUS, *Jurnal de lector, completat cu eminesciana*, 1944. Camil PETRESCU, *Teze și antiteze*, f.a. [1936]. Ioana Em. PETRESCU, *Configurații*, 1981. Aceeași, *Mutațiile poeziei românești*, 1989. Dumitru POPOVICI, *Romantismul românesc*, 1969. Același, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, 1945 (ed. rom. în *Studii literare*, I, 1972). Același, *Ideologia literară a lui I.H. Rădulescu*, 1935. Același, *Santa cetate. Între utopie și poezie*, 1935. Al. PIRU, *C. Negruzzi*, 1966. Același, *Introducere în opera lui I.H. Rădulescu*, 1971. Același, *Introducere în opera lui V. Alecsandri*, 1978. Același, *Surâzătorul Alecsandri*, 1991. Același, *De la Alecsandri la Eminescu*,



2001. Același, *De la Dosoftei la Bolintineanu*, 2001. Al. SĂNDULESCU, *Literatura epistolară*, 1972. E. SIMION, *Dimineăța poezilor*, 1980. Elena TACCIU, *Romantismul românesc*, I-III, 1982-1987. Mircea ZACIU, *Bivnac*, 1974. Același, *Lucrări și zile*, 1975. Același, *Ordinea și aventura*, 1973. Același, *Viaticum*, 1983. Mihai ZAMFIR *Introducere în poezia lui Alexandru Macedonski* (1972). Același, *Cealaltă față a prozei*, 1988. Același, *Din secolul romantic*, 1989. Paul ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, I-II, 1971.

## Junimismul

### Opere literare

I.L. CARAGIALE, *Opere*, I-VIII, 1930-1942. Același, *Opere*, I-IV, 1959-1964. Același, *Scrisori și acte*, 1963. Același, *Despre lume, artă și neamul românesc*, 1994. Același, *Momente*, 1997. Același, *Publicistică și corespondență*, 1999. Ion CREANGĂ, *Povești, amintiri, povestiri*, 1964 (alte ediții 1975, 1978, 1983). Același, *Opere*, I-II, 1970. Același, *Povestea lui Ionică cel prost. Povestea poveștilor*, 1990. Mihai EMINESCU, *Opere*, I-XVI, 1939-1989. Același, *Poesii* (ed. anastatică), 1989. Același, *Dulcea mea Doamnă – Eminul meu iubit* (coresp. cu Veronica Micle), 2000. Titu MAIORESCU, *Opere*, I-IV, 1978-1988. Același, *Însemnări zilnice*, I-III, 1937-1943. Același, *Duiliu Zamfirescu și... în scrisori* (1884-1913), 1938 (ed. II, 1944). Același, *Jurnal și epistolar*, I-III, 1975-1989. Același, *Prelegeri de filosofie*, 1980. Același, *Scrieri din tinerețe (1858-1862)*, 1981. Același, *Cugetări și aforisme*, 1986. Același, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, 2001. Același, *Istoria contemporană a României (1866-1900)*, 2002. Ion SLAVICI, *Opere*, I-XIV, 1967-1987. Același, *Primele și ultimele*, 2000. Alte texte mărunte în E. LOVINESCU, *Antologia literaturii junimiste...*, 1942.

### Referințe critice

Ioana BOT, *Eminescu – poetul național*, 2001. Jean BOUTIÈRE, *La vie et l'œuvre de Ion Creangă*, 1930. Savin BRATU, *Creangă. O biografie a operei*, 1963. Ion BREAZU, *Literatura „Tribunei”*, 1936. Același, *Studii de literatură română și comparată*, I-II, 1970-1973. D. CARACOSTEA, *Semnificația lui Titu Maiorescu*, 1940. Același, *Arta cuvântului la Eminescu*, 1938. Același, *Creativitatea eminesciană*, 1943. Ștefan CAZIMIR, *Caragiale. Universul comic*, 1967. Același, *Nu numai Caragiale*, 1984. Același, I.L. Caragiale față cu kitschul, 1988. Același, *Caragiale e cu noi!*, 1997. Același, *De ce nene Iancule?*, 1998. Același, *Caragiale recidivus*, 2002. CAZUL EMINESCU, 1999. Alexandru CĂLINESCU, *Caragiale și vârsta modernă a literaturii*, 1976. G. CĂLINESCU, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. III, 1938, și ed. 1964 și ed. 2002. Același, *Opera lui Mihai Eminescu*, I-V, 1934-1936. *Opere*, vol. XVII, 1983. Același, *Viața lui Ion Creangă*, 1938 și ed. 1964. Matei CĂLINESCU, *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*, 1964. Șerban CIOCULESCU, *Viața lui I.L. Caragiale*, 1940. Același, *Varietăți critice*, 1966. Același, I.L. Caragiale, 1967. Același, *Eminesciana*, 1985. Același, *Caragialiana*, 2003. I. CONSTANTINESCU, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, 1974. Petru CREȚIA, *Testamentul unui eminescolog*, 1998. Valeriu CRISTEA, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, 1999. Același, *Domeniul criticii*, 1976. Același, *Alianțe literare*, 1977. Același, *Fereastra criticului*, 1987. Ioan Petru CULIANU, *Studii românești*, 2000. Nicolae DAVIDESCU, *Aspecte și direcții literare*, 1975. G. DIMISIANU, *Lumea criticului*, 2000. Alexandru DOBRESCU, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu*, 1988. Caius DOBRESCU, *Eminescu*, 2004. A.C. DRAGOMIR, *Interpretări platoniciene*, 2004. Mihail DRAGOMIRESCU, *Critica științifică și Eminescu*, ed. III, 1925. Același, *Critică*, I-II, 1927-1928. Zoe DUMITRESCU-BUȘULENGA,

Creangă, ed. II, 2000. Aceeași, *Eminescu*, 1963. Aceeași, *M. Eminescu, creație și cultură*, 2000. Aceeași, *Eminescu și romantismul german*, 1986. Aceeași, *Eminescu, viața*, 2000. Pompiliu ELIADE, *Causeries littéraires*, I-II, 1903. B. ELVIN, *Modernitatea clasicului Caragiale*, 1967. Alexandru GEORGE, *Caragiale*, 1996. Nicolae GEORGESCU, *Eminescu și editorii săi*, I-II, 2000. Dan GRĂDINARU, *Ion Creangă*, 2002. Ilie GUȚAN, *Ion Creangă, treptele receptării operei*, 2003. Iliana GREGORI, *Eminescu la Berlin*, 2004. G. IBRĂILEANU, *Opere*, I-X, 1974-1981. Eugène IONESCO, *Notes et contrenotes*, 1962. Mircea IORGULESCU, *Marea trâncăneală*, ed. II, 1994. Alexandru IVASIUC, *Radicalitate și valoare*, 1972. E. LOVINESCU, *Critice*, vol. II, 1910, vol. III, 1915, și vol. IX ed. defin., 1923. Același, *Titu Maiorescu*, I-II, 1940. Același, *P.P. Carp, critic literar și literat*, 1941. Același *Titu Maiorescu și contemporanii lui*, I-II, 1942-1944. Același, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943. Florin MANOLESCU, *Caragiale și Caragiale*, 1983. Pompiliu MARCEA, *Ioan Slavici*, 1965. Dan C. MIHĂILESCU, *Perspective eminesciene*, 1982. Același, studiu introductiv la *Despre lume, artă și neamul românesc*, antologie Caragiale, 1994. Același, studiu introductiv la *Publicistică și corespondență*, antologie Caragiale, 1999. Florin MIHĂILESCU, *Conceptul de critică literară*, I, 1976. George MUNTEANU, *Introducere în opera lui Creangă*, 1976. Același, *Hyperion I. Viața lui Eminescu*, 1975. Același, *Eminescu și eminescianismul: structuri fundamentale*, 1987. Ion NEGOIȚESCU, *Poezia lui Eminescu*, 1968. Același, *Eminescu și antinomiile posterității*, 1998. Gellu NEGREA, *Anticaragiale*, 2001. C. NOICA, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, 1975. Z. ORNEA, *Viața lui Titu Maiorescu*, ed. 2, 1997. Același, *Junimea și Junimismul*, I-II, 1998. Alexandru PALEOLOGU, *Spiritul și litera*, ed. II, 2007. Același, *Bunul-simț ca paradox*, ed. III, 2005. Același, *Ipoteze de lucru*, ed. III, 2007. Același, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, ed. III, 2006. E. PAPU, *Poezia lui Eminescu*, 1971. Ioana PÂRVULESCU, *În Țara Miticilor. De șapte ori Caragiale*, 2007. Ioana Em. PETRESCU, *Eminescu, modele cosmogonice și viziune poetică*, 1978. Aceeași, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, 1989. Marta PETREU, *Filosofia lui Caragiale*, 2003. Magdalena POPESCU, *Ioan Slavici*, 1977. Mihai RALEA, *Valori*, 1935. Cornel REGMAN, *Confluente literare*, 1966. Același, *Cărți, autori, tendințe*, 1967. Același, *Creangă: O biografie a operei*, 1995. Liviu RUSU, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, 1979. Mircea SCARLAT, *Posteritatea lui Creangă*, 1990. E. SIMION, *Proza lui Eminescu*, 1964. Același, studiu introductiv la *Slavici, Opere*, I, 2001. SOVEJA (Simion Mehedinti), *Titu Maiorescu*, 1925. Monica SPIRIDON, *Eminescu, proza jurnalistică*, 2003. Ioan STANOMIR, *Reacțiune și conservatorism*, 2000. Nicolae STEINHARDT, *Cartea împărțășaniei*, 1995. Vladimir STREINU, *Clasicii noștri*, ed. II, 1969. Același, *Ion Creangă*, 1970. Ciprian ȘIULEA, *Retori, simulacre, imposturi*, 2003. Mircea TOMUȘ, *Opera lui I.L. Caragiale*, ed. II, 2002. Același, *Teatrul lui Caragiale dincolo de mimesis*, 2002. M. UNGHEANU, *Pădurea de simboluri*, 1973. Ion VARTIC, *Modelul și oglinda*, 1972. Același, studiu introductiv la *Momente („Patrimoniu?”)*, 1997. D. VATAMANIUC, *Ioan Slavici și lumea prin care a trecut*, 1968. Același, *Ioan Slavici. Opera literară*, 1970. Același, *Ioan Slavici. Biobibliografie*, 1973. Același, *Studii și documente privind activitatea lui Ioan Slavici*, I-II, 1976. Același, *Eminescu. Manuscrisele: jurnal al formării intelectuale și al lărgirii orizontului științific*, 1988. Același, *Eminescu. Contribuții documentare*, 1993. Același, *Eminescu și Transilvania*, 1995. Același, *Publicistica lui Eminescu (1887-1888, 1888-1889)*, 1996. Același, *Caietele Eminescu. Mitologie și document*, 1998. Tudor VIANU, *Poezia lui Eminescu*, 1930. Același, *Trei critici literari (T. Maiorescu etc.)*, 1944. Același, *Opere*, I-XIV, 1971-1990. Paul ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, I-II, 1997-1998.

## Secolul XX Modernismul

### Sfârșit de secol. Început de secol

#### Opere literare

Ion AGÂRBICEANU, *Opere*, I-XVII, 1962-2002. Dimitrie ANGHEL, *Poezii. Opere complete*, 1922. Același, *Proză. Opere complete*, 1924. Același, *Scrieri* (în colaborare cu Iosif), I-II, 1982. G. BACOVIA, *Opere*, 2001. Ilarie CHENDI, *Scrieri*, I-IV, 1988-2003. G. COȘBUC, *Opere alese*, I-VIII, 1966-1988. Același, trad. *Divina Comedie*, 1925-1932. Același, *Comentarii la „Divina Comedie”*, I-II, 1963-1965. Alexandru DAVILA, *Vlaicu-Vodă și alte scrieri despre teatru*, 1975. Același, *Le Cotillon, bluette*, 1900. Același, *Din torsul zălelor*, I-II, 1928. Același, „Jurnal intim” în *Manuscriptum*, 1-4, 1972. Același, *Corespondență inedită*, 1973. B. Șt. DELAVRANCEA, *Opere*, I-X, 1965-1979. Același, *Discursuri*, 1977. Același, *Jurnal de război*, 1972. Constantin DOBROGEANU-GHEREA, *Opere complete*, I-VIII, 1976-1983. Gala GALACTION, *Opere*, I-VII, 1994-2003. Același, *Jurnal*, I-VI, ed. 2, 1996-2003. Octavian GOGA, *Opere*, I-III, 1967-1972 (alte ediții 1994, 2003). Același, *Precursori*, 1989. Același, *Mustul care fierbe*, 1992. Același, [*Jurnal politic*] (1931). Calistrat HOGAȘ, *Pe drumuri de munte*, I-II, 1944-1947. G. IBRĂILEANU, *Opere*, I-X, 1974-1981. Nicolae IORGA, pentru *Istoriile literare*, v. supra cap. *Generală*. Alte opere: *Toate poeziile lui N. Iorga*, I-II, 1939-1940. *O luptă literară*, I-II, 1979. *O viață de om așa cum a fost*, 1972. *Oameni cari au fost*, I-II, 1996-1997. *Memorii*, I-VII, 1931-1939. *Teatru*, I-II, 1974-1980. Șt.O. IOSIF, *Scrieri*, I-II, 1982. Alexandru MACEDONSKI, *Opere*, I-VIII, 1966-1993. Ion MINULESCU, *Opere*, I-IV, 1974-1983. Ștefan PETICĂ, *Scrieri*, I-II, 1970-1974. RONETTI-ROMAN, *Radu (poemă)*, ed. 2, 1914. Același, *Două măsuri*, 1898. Același, *Manasse*, 1900. Mihail SĂULESCU, *Versuri. Teatru. Articole*, 1974. Mihail SORBUL, *Teatru*, I-II, 1956. George TOPÂRCEANU, *Scrieri*, 1983. Același, *Pirin-Planina, episoduri tragice și comice din captivitate*, 1936. Același, *Postume*, 1938. Duiliu ZAMFIRESCU, *Opere*, I-VIII, 1970-1985. Unii simbolști și parnasieni mărunți, în *Antologia poeziei simboliste* de Lidia Bote, 1968, și în *Poezia simbolistă românească* de Rodica Zafiu, 1996.

#### Referințe critice

Ioan ADAM, *Oglinda și modelul. Ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu*, 2002. Felix ADERCA, *C. Dobrogeanu-Gherea, viața și opera*, 1947. Virgil ARDELEANU, *Proza poezilor*, 1968. Andrei BODIU, *Coșbuc*, 2002. G. BOGDAN-DUICĂ, *Studii și articole*, 1975. Lidia BOTE, *Simbolismul românesc*, 1966. Emanoil BUCUȚA, pref. la *Titu Maiorescu și Duiliu Zamfirescu în scrisori (1884-1913)*, 1937. C. DOBROGEANU-GHEREA interpretat de..., 1975. Ion CARAION, *G. Bacovia. Sfârșitul continuu*, 1977. Constantin CĂLIN, *Dosarul Bacovia*, 1999. Matei CĂLINESCU, *Aspecte literare*, 1965. Ilarie CHENDI, *Foiletoane*, 1904. Ion CHINEZU, *Pagini de critică*, 1969. Șerban CIOCULESCU, *Dimitrie Anghel*, 1945. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, vol. 3, 1969. Nicolae DAVIDESCU, pref. la Șt. Petică, *Opere*, 1938. Daniel DIMITRIU, *Bacovia*, 1982. Vasile FANACHE, *Poezia lui Bacovia*, 1995. Dinu FLĂMÂND, *Bacovia*, 1979. GALACTION interpretat de..., 1978. Liviu GRĂSOIU, *Topârceanu sau Chiriașul grăbit al literaturii române*, 1999. Gh. GRIGURCU, *Bacovia, un antisentimental*, 1974. Ilie GUȚAN, *Goga. Argumentul operei*, 1987. Ioan HOLBAN, *Proza criticilor*, 1983. G. IBRĂILEANU, *Opere*, vol. 2, 1975. IORGA interpretat de..., 1979. Ion Bogdan LEFTER,

*Bacovia, un model al tranziției*, 2001. E. LOVINESCU, *Critice*, vol. I și vol. III, 1915, vol. VI, 1921. MACEDONSKI interpretat de..., 1975. Titu MAIORESCU, *Critice*, vol. 3, 1908. Adrian MARINO, *Viața lui Macedonski*, 1966. Același, *Opera lui Macedonski*, 1967. Dumitru MICU, *Început de secol (1900-1916)*, 1970. Doina MODOLA, *Dramaturgia românească între 1900 și 1918*, 1983. Zina MOLCUȚ, *Ștefan Petică și vremea sa*, 1980. Ion NEGOIȚESCU, *Scriitori moderni*, 1966. Același, *Însemnări critice*, 1970. Același, *Alte însemnări critice*, 1980. Z. ORNEA, *Sămănătorismul*, 1970. Același, *Poporanismul*, 1972. Același, *Țărănismul*, 1969. Același, *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, 1981. Același, *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, 1982. Marian PAPAHAĞI, *Eros și utopie*, 1980. PERPESSICIUS, *Mențiuni critice*, vol. 1, 1932, vol. 2, 1934, vol. 3, 1936, și vol. 4, 1938. Liviu PETRESCU, *Realitate și romanesc*, 1969. Mihail PETROVEANU, *Bacovia*, 1974. Ion PILLAT, *Tradiție și literatură*, 1943. Al. PIRU, *Varia*, vol. 2, 1972. Petru POANTĂ, *G. Coșbuc, poetul*, 1994. Mircea POPA, *Ilarie Chendi*, 1973. Același, *Introducere în opera lui Agârbiceanu*, 1982. Marin PEDA, *Imposibila întoarcere*, 1970. Cornel REGMAN, *Agârbiceanu și demonii*, 1973. Vladimir STREINU, *Clasicii noștri*, ed. II, 1969. Același, *Calistrat Hogăș*, 1968. Același, *Pagini de critică literară*, 1968-1977. Pamfil ȘEICARU, *Nicolae Iorga*, ed. III, 2002. C. TRANDAFIR, *Introducere în opera lui Petică*, 1984. Ion TRIVALE, *Cronici literare*, 1915. Tudor VIANU, pref. la Macedonski, *Opere 1939-1946*. Același, *Figuri și forme literare*, 1946. Același, *Opere*, vol. III, 1983. Ion VINEA, *Opere, (Publicistica, 1913-1919)*, 2001. Mihai ZAMFIR, *Introducere în poezia lui Macedonski*, 1972. Același, *Poemul românesc în proză*, 1981.

## Marii scriitori

### Opere literare

Tudor ARGHEZI, *Scrieri*, I-XXXIX, 1962-1994. Același, *Opere*, I-VII, 1999-2007. Ion BARBU, *Opere*, I-II, 2000. Lucian BLAGA, *Opere*, I-XII, 1974-1995. Același, *Opere*, ed. crit., I-VI, 1982-1997. M. BLECHER, *Întâmplări în realitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuirea luminată. Corp transparent. Corespondență*, 1999. Același, în *M. Blecher mai puțin cunoscut: corespondență și receptare critică*, 2000. Mateiu I. CARAGIALE, *Opere*, ed. crit., 2001. Același, în *Mateiu Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, 1979. G. CĂLINESCU, *Opere*, I-XVII, 1965-1983. Același, *Opere*, ed. crit., I-IV, 1993-2002. Același, *Istoria literaturii...*, 1941. Același, *Istoria literaturii...*, 1982. Același, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. 1938, 1964 și 2002. Același, *Opera lui Mihai Eminescu*, I-V, 1934-1936. Același, *Cronicile optimistului*, 1964. Același, *Studii și cercetări literare*, 1966. Același, *Universul poeziei*, 1971. Același, *Texte social-politice (1944-1965)*, 1971. Același, *Literatura nouă*, 1972. Același, *Gâlceava înțeleptului cu lumea (cronicile mizantropului și optimistului, 1928-1949)*, I-II, 1973-1974. Același, „*Scrinul negru*” și *Dosarele „Scrinului negru”*, 1977. Același, *Corespondența lui G.C. cu Al. Rosetti (1935-1951)*, 1977. Același, *Corespondența lui Al. Rosetti cu G.C.*, 1984. Același, *G.C. și contemporanii săi (corespondență)*, I-II, 1984-1987. Același, *Fals jurnal*, 1999. Anton HOLBAN, *Opere*, I-III, 1970-1975. Același, *Opere*, I, 1997. E. LOVINESCU, *Scrieri*, 1-8, 1969-1980. Același, *Opere*, I-VIII, 1982-1989. Același, *Istoria literaturii române contemporane*, I-III, 1926-1929. Același, *Istoria literaturii...*, 1937. Același, *Istoria civilizației române moderne*, I-III, 1924-1925. Același, *Titu Maiorescu*, I-II, 1940. Același, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, I-II, 1943-1944. Același, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943. Același, *P.P. Carp, critic literar și literat*, 1941. Același, *Memorii*, I-III, 1932. Același, *Aqua forte*, 1943. Același, *Agende literare*, 1-6, 1993-2002. *Critice* (necuprinse în *Scrieri* și *Opere*) în mai multe volume, în două ediții principale, începând din 1909). Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Opere*, I-V, 1972-1988. Aceeași, *Teatru*, 1965. Aceeași, *Sanguine*, 1973. Aceeași, *Sărbătoare în familie*, 1976. Aceeași, *Arabescul amintirilor (roman memorialistic)*, 1986.

Camil PETRESCU, *Opere*, I-VI, 1973-1983. Același, *Teze și antiteze*, f.a. [1936]. Același, *Un om între oameni*, I-III, 1955-1959. Același, *Doctrina substanței*, 1988. Același, *Note zilnice* (1927-1940), 1975. Același, *Note zilnice*, 2003. Liviu REBREANU, *Opere*, I-XXIII, 1968-2005. Mihail SADOVEANU, *Opere*, I-VII, 1940-1952. Același, *Opere*, I-XXII, 1954-1974. Același, *Opere*, ed. crit., 1-8, 1981-2002 (un prim volum dintr-o ed. crit. de *Opere*, 1981). Același, *Corespondența debutului (1894-1904)*, 1977. Câteva cărți (de ex. romanul *Uvar*, 1932) n-au fost reluate niciodată în edițiile de *Opere*.

## Referințe critice

Viorel ALECU, *Opera literară a lui G. Călinescu*, 1974. ANONIMUS NOTARIUS, 1943. Tudor ARGHEZI interpretat de..., 1981. Nicolae BALOTĂ, *De la Ion la Ioanide*, 1974. Același, *Opera lui Tudor Arghezi*, ed. III, 1997. ION BARBU interpretat de... . Fănuș BĂILEȘTEANU, *Introducere în opera lui Sadoveanu*, 1977. Ion BĂLU, *G. Călinescu. Biobibliografie*, 1975. Același, *Viața lui G. Călinescu*, ed. II, 1994. Același, *Opera lui G. Călinescu*, 2001. Același, *Viața lui Lucian Blaga*, I-IV, 1995-1996. Același, *Opera lui Lucian Blaga*, 1997. Marin BEȘTELIU, *Tudor Arghezi, poet religios*, 1999. Andrei BODIU, *Ion Barbu*, 2005. Mateiu I. CARAGIALE, interpretat de..., 1985. Ion CARAION, *Sfârșitul continuu*, 1977. Liviu CĂLIN, *Camil Petrescu între oglinzi paralele*, 1976. Alexandru CĂLINESCU, *Anton Holban și complexul lucidității*, 1983. G. CĂLINESCU interpretat de..., 1971. Același, prefață la M. Sadoveanu, *Romane și povestiri istorice*, 1961. Matei CĂLINESCU, *Mateiu Caragiale*. RECITIRI, ed. II, 2007. Mihai CIMPOI, *Lucian Blaga*, 1997. V. CIOBANU, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1965. Șerban CIOCULESCU, *Arghezișana*, 1985. Același, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. II, 1971. Același, *Poezi români*, 1982. Constantin CIOPRAGA, *Mhail Sadoveanu*, 1966. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Tudor Arghezi*, 1940. Liana COZEA, *Exerciții de admirație și reproș. Hortensia Papadat-Bengescu*, 2002. Luiza-Maria CRISTESCU, *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, 1976. Ovidiu COTRUȘ, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, 1977. Ov.S. CROHMĂLNICEANU, *Tudor Arghezi*, 1960. Același, *Lucian Blaga*, 1963. Același, *Expresionismul în literatura română*, 1971. Constantin CUBLEȘAN, *Romancierul Rebreanu*, 2001. S. DAMIAN, *G. Călinescu, romancier*, 1971. Același, *La ora 12, zăua: eseu despre romanele lui G. Călinescu*, 1995. B. ELVIN, *Camil Petrescu*, 1962. Constantin FĂNTĂNERU, *Poezia lui L. Blaga și gândirea mitică*, 1940. Șerban FOARȚĂ, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, 1980. George GANĂ, *Opera literară a lui L. Blaga*, 1976. Alexandru GEORGE, *Semne și repere*, 1971. Același, *Marele Alpha*, 1970. Același, *În jurul lui E. Lovinescu*, 1975. Același, *Mateiu I. Caragiale*, 1981. Același, studiu introductiv la *Opere*, I, 1982. Paul GEORGESCU, *Polivalența necesară*, 1962. Nicolae GHERAN, *Tânărul Rebreanu*, 1977. Același, *Rebreanu, amiaza unei vieți*, 1989. Ovidiu GHIDIRMIC, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, 1975. Gh. GLODEANU, *Poetica misterelor în opera lui Mateiu I. Caragiale*, 2003. Același, *Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului*, 1998. Gheorghe GRIGURCU, *Bacovia, un antisentimental*, 1974. Același *Lovinescu între continuatori și uzurpatori*, 1997. Ilie GUȚAN, *Tudor Arghezi. Imaginarul erotic*, 1980. Ioan HOLBAN, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1985. Virgil IERUNCA, *Românește*, 1963. M. ILOVICI, *Tineretea lui Camil Petrescu*, 1969. E. IONESCU, *Nu*, 1934. I. IOVAN, *Mateiu Caragiale, portretul unui dandy român*, 2002. Ion Bogdan LEFTER, *Doi nuvelești: L. Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu*, 2001. LOVINESCU interpretat de..., 1972. Liviu MALIȚA, *Alt Rebreanu*, 2000. MÁNACS György, *Ion Barbu. „Gest închis”...*, 1984. Pompiliu MARCEA, *Lumea operei lui Sadoveanu*, 1976. Același, *Umanitatea lui Sadoveanu de la A la Z*, 1977. Mircea MARTIN, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, ed. II, 2002. Dan MĂNUCĂ, *L. Rebreanu sau lumea prezumtivului*, 1995. Doina MERCHEȘ, *Hortensia Papadat-Bengescu. Bibliografie*, 1977. Dumitru MICU, *Sensul etic al operei lui Mihail Sadoveanu*, 1965.

Același, *Opera lui T. Arghezi. Eseu despre vârstele interioare*, 1965. Același, *Lirica lui L. Blaga*, 1967. Același, G. Călinescu între *Apollo și Dionisos*, 1979. Același, L. Blaga. *Autofăurirea unui logos*, 2003. Dan C. MIHĂILESCU, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, 1984. Florin MIHĂILESCU, E. Lovinescu și *antinomiile criticii*, 1972. Același, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, 1976. Marin MINCU, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, 1981. Mircea MUTHU, *L. Rebreanu sau paradoxul organicului*, 1993. Același, L. Blaga – *dimensiuni răsăritene*, 2000. Ion NEGOIȚESCU, *Lovinescu*, 1970. Același, *Despre E. Lovinescu*, 1999. Basarab NICOLESCU, *Cosmologia „Jocului secund”*, 1968. I. OPRIȘAN. *Opera lui Sadoveanu*, 1986. Același, G. Călinescu, *spectacolul personalității*, 1999. Alexandru PALEOLOGU, *Treptele lumii sau calea către sine a lui M. Sadoveanu*, 1978. Marian PAPAHAĞI, *Critica de atelier*, 1983. Irina PETRAȘ, *Camil Petrescu. Schițe pentru un portret*, ed. II, 2003. Aurel PETRESCU, *Opera lui Camil Petrescu*, 1972. Camil PETRESCU interpretat de..., 1984. Camil PETRESCU, G. Călinescu sub *zodia seninătății imperturbabile...*, 1933. Ioana Em. PETRESCU, *Ion Barbu și poezia modernismului*, 1993. Radu PETRESCU, *Bacovia*, 1999. Mihail PETROVEANU, *Tudor Arghezi, poetul*, 1961. Dinu PILLAT, *Ion Barbu*, ed. II, 1982. Al. PIRU, *Liviu Rebreanu*, 1965. Ion POP, *Lucian Blaga, universul liricii*, 1981. Marian POPA, *Camil Petrescu*, 1972. Alexandru PROTOPOPESCU, *Romanul psihologic românesc*, 1978. Lucian RAICU, *Liviu Rebreanu*, 1967. Cornel REGMAN, *Colocvial*, 1976. Liviu REBREANU interpretat de..., 1973. Aurel SASU, *Liviu Rebreanu, sărbătoarea operei*, 1978. Al. SĂNDULESCU, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, 1977. Mircea SCARLAT, *Ion Barbu, poezie și deziderat*, 1981. Același, G. Bacovia. *Nuanțări*, 1987. Mihail SEBASTIAN, *Eseuri. Cronică. Memorial*, 1972. E. SIMION, *Scepticul mântuit*, 1971. Același, studiu introductiv la Lovinescu, *Scrieri*, I, 1969. Ion SIMUȚ, *Dincolo de realism*, 1997. Dan TEODORESCU, *Poetica lui Ion Barbu*, 1978. N. TERTULIAN, E. Lovinescu și *contradicțiile estetismului*, 1958. Eugen TODORAN, L. Blaga, *mitul dramatic*, 1985. Eugenia TUDOR ANTON, *Hortensia Papadat-Bengescu, marea europeană*, 2001. Radu G. ȚEPOSU, *Suferințele tânărului Blecher*, 1996. Pavel ȚUGUI, *Arghezi necunoscut...*, 1998. Viola VANCEA, *Hortensia Papadat-Bengescu, universul citadin*, 1980. Ion VARTIC, *Spectacol interior*, 1977. Mariana VARTIC, *Anton Holban și personajul ca actor*, 1983. Teodor VÂRGOLICI, *Mateiu Caragiale*, 1970. Tudor VIANU, *Poezia lui Ion Barbu*, 1930. Același, *Tudor Arghezi, poet al omului*, 1961. Maria VODĂ CĂPUȘAN, *Camil Petrescu. Realia*, 1988. Ileana VRANCEA, *Între Aristarc și bietul Ioanide*, 1978. Mihai ZAMFIR, *Cealaltă față a prozei*, 1988.

## Poezia. Romanul. Teatrul. Critica

### Opere literare

Felix ADERCA, *Domnișoara din strada Neptun*, roman, ed. 4, 1982. Același, *Țapul*, alte titluri la reeditări, *Mireasa multiplă*, *Zeul iubirii*, roman, ed. 4, 1991. Același, *Omul descompus*, roman, 1925. Același, *Femeia cu carnea albă*, roman, 1927. Același, *Mic tratat de estetică*, 1929. Același, *Aventurile dlui Lăcustă-Termidor*, 1932. Același, *Orașele înecate*, roman s.f., ed. 2, 1966. Același, *A fost odată un imperiu...*, roman, 1939. Același, *Revolte*, roman, ed. 2, 1967. Același, C. Dobrogeanu-Gherea, *viața și opera*, 1947. Același, *Teatru*, 1974. Același, *Contribuții critice*, I-II, 1983-1988. Același, *Oameni excepționali*, jurnal intim, 1995. Ștefan BACIU, *Poemele poetului tânăr*, 1991. Același, *Poemele poetului singur*, 2002. Același, *Praful de pe tobă* (Memorii, 1918-1946), 1980. H. BONCIU, *Lada cu năluci*, 1932. Același, *Eu și Orientul*, 1932. Același, *Bagaj*, 1934. Același, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, 1935 (ed. 2, cenzurată, 1984). Același, *Brom*, 1939. Dan BOTTA, *Scrieri*, I-IV, 1968. Același, *Cazul Blaga*, 1941. Emil BOTTA, *Scrieri*, I-II, *Versuri*, III, Proză și publicistică, 1980-1987. Dumitru CARACOSTEA,

*Studii critice*, 1982. Același *Scrieri alese*, I-II, 1986-1988. Ion CHINEZU, *Pagini de critică*, 1969. Șerban CIOCULESCU, *Viața lui I.L. Caragiale*, ed. 1986. Același, *Aspecte lirice contemporane*, 1942. Același, *Istoria literaturii române moderne* (în colab.), 1944. Același, *Dimitrie Anghel. Viața și opera*, 1945. Același, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. 1971. Același, *Varietăți critice*, 1966. Același, *Medalioane franceze*, 1947. Același, *Aspecte literare contemporane (1932-1947)*, 1972. Același, *Itinerar critic*, I-IV, 1973-1989. Același, *Amintiri*, ed. 1981. Același, *Prozatori români*, 1977. Același, *Poeți români*, 1982. Același, *Argheziana*, 1985. Același, *Eminesciana*, 1985. Același, *Caragialiana*, ed. 2003. G. CIPRIAN, *Scrieri*, I-II, 1965. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, I-VI, 1967-1972. Același, *Tudor Arghezi*, 1940. Același, *Caleidoscop*, 1974. B. FUNDOIANU, *Poezii*, I-II, 1983. Același, *Imagini și cărți din Franța*, ed. 2, 1980. Virgil GHEORGHIU, *Poezii (1928-1977)*, 1986. Emil GULIAN, *Dub de basm*, poeme, 1934. Adrian MANIU, *Figurile de ceară*, poeme în proză, 1912. Același, *Salomeea*, 1915. Același, *Din paharul cu otravă*, 1919. Același, *Lângă pământ*, 1924. Același, *Drumul spre stele*, 1930. Același, *Focurile primăverii și flăcări de toamnă*, 1935. Același, *Cântece de dragoste și moarte*, 1935. Același, *Versuri*, ed. def., 1938. Același, *Scrieri*, I-II, 1968 (versiune nouă). Același, *Lupii de aramă* (teatru), 1974. Gib. I. MIHĂESCU, *Opere*, ed. crit., I-V, 1976-1985. Dinu NICODIN, *O plimbare pe Olt*, 1930. Același, *Lupii*, 1932. Același, *Aghan*, 1940. Același, *Pravoslavnică ocrotire*, 1941. Același, *Revoluția*, ed. 2, 2000. PERPESCIUS, *Opere*, I-XII, 1966-1983. Același, *Scriitori români*, 1986-1990. Cezar PETRESCU, *Întunecare*, I-II, 1927-1928 (ed. defin. 1943). Același, *Omul care și-a găsit umbra*, 1928. Același, *Aranca, știma lacurilor*, 1929 (ed. defin. 1943). Același, *Simfonia fantastică*, 1929 (ed. defin. 1944). Același, *Calea Victoriei*, 1930 (ed. defin. 1943). Același, *La Paradis general*, ed. 3, 1970. Același, *Comoara regelui Dromichet*, 1931 (ed. defin. 1943). Același, *Kremlin*, ed. 2, 1998. Același, *Baletul mecanic*, ed. 2, 1975. Același, *Plecat fără adresă*, ed. 2, 1973. Același, *Fram, ursul polar*, 1932. Același, *Oraș patriarhal*, I-II, 1933. Același, *Apostol*, 1933 (ed. defin. 1944). Același, *Aurul negru*, 1934 (ed. defin. 1943). Același, *Greta Garbo*, 1934. Același, *Cheia visurilor*, 1935. Același, *Duminica orbului*, ed. 3, 1975. Același, *Romanul lui Eminescu*, ed. 2, 1984. Același, *1907*, ed. 2, 1957. Același, *Ochii strigoiului*, I-III, 1942. Același, *Carlton*, ed. 2, 1946. Același, *Adăpostul Sobolia*, 1945. Același, *Războiul lui Ion Săracu*, 1946. Același, *Tapirul*, I-II, 1946-1947. Același, *Omul din vis*, nuvele, 1989. Alexandru PHILIPPIDE, *Scrieri*, I-IV, 1975-1978. Același, *Considerații confortabile*, I-II, 1970-1972. Același, *Îmbrățișarea mortului*, 1940. Același, *Floarea din prăpastie*, 1942. Ion PILLAT, *Opere*, I-VII, 1983-1998. Același, *Opere*, I-V, 2000-2003. Mihai RALEA, *Scrieri*, I-VII, 1972-1989. Ion Marin SADOVEANU, *Scrieri*, I-VIII, 1969-1985. Același, *Istoria universală a teatrului*, 1973. Teodor SCORȚESCU, *Popi*, 1930. Același, *Concina prădată*, ed. 2, 1982. Horia STAMATU, *Memnon*, 1934. Același, *Imperiul*, versuri, 1996. Dimitrie STELARU, *Opera poetică*, 2002. Același, *Scrieri literare*, ed. crit., I, 2002. Constantin STERE, *În preajma revoluției*, I-III, ed. 2, 1991-1993. Același, *Scrieri*, 1979. Simion STOLNICU, *Punct vernal*, 1933. Același, *Pod eleat*, 1935. Vladimir STREINU, *Clasicii noștri*, ed. 2, 1969. Același, *Pagini de critică literară*, I-V, 1968-1977. Același, *Istoria literaturii române moderne* (în colab.), 1944. Același, *Calistrat Hogaș*, 1968. Același, *Ion Creangă*, 1970. Același, *Studii de literatură universală*, 1973. Octav ȘULUȚIU, *Ambigen*, roman, 1935. Același, *Mântuire*, roman, 1938. Același, *Introducere în opera lui G. Coșbuc*, 1970. Același, *Scriitori și cărți*, 1974. Același, *Jurnal*, 1975. Ionel TEODOREANU, *Opere*, I-VII, 1968-1981. Același (romane și amintiri necuprinse în *Opere*), *Ulița copilăriei*, 1923. *Fata din Zlataust*, 1931, *Golia*, 1933, *Crăciunul de la Silvestri*, 1934, *Arca lui Noe*, 1935, *Secretul Anei Florentin*, 1937, *Fundacul Varlaamului*, 1938, *Prăvale-Baba*, 1939, *Tudor Ceaur Alcaz*, I-III, 1940-1943, *Hai-Diridam*, 1945, *La porțile nopții*, 1946, *Masa umbrelor* (amintiri), 1957. Tudor VIANU, *Opere*, I-XIV, 1971-1990. Vasile VOICULESCU, *Poezii*, I-II, 1983. Același, *Povestiri*, I-II, 1966. Același, *Zabei Orbul*, roman, 1970.

## Referințe critice

Felix ADERCA, *Contribuții critice*, 1983. Ion APETROAIE, *Vasile Voiculescu*, 1975. Mioara APOLZAN, prefață la H. Bonciu, *Pensiuna...*, ed. 1984. George ARION, *Al. Philippide sau drama unicității*, 1982. Horia AVRĂMUȚ, *Al. Philippide la răscrucile memoriei*, 1984. Nicolae BALOTĂ, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, ed. 2, 1999. Sevastia BĂLĂȘESCU, *Contribuție la o bibliografie critică – Șerban Cioculescu. Opera în periodice (1923-1947)*, 1977. Ion BIBERI, *Tudor Vianu*, 1966. Nicolae CIOBANU, *Ionel Teodoreanu. Viața și opera*, 1970. Emil BOTTA interpretat de..., 1986. Șerban CIOCULESCU interpretat de..., 1987. Același, *Aspecte literare contemporane*, 1972. Al. CISTELECAN, *Celălalt Pillat*, 2000. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, vol. 5, 1971. Radu Călin CRISTEA, *Emil Botta*, 1984. Valeriu CRISTEA, *Interpretări critice*, 1970. Același, *Domeniul criticii*, 1975. Ov.S. CROHMĂLNICEANU, *Pînea noastră cea de toate zilele*, 1961. Același, *Al doilea suflu*, 1989. Mihail DIACONESCU, *Gib I. Mihăescu*, 1973. Al. DIMA, *Gândirea românească în estetică*, 1943. Nicolae FLORESCU, *Profitabila condiție*, 1993. George GANĂ, *Tudor Vianu și lumea culturii*, 1998. Alexandru GEORGE, *Semne și repere*, 1971. Florea GHIȚĂ, *Gib I. Mihăescu*, 1984. Liviu GRĂSOIU, *Poezia lui Vasile Voiculescu*, 1977. Gheorghe GRIGURCU, *Idei și forme critice*, 1973. Același, *Prozatori români de azi*, 1979. Același, *Între critici*, 1983. Același, *De la Eminescu la Nicolae Labiș*, 1989. Virgil IERUNCA, *Semnul mirării*, 1995. M. IORDACHE, *Adrian Maniu*, 1979. Ioana LIPOVAN, *Eseistica lui Al. Philippide*, 2002. Cristian LIVESCU, *Introducere în poezia lui Ion Pillat*, 1980. E. LOVINESCU, *Scrieri*, vol. 2, 1970. Același, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943. Mircea MARTIN, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, 1984. Dumitru MICU, „Gândirea” și gândirismul, 1975. Dan C. MIHĂILESCU, *Întrebările poeziei*, 1988. Florin MIHĂILESCU, *Conceptul de critică literară în România*, vol. 1, 1976. Marin MINCU, *Critice*, I, 1971. Cristian MORARU, *Ceremonia textului*, 1985. Virginia MUȘAT, *Constantin Stere, scriitor*, 1976. Ion NEGOIȚESCU, *Scriitori moderni*, 1966. Același, *Engrame*, 1975. Nicolae OPREA, *Magicul în proza lui Voiculescu*, 2003. Z. ORNEA, *Poporanismul*, 1972. Același, *Viața lui C. Stere*, I-II, 1989-1991. Același, prefață la *În preajma Revoluției*, ed. 1991-1993. Ovidiu PAPADIMA, *Ion Pillat*, 1974. Marian PAPAHAĞI, *Exerciții de lectură*, 1966. E. PAPU, *Din luminile veacului*, 1967. Ion PASCADI, *Estetica lui Tudor Vianu*, 1968. Dumitru PĂCURARIU, *Clasicismul românesc*, 1971. PERPESSICIUS, *Opere*, vol. 10, 1979. R.I. PETRESCU, *Privirea Meduzei. Poezia lui BF/BF*, 2003. P. PETRIA, *Gib I. Mihăescu. Bibliografie selectivă*, 1985. Mihail PETROVEANU, *Studii literare*, 1966. Alexandru PHILIPPIDE interpretat de..., 1972. Dinu PILLAT, *Itinerarii istorico-literare*, 1978. Victor Ioan POPA, *Scrieri despre teatru*, 1969. Florentin POPESCU, *Viața lui Vasile Voiculescu*, 2003. D.St. RĂDULESCU, *Dicționarul personajelor din „Sfârșit de veac în București”*, 1997. G. ROITROTI, *Dan Botta între poiesis și aistesis*, 2001. Ion Marin SADOVEANU, *Scrieri*, vol. 5, 1978. E. SIMION, *Scriitori români de azi*, vol. 1, 1974. Același, *Sfidarea retoricii*, 1985. Vladimir STREINU interpretat de..., 1984. Același, prefață la V. Voiculescu, *Povestiri*, vol. 1, 1966. Alex ȘTEFĂNESCU, *Prim-plan*, 1987. N. TERTULIAN, *Eseuri*, 1968. Mircea TOMUȘ, *15 poeți*, 1968. Silvia TOMUȘ, *Ionel Teodoreanu și bucuriile metaforei*, 1980. Mihai UNGHEANU, *Pădurea de simboluri*, 1973. Doina URICARIU, *Ecorșeuri poetice*, ed. 2, 2001. Ion VARTIC, *Modelul și oglinda*, 1982. Vasile VOICULESCU interpretat de..., 1981. Mircea ZACIU, *Colaje*, 1972. Același, *Cu cărțile pe masă*, 1981. H. ZALIS, *Viața lui Tudor Vianu*, 1997. Elena ZAHARIA-FILIPAȘ, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, 1980.



## Opere literare

Geo BOGZA, *Scrieri în proză*, I-V, 1955-1960. Același, *Jurnal de sex*, 1929. Același, *Poemul invectivă*, 1933. Același, *Ioana Maria*, 1937. Același, *Țări de piatră, de foc și de pământ*, 1939. Același, *Cântec de revoltă, de dragoste și moarte*, 1945. Același, *O sută șaptezeci și cinci de minute la Mizil*, 1968. Același, *Priveliști și sentimente*, 1972. Același, *Pazănic de far*, 1974. Același, *Orion*, 1978. Același, *Eu sunt țința (convorbiri)*, 1996. Gherasim LUCA, *Roman de dragoste*, 1933. Același, *Fata Morgana*, 1937. Același, *Un lup văzut printr-o lupă*, 1945. Același, *Dialectique de la dialectique* (în colab. cu D. Trost), 1945. Același, *Amphitrite*, 1947. Același, *Inventarea iubirii și alte scrieri*, 2003. Gellu NAUM, *Drumetul incendiar (versuri)*, 1936. Același, *Libertatea de a dormi pe o frunte (versuri)*, 1937. Același, *Vasco de Gama (versuri)*, 1940. Același, *Culoarul somnului*, 1944. Același, *Medium (proză)*, 1945. Același, *Critica mizeriei* (în colab. cu Paul Păun și Virgil Teodorescu), 1945. Același, *Teribilul interzis (proză)*, 1945. Același, *Castelul orbilor*, 1946. Același, *Spectrul longevității. 122 de cadavre* (în colab. cu Virgil Teodorescu), 1946. Același, *Filonul*, 1952. Același, *Tabăra din munți*, 1953. Același, *Cartea cu Apolodor*, 1959. Același, *Poem despre tinerețea noastră*, 1960. Același, *Soarele orb (poeme)*, 1961. Același, *A doua carte cu Apolodor*, 1964. Același, *Poeme alese*, 1964. Același, *Poetizați, poetizați...* (proză), 1970. Același, *Copacul-animal (versuri)*, 1971. Același, *Tatăl meu obosit (poem)*, 1972. Același, *Descrierea turnului (versuri)*, 1975. Același, *Insula. Ceasornicăria. Taus. Poate Eleonora...* (teatru), 1979. Același, *Zenobia*, roman, 1985. Același, *Amedeu, cel mai cumsecade leu (povestiri)*, 1990. Același, *Ascet la baraca de tir (poeme)*, 2000. Tristan TZARA, *Primele poeme, urmate de Insurecția de la Zürich*, ed. 2, 1971. Același, *7 Manifeste. DADA. Lampisterii. Omul aproximativ*, 1996. URMUZ, *Pagini bizare*, 2003. Ion VINEA, *Opere*, I-VII, 1985-2007. Același, *Venin de mai*, 1971. Ilarie VORONCA, *Poeme alese*, I-II, 1972. Același, *Zodiac (Scrieri, I)*, *Incantații (Scrieri, II)* și *A doua lumină (Scrieri, III)*, 1992-1996. Alți avangardiști minori în Sașa PANĂ, *Antologia literaturii române de avangardă*, 1969, și în alte antologii.

## Referințe critice

Silviu ANGELESCU, *Portretul literar*, 1985. Tudor ARGHEZI, în „Bilete de papagal” nr. 16, 1928 (d. Urmuz). Nicolae BALOTĂ, *Urmuz*, 1970. Același, *Arte poetice ale secolului XX*, 1976. Geo BOGZA interpretat de..., 1976. Marin BUCUR, *Poezie. Destin. Dramă*, 1982. Matei CĂLINESCU, studiu introductiv la antologia *Literatura română de avangardă*, 1969. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, vol. 5, 1971. Valeriu CRISTEA, *Domeniul criticii*, 1975. Ov. S. CROHMĂLNICEANU, prefață la Gellu Naum, *Poezii alese*, 1972. Constantin CUBLEȘAN, *Teatrul între civic și etic*, 1983. Romulus DIACONESCU, *Dramaturgia română contemporană*, 1983. Al. GEORGE, *Semne și repere*, 1971. Gheorghe GRIGURCU, *Existența poeziei*, 1986. Dan GULEA, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, 2008. A. LĂCĂTUȘ, *Urmuz*, 2002. Marin MINCU, *Avangarda literară românească*, 1983. Ion POP, *Introducere în avangarda literară românească*, 2007. Ion POP, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, 2001. Simona POPESCU, *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, 2000. Nicolae STEINHARDT, *Geo Bogza...*, 1982. E. SIMION, *Scriitori români de azi*, vol. 3, 1983.

Opere literare

Emil CIORAN, *Pe culmile disperării*, 1934. Același, *Cartea amăgirilor*, 1936. Același, *Schimbarea la față a României*, 1936 (ed. 2, 1999). Același, *Lacrimi și sfinți*, 1937. Mircea ELIADE, *Isabel și apele diavolului*, 1930. Același, *Soliloquii* (eseuri), 1932. Același, *Maitreyi*, ed. 4, 1938. Același, *Întoarcerea din rai*, 1934. Același, *Lumina ce se stinge*, 1934. Același, *Oceanografie* (eseuri), 1934. Același, *Huliganii*, I-II, 1935. Același, *Șantier*, 1935. Același, *Domnișoara Christina*, 1936. Același, *Șarpele*, 1937. Același, *Nuntă în cer*, 1938. Același, *Fragmentarium* (eseuri), 1939. Același, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, 1940. Același, *Insula lui Euthanasius* (eseuri), 1943. Același, *Mémoires*, I (1907-1937), 1981. Același, *Fragments d'un journal*, 1973. Același, *Fragments d'un journal* (1970-1978), 1981. *Noaptea de Sânziene*, ed. 2, 1991. Același, B.-P. Hasdeu, introducere la ediția de *Opere*, 1937. Același, *Memorii*, I-II (1907-1960), 1991. Același, *Jurnal*, I (1941-1969), II, (1970-1985), 1993. Același, *Integrala prozei fantastice*, I-III, 1994. Același, *Cum am găsit piatra filosofală. Scrieri de tinerețe* (1921-1925), 1996. Același, *Correspondență*, I-II, 1999-2003. Același, *50 de conferințe radiofonice* (1932-1938), 2001. Același, *Textele „legionare” și despre românism*, 2001. Același, *Itinerariu spiritual. Scrieri de tinerețe* (1927), 2003. Același, *Jurnal portughez*, I-II, 2006. Eugen IONESCU, *Elegii pentru ființe mici*, 1931. Același, *Nu*, 1934. Alte scrieri din tinerețe (1927-1940) în Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, 1991. Petre PANDREA, *Portrete și controverse*, I-II, 1945-1946. Același, *Pomul vieții – jurnal intim* (1944), 1946. Același, *Memoriile mandarinului valah*, 2000. Același, *Reeducarea de la Aiud*, 2000. Același, *Garda de fier: jurnal de filosofie politică, memorii penitenciare*, 2000. Același, *Helvetizarea României. Jurnal intim* (1947), 2001. Același, *Crugul mandarinului. Jurnal intim* (1952-1958), 2002. Același, *Călugărul alb*, 2003. Același, *Noaptea Valabiei. Jurnal intim* (1952-1968), 2006. Mihail SEBASTIAN, *Opere alese*, I-II, 1962. Același, *Opere*, I, 1994. Același, *Eseuri. Cronici. Memorial*, 1972. Același, *Publicistica* (1926-1928), 1994. Același, *Jurnal* (1935-1944), 1996. Același, *Jurnal de epocă (publicistică)*, 2002. Mircea VULCĂNESCU, *Opere*, I-II, 2005.

Referințe critice

Sorin ALEXANDRESCU, pref. la M. Eliade, *Jurnal portughez*, 2006. Nicolae BALOTĂ, *Labirint*, 1970. Același, *Lupta cu absurdul*, 1971. Ștefan BORBELY, *Proza fantastică a lui Eliade*, 2003. Matei CĂLINESCU, *Despre Ioan Petru Culianu și Mircea Eliade*, 2000. Iordan CHIMET, *Dosar M. Sebastian*, 2001. Livius CIOCĂRLIE, *Caietele lui Cioran*, 1999. Același, *Pro și contra CIORAN: între iconoclaste și pamflet*, 1998. Ioan Petru CULIANU, *Mircea Eliade*, ed. românească, 2004. Sergiu Pavel DAN, *Proza fantastică românească*, 1975. ELIADIANA (vol. omagial), 2003. Al. GEORGE, *La sfârșitul lecturii*, vol. 1, 1973. Dorina GRĂSOIU, *Sebastian sau istoria unui destin*, 1986. Gheorghe GRIGURGU, *A doua viață*, 1997. Mircea HANDOCA, *Bibliografie M. Eliade*, 1997. Același, *Pro-Eliade*, 2000. Același, *Viața lui Mircea Eliade*, ed. 2, 2000. Același, *Dosarele „M. Eliade”*, I-VI, 1998-2002. E. IONESCU, *Dosar*, 1999. Gelu IONESCU, *Anatomia unei negații*, 1991. Marie-France IONESCO, *Portretul scriitorului în secol* (1909-1994), 2003. Florin IONIȚĂ, *Viața și opera lui Cioran*, 1999. Alexandra LAIGNEL-LAVASTINE, *L'oubli du fascisme*, 2002. Sorin LAVRIC, *Noica și mișcarea legionară*, 2007. Gabriel LIICEANU, *Declarație de iubire*, 2004. Ion LOTREANU, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, 1980. Adrian MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, 1980. Simona MODREANU, *Cioran sau Rugăciunea interzisă*, 2003. Ștefan NEAGOE, *Petre Pandrea în pușcăriile comuniste*, 2001. Z. ORNEA, *Tradiție și modernitate în deceniul al treilea*, 1980. Același, *Actualitatea clasicilor*, 1985. Marian PAPAHAĞI,

*Fragmente critice*, 1994. Marta PETREU, *Un trecut deochiat sau „Schimbarea la față a României”*, 1999. Aceeași, *Ionescu în țara tatălui*, 2001. Aceeași, *Diavolul și uncenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, în „România literară”, nr. 12-13, 2008. Al. PIRU, *Reflexe și interferențe*, 1974. Petru POANTĂ, *Radiografii*, vol. 2, 1983. Ion POP, *Lecturi fragmentare*, 1983. M. SEBASTIAN interpretat de..., 1981. M. SEBASTIAN SUB VREMI, 1999. Eugen SIMION, *Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, 2002. E. SIMION, postfață la M. Eliade, *În curte la Dionis*, 1981. Același, postfață la M. Eliade, *Integrala prozei fantastice*, 1994. Marin SORESCU, *Ușor cu pianul pe scări*, 1985. N. STEINHARDT, *Critica la persoana întâi*, 1983. Vladimir STREINU, *Pagini de critică literară*, vol. 2, 1968. Cornelia ȘTEFĂNESCU, *M. Sebastian*, 1968. Florin ȚURCANU, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, ed. rom., 2006. Cornel UNGUREANU, *La vest de Eden*, 1995. Același, *Mircea Eliade și literatura exilului*, 1995. Ion VARTIC, *Cioran, naiv și sentimental*, 2000. M. ZAMFIR, prefață la M. Eliade, *Jurnal portughez*, 2007.

## Contemporanii Vestigii. Literatura „nouă”

### Opere literare

Nicolae BALOTĂ, *Euphorion*, 1969. Același, *Labirint*, 1970. Același, *Urmuz*, 1970. Același, *Lupta cu absurdul*, 1971. Același *Umanități*, 1973. Același, *De la Ion la Ioanide*, 1974. Același, *Introducere în opera lui Al. Philippi*, 1974. Același, *Universul prozei*, 1976. Același, *Arta lecturii*, 1978. Același, *Opera lui T. Arghezi*, 1979. Același, *Caietul albastru*, I-II, 1998. Maria BANUȘ, *Țara fetelor*, 1937. Aceeași, *Bucurie*, 1949. Aceeași, *Versuri alese*, 1953. Aceeași, *Despre pământ*, 1954. Aceeași, *Ție-ți vorbesc, Americă!*, 1955. Aceeași, *Torentul*, 1957. Aceeași, *La porțile raiului*, 1957. Aceeași, *Magnet*, 1962. Aceeași, *Metamorfoze*, 1963. Aceeași, *Diamantul*, 1965. Aceeași, *Tocmai ieșeam din arenă*, 1967. Aceeași, *Portretul din Fayum*, 1970. Aceeași, *Sub camuflaj. Jurnal (1943-1944)*, 1978. Aceeași, *Carusel*, 1989. Aceeași, *Fiesta*, 1990. Aceeași, *Demon între paranteze*, 1994. Aurel BĂRANGA, *Teatru I-II*, 1978. Același, *Teatru*, 1989. Eugen BARBU, *Gloaba*, 1955. Același, *Tripleta de aur*, 1956. Același, *Balonul e rotund*, 1956. Același, *Unsprezece*, 1956. Același, *Groapa*, 1957 (ed. II, 1963). Același, *Șoseaua nordului*, I-II, 1959. Același, *Facerea lumii*, 1964. Același, *Măștile lui Goethe*, 1967. Același, *Teatru*, 1968. Același, *Princepele*, 1969. Același, *Caietele Prințelului*, I-VII, 1972-1981. Același, *Incognito I-IV*, 1975-1980. Același, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. *Poezia contemporană*, 1975. Același, *Săptămâna nebunilor*, 1981. Același, *Ianus*, 1993. Același, *Nuvele*, 2001. Mihai BENIUC, *Versuri alese*, I-II, 1955. Același, *Scrieri*, I-VIII, 1972-1978. Ion CARAION, *Panopticum*, 1943. Același, *Omul profilat pe cer*, (ed. 1992). Același, *Cântece negre*, 1946. Același, *Dimineața nimănui*, 1967. Același, *Necunoscutul ferestrelor*, 1969. Același, *Cârțița și aproapele*, 1970. Același, *Cimitirul din stele*, 1971. Același, *Selene și Pan*, 1971. Același, *Duelul cu crinii*, 1972. Același, *Poeme*, 1974. Același, *Bacovia-Sfârșitul continuu*, 1977. Același, *Dragostea e pseudonimul morții*, 1980. Același, *Jurnal I-III*, 1980-1998. Același, *Insectele tovarășului Hitler*, München, 1982. Același, *Postume*, 1992. Același, *Poezii arestate*, 1999. Nina CASSIAN, *La scara 1/1*, 1947. Aceeași, *Versuri alese*, 1955. Aceeași, *Dialogul vântului cu marea*, 1957. Aceeași, *Sărbătorile zîlnice*, 1961. Aceeași, *Spectacol în aer liber*, 1961. Aceeași, *Disciplina harfei*, 1962. Aceeași, *Sângele*, 1966. Aceeași, *Destinele paralele. La scara 1/1*, 1967. Aceeași, *Cronofagie (1944-1969)*, 1970. Aceeași, *Recviem*, 1971. Aceeași, *Marea conjugare*, 1971. Aceeași, *Atât de grozavă și adio. Confidențe fictive*, 1971. Aceeași, *Loto-Poeme*, 1971. Aceeași, *Numărătoarea inversă*, 1983. Aceeași, *Memoria ca zestre*, I-III, 2003-2006. Ov. S. CROHMĂLNICEANU, *Cronici și articole*, 1953. Același, *Liviu Rebreanu*, 1954. Același, *Cronici literare (1954-1956)*, 1957. Același, *Pentru*

*realismul socialist*, 1960. Același, T. Arghezi, 1960. Același, L. Blaga, 1963. Același, *Curs de istoria literaturii române între cele două războaie mondiale (1920-1944)*, 1964. Același, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I-III, 1967-1975. Același, *Literatura română și expresionismul*, 1971. Același, *Istorii insolite*, 1980, și *Alte istorii insolite*, 1986. Același, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981. Același, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1986. Același, *Al doilea suflu*, 1989. Același, *Amintiri deghizate*, 1994. Ștefan Aug. DOINAȘ, *Cartea marelor*, 1964. Același, *Alfabet poetic*, 1978. Același, *Opere I-III*, 2000. Același, *Lectura poeziei*, 1980. Același, *Măștile adevărului poetic*, 1992. Același, *Poeți stăini*, 1997. Același, *Poeți români*, 1999. Același, *Scriitori români*, 2000. Geo DUMITRESCU, *Aritmetică*, 1941. Același, *Libertatea de a trage cu pușca*, 1946. Același, *Libertatea de a trage cu pușca și celelalte versuri*, 1994. Același, *Poezii*, 2000. Petru DUMITRIU, *Euridice. 8 proze*, 1947. Același, *Noaptea din iunie*, 1949. Același, *Drum fără pulbere*, 1951. Același, *Nuvele*, 1951. Același, *Despre viață și cărți*, 1954. Același, *Pasărea furtunii*, 1954. Același, *Cronică de familie*, I-III, 1956. Același, *Noi și neobarbarii*, 1957. Același, *Rendez-vous au Jugement Dernier*, Paris, 1961 (ed. rom. 1992). Același, *Incognito*, Paris, 1962 (ed. rom. 1993). Același, *L'Extrême-Occident*, Paris, 1964 (ed. rom. 1996). Același, *L'Homme aux yeux gris*, I-III, Paris, 1968-1969 (ed. rom. 1996). Același, *Zero ou le point de départ*, Paris, 1981 (ed. rom. 1992). Același, *Proprietatea și posesiunea*, 1991. Același, *Vârsta de aur sau Dulceața vieții (Memoriile lui Toto Istrati)*, 1999. Paul GEORGESCU, *Încercări critice*, I-II, 1957-1958. Același, *Părerii literare*, 1964. Același, *Polivalența necesară*, 1967. Același, *Vârstele tinereții* (nuvele), 1967. Același, *Coborând* (roman), 1967. Același, *3 nuvele*, 1973. Același, *Printre cărți*, 1973. Același, *Înainte de tăcere* (roman), 1975. Același, *Doctorul Poenaru* (roman), 1977. Același, *Revelionul* (roman), 1977. Același, *Vara baroc* (roman), 1980. Același, *Solstițiu tulburat* (roman), 1982. Același, *Siesta* (roman), 1983. Același, *Mai mult ca perfectul* (roman), 1984. Același, *Natura lucrurilor* (roman), 1986. Același, *Pontice* (roman), 1987. Același, *Geamlăc* (roman), 1988. Același, *Între timp* (roman), 1990. Același, *Învățăturile unui venerabil prozator bucureștean către un tânăr din provincie*. Corespondență către Simuț, 1999. Eugen JEBELEANU, *Schituri în soare*, 1929. Același, *Inimi sub săbii*, 1934. Același, *În satul lui Sabia*, 1952. Același, *Bălcescu*, 1952. Același, *Surăsul Hiroshimei*, 1958. Același, *Elegie pentru floarea secerată*, 1967. Același, *Hanibal*, 1972. Același, *Scieri*, I-IV, 1974-1983. Nicolae LABIȘ, *Poezii*, 1997. Horia LOVINESCU, *Teatru*, I-II, 1978. Teodor MAZILU, *Insectar de buzunar*, 1956. Același, *Bariera* (roman), 1957. Același, *Teatru*, 1971. Același, *Pălăria de pe noptieră*, 1972. Același, *Într-o casă străină*, roman I, 1975. Același, *Mobilă și durere*, comedie, 1981. Același, *Soarele și ambianța*, schițe și nuvele, 1983. Ion NEGOIȚESCU, *Povestea tristă a lui Ramon Ocg*, (1941) (ed. 1995). Același, *Scriitori moderni*, 1966. Același, *Poezia lui Eminescu*, 1968. Același, *Sabasio*, 1968. Același, *Poemele lui Balduin de Taormin*, 1969. Același, *E. Lovinescu*, 1970. Același, *Însemnări critice*, 1970. Același, *Lampa lui Aladin*, 1971. Același, *Moartea unui contabil*, 1972. Același, *Engrame*, 1975. Același, *Analize și sinteze*, 1976. Același, *Un roman epistolar* (coresp. cu R. Stanca), 1978 (ed. II, 1998). Același, *Alte însemnări critice*, 1980. Același, *În cunoștință de cauză. Texte politice*, 1990. Același, *Istoria literaturii române*, I (1800-1945), 1991. Același, *Scriitori contemporani*, 1994. Același, *Straja dragonilor*, 1994. Același, *Traversarea cortinei* (coresp.), 1994. Același, *Scriitori moderni*, I-II, 1996-1997. Același, *Ora oglinziilor* (pagini de jurnal, memorialistică, epistolar), 1997. Același, *Dialoguri după tăcere* (coresp. cu S. Damian), 1998. Constantin NOICA, *Mathesis sau bucuriile simple*, 1934. Același, *Jurnal filosofic*, 1944. Același, *Douăzeci și șapte de trepte ale realului*, 1968. Același, *Rostirea filosofică românească*, 1970. Același, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, 1975. Același, *Despărțirea de Goethe*, 1976. Același, *Sentimentul românesc al ființei*, 1978. Același, *Spiritul românesc în cumpăna vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan*, 1978. Același, *Scrisori despre logica lui Hermes*, 1986. Același, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, 1990. Același, *Jurnal de idei*, 1996. Același, *Modelul cultural european*, 1993. Același, *Între suflet și spirit*, publicistică, 1996. Același, *Echilibrul spiritual*

(1929-1947), 1998. Același, *21 de conferințe radiofonice (1936-1943)*, 2000. Alexandru PALEOLOGU, *Spiritul și litera*, 1970. Același, *Bunul-simț ca paradox*, 1972. Același, *Simțul practic*, 1974. Același, *Treptele lumii sau Calea către sine a lui M. Sadoveanu*, 1978. Același, *Ipoteze de lucru*, 1980. Același, *Alchimia existenței*, 1983. Același, *Politețea ca armă* (convorbiri și articole), 2000. Edgar PAPU, *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare*, 1967. Același, *Din luminile veacului*, 1967. Același, *Evoluția și formele genului liric*, 1968. Același, *Poezia lui Eminescu*, 1971. Același, *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc*, 1977. Același, *Barocul ca tip de existență*, I-II, 1977. Același, *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, 1980. Titus POPOVICI, *Povestiri*, 1955. Același, *Străinul* (roman), 1955. Același, *Setea* (roman), 1958. Același, *Passacaglia* (teatru), 1961. Același, *Moartea lui Ipu* (nuvelă), 1970. Același, *Cutia de ghetă* (roman), 1990 (ed. II, 1999). Același, *Cartierul primăverii* (roman), 1998. Același, *Disciplina dezordinii*, roman memorialistic, 1998. Marin PREDĂ, *Întâlnirea din pământuri*, nuvele, 1948 (ed. completă sub titlul *Scrieri de tinerețe*, 1987). Același, *Ana Rosculeț*, 1949. Același, *Desfășurarea*, 1952. Același, *Moromeții* (I), 1955 (ed. completă, I-II, 1967). Același, *Ferestre întunecate*, 1956. Același, *Îndrăzneala*, 1959. Același, *Risipitorii*, 1962 (ed. revizuită 1965). Același, *Friguri*, 1963. Același, *Intrusul*, 1968. Același, *Imposibila întoarcere*, 1971. Același, *Marele singuratic*, 1972. Același, *Delirul*, 1975 (ed. III, 1991). Același, *Viața ca o pradă*, 1977. Același, *Cel mai iubit dintre pământeni*, I-III, 1980. Același, *Scrisori către Aurora. E. Simion – Aurora Cornu, Convorbiri despre M.P.*, 1998. Același, *Jurnal intim*, 2004. Zaharia STANCU, *Scrieri I-XI, 1971-1979*. Același, *Taifunul* (roman), 1937. Același, *Oameni cu joben* (roman), 1941. Același, *Zile de lagăr*, 1945. Același, *Desculț*, 1948. Constant TONEGARU, *Plantații*, 1945 (toate poeziile în *Steaua Venerii*, 1969).

## Referințe critice

Paul ANGHEL, *Noua arhivă sentimentală*, 1974. Victor ATANASIU, *Viața lui Ilie Moromete*, 1984. Nicolae BALOTĂ (volum omagial), 2000. Același, *Labirint*, 1970. Același, *Universul prozei*, 1976. Aurel BARANGA interpretat de..., 1981. Eugen BARBU interpretat de..., 1974. Ion BĂLU, *Viața lui Marin Preda*, 2003. Ion CARAION (*Hommage à...*), Lausanne, 1984. Același, în *Dialog*, Dietzenbach, sept. 1987 (nr. omagial). Același, în *Caiete critice*, 1-2, 1996 (nr. omagial) *Cazul Artur și exilul românesc*. Ion Caraiion în *Arhiva CNSAS*. G. CĂLINESCU, *Literatura nouă*, 1972. Livius CIOCĂRLIE, *Mari corespondențe*, 1981. Același, *Eseuri critice*, 1983. Barbu CIOCULESCU, pref. la C. Tonegaru, *Steaua Venerii*, 1969. Val CONDURACHE, *Fantezii critice*, 1983. Același, *Portretul criticului în tinerețe*, 1984. Ovidiu COTRUȘ, *Meditații critice*, 1983. Dan CRISTEA, *Un an de poezie*, 1974. Valeriu CRISTEA, *Interpretări critice*, 1970. Același, *Domeniul criticii*, 1975. Același, *Alianțe literare*, 1977. Același, *Fereastra criticului*, 1987. Daniel CRISTEA-ENACHE, în *Adevărul literar și artistic*, 512/2000 (Paul Georgescu). Același, id. 653/2002 (Eugen Barbu). Același, id. 692 și 694/2003 (Nina Cassian). Ov. S. CROHMĂLNICEANU, *Cronici literare*, 1957. Același, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981. Același, *Al doilea suflu*, 1989. Același (în colaborare cu Klaus Heitmann), *Cercul literar de la Sibiu*, 2000. S. DAMIAN, *Replci din burta lupului*, 1997. Același, *Aruncând mânușa*, 1999. R. DIACONESCU, *Dramaturgi români contemporani*, 1983. G. DIMISIANU, *Prozatori de azi*, 1970. Același, *Valori actuale*, 1974. Același, *Nouă prozatori*, 1976. Același, *Opinii literare*, 1978. Același, *Clasici români din secolele XIX și XX*, 1996. Alexandru DOBRESCU, *Foiletoane*, 1979. Șt. Aug. DOINAȘ, în *Secolul XXI*, 1-6, 2003 (nr. omagial). M. DRĂGAN, *Reacții critice*, 1975. Florin FAIFER, *Dramaturgia românească între clipă și durată*, 1983. V. FANACHE, *Poezia lui M. Beniuc*, 1972. Același, *Lecturi sub vremuri*, 2000. Victor FELEA, *Secțiuni*, 1974. Același, *Poezie și critică*, 1971. Același, *Reflexii critice*, 1968. Același, *Aspecte ale poeziei române de azi*, 1984. George GEACĂR, *Marin Preda și*

mitul omului nou, 2004. Alexandru GEORGE, *Întâlniri*, 1997. Același, în *România literară*, 30 sept. și 13 oct. 1992 (C. Noica). Același, în *Adevărul literar și artistic*, 515/2000 (Eugen Barbu). Același, id. 687/2001 (Ov.S. Crohmălniceanu). Paul GEORGESCU, *Încercări critice*, I-II, 1957-1958. Ovidiu GHIDIRMIC, *Poeți neoromantici*, 1985. Gheorghe GRIGURCU, *Teritoriu liric*, 1972. Același, *Poeți români de azi*, 1979. Același, *Între critici*, 1983. Același, *Peisaj critic*, I, 1993. Același, *A doua viață*, 1997. Același, *Imposibila neutralitate*, 1998. Același, *În pădurea de metafore*, 2003. Același, *Jocul literaturii și al sortii*, 2003. Același, *Post texte*, 2003. Virgil IERUNCA, *Românește*, Paris, 1963 (ed. rom. 1991). Același, *Subiect și predicat*, 1993. Mircea IORGULESCU, *Al doilea rond*, 1976. Același, *Ceara și sigiliul*, 1982. Eugen JEBELEANU interpretat de..., 1979. Sorin LAVRIC, *Noica și mișcarea legionară*, 2007. Gabriel LIICEANU, *Jurnalul de la Păltiniș*, 1983. Același, *Epistolar*, 1987. Horia LOVINESCU interpretat de..., 1983. Monica LOVINESCU, *Unde scurte* II, III, 1994-1995. Florin MANOLESCU, *Poezia criticilor*, 1971. Emil MANU, *Eseu despre generația războiului*, 1978. Adrian MARINO, în revista 22, oct. 1992 (C. Noica). Dumitru MICU, *Romanul românesc contemporan*, 1959. Dan C. MIHĂILESCU, *Literatura română în postceașism. I Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, 2004. Florin MIHĂILESCU, *Conceptul de critică literară în România*, II, 1979. I. MILITARU, *C. Noica și critica Occidentului*, 2001. Cornel MORARU, *C. Noica*, 2000. Florin MUGUR, *Convorbiri cu Marin Preda*, 1973. Același, *Vârstele rațiunii. Convorbiri cu Paul Georgescu*, 1982. Ion NEGOIȚESCU, *Scritori moderni*, 1966. Același, *Însemnări critice*, 1970. Același, *Engrame*, 1975. Același, *Analize și sinteze*, 1976. Același, *Un roman epistolar* (coresp. cu Radu Stanca), 1978. Același, *Scritori contemporani*, 1994. Eugen NEGRICI, *Literatura română sub comunism*, I, *Poezia*, II, *Proza*, 2001-2003. Virgil NEMOIANU, *Calmul valorilor*, 1971. Același, *Surâsul abundenței*, 1994. M. NIȚESCU, *Între Scylla și Charybda*, 1972. Același, *Repere critice*, 1974. Același, *Sub zodia proletcultismului*, 1995. Marian ODANGIU, *Romanul politic*, 1984. Z. ORNEA, *Anii '30. Extrema dreaptă românească*, 1995. Alexandru PALEOLOGU (vol. *Omăgiul Nostalgia Europei*, 1997). Același, *Simțul practic*, 1974. Același, *Ipoteze de lucru*, 1980. Același, *Alchimia existenței*, 1983. Mihai PELIN, „Artur”. *Dosarul Ion Caraion*, 2001. Mihail Petroveanu, *Pagini critice*, 1959. Alexandru PIRU, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, ed. 2004. Petru POANTĂ, *Cercul Literar de la Sibiu*, 1997. Ion POP, *Poezia unei generații*, 1973. Același, *Lecturi fragmentare*, 1983. Același, *Jocul poeziei*, 1985. Vasile POPOVICI, *Marin Preda. Timpul dialogului*, 1983. Marin PREDĂ interpretat de..., 1976. Același, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, 1981. L. RAICU, *Structuri literare*, 1973. Același, *Critica, formă de viață*, 1976. Același, N. Labiș, 1977. Cornel REGMAN, *Colocvial*, 1976. Același, *Explorări în realitatea imediată*, 1978. Același, *De la imperfect la mai mult ca perfect*, 1987. Același, *Dinspre „Cercul literar” spre „Optzecism”*, 1997. Ana SELEJAN, *România în timpul primului război cultural*, I-II, 1992-1993. Același, *Literatura în totalitarism*, I-VI, 1994-2000. E. SIMION, *Scritori români de azi*, I-IV, 1974-1989. Ion SIMUȚ, *Insursiuni în literatura actuală*, 1994. Mariana SIPOȘ, „Dosarul” *Marin Preda*, 1999. Marin SORESCU, *Ușor cu pianul pe scări*, 1985. Monica SPIRIDON, *Omul supt vremi. Eseu despre M. Preda, romancierul*, 1993. Radu STANCA, *Problema cititului*, ed. 1997. Același, *Versuri*, 1966. Același, *Teatru*, 1968. Același, *Poezii*, 1973. Același, *Un roman epistolar* (coresp. cu I. Negoitescu), 1978. Același, *Aquarium*, 2000. Același, *Turnul Babel* (poezii), 2000. Zaharia STANCU interpretat de..., 1972. C. STĂNESCU, *Cronici literare*, 1974. Nicolae STEINHARDT, *Critica la persoana întâi*, 1983. Vladimir STREINU, *Poezie și poeți români*, 1983. Alex ȘTEFĂNESCU, *Preludiu*, 1977. Același, *Între da și nu*, 1982. Același, *Prim plan*, 1987. Același, în *Convorbiri literare*, 3/2003 (Beniuc). Același, în *România literară* 17/2008 (Balotă). Alexandru TOMIȚĂ, *O istorie glorioasă. Dosarul protocronismului românesc*, 2007. Gh. TOMOZEI, *Moartea unui poet*, 1972. Mircea TOMUȘ, *Carnet critic*, 1969. Pavel ȚUGUI, *Tinerețea lui Petru Dumitriu*, 2000. Mihai UNGHEANU, *Campanii*, 1970. Același, *Marin Preda între vocație și aspirație*, 1973. Același, *Arhipelag de semne*, 1975. Același, *Holocaustul culturii române*

1944-1969, 1999. Laurențiu ULICI, *Confort Procust*, 1983. Cornel UNGUREANU, *Prozatori români de azi*, 1985. D. UNGUREANU, în *Observator cultural* 81/2003 (Titus Popovici). Ion VARTIC, *Spectacol interior*, 1977. Același, *Modelul și oglinda*, 1982. Izabela VASILIU-SCRABA, *Filosofia lui Noica. Între fantasmă și luciditate*, 1992. Catherine VERDERY, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, ed. rom. 1994. Ion VITNER, *Prozatori contemporani*, I-II, 1961-1962. Ion VLAD, *Lectura romanului*, 1983. Ileana VRANCEA, *Confruntări critice în deceniile IV-VII*, 1975. Mircea ZACIU, *Lecturi și zile*, 1975. Același, *Cu căștile pe masă*, 1981.

## Noua literatură

### Opere literare

Gabriela ADAMEȘTEANU, *Drumul egal al fiecărei zile*, 1975. Aceeași, *Dăruiește-ți o zi de vacanță* (proză scurtă), 1979. Aceeași, *Dimineață pierdută*, 1983. Aceeași, *Vară-primăvară* (proză scurtă), 1989. Aceeași, *Întâlnirea*, 2003. Ștefan AGOPIAN, *Zina mâniei*, 1979. Același, *Tache de catifea*, 1981. Același, *Tobit*, 1983. Același, *Manualul întâmplărilor*, 1984. Același, *Sara*, 1987. Același, *Însemnări din Sodoma* (povestiri), 1993. Același, *Republica pe eșafod* (teatru), 2000. Același, *Fric*, proze, 2003. Sorin ALEXANDRESCU, *William Faulkner*, 1969 (ed. revizuită în franceză, 1971). Același, *Paradoxul român*, eseuri, 1998. Același, *Privind înapoi, modernitatea*, eseuri, 1999. Același, *Identitate în ruptură: mentalități românești postbelice*, 2000. Ioan ALEXANDRU, *Cum să vă spun*, 1964. Același, *Viața deocamdată*, 1965. Același, *Infernul discutabil*, 1967. Același, *Vămile pustiei*, 1969. Același, *Imnele bucuriei*, 1973. Același, *Imnele Transilvaniei*, 1976. Același, *Imnele Moldovei*, 1980. Același, *Imnele Țării Românești*, 1981. Același, *Imnele Putnei*, 1985. Același, *Imnele Maramureșului*, 1988. Adrian ALUI GHEORGHE, *Ceremonii insidioase*, 1983. Același, *Poeme în alb-negru*, 1987. Același, *Intimitatea absenței*, 1992. Același, *Cântece de îngropat pe cei vii*, 1993. Același, *Fratele meu, străinul*, 1995. Același, *Supraviețuitorul și alte poeme*, 1997. Același, *Complicitate*, 1998. Același, *Îngerul căzut*, ed. a II-a, 2003. Același, *Autoexecuția*, 2002. Același, *Gloria milei*, 2003. A.E. BACONSKY, *Poezii*, 1950. Același, *Fluxul memoriei*, 1957. Același, *Dincolo de iarnă*, 1957. Același, *Imn către zorii de zi*, 1961. Același, *Fiul risipitor*, 1964. Același, *Echinocul nebunilor și alte povestiri*, 1967. Același, *Cadavre în vid*, 1969. Același, *Corabia lui Sebastian*, 1978. Același, *Biserica neagră*, 1995. Cezar BALTAG, *Comuna de aur*, 1960. Același, *Vis planetar*, 1964. Același, *Răsfângeri*, 1965. Același, *Monada*, 1968. Același, *Odihna în țipăt*, 1969. Același, *Șab orb*, 1971. Același, *Madona din dud*, 1973. Același, *Unicorn în oglindă*, 1975. Același, *Dialog la mal*, 1985. Același, *Euridice și umbra*, 1988. Același, *Chemarea numelui*, 1995. Același, *Ochii tăcerii*, 1966. George BĂLĂITĂ, *Călătoria* (proză scurtă), 1964. Același, *Conversând despre Ionescu* (proză scurtă), 1966. Același, *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte*, (proză scurtă), 1968. Același, *Lumea în două zile*, 1975. Același, *Ucenicul neascultător*, 1977. Același, *Noaptea unui provincial* (eseuri), 1983. Același, *Gulliver în țara nimănni* (eseuri), 1994. Ștefan BĂNULESCU, *Opere*, I-II, 2005. Adriana BITTEL, *Lucruri într-un pod albastru*, 1980. Aceeași, *Cum încărunțește o blondă*, 2006. Ana BLANDIANA, *Persoana întâia plural*, 1964. Aceeași, *Călcașul vulnerabil*, 1966. Aceeași, *A treia taină*, 1969. Aceeași, *Cincizeci de poeme*, 1970. Aceeași, *Calitatea de martor*, 1970. Aceeași, *Octombrie, noiembrie, decembrie*, 1972. Aceeași, *Eu scriu, tu scrii, el scrie*, 1976. Aceeași, *Somnul din somn*, 1977. Aceeași, *Cele patru anotimpuri*, 1977. Aceeași, *Proiecte de trecut*, 1982. Aceeași, *Ora de nisip*, 1983. Aceeași, *Stea de pradă*, 1985. Aceeași, *Poezii*, 1989. Aceeași, *Sertarul cu aplauze* (roman), 1992. Aceeași, *La cules de îngeri*, 1998. Aceeași, *Soarele de apoi*, 2000. Nicolae BREBAN, *Francisca*, 1965. Același, *În absența stăpânilor*, 1966. Același, *Animale bolnave*, 1968. Același, *Îngerul de gips*, 1973. Același, *Bunavestire*, 1977. Același, *Don Juan*, 1981. Același, *Drumul la zid*, 1984.

Același, *Pândă și seducție*, 1991. Același, *Elegii pariziene*, 1992. Același, *Amfitrion*, 3 vol., 1994. Același, *Confesiuni violente*, 1995. Același, *Riscul în cultură*, 1997. Același, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, 1998. Același, *Ziua și noaptea*, 1998. Același, *Voință de putere (Ziua și noaptea)*, II, 2001. Același, *Sensul vieții. Memorii*, I, 2003. Emil BRUMARU, *Opera poetică*, Chișinău ed. I-III, 2005. Constanța BUZEA, *Roua plural* (antologie), 1999. Augustin BUZURA, *Capul Bunei Speranțe*, nuvele și povestiri, 1963. Același, *De ce zboară vulturul*, nuvele și povestiri, 1966. Același, *Absenții*, 1970. Același, *Fețele tăcerii*, 1974. Același, *Orgolii*, 1977. Același, *Vocile nopții*, 1980. Același, *Bloc-notes* (publicistică), 1981. Același, *Refugii (Zidul morții)*, 1984. Același, *Drumul cenușii (Zidul morții, II)*, 1988. Același, *Recviem pentru nebuni și bestii*, 1999. Același, *Tentația risipirii*, eseuri, 2003. Al. CĂLINESCU, *Anton Holban, complexul lucidității*, 1972. Același, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, 1976 (ed. revăzută 2000). Același, *Perspective critice*, 1978. Același, *Biblioteci deschise*, 1986. Același, *Interstiții*, 1998. Același, *Adriana și Europa*, 2004. Același, *Proximități incomode*, 2007. Matei CĂLINESCU, *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*, 1964. Același, *Aspecte literare*, 1965. Același, *Eseuri critice*, 1967. Același, *Semn*, 1968. Același, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, 1969. Același, *Eseuri despre literatura modernă*, 1970. Același, *Versuri*, 1970. Același, *Conceptul modern de poezie*, 1972. Același, *Fragmentarium*, 1973. Același, *Amintiri în dialog* (în colab. cu Ion Vianu), 1994. Același, *Cinci fețe ale modernității*, 1995. Același, *Despre Ioan P. Culiuanu și Mircea Eliade*, 2002. Același, *A citi, a reciti*, 2003. Același, *Portretul lui M.*, 2003. Același, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, 2003. Mircea CĂRTĂRESCU, *Faruri, vitrine, fotografii*, 1980. Același, în *Aer cu diamante*, 1982. Același, *Poeme de amor*, 1983. Același, în *Desant '83*, 1983. Același, *Totul*, 1985. Același, *Visul* (nuvele), 1989. Același, *Levantul*, 1990. Același, *Visul chimeric. Subteranele poeziei eminesciene*, 1991. Același, *Nostalgia*, 1993. Același, *Travesti* (roman), 1994. Același, *Orbitor*, I-III, 1996-2007. Același, *Postmodernismul românesc*, studiu critic, 1999. Același, *Jurnal*, I-II, 2001-2005. Același, *Enciclopedia Zmeilor*, 2002. Același, *Pururi tânăr, înfășurat în pixeli* (publicistică), 2003. Același, *Cincizeci de sonete*, 2003. Același, *Baroane* (publicistică), 2005. Magda CĂRNECI, *Haosmos și alte poeme* (antologie), 2002. Gabriel CHIFU, *Lacătul de aur* (antologie), 2004. Același, *O sută de poeme* (antologie), 2006. Același, *Unde se odihnesc vulturii*, 1987. Același, *Valul și stânca*, 1989. Același, *Maratonul învinșilor*, 1997. Același, *Cartograful puterii*, 2000. Același, *Povestirile lui Cezar Lefu*, 2002. Același, *Visul copilului care pășește pe zăpadă fără să lase urme*, 2004. Același, *Relatare despre moartea mea*, 2007. Petru CIMPOEȘU, *Amintiri din provincie* (proză scurtă), 1983. Același, *Firesc*, 1985. Același, *Erou fără voie*, 1994. Același, *Povestea Marelui Brigand*, 2000. Același, *Simion Iftnicul*, 2001. Mircea CIOBANU, *Imnuri pentru nesomnul cuvintelor*, 1996. Același, *Patimile*, 1968 (ed. revizuită 1973). Același, *Martorii*, 1968. Același, *Epistole*, 1969. Același, *Cartea fiilor*, 1970. Același, *Etica*, 1971. Același, *Armura lui Thomas și alte epistole*, 1971. Același, *Cele ce sunt*, 1973. Același, *Tăietorul de lemne*, 1974. Același, *Istorie*, 5 vol., 1977-1986. Același, *Vântul Ahab*, 1984. Același, *Tânărul bogat. Istorie*, 1993. Același, *La capătul puterilor. Însemnări pe cartea lui Iov*, 1997. Livius CIOCĂRLIE, *Realism și devenire poetică*, 1974. Același, *Negru pe alb*, 1979. Același, *Mari corespondențe*, 1981. Același, *Eseuri critice*, 1983. Același, *Un Burgtheater provincial*, 1984. Același, *Clopotul scufundat*, 1988. Același, *Fragmente despre vid*, 1992. Același, *Paradisul derizoriu*, 1993. Același, *Viața în paranteză*, 1995. Același, *Cap și pajură*, 1997. Același, *Trei într-o galeră*, 1998. Același, *Caiețele lui Cioran*, 1999. Același, *De la Sancho Panza la Cavalerul Tristei Figuri*, 2001. Același, *...pe mine să nu contați* (convorbiri), 2003. Același, *Et comp*, 2003. Același, *Bătrânețe și moarte în mileniul cinci*, 2005. Al. CISTELECAN, *Poezie și livresc*, 1987. Același, *Celălalt Pillat*, 2000. Același, *Top ten*, 2000. Același, *Mircea Ivănescu. Micromonografie*, 2003. Același, *Al doilea top*, 2004. Paul CORNEA, *Studii de literatură română modernă*, 1962. Același, *Anton Pann*, 1964. Același, *De la Alexandrescu la Eminescu*, 1966. Același, *Originile romantismului românesc*, 1972. Același, *Oamenii începutului de drum*, 1975. Același, *Conceptul de istorie literară în cultura românească*, 1978. Același,



*Regula jocului*, 1980. Același, *Itinerar printre clasici*, 1984. Același, *Introducere în teoria lecturii*, 1988. Același, *Aproapele și departele*, 1990. Același, *Semnele vremii*, 1995. Același, *Interpretare și raționalitate*, 2007. Radu COSAȘU, *Servim R.P.R* (sub pseudonimul Radu Costin), 1952. Același, *Energii*, 1960. Același, *Noapțile tovarășilor mei*, 1962. Același, *A înțelege sau nu*, 1965. Același, *Maimuțele personale*, 1968. Același, *Un august pe un bloc de gheață*, 1971. Același, *Viața în filmele de cinema*, 1971. Același, *Supraviețuiri*, I-VI, 1973-1989. Același, *Mătușile din Tel Aviv*, 1993. Același, *O supraviețuire cu Oscar*, 1997. Același, *Autodenunțuri și precizări, plus câteva note informative, o addenda și spovedania unui convins*, 2001. Același, *Rămășițele mic-burgheze*, 2002. Traian T. COȘOVEI, *Ninsoare electrică*, 1979. Același, *1, 2, 3 sau...*, 1980. Același, *în Aer cu diamante*, 1982. Același, *Cruciada întreruptă*, 1982. Același, *Poemele siameze*, 1983. Același, *În așteptarea cometei*, 1986. Același, *Rondul de noapte*, 1987. Același, *Bătrânețile unui băiat cuminte*, 1994. Același, *Ioana care rupe poeme*, 1996. Același, *Patinează sau crapă*, 1997. Același, *Percheziționarea îngerilor*, 1998. Același, *Lumină de la frigider*, 1998. Același, *Mahalaua de azi pe mâine*, 2000. Același, *Vânătoarea pe capete*, 2002. Gheorghe CRĂCIUN, *Acte originale. Copii legalizate*, 1982. Același, *Compunere cu paralele inegale*, 1988. Același, *Frumoasa fără corp*, 1993. Același, *Cu garda deschisă* (eseuri), 1997. Același, *Introducere în teoria literaturii*, 1997. Același, *În căutarea referinței* (eseuri), 1998. Același, *Aisbergul poeziei moderne* (eseuri), 2002. Același, *Mecanica fluidului* (proză scurtă), 2003. Același *Pupa russa*, 2004. Același, *Trupul știe mai mult*. Fals jurnal la „Pupa russa” (1993-2000), 2006. Petru CREȚIA, *Norii*, ed. defin. 1996. Același, *Epos și logos*, 1981. Același, *Poezia*, 1983. Același, *Pasărea Phoenix*, 1986. Același, *Oglinzile*, 1993. Același, *Luminile și umbrele sufletului*, 1995. Același, *Catedrala de lumini*. Homer. Dante. Shakespeare, 1997. Același, *În adâncile fântâni ale mării*. Poemele Ofeliei C., 1997. Același, *Testamentul unui eminescolog*, 1998. Același, *Eseuri morale*, 1998. Valeriu CRISTEA, *Interpretări critice*, 1970. Același, *Tânărul Dostoievski*, 1971. Același, *Pe urmele lui Don Quijote*, 1974. Același, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, 1974. Același, *Domeniul criticii*, 1975. Același, *Alianțe literare*, 1977. Același, *Spațiul în literatură*, 1979. Același, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, I-II, 1983-1995. Același, *Modestie și orgoliu*, 1984. Același, *Fereastra criticului*, 1987. Același, *După-amiaza de sâmbătă*, 1988. Același, *Despre Creangă*, 1989. Același, *A scrie, a citi*, 1992. Același, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, ed. 1999. Același, *Bagaje pentru paradis*, 1998. Nichita DANILOV, *Urechea de cârpă* (publicistică), 1993. Același, *Nouă variațiuni pe o temă lirică* (antologie), 1999. Același, *Suflete la second-hand*, 2000. Același, *Tâlpi, Șotronul*, 2004. Același, *Mașa și extraterestrii*, 2005. Același, *Secol* (antologie), 2002. G. DIMISIANU, *Schițe de critică*, 1966. Același, *Prozatori de azi*, 1970. Același, *Valori actuale*, 1974. Același, *Nouă prozatori*, 1977. Același, *Opinii literare*, 1978. Același, *Lecturi libere*, 1983. Același, *Introducere în opera lui Negrușșii*, 1984. Același, *Subiecte*, 1987. Același, *Repere*, 1990. Același, *Clasici români din secolele XIX și XX*, 1996. Același, *Lumea criticului*, 2000. Același, *Amintiri și portrete literare*, 2003. Leonid DIMOV, *Versuri* (antologie), 2000. Același, *Scrisori de dragoste* (1943-1954), 2003. Mircea DINESCU, *Fluierături în biserică* (antologie), 1998. Dana DUMITRIU, *Migrații* (nuvele), 1971. Aceeași, *Masa zarafului*, 1972. Aceeași, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, 1976. Aceeași, *Duminica mironosițelor*, 1977. Aceeași, *Întoarcerea lui Pascal*, 1979. Aceeași, *Sărbătorile răbdării*, 1980. Aceeași, *Printul Ghica*, I-III, 1982-1986. Aceeași, *Introducere în opera lui C.A. Rosetti*, 1984. Șerban FOARȚĂ, *Texte pentru Phoenix*, 1976 (ed. revăzută și adăugită, 1994). Același, *Simpleroze*, 1978. Același, *Șalul, e șarpele Isadorei*, 1978. Același, *Copyright*, 1979. Același, *Esen asupra poeziei lui Ion Barbu*, 1980. Același, *Afinități* (sselective), 1980. Același, *Areal*, 1983. Același, *Dublul regim* (diurn/nocturn) al presei, 1997. Același, *Caragialela*, ed. a II-a revăzută și adăugită, 2002. Același, *Un castel în Spania pentru Ania*, 1999. Același, *Opera somnia* (antologie), 2000. Același, *Spectacol cu Dimov*, 2002. Același, *Caragialela bis*, 2002. Același, *Cartea psalmilor*, 2007. Alexandru GEORGE, *Marele Alpha*, 1970. Același, *Simple întâmplări cu sensul la urmă*, 1970. Același, *Clepsidra cu venin*, 1971. Același, *Semne și*

reper, 1971. Același, *La sfârșitul lecturii*, I-IV, 1973-1993. Același, *În jurul lui E. Lovinescu*, 1975. Același, *Mateiu I. Caragiale*, 1981. Același, *Simple întâlniri în gând și spații*, 1982. Același, *Caiet pentru...*, 1984. Același, *Petreceri cu gândul și inducții sentimentale*, 1986. Același, *Dimineața devreme*, 1987. Același, *Seara târziu*, 1988. Același, *Într-o dimineață de toamnă*, 1989. Același, *Capricii și treceri cu gândul prin spații*, 1994. Același, *Caragiale. Glose, dispute, analize*, 1996. Același, *În istorie, în politică, în literatură*, 1997. Același, *Șapte povestiri fără una*, 1997. Același, *Pro-libertate (eseuri)*, 1999. Același, *Reveniri, restituiri, revizui*, 1999. Același, *Confesiuni împotriva*, 2000. Același, *Alte întâlniri*, 2000. Același, *În treacăt, văzând, reflectând*, 2001. Același, *Consemnări în curs și la fine*, 2002. Același, *Alte reveniri, restituiri, revizui*, 2003. Același, *Oameni și umbre, glasuri, tăceri*, 2003. Același, *Tot pentru libertate*, 2003. Liviu GEORGESCU, *Călăuză*, 2000. Același, *Solaris*, 2002. Același *Ochiul miriapod*, 2003. Același, *Orologiul cu statui*, 2004. Același, *Piatră și lumină*, 2005. Același, *Transatlantice*, 2007. Ion GHEORGHE, *Pâine și sare*, 1957. Același, *Căile pământului*, 1960. Același, *Cariatida*, 1964. Același, *Noapți cu lună pe oceanul Atlantic*, 1966. Același, *Zoosophia*, 1967. Același, *Vine iarba*, 1968. Același, *Cavalerul trac*, 1969. Același, *Mai mult ca plânsul*, 1970. Același, *Megalitice*, 1972. Același, *Avatara*, 1972. Același, *Cultul zburătorului*, 1974. Același, *Noimele*, 1976. Același, *Dacia Feniks*, 1978. Același, *Elegii politice*, 1980 (ed. 2002). Același, *Zicere la zicere*, 1982. Același, *Joaca jocului*, 1984. Același, *Și mai joaca jocului*, 1985. Același, *Condica de versuri*, 1987. Același, *Zalmoksiile*, 1988. Bogdan GHIU, în *Cinci*, 1982. Același, în *Nouă poeți*, 1984. Același, *Manualul autorului*, 1989. Același, *Poemul cu latura de un metru*, 1996. Gheorghe GRIGURCU, *Teoritoriu liric*, 1972. Același, *Idei și forme critice*, 1973. Același, *Bacovia, un antisentimental*, 1974. Același, *Poeți români de azi*, 1979. Același, *Critici români de azi*, 1981. Același, *Între critici*, 1983. Același, *Existența poeziei*, 1986. Același, *De la Eminescu la Labiș*, 1989. Același, *Peisaj critic*, I-III, 1993-1999. Același, *A doua viață*, 1997. Același, *E. Lovinescu între continuatori și uzurpatori*, 1997. Același, *Imposibila neutralitate*, 1998. Același, *Amurgul idolilor*, 1999. Același, *Poezie română contemporană*, I-II, 2000. Același, *În răspăr*, 2001. Același, *În pădurea de metafore*, 2003. Același, *Post-texte*, 2003. Același, *Un trandafir învață matematica* (antologie de poezie), 2004. Ion GROȘAN, *Caravana cinematografică*, 1985. Același, *Trenul de noapte*, 1989. Același, *Planeta Mediocrilor*, 1991. Același, *O sută de ani la porțile Orientului*, 1991. Același, *Povestiri alese*, 1999. Ion HOREA, *Locul și ceasul* (antologie), 1994. Același, *Căderea pe gânduri*, 1996. Același, *Bătăi în dungă*, 1999. Același, *Cartea sonetelor*, 2001. Același, *Și va fi ziua, și va fi noapte*, 2001. Același, *Mărturisiri și rugăciuni*, 2003. Același, *Reversuri*, 2005. Florin IARU, *Cântece de trecut strada*, 1981. Același, în *Aer cu diamante*, 1982. Același, *La cea mai înaltă ficțiune*, 1984. Același, *Înebunesc și-mi pare rău*, 1990. Același, *Poeme alese* (1975-1990), 2002. Alexandru IVASIUC, *Vestibul*, 1967. Același, *Interval*, 1968. Același, *Cunoaștere de noapte*, 1969. Același, *Păsările*, 1970. Același, *Radicalitate și valoare* (eseuri), 1972. Același, *Corn de vânătoare* (nuvele), 1972. Același, *Apa*, 1973. Același, *Pro domo* (eseuri), 1974. Același, *Iluminări*, 1975. Același, *Racul*, 1976. Cezar IVĂNESCU, *Rod*, 1968. Același, *Rod III*, 1975. Același, *Rod IV*, 1977. Același, *La Baad*, 1979. Același, *Muzeon*, 1979. Același, *Doina*, 1983. Același, *Rosarium*, 1992. Același, *Jeu d'amour*, 1995. Același, *Poeme*, 2000. Mircea IVĂNESCU, *Versuri*, 1968. Același, *Poeme*, 1970. Același, *Poesii*, 1970. Același, *Alte poezii*, 1976. Același, *Poeme nouă*, 1982. Același, *Alte poeme nouă*, 1986. Același, *Versuri vechi, nouă*, 1989. Același, *Poeme vechi, nouă*, 1989. Același, *Versuri* (antologie), 1996. Același, *Poezii vechi și nouă* (antologie), 1999. Același, *Versuri poeme poezii altele aceleași vechi nouă* (antologie), 2003. Dan LAURENȚIU, *Călătoria mea ca erou și martir al timpului* (antologie), 1999. Ion Bogdan LEFTER, în *Cinci*, 1982. Același, *Globul de cristal*, 1983. Același, în *Desant '83*, 1983. Același, *Alexandru Ivasiuc „Păsările”*, 1986. Același, *Scriitori români din anii '80 – '90: dicționar bio-bibliografic*, 2000-2001. Același, *Recapitularea modernității: pentru o nouă istorie a literaturii române*, 2000. Același, *Postmodernism: din dosarul unei „bătălii” culturale*, 2001. Același, *Bacovia – un model al tranziției*, 2001. Același, *Doi nuvelști*, 2001.

Același, *Alexandru Ivasiuc – ultimul modernist*, 2001. Același, *Anii '60-'90 în critica literară*, 2002. Același, *5 poeți*, 2003. Același, *Primii postmoderni; „Școala de la Târgoviște”*, 2003. Același, *Despre identitate. Temele postmodernității*, 2004. Același, *Flashback 1985: începuturile noii poezii*, 2005. Gabriel LIICEANU, *Tragicul*, 1975. Același, *Încercare în politropia omului și a culturii*, 1981. Același, *Jurnalul de la Păltiniș*, 1983. Același, *Epistolar*, 1987. Același, *Apel către lichele*, 1992. Același, *Cearta cu filosofia (eseuri)*, 1992. Același, *Despre limită*, 1994. Același, *Ușa interzisă*, 2002. Același, *Declarație de iubire*, 2004. Același, *Om și simbol*, 2005. Același, *Despre minciună*, 2006. Același, *Despre ură*, 2006. Același, *Despre seducție*, 2007. Monica LOVINESCU, *Unde scurte*, Madrid, 1978. Aceeași, *Unde scurte*, I-VI, 1990-1996. Aceeași, *La apa Vavilonului (memorii)*, I-II, 1999-2000. Aceeași, *Diagonale*, 2002. Aceeași, *Jurnal*, I-IV, 2002-2004. Aceeași, *În contratimp (roman)*, RFR, 1-4, 1945 (în volum, 2006). Mariana MARIN, *Un război de o sută de ani*, 1981. Aceeași, în *Cinci*, 1982. Aceeași, *Aripa secretă*, 1986. Aceeași, *Atelierele*, 1990. Aceeași, *Mutilarea artistului la tinerete*, 1999. Aceeași, *Zestrea de aur (antologie)*, 2002. Angela MARINESCU, *Skanderbeg (antologie)*, 1998. Aceeași, *Poeme de sus în jos (antologie)*, 2003. Mircea MARTIN, *Generație și creație*, 1969 (ed. adăugită 2000). Același, *Critică și profunzime*, 1974. Același, *Identificări*, 1977. Același, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, 1981. Același, *Dicționea ideilor*, 1981. Același, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, 1984. Același, *Singura critică*, 1986. Virgil MAZILESCU, *Opere*, 2003. Ileana MĂLĂNCIOIU, *Linia vieții (antologie)*, 1999. Aceeași, *Vina tragică (eseuri)*, 1979. Aceeași, *Călătorie spre mine înșami (publicistică)*, 1987 (ed. revăzută și adăugită 2000). Aceeași, *Crimă și moralitate (eseuri politice)*, 1993. Mircea MIHĂIEȘ, *De veghe în oglindă*, 1989. Același, *Cartea eșecurilor: eseu despre rescriere*, 1990. Același, *Cărțile crude: jurnalul intim și sinuciderea*, 1995. Același, *Structuri ficționale în jurnalul intim*, 1995. Același, *Masca de fier (pamflete)*, 2000. Același, *Viața, patimile și cântecele lui Leonard Cohen*, 2005. Același, *Metafizica detectivului Marlowe*, 2008. Dan C. MIHĂILESCU, *Perspective eminesciene (eseu)*, 1982. Același, *Dramaturgia lui L. Blaga*, 1984. Același, *Întrebările poeziei*, 1988. Același, *Stângăcii de dreapta*, 1999. Același, *Scritoriul*, 2001. Același, *Literatura română în postceașism*, I-III, 2004-2007. Același, *Scrieri de plăcere*, 2004. Același, *Îndreptări de stânga*, 2005. Același, *Viața literară I-II*, 2005-2006. Același, *Dansând pe ruine*, 2006. Alexandru MIRAN, *Versuri*, I-II, 2007. Florin MUGUR, *Cântecele lui Philipp Müller*, 1953. Același, *Romantism*, 1956. Același, *Visele de dimineață*, 1961. Același, *Mituri*, 1967. Același, *Destinele intermediare*, 1968. Același, *Cartea regiilor*, 1970. Același, *Aproape noiembrie (proză)*, 1972. Același, *Convorbiri cu Marin Preda*, 1973. Același, *Cartea printului*, 1973. Același, *Roman*, 1975. Același, *Piatra palidă*, 1977. Același, *Ultima vară a lui Antim (roman)*, 1979. Același, *Portretul unui necunoscut*, 1980. Același, *Dansul cu cartea*, 1981. Același, *Vârstele rațiunii. Convorbiri cu Paul Georgescu*, 1982. Același, *Viața obligatorie*, 1983. Același, *Spectacol amânat*, 1985. Același, *Firea lucrurilor*, 1988. Ion MUREȘAN, *Cartea de iarnă*, 1981. Același, *Poemul care nu poate fi înțeles*, 1993. Alexandru MUȘINA, în *Cinci*, 1982. Același, *Strada Castelului 104*, 1984. Același, *Introducerea în poezia modernă*, 1995. Același, *Paradigma poeziei moderne*, 1996. Același, *Sinapse*, 2001. Același, *Hinterland*, 2003. Același, *Poeme alese*, 2003. Fănuș NEAGU, *Ningea în Bărăgan*, 1959. Același, *Somnul de la amiază*, 1960. Același, *Dincolo de nisipuri*, 1962. Același, *Cantonul părăsit*, 1964. Același, *Vară buimacă*, 1967. Același, *Îngerul a strigat*, 1968. Același, *Echipa de zgomote*, 1970. Același, *Cronici de carnaval*, 1972. Același, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, 1976. Același, *Pierdut în Balcania*, 1982. Același, *Scaunul singurătății*, 1987. Același, *Povestiri din drumul Brăilei*, 1989. Același, *Țara hoților de cai*, 1991. Același, *Casa de la miezul nopții*, 1994. Același, *O partidă de poker*, 1994. Același, *Amantul mării doamne Dracula*, 2001. Același, *Punți prăbușite*, 2002. Mircea NEDELICIU, *Aventuri într-o curte interioară*, 1979. Același, *Efectul de ecou controlat*, 1981. Același, *Amendament la instinctul proprietății*, 1983. Același, *Zmeura de câmpie*, 1984. Același, *Tratament fabulatoriu*, 1986. Același, *Și ieri va fi o zi*, 1989. Același, *Zodia scafandrului*, 2000. Bujor NEDELCOVICI, *Opere complete*, I-IV, 2005-2008. Același, *Somnul vameșului*,

I-III, ed. definitivă 2001. Același, *Oratoriu pentru imprudentă*, 1991. Același, *Iarba zeilor* (nuvele), 1998. Același, *Cochilia și melcul*, 2002. Același, *Un tigru de hârtie*, 2003. Eugen NEGRICI, *Antim, logos și personalitate*, 1971. Același, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, 1972. Același, *Expresivitatea involuntară*, 1977. Același, *Figura spiritului creator*, 1978. Același, *Imanența literaturii*, 1981. Același, *Introducere în poezia contemporană*, 1985. Același, *Sistematica poeziei*, 1988. Același, *Poezia unei religii politice* (postfață la o antologie), 1995. Același, *Poezia medievală în limba română*, 1996. Același, *Literatura română sub comunism*, I, *Proza*, II, *Poezia*, 2002-2003. Virgil NEMOIANU, *Structuralismul*, 1967. Același, *Simptome* (eseuri), 1969. Același, *Calmul valorilor* (eseuri), 1971. Același, *Utilul și plăcutul*, 1973. Același, *Micro-armonia*, ed. rom. 1996. Același, *Îmbălânzirea romantismului*, ed. rom. 1998. Același, *O teorie a secundarului*, ed. rom. 1997. Același, *Surâsul abundenței*, 1994. Același, *Jocurile divinității*, 1997. Același, *România și liberalismele ei*, 2000. Costache OLĂREANU, *Vedere din balcon* (schițe), 1971. Același, *Confesiuni paralele*, 1978. Același, *Ucenic la clasici*, 1979. Același, *Ficțiune și infanterie*, 1980. Același, *Fals manual de petrecere a călătoriei*, 1982. Același, *Avionul de hârtie*, 1983. Același, *Cvintetul melancoliei*, 1984. Același, *Cu cărțile pe iarbă*, 1986. Același, *Dragoste cu vorbe și copaci*, 1987. Același, *Caiete vechi și sentimentale*, 1995. Același, *Lupul și chitanța*, 1995. Același, *Sancho Panza al II-lea*, 2000. Același, *Frica*, 2002. Z. ORNEA, *Junimea și junimismul*, I-II, ed. 1998. Același, *Trei esteticieni*, 1968. Același, *Țărănismul*, 1969. Același, *Sămănătorismul*, ed. 1998. Același, *Poporanismul*, 1972. Același, *Studii și cercetări*, 1972. Același, *Confluente*, 1976. Același, *Curentul cultural de la „Contemporanul”*, 1977. Același, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, 1980. Același, *Comentarii*, 1981. Același, *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, 1981. Același, *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, 1982. Același, *Actualitatea clasicilor*, 1985. Același, *Viața lui T. Maiorescu*, ed. a II-a rev. și corect. 1997. Același, *Atitudini*, 1988. Același, *Interpretări*, 1988. Același, *Viața lui C. Stere*, I-II, 1988-1991. Același, *Înțelesuri*, 1994. Același, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, 1995. Același, *Fizionomii*, 1997. Același, *Medalioane*, 1997. Același, *Glose despre altădată*, 1999. Același, *Polifonii*, 2001. Octavian PALER, *Umbra cuvintelor*, 1970. Același, *Drumuri prin memorie. Egipt-Grecia*, 1972. Același, *Drumuri prin memorie. Italia*, 1974. Același, *Mitologii subiective*, 1975. Același, *Apărarea lui Galilei*, 1978 (versiune nouă, 1997). Același, *Scrisori imaginare*, 1979. Același, *Caminante*, 1980 (versiune nouă, 2003). Același, *Viața pe un peron*, 1981. Același, *Polemici cordiale*, 1983. Același, *Un om norocos*, 1984. Același, *Viața ca o coridă*, 1987. Același, *Don Quijote în Est*, 1994. Același, *Vremea întrebărilor*, 1995. Același, *Aventuri solitare*, 1996. Același, *Deșertul pentru totdeauna*, 2003. Marian PAPAHAĞI, *Exerciții de lectură*, 1976. Același, *Eros și utopie*, 1980. Același, *Critica de atelier*, 1983. Același, *Intellectualitate și poezie*, 1986. Același, *Cumpănă și semn*, 1990. Același, *Fața și reversul*, 1993. Același, *Fragmente despre critică*, 1994. Același, *Interpretări pe teme date*, 1995. Adrian PĂUNESCU, *Pământul deocamdată* (antologie), 1976. Același, *Poezii de până azi* (antologie), 1978. Același, *Cartea cărților de poezie*, 1999. Același, *Meserie mizerabilă, sufletul*, 2000. Același, *Liber să sufăr*, 2002. Același, *Doctoratul în tristete*, 2002. Același, *Până la capăt*, 2002. Radu PETRESCU, *Matei Iliescu*, 1970. Același, *Proze*, 1971. Același, *O singură vârstă*, 1975. Același, *Oceanul întors*, 1977. Același, *Ce se vede*, 1979. Același, *Părul Berenicei*, 1981. Același, *Meteorologia lecturii*, 1982. Același, *A treia dimensiune*, 1984. Același, *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, 1999. Același, *G. Bacovia*, 1999. Același, *Locul revelației*, 2000. Același, *Correspondență*, 2000. Același, *Prizonier al provizoratului. Jurnal 1957-1970*, 2002. Marta PETREU, *Aduceți verbele*, 1981. Același, *Dimineața tinerețelor doamne*, 1983. Același, *Teze neterminate*, 1991. Același, *Loc psihic*, 1991. Același, *Poeme nerușinate*, 1993. Același, *Jocurile manierismului logic*, 1995. Același, *Cartea mâinii*, 1997. Același, *Apocalipsa după Marta*, 1999. Același, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”*, 1999. Același, *Falanga*, 2001. Același, *Ionescu în țara tatălui*, 2001. Același, *Filosofia lui Caragiale*, 2003. Același, *Diavolul și ucenicul său*, în *România literară*, 12-13/2008. Andrei PLEȘU, *Călătorie în lumea formelor*, 1974. Același, *Pitoresc*

și melancolie, 1980. Același, *Ochiul și lucrurile*, 1986. Același, *Minima Moralia*, 1988. Același, *Jurnalul de la Tescani*, 1993. Același, *Limba păsărilor*, 1996. Același, *Chipuri și măști ale tranziției*, 1996. Același, *Despre îngeri*, 2003. Ion POP, *Propuneri pentru o fântână*, versuri, 1966. Același, *Avangardismul poetic românesc*, 1969 (versiuni noi *Avangarda în literatura română*, 1990, și *Introducere în avangarda literară românească*, 2007). Același, *Biata mea cuminenție*, versuri, 1969. Același, *Poezia unei generații*, 1973. Același, *Transcrieri* (eseuri), 1976. Același, *Gramatică târzie*, versuri 1977. Același, *Ore franceze*, I-II, 1979-2002. Același, *Nichita Stănescu*, 1980. Același, *L. Blaga – universul liric*, 1981. Același, *Lecturi fragmentare*, 1983. Același, *Jocul poeziei*, 1985. Același, *Soarele și uitarea*, versuri, 1990. Același, *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, 1993. Același, *Recapitulări*, 1995. Același, *Pagini transparente*, 1997. Același, *Gellu Naum – poezia contra literaturii*, 2001. Același, *Viață și texte*, 2001. Același, *Descoperirea ochiului* (antologie), 2002. Același, *Elegii în ofensivă*, poezii, 2003. Adrian POPESCU, *Umbria* (antologie, ed. definitivă), 2000. Același, *Lancea frântă: lirica lui Radu Gyr*, 1995. Același, *Revelații despre poezie*, 2001. Același, *Ucenicul neascultător*, versuri, 2002. Dumitru Radu POPESCU, *Fuga*, schițe și povestiri, 1958. Același, *Zilele săptămânii*, 1959. Același, *Umbrela de soare*, 1962. Același, *Fata de la miază-zi*, 1964. Același, *Vara otlenilor*, ed. rev. 1975. Același, *Somnul pământului*, 1965. Același, *Dor*, 1966. Același, *Duios Anastasia trecea*, 1967. Același, *F*, 1969. Același, *Ploaia albă*, 1971. Același, *Cei doi din dreptul Tebei*, 1973. Același, *Vânătoarea regală*, 1973. Același, *Căruța cu mere*, 1974. Același, *O bere pentru calul meu*, 1974. Același, *Împăratul norilor*, 1976. Același, *Ploile de dincolo de vreme*, 1976. Același, *Viața și opera lui Tiron B*, I-II, 1980-1982. Același, *Leul albastru* (antologie), 1981. Același, *Orașul îngerilor*, 1985. Același, *Teatru I-II*, 1985-1987. Același, *Dumnezeu în bucătărie*, 1994. Același, *Paolo și Francesca și al treisprezecelea apostol*, 1998. Același, *Complexul Ofeliei* (eseuri), 1998. Același, *Săptămâna de miere*, 1999. Același, *B. Stoker și Dracula* (teatru), 2002. Același, *Anglia* (teatru), 2003. Vasile POPOVICI, *Marin Preda. Timpul dialogului*, 1983. Același, *Lumea personajului*, 1997. Același, *Rimbaud*, 1998. Lucian RAICU, *Liviu Rebreanu*, 1967. Același, *Structuri literare*, 1973. Același, *Gogol sau fantasticul banalității*, 1974. Același, *Critica, formă de viață*, 1976. Același, *Nicolae Labiș*, 1977. Același, *Practica scrisului și experiența lecturii*, 1978. Același, *Reflecții asupra spiritului creator*, 1979. Același, *Printre contemporani*, 1980. Același, *Calea de acces*, 1982. Același, *Fragmente de timp*, 1984. Același, *Scene din romanul literaturii*, 1985. Același, *Scene, reflecții, fragmente*, 1994. Cornel REGMAN, *Confluente literare*, 1966. Același, *Cărți, autori, tendințe*, 1968. Același, *Cică niște cronicari...*, 1970. Același, *Selecție din selecție*, 1972. Același, *Agârbiceanu și demonii*, 1973. Același, *Colocvial*, 1976. Același, *Explorări în actualitatea imediată*, 1978. Același, *Noi explorări critice*, 1982. Același, *De la imperfect la mai mult ca perfect*, 1987. Același, *Nu numai despre critici*, 1990. Același, *Ion Creangă: o biografie a operei*, 1995. Același, *Dinspre „Cercul literar...” spre „Optzeciști”*, 1997. Același, *Întâlniri cu clasicii*, 1998. Același, *Ultime explorări critice*, 2000. Mircea SCARLAT, *Introducere în opera lui M. Costin*, 1976. Același, *Ion Barbu. Poezie și deziderat*, 1981. Același, *Istoria poeziei românești*, I-IV, 1982-1990. Același, *Introducere în opera lui Cezar Bolliac*, 1985. Același, antologie de *Poezie veche românească* (1985). Același, *G. Bacovia. Nuanțări*, 1987. Același, *Posteritatea lui Creangă*, 1990. Eugen SIMION, *Proza lui Eminescu*, 1964. Același, *Orientări în literatura contemporană*, 1965. Același, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, 1971. Același, *Scriitori români de azi*, I-IV, 1974-1989. Același, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*, 1977. Același, *Dimineața poezilor*, 1980. Același, *Întoarcerea autorului*, 1981. Același, *Sfidarea retoricii*, 1986. Același, *Moartea lui Mercurio*, 1993. Același, *M. Eliade, un spirit al amplitudinii*, 1996. Același, *Fragmente critice*, I-III, 1998-2000. Același, *Mit, mitizare, mistificare*, 1999. Același, *Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, 2000. Același, *Clasici români*, 2000. Același, *Ficțiunea jurnalului intim*, I-III, 2001. Același, *Genurile biograficului*, 2002. Mircea Horia SIMIONESCU, *Ingeniosul bine temperat. Dicționar onomastic*, 1969. Același, *Ingeniosul bine temperat II, Bibliografia generală*, 1970. Același, *După 1900, pe la amiază* (proze), 1974. Același, *Răpirea lui Ganymede*,

1975. Același, *Jumătate plus unu*, 1976. Același, *Nesfârșitele primejdii*, 1978. Același, *Învățăături pentru Delfin*, 1979. Același, *Breviarul*, 1980. Același, *Ulise și umbra*, 1982. Același, *Redingota*, 1984. Același, *Îngerul cu șorț de bucătărie*, 1992. Același, *Povestiri galante*, 1994. Același, *Paltonul de vară*, 1996. Același, *Fărădelegea vaselor comunicante*, 1997. Același, *Febra. File de jurnal (1963-1971)*, 1998. Același, *Cum se face*, 2002. Ion SIMUȚ, *Diferența specifică*, 1982. Același, *Incursiuni în literatura actuală*, 1994. Același, *Revizuirii*, 1995. Același, *Confesiunile unui opioman*, 1996. Același, *Critica de tranziție*, 1996. Același, *Liviu Rebreanu dincolo de realism*, 1997. Același, *Arena actualității*, 2000. Același, *Augustin Buzura*, 2001. Același, *Liviu Rebreanu*, 2003. Același, *Simptomele actualității literare*, 2007. Marin SORESCU, *Opere*, I-V, 2002-2005. Nichita STĂNESCU, *Opere* I-V, 2002-2003. Petre STOICA, *Poeme*, 1957. Același, *Pietre kilometrice*, 1963. Același, *Miracole*, 1966. Același, *Arheologie blândă*, 1968. Același, *Melancoliei inocente*, 1966. Același, *Orologiul*, 1970. Același, *Bunica se așază în fotoliu*, 1972. Același, *Sufletul obiectelor*, 1972. Același, *O nuntă de cenușă*, 1972. Același, *Iepuri și anotimpuri*, 1976. Același, *Un potop de simpatii*, 1978. Același, *Amintirile unui fost corector*, 1982. Același, *Caligrafie și culori*, 1984. Același, *Viața mea la țară. Jurnal*, 1988. Același, *La scufundarea vasului Titanic* (antologie din poeziile dintre 1980-1996), I-II, 1999-2001. Liviu Ioan STOICIU, *Jurnalul unui martor*, 1992. Același, *Femeia ascunsă* (roman), 1997. Același, *Grijania* (roman), 1999. Același, *Jurnal stoic din anul Revoluției, urmat de Contrajurnal*, 2002. Același, *Romanul-basm*, 2002. Același, *Cantonul 248* (antologie), 2005. Ion STRATAN, *Ieșirea din apă*, 1981. Același, în *Aer cu diamante*, 1982. Același, *Celebra specie umană*, antologie lirică, 1999. Același, *Biblioteca de dinamită*, (antologie), 2001. Același, *Jocurile tăcute*, versuri, 2001. Același, *O lume de cuvinte*, versuri, 2001. Același, *Țara dispărută*, versuri, 2003. Același, *Pământ vinovat*, versuri, 2003. Eugen SUCIU, *Bucuria anonimatului*, 1979. Același, *Cinema Union*, 1991. Alex ȘTEFĂNESCU, *Preludii*, 1977. Același, *Jurnal de critic*, 1980. Același, *Între da și nu*, 1982. Același, *Dialog în bibliotecă*, 1984. Același, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, 1986. Același, *Prim plan*, 1987. Același, *Gheața din calorifere și gheața din whisky* (articole politice), 1996. Același, *Întâmplări*, 2002. Același, *Ceva care seamănă cu literatura*, Chișinău, 2003. Același, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, 2005. Același, *Melania și ceilalți* (teatru), 2004. Același, *Jurnal secret*, 2005. Același, *Jurnal secret. Noi dezvăluiri*, 2007. Sorin TITEL, *Opere*, I-II, 2005. Gheorghe TOMOZEI, *Catalogul corăbiilor* (antologie), 1987. Același, *Plantația de fluturi*, 1988. Același, *Mersul pe aripi*, 1990. Același, *Ultima carte de dragoste*, 1991. Același, *Bibliotecile fericite*, 1994. Dorin TUDORAN, *Mic tratat de glorie*, 1973. Același, *Cântec de trecut Akheronul*, 1975. Același, *O zi în natură*, 1977. Același, *Uneori plutirea*, 1977. Același, *Respirație artificială*, 1978. Același, *Pasaj cu pietoni*, 1979. Același, *Semne particulare*, 1979. Același, *Nostalgiile intacte*, 1982. Același, *Adaptarea la realitate*, 1982. Același, *De bună voie autobiografia mea*, Aarhus, 1986. Același, *Ultimul turnir*, 1992. Același, *Kakistocrația*, Chișinău, 1998. Același, *Onoarea de a înțelege*, 1998. Același, *Tânărul Ulise*, 2000. Daniel TURCEA, *Entropia*, 1970. Același, *Epifania*, 1978. Dumitru ȚEPENEAG, *Exerciții*, 1966. Același, *Frig*, 1967. Același, *Așteptare*, 1972. Același, *Zadarnică e arta fugii*, ed. rom. 1991. Același, *Nunțile necesare*, ed. rom. 1992. Același, *Cuvântul nisiparniță*, ed. rom. 1994. Același, *Roman de citit în tren*, ed. rom. 1993. Același, *Porumbelul zboară*, ed. rom. 1997. Același, *Un român la Paris* (pagini de jurnal), 1993. Același, *Așteptare*, 1993. Același, *Hotel Europa*, 1996. Același, *Pont des Arts*, 1999. Același, *Destin cu popești, șotroane*, 2001. Același, *Maramureș*, 2001. Radu G. ȚEPOSU, *Viața și opiniile personajelor*, 1983. Același, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993. Același, *Suferințele tânărului Blecher*, 1996. Constantin ȚOIU, *Moartea în pădure*, 1965. Același, *Duminica mușilor*, 1967. Același, *Destinul cuvintelor*, 1971. Același, *Pretexte*, 1973. Același, *Galeria cu viță sălbatică*, 1973. Același, *Alte pretexte*, 1977. Același, *Însotitorul*, 1981. Același, *Obligado*, 1984. Același, *Căderea în lume*, 1987. Același, *Castane și casteli*, 1994. Același, *Morbus diaboli*, 1998. Același, *Barbarius*, 1999. Același, *Memorii din când în când*, I, 2003. Tudor ȚOPA, *Încercarea scriitorului*, 1975. Același, *Punte*, 1985. Mihai

URSACHI, *Benedictus* (antologie), 2002. Același, *Zidirea și alte povestiri*, ed. rev. și adăugită, 1990. Ion VARTIC, *Spectacol interior*, 1977. Același, *Radu Stanca. Poezie și teatru*, 1978. Același, *Modelul și oglinda*, 1982. Același, *Ibsen și „teatrul invizibil”*, 1995. Același, *Cioran naiv și sentimental*, 2000. Același, *Clanul Caragiale*, 2002. Matei VIȘNIEC, *Orașul cu un singur locuitor* (antologie de poezie), 2004. Același, *Teatru I, II*, ed. a II-a, 2007. Același, *Negustorul de timp ș.a.*, 1998. Același, *Teatrul descompus ș.a.*, 1998. Același, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, 2004. Același, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* (teatru), 2005. Același, *Cafeneaua Pas-Parol* (roman), 1992. Călin VLASIE, *Acțiunea interioară* (antologie), 1999. Același, *Literatura română postbelică între impostură și adevăr* (în colab.), 2000. Mircea ZACIU, *Ion Agârbiceanu* (1955) (ed. rev. 1972). Același, *Masca geniului*, 1967. Același, *Glose*, 1970. Același, *Colaje*, 1972. Același, *Ordinea și aventura*, 1973. Același, *Bivnuac*, 1974. Același, *Lecturi și zile*, 1975. Același, *Alte lecturi și alte zile*, 1976. Același, *Teritorii*, 1976. Același, *Lancea lui Abile*, 1980. Același, *Cu cărțile pe masă*, 1981. Același, *Viaticum*, 1983. Același, *Jurnal I-IV*, 1993-1998. Același, *Clasici și contemporani*, 1994. Același, *Departee, aproape*, 1998. Mihai ZAMFIR, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, 1972. Același, *Imaginea ascunsă*, 1976. Același, *Poemul românesc în proză*, 1981. Același, *Formele liricii portugheze*, 1985. Același, *Poveste de iarnă*, roman, 1987. Același, *Cealaltă față a prozei*, 1988. Același, *Din secolul romantic*, 1989. Același, *Acasă*, roman, 1992. Același, *Discursul anilor '90*, 1997. Același, *Educație târzie I-II*, roman, 1998-1999. Același, *Jurnalul indirect*, 2002. Același, *Fetița*, 2003. Același, *Se înnoptează. Se lasă ceață*, roman, 2006.

## Referințe critice

Lucian ALEXIU, *Ideografii lirice contemporane*, 1977. Al. ANDRIESCU, *Disocieri*, 1973. Același, *Relief contemporan*, 1974. Mioara APOLZAN, *Casa ficțiunii*, 1979. Virgil ARDELEANU, *Proza poezilor*, 1969. Același, *A „ur”*, a „iubi”, 1971. Același, *Prozatori și critici*, 1975. Nicolae BALOTĂ, v. supra. Alexandru CĂLINESCU, v. supra. Matei CĂLINESCU, v. supra. Mircea CĂRTĂRESCU, v. supra. D. CESERIANU, *Permanențe ale criticii*, 1968. Valentin CHIFOR, *Caleidoscop critic*, 1999. Corina CIOCĂRLIE, *Femei în fața oglinzii*, 1998. Livius CIOCĂRLIE, v. supra. Al. CISTELECAN, v. supra. Val CONDURACHE, *Fantezii critice*, 1983. Același, *Portretul criticului în tinerețe*, 1984. Ilie CONSTANTIN, *Despre poeți*, 1972. Același, *Lecturi împreună*, 1998. Anton COSMA, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, 1977. Liana COZEA, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, 1994. Același *Cvartet cu prozatoare*, 1997. Același, *Dana Dumitriu – portretul unei doamne*, 2000. Dan CRISTEA, *Un an de poezie*, 1974. Valeriu CRISTEA, v. supra. Daniel CRISTEA-ENACHE, *Concert de deschidere*, 2001. Ov.S. CROHMĂLNICEANU, v. supra. Constantin CUBLEȘAN, *Miniaturi critice*, 1969. Același, *Teatrul – istorie și actualitate*, 1979. Același, *Teatrul între civic și etic*, 1983. Dan CULCER, *Un loc geometric*, 1973. Același, *Citind sau trăind literatura*, 1981. S. DAMIAN, *Intrarea în castel*, 1970. Același, *Replăci din burta lupului*, 1997. Mircea A. DIACONU, *Poezia postmodernă*, 2002. G. DIMISIANU, v. supra. Daniel DIMITRIU, *Singurătatea lecturii*, 1980. Al. DOBRESCU, *Foiletoane*, I-III, 1979-1984. Șt. Aug. DOINAȘ, v. supra. Florin FAIFER, *Dramaturgia între clipă și durată*, 1983. Victor FELEA, *Reflexii critice*, 1968. Același, *Poezie și critică*, 1971. Același, *Secțiuni*, 1974. Același, *Aspecte ale poeziei de azi*, I-III, 1977-1984. Același, *Prezența criticii*, 1982. Nicolae FLORESCU, *Întoarcerea proscrisilor*, 1998. Al. GEORGE, v. supra. Paul GEORGESCU, v. supra. Ovidiu GHIDIRMIC, *Proza românească și vocația originalității*, 1988. Gheorghe GLODEANU, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, 1998. Același, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, 1999. Gheorghe GRIGURCU, v. supra. Ioan HOLBAN, *Proza criticilor*, 1983. Același, *Profiluri epice contemporane*, 1987. Gelu IONESCU, *Romanul lecturii*, 1976. Mircea IORGULESCU, *Rondul de noapte*, 1974.

Același, *Al doilea rond*, 1976. Același, *Firescul ca excepție*, 1979. Același, *Critică și angajare*, 1981. Același, *Ceara și sigiliul*, 1982. Același, *Prezent*, 1985. Laszlo ALEXANDRU, *Între Icar și Anteu*, 1996. Monica LOVINESCU, v. supra. Norman MANEA, *Pe contur*, 1984. Aurel MARTIN, *Poeți contemporani*, I-II, 1967-1971. Mircea MARTIN, v. supra. Ion MAXIM, *Atitudini critice*, 1973. Dan C. MIHĂILESCU, v. supra. Marin MINCU, *Critice*, I-II, 1969-1971. Același, *Poezie și generație*, 1975. Același, *Poeticitate românească postbelică*, 2000. Cornel MORARU, *Semnele realului*, 1981. Același, *Textul și realitatea*, 1984. Același, *Obsesia credibilității*, 1999. Ion NEGOIȚESCU, v. supra. Eugen NEGRICI, v. supra. M. NIȚESCU, *Între Scylla și Caribda*, 1972. Același, *Repere critice*, 1974. Același, *Poeți contemporani*, 1978. Același, *Atitudini critice*, 1983. Același, *Sub zodia proletcultismului*, 1995. Marian ODANGIU, *Romanul politic*, 1984. Același, *Incidențe critice*, 1975. Nicolae OPREA, *Timpul lecturii: selecție de cronicar*, 2002. Același, *Literatura „Echinoxului”*, 2003. Z. ORNEA, v. supra. Alexandru PALEOLOGU, v. supra. Marian PAPAHAĞI, v. supra. Gheorghe PERIAN, *Scritori români postmoderni*, 1996. Irina PETRAȘ, *Cărțile deceniului 10*, 2003. Liviu PETRESCU, *Realitate și romanesc*, 1969. Același, *Scritori români și străini*, 1973. Același, *Romanul condiției umane*, 1979. Același, *Poetica postmodernismului*, ed. 1998. Mihail PETROVEANU, *Profiluri lirice contemporane*, 1963. Același, *Studii literare*, 1966. Același, *Traiecte lirice*, 1974. Al. PIRU, *Varia*, I-II, 1972-1973. Același, *Poezia românească contemporană*, I-II, 1975. Același, *Debuturi*, 1981. Același, *Critici și metode*, 1989. Petru POANTĂ, *Modalități lirice contemporane*, 1974. Același, *Radiografii*, I-II, 1978-1983. Același, *Cercul literar de la Sibiu*, 1997. Același, *Efectul „Echinox” sau despre echilibru*, 2003. Ion POP, v. supra. Marian POPESCU, *Teatrul ca literatură*, 1987. Vasile POPOVICI, v. supra. Alexandru PROTOPOPESCU, *Romanul psihologic românesc*, 1978. Lucian RAICU, v. supra. Cornel REGMAN, v. supra. Eugen SIMION, v. supra. Ion SIMUȚ, v. supra. Marin SORESCU, v. supra. Monica SPIRIDON, *Apărarea și ilustrarea criticii*, 1996. C. STĂNESCU, *Cronici literare*, 1976. Același, *Poeți și critici*, 1972. Același, *Jurnal de lectură*, I-III, 1978-1988. N. STEINHARDT, v. supra. Alex ȘTEFĂNESCU, v. supra. Valentin TAȘCU, *Studii literare*, 2002. Mircea TOMUȘ, *15 poeți*, 1968. Același, *Răsfângeri*, 1973. Același, *Carnet critic*, 1969. Același, *Romanul românesc*, I-II, 2000. R.G. ȚEPOSU, v. supra. Laurențiu ULICI, *Recurs*, 1971. Același, *Prima verba*, I-II, 1975-1978. Același, *Confort Procust*, 1983. Mihai UNGHEANU, *Campanii*, 1970. Cornel UNGUREANU, v. supra. Ion VARTIC, v. supra. Mircea ZACIU, v. supra.

## După 1989

### Optzeciști întârziți. Generația 2000. Memorialiști

#### Opere literare

Arșavir ACTERIAN, *Jurnal*, (1929-1945/1958-1990), 2008. Arșavir ACTERIAN, *Jurnalul unui pseudo filosof*, 1992. Jeni ACTERIAN, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit*, 1991. Jeni ACTERIAN, *Jurnalul unei fete greu de mulțumit* (1932-1947), ed. 2. 2007. Radu ALDULESCU, *Sonată pentru acordeon*, 1993. Același, *Îngerul încălecat*, 1994. Același, *Amantul colivăresei*, 1994. Același, *Istoria eroilor unui ținut de verdeață și răcoare*, 1997. Dina BALȘ, *Pânda*, povești adevărate, 1971. Aceeași, *Zborul vieții*, 1976. Același, *Zăpada în flăcări*, schițe, 1985. Aceeași, *Drumuri pustiite*, 1993. Annie BENTOIU, *Timpul ce ni s-a dat*, I-II, 2000-2006. Aceeași, *Strada mare*, 1969. Mircea BERINDEI, *Paravanul venețian*, 2004. Andrei BODIU, *Pauză de respirație*, versuri (volum colectiv), 1991. Același, *Cursa de 24 de ore*, versuri, 1994. Același, *Poezii patriotice*, 1995. Același, *Studii pe viață și pe moarte*, versuri, 2000. Același, *Mircea Cărtărescu, micromonografie*, 2000. Același, *Direcția optzeci în poezia română*, I, 2000. Același, *Jurnal express*



*Europa 2000*, 2001. Același, G. Coșbuc, micromonografie, 2002. Același, *Bulevardul eroilor*, roman, 2003. Același, *Oameni obosiți*, versuri, 2008. Petru COMARNESCU, *Homo americanus*, 1933. Același, *Zgârie-norii New-Yorkului*, 1933. Același, *America văzută de un tânăr de azi*, 1934. Același, *Chipurile și priveștiștile Americii*, 1940. Același, *Scrieri despre teatru*, 1977. Același, *Chipurile și priveștiștile Europei*, I-II, 1980. Același, *O'Neil și renașterea tragediei*, 1986. Același, *Pagini de jurnal*, I-III, 2003. Lena CONSTANTE, *Evadări tăcute*, 1992. Același, *Evadări imposibile*, 1995. Neagu DJUVARA, *Civilizații și tipare istorice*, ed. rom. 1999. Același, *Între Orient și Occident. Țările Române la începutul epocii moderne*, ed. rom. 1995. Același, *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, 1999. Același, *Cum s-a născut poporul român*, 2001. Același, *De la Vlad Țepeș la Dracula Vampirul*, 2003. Același, *Însemnările lui Gheorghe Milescu*, roman, 2004. Același, *Amintiri din pribegie (1948-1990)*, ed. 2 rev. și adăugită, 2007. Alexandru ECOVOIU, *Fuga din Eden*, proză scurtă, 1984. Același, *Călătoria*, proză scurtă, 1987. Același, *Saludos*, roman, 1995. Același, *Stațiunea*, roman, 1997. Același, *Cei trei copii Mozart*, proză scurtă, 2001. Același, *Vânătorul de lupi albi*, proză scurtă, 2001. Același, *Sigma*, roman, 2002. Horia GÂRBEA, *Doamna Bovary sunt ceilalți*, texte pentru teatru, 1993. Același, *Mephisto*, texte pentru teatru, 1993. Același, *Text biografic*, versuri, 1996. Același, *Proba cu martori*, versuri, 1996. Același, *Misterele Bucureștilor*, proză scurtă, 1997. Același, *Căderea Bastiliei*, roman, 1998. Același, *Decembrie în direct*, texte pentru teatru, 1999. Același, *Cine l-a ucis pe Marx?*, teatru, 2001. Același, *Enigme în orașul nostru*, proză scurtă, 2001. Același, *Rață cu portocale*, publicistică, 2002. Același, *Vacanță în infern*, I-II, critică, 2003. Același, *Creșterea iguanelor de casă*, versuri, 2003. Același, *Hotel Cervantes. Solomon Rege*, teatru, 2004. Același, *Arte parțiale*, cronici și portrete, 2005. Același, *Cele trei surori ale unchiului Vania*, schițe despre teatru, 2005. Același, *Nu fi trist, esti artist!* (antologie de teatru), 2005. Același, *Bridge în 41 de povestiri vesele*, 2005. Același, *Crime la Elsinore*, roman, 2006. Același, *Divorț în direct*, teatru, 2006. Paul GOMA, *Camera de alături*, 1968. Același, *Ostinato*, ed. rom. 1992. Același, *Ușa noastră cea de toate zilele*, ed. rom. 1992. Același, *Gherla*, ed. rom. 1990. Același, *În cerc*, ed. rom. 1994. Același, *Gardă inversă*, ed. rom. 1997. Același, *Culorile curcubeului '77. Cutremurul oamenilor*, ed. rom. 1997. Același, *Patimile după Pitești*, ed. rom. 1990. Același, *Soldatul câinelui*, ed. rom. 1991. Același, *Bonifacia*, ed. rom. 1991. Același, *Din Calidor. O copilărie basarabeană*, ed. rom. 1990. Același, *Sabina*, 1991. Același, *Astra*, ed. rom. 1992. Același, *Amnezia la români*, I-II, 1993-1995. Același, *Amadeva*, 1995. Același, *Justa*, 1995. Același, *Scrisori întredeschise. Singur împotriva lor*, 1995. Același, *Jurnal I-III*, 1997. Același, *Alte jurnale*, 1998. Același, *Jurnalul unui jurnal*, 1998. Același, *Altina – grădina scufundată*, Chișinău, 1998. Același, *Jurnal de apocrif*, 1999. Același, *Roman intim*, 1999. Același, *Scrisori (1972-1998)*, 1999. Același, *Infarctus*, Paris, 2002. Același, *Basarabia*, 2002. Același, *Săptămâna roșie. 28 iunie – 3 iulie 1940 sau Basarabia și evreii*, ed. a II-a, Chișinău, 2003. Virgil IERUNCA, *Românește*, Paris, 1964 (ed. rom. 1991). Același, *Fenomenul Pitești*, 1990. Același, *Subiect și predicat*, 1993. Același, *Dimpotrivă*, 1994. Același, *Semnul mirării*, 1995. Același, *Trecut-au anii*, 2000. Același, *Poeme de exil*, 2001. Ion IOANID, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, I-IV, 1991-1997. Gheorghe JURGEA-NEGRILEȘTI, *Troica amintirilor*, 2002. Norman MANEA, *Noaptea pe latura lungă*, povestiri, 1969. Același, *Captivi*, roman, 1970. Același, *Atrium*, 1974. Același, *Primele porți*, povestiri, 1975. Același, *Cartea fiului*, roman, 1976. Același, *Zilele și jocul*, roman, 1977. Același, *Anii de ucenicie ai lui Anghel Prostul*, eseuri, 1979. Același, *Octombrie, ora opt*, povestiri, ed. rev. 1997. Același, *Pe contur*, eseuri, 1984. Același, *Plicul negru*, roman, 1986 (ed. rev. 1996). Același, *Fericirea obligatorie*, nuvele, 1999. Același, *Întoarcerea huliganului*, 2003. Adrian OPRESCU, *Vărul Alexandru și alte povestiri adevărate*, 2008. Petre PANDREA, *Portrete și controverse*, I-II, 1945-1946. Același, *Pomul vieții. Jurnal intim – 1944, 1946*. Același, *Memoriile Mandarinului Valab*, 2000. Același, *Reeducarea de la Aiud*, 2000. Același, *Helvetizarea României. Jurnal intim – 1947, 2001*. Același, *Crugul Mandarinului. Jurnal intim*, 2002. Același, *Călugărul alb*, 2003. Același, *Noaptea Valabiei*.

*Jurnalul intim (1952-1968)*, 2006. Horia-Roman PATAPIEVICI, *Cerul văzut prin lentilă*, 1995. Același, *Zbor în bătaia săgeții*, 1995. Același, *Politice*, 1996. Același, *Omul recent*, 2001. Același, *Ochii Beatricei*, 2004. Același, *Discernământul modernizării*, 2004. Același, *Despre idei și blocaje*, 2007. Florin PAVLOVICI, *Tortura pe înțelesul tuturor*, 2001. Cornelia PILLAT, *Ofrande*, 2002. Ioana PÂRVULESCU, *Lenevind într-un ochi*, versuri, 1990. Aceeași, *Prejudecăți literare*, 1999. Aceeași, *Alfabetul doamnelor*, 1999. Aceeași, *Întoarcerea în Bucureștiul interbelic*, 2003. Aceeași, *În intimitatea secolului 19*, 2005. Aceeași, *În Țara Miticilor. De șapte ori Caragiale*, 2007. Ioan Es. POP, *Ieudul fără ieșire*, versuri, 1994. Același, *Porcec*, 1996. Același, *Pantelimon 113 bis*, versuri, 1999. Același, *Podul* (antologie), 2000. Același, *Petrecere de pietoni*, 2003. I.D. SÎRBU, *Concert*, 1956. Același, *La o piatră de hotar*, 1968. Același, *Povestiri petrilene*, 1973. Același, *Teatru*, 1976. Același, *Arca Bunei Speranțe*, 1982. Același, *Șoarecele B și alte povestiri*, 1983. Același, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, I-II, ed. 2 rev. și adăugită, 1996. Același, *Adio, Europa!*, I-II, 1992-1993. Același, *Traversarea cortinei* (coresp.), 1994. Același, *Publicistică*, I-III, 1994-1996. Același, *Lupul și Catedrala*, roman, 1996. Același, *Scrisori către bunul Dumnezeu*, 1998. Nicolae STEINHARDT, *În genul... tinerilor* (parodii), (1934) ed. 1996. Același, *Între viață și cărți*, 1976. Același, *Incertitudini literare*, 1980. Același, *Geo Bogza...*, 1982. Același, *Critică la persoana întâi*, 1983. Același, *Escale în timp și spațiu sau dincolo de texte*, 1987. Același, *Prin alții despre sine*, 1988. Același, *Jurnalul fericirii*, 1991. Același, *Cartea împărtășirii*, 1995. Același, *Ispita lecturii*, 2000. Vlad ZOGRAFI, *Genunchiul stâng sau genunchiul drept*, proză, 1993. Același, *Omul nou*, 1994. Același, *Isabela, dragostea mea*, trei piese, 1996. Același, *Oedip la Delphi*, teatru, 1997. Același, *Regele și cadavrul*, teatru 1998. Același, *Viiitorul e maculatură*, trei piese, 1999. Același, *America și acustica*, cinci piese, 2007.

### Referințe critice

G. ARDELEAN, *Nicolae Steinhardt*, micromonografie, 2000. Valeriu CRISTEA, v. supra. Al GEORGE, v. supra. Paul GEORGESCU, v. supra. Ioan HOLBAN, v. supra. Virgil IERUNCA, v. supra. Mircea IORGULESCU, v. supra. Monica LOVINESCU, v. supra. Dan C. MIHĂILESCU, v. supra. Ion NEGOIȚESCU, v. supra. Nicolae OPREA, *I.D. Sârbu*, 1999. Același, *I.D. Sârbu și timpul romanului*, 2000. Antonia PĂTRAȘ, *De veghe în noaptea totalitară*, 2003. Marta PETREU, în „Apostrof” 3-4/90 (Paul Goma). Liviu PETRESCU, v. supra. L. RAICU, v. supra. Cornel REGMAN, v. supra. Ion SIMUȚ, v. supra. Elvira SOROHAN, *I.D. Sârbu sau suferința spiritului captiv*, 1999. Ion VARTIC, în „Apostrof”, 3-4/90 (Goma).

### Istoria unei istorii

La originea acestei cărți stă prejudecata că un critic literar e obligat să scrie până în jurul vârstei de cincizeci de ani o istorie a literaturii. Albert Thibaudet a publicat-o pe a lui când avea șaiszeci, iar G. Călinescu când avea patruzeci. Prejudecata ca atare mi-a fost cultivată de către prietenul meu Z. Ornea, care, ca istoric literar el însuși, dar mai ales ca editor, fie și într-o editură de stat, cum erau toate înainte de 1989, era convins că poate garanta apariția unei cărți care întâmpina, prin natura ei, nenumărate dificultăți. M-am referit în prefață și în postfață la dificultățile de principiu. Z. Ornea, ca și mine, se gândea însă mai degrabă la cele legate de Cenzură. Primele noastre negocieri au avut loc pe la jumătatea anilor '80, când mă apropiam de vârsta de cincizeci de ani. Deși era vorba pentru început doar de partea consacrată literaturii de dinainte de 1900, mai puțin expusă, n-aveam cum să precedem toate rigourile Cenzurii. Cea mai importantă era clară: interdicția de a menționa numele autorilor care părăsiseră țara, tot mai mulți în deceniul al nouălea. Fiind în discuție opere vechi, numele interzise nu erau ale unor scriitori, ci ale unor critici și istorici actuali care se pronunțaseră despre ei, ceea ce limita gravitatea lucrurilor, dar n-o excludea. Imposibilitatea de a-i cita era cât se poate de

stânjenitoare. Unul dintre ei, Virgil Nemoianu, care trăia în SUA, scrisese o carte incontrovertibilă despre romantism. Ion Negoțescu, care publicase un volum de studii despre scriitorii moderni din a doua parte a secolului al XIX-lea, tratându-i, foarte original, ca pe contemporani ai noștri, se refugiase în Germania.

Primul volum al istoriei a fost gata, destul de repede, în primăvara lui 1989. El cuprindea literatura medievală, neoclasicismul și proza romantică și postromantică. Numele interzise nu lipseau din versiunea care a mers la Cenzură. S-a cerut eliminarea lor. Le-am eliminat, dar am lăsat titlurile cărților lor de care mă folosisem și din care reprodusesem unele pasaje. Cenzura a închis ochii. Dar, cum nu știai niciodată ce se putea întâmpla, până în ultima clipă, ori chiar după tipărire, m-am înțeles cu Z. Ornea să întârziem pe cât posibil apariția cărții. Situația politică era tot mai critică. Regimurile comuniste din Europa se prăbușeau după o lege a dominoului care ne dădea și nouă, românilor, anumite speranțe. Întârzierea era așadar vitală, dacă nu doream să risc mutilarea întâiului volum. La cel despre literatura de după 1948 nici nu îndrăzneam să mă gândesc. Cartea a fost expediată la o tipografie din Bacău, cu care Editura Minerva colabora. Consemnul din partea

editorului era să nu se grăbească. Din prudență, m-am dus la jumătatea lui decembrie 1989 la Bacău, înarmat cu un teanc de pagini noi și cu numeroase corecturi de detaliu, pe care voiam să le introduc în carte, nu atât din necesitate, cât spre a o mai ține în loc o vreme. N-am ajuns însă la tipografie. O întâlnire cu Gheorghe Toma, care era președintele Consiliului Județean și pe care-l cunoșteam de la „Zilele Călinescu” din Onești și, pe când era secretar cu propaganda în orașul moldovean, ne acorda tot sprijinul, m-a determinat să renunț. Gheorghe Toma, pe care l-am vizitat în clădirea înconjurată de taburi a Consiliului Județean, m-a scos strategic din birou, conducându-mă până în părculețul din spate, unde, după ce mi-a propus să mă așez pe o bancă, mi-a spus: „S-a terminat!” Declarația era prea categorică și venea, în plus, de la un om prea bine informat ca s-o pun la îndoială. Așa că m-am dus acasă la profesorul Nicolae Neagu, fostul meu student, și am ascultat până seara emisiunile radioului Europa liberă. Era marți, 18 decembrie. Timișoara fierbea. În noaptea precedentă, Toma participase la o teleconferință în care, după cum îmi relatase, Ceaușeștii strigaseră pe două voci un singur cuvânt: „Trageți!” După părerea lui Toma, atât partidul, cât și Securitatea îl abandonaseră pe Ceaușescu din pricina aceluia strigăt repetat, care, dacă i-ar fi dat ascultare, i-ar fi făcut complici în evenimente din care n-aveau cum să mai iasă. Profesorul Neagu, care, în paranteză fie zis, va conduce la preluarea puterii în oraș patru zile mai târziu, secondat de Viorel Hrebenciuc și de Valeriu Iacubov (asta e istoria!), era și el de părere că totul s-a sfârșit. M-am întors la București fără să mai solicit tipografilor întârzierea tipăririi. Imediat după revoluție, am cerut șpalturile (printurile de azi) ale volumului și am reintrodus numele cenzurate. Primul volum al *Istoriei critice* a apărut în 1990 la Editura Minerva.

Pauza care a intervenit în deceniul următor a fost una de tipărire, nu de lucru propriu-zis. Am continuat să scriu (*Poeți romantici*, tipărit la Editura Fundației Culturale, unde a fost reeditat

și primul volum, reprezintă dovada, deși nu era la propriu vorbind un al doilea volum). Ceea ce s-a schimbat a fost ritmul. Și nu doar noile mele ocupații, politice, l-au încetinit, ci câteva alte împrejurări despre care n-am vorbit până acum. Unele țineau de însăși materia dificilă. Capitolul despre Eminescu m-a ținut în loc ani buni. Simțeam în mod limpede că marele poet trebuie abordat diferit decât fusese, de către Ion Negoițescu inclusiv, al cărui studiu capital data, el însuși, de patruzeci de ani (tipărit în 1968, fusese scris în 1952). Dar capitolele care nu mă lăsau să dorm erau cele despre literatura contemporană. Intuiția îmi spunea că trebuie lăsate lucrurile să se așeze. După un deceniu și jumătate, când am ajuns la perioada comunistă, mi-am dat seama că nu mă înșelasem. Am fost obligat să recitesc aproape totul. Trebuie să spun, de altfel, că am recitat toate cărțile, chiar și pe cele despre care scrisesem, și uneori și nu numai o singură dată, în trecut. N-am păstrat decât acele pagini scrise înainte pe care mi s-a părut inutil să le reformulez după noua lectură. Am recitat și întreaga critică referitoare la scriitorii de ieri și de azi. Ocazie cu care mi-am verificat aprecierile asupra valabilității în sine a criticii și nu doar asupra meritelor ei tranzitive.

Anii '90 au reprezentat, cum se știe, teatrul unei adevărate bătălii pe tema revizuirii literaturii din comunism. Din nefericire, bătălia s-a purtat mai ales în plan principal. Întrebarea frecventă, la care răspunsurile au fost contradictorii, era dacă revizuirea e necesară sau nu. Operele n-au fost recitate. Abia mult mai târziu o relectură propriu-zisă va părea indispensabilă. Dar și atunci, ea a vizat puține opere, și anume acelea care avuseseră parte de o receptare politizată. S. Damian, de exemplu, a reluat dintr-un unghi nou romanul *Delirul* al lui Marin Preda, care, la apariție, fusese obiect de scandal politic (și încă internațional), fiindcă evoca figura contestată a mareșalului Antonescu. Discuția a fost extinsă la întreaga operă a lui Preda, inclusiv la volumul întâi din *Morometzii*, de către George Geacăr, într-un studiu care fusese la

origine o lucrare didactică de grad. Niciuna dintre aceste recitiri n-a avut ecoul scontat și normal. M-am văzut silit să recitesc eu însumi întreaga literatură postbelică și, în primul rând, romanele al căror caracter referențial era maxim. Desigur, și poezia, eseu și dramaturgia. Operația aceasta, extrem de laborioasă și, de ce n-aș recunoaște, foarte plictisitoare, pe alocuri, mi-a confirmat faptul că, dacă aș fi făcut-o cu zece ani mai devreme, *Istoria critică* ar fi arătat altfel, cel puțin în capitolele despre literatura contemporană. Și nu numai în acestea. Citim sau recitim în funcție nu doar de noi înșine, ci și de epocă. Debutând an de an la *România literară* critici din generația 2000, mi-am dat seama că ei privesc foarte diferit literatura din regimul trecut. Faptul fiind normal, mi-a trebuit un timp să înțeleg în ce consta diferența. (Cursul meu de la Universitate, consacrat cu începere din 1988 instituțiilor literare de după 1948, a avut nevoie pe parcurs de două corecții de traiectorie: prima, în anul școlar 1990-1991, când am putut prezenta situația într-o manieră scutită de *obiectivismul* anterior – termenul denota în anii '50 un mod neimplicat, așadar, în viziunea epocii, condamnable, de a vorbi despre concepte și realități literare puternic conotate ideologic; a doua, cincisprezece ani mai târziu, când mi-am dat seama că am în fața mea tineri care abia se născuseră când regimul comunist colapsa în mai puțin de o săptămână și care aveau despre Ceaușescu exact reprezentarea pe care o avusesem eu despre Antonescu, nu numai în momentul înlăturării lui, când nu împlinisem cinci ani, dar chiar în momentul execuției, când mă pregăteam să merg la școală. Aceste corecții de traiectorie au fost rezultatul unei experiențe din care am învățat să nu absolutizez receptarea și înțelegerea literaturii.)

Diferența dintre generația mea și aceea din jurul lui 2000 consta, înainte de orice, nu atât într-o selecție, cât într-o selectivitate diferită. Ceea ce generația 2000 disprețuia sau ignora din literatura română, și nu exclusiv din perioada comunistă, era cu mult mai mult decât ceea ce

generația mea fusese vreodată ispitită să lase pe dinafară. Tinerii nu dovedeau neapărat mai mult spirit critic decât noi, dar aveau, cu siguranță, alte criterii de selecție care, bune sau rele, erau criteriile începutului de secol XI. Dacă *Istoria critică* e rezultatul unui alt tip de selectivitate decât aceea din *Istoria* lui Călinescu din 1941 (și nu din orgoliu o iau ca reper, ci fiindcă este singura, în ultimii cincizeci de ani, care nu e doar un manual sumar și neanalitic), este și datorită felului în care în secolul XI e recitată literatura română din cele cinci secole de când ea există. Să adaug și faptul, deloc conjunctural, că avem în deceniul din urmă câteva solide dicționare literare. Călinescu se plângea, când lucra la *Istoria* lui, de absența instrumentelor de lucru. Examinând, în anii '30, opera lui Eminescu, fusese obligat să citeze în cuprinsul studiului său postumele, needitate încă la acea dată. La începutul anilor '90, situația se schimbase în ce-l privește pe Eminescu (dar edițiile critice, unele în șantier, continuau să lipsească), nu însă și în ce privește instrumentele de lucru. Primul dintre dicționarele literare, acela al lui Mircea Zăciu, căzuse victimă unor tratative nesfârșite cu Cenzura. În 2003, când Călin Vlasie, directorul Editurii Paralela 45, mi-a propus un termen de predare după cinci ani (care m-a scos din impas, publicarea într-un singur volum a *Istoriei* îngăduindu-mi să mă plimb, ca un cursor, pe toată suprafața literaturii române în funcție de posibilitățile de informație și, de ce nu, de capriciile spiritului meu critic), aceste dicționare începuseră să apară și mă dispensau de nevoia de a trata, nu pe picior de egalitate, desigur, dar, în orice caz, laolaltă scriitorii de toată mâna, nemaicitiți de nimeni și dispăruți din librării și din manuale. Așa s-a născut ideea că o istorie a literaturii este altceva decât un dicționar. Mărturisesc a n-o fi avut de la început. Nu vreau să fie trasă de aici concluzia că selecția pe care mi-am permis-o a fost influențată sau, cu atât mai puțin, că este aceeași cu a generației 2000. Lecția pe care profesorul a învățat-o de la studenții lui este aceea că trebuie să fim atenți la

*actualitatea* literaturii din toate timpurile, nicidecum că trebuie să avem gusturi și preferințe asemănătoare sau identice. În postfață m-am războit nu numai cu preferințele și gusturile generației 2000, dar și cu pariul ei exclusiv pe prezent. Altul e însă sensul în care vorbesc aici de *actualitatea* clasicilor și a modernilor. Ei sunt cu adevărat actuali, nu însă toți și nu numaidecât aceiași pe care conta generația lui Călinescu și, de ce nu, generația mea. O nouă selecție (poate mai drastică, în orice caz mai potrivită cu spiritul mileniului în care am intrat) era așadar de rigoare.

Revăzând sumarul *Istoriei critice*, trebuie să admit că selecția constă mai puțin în ce afirmă decât în ce neagă: e mai bine definită de absențe decât de prezențe. Marii scriitori au rămas, în secolul XIX, aceiași. În secolul XX, lista e mai bogată, dar nu radical alta. Blecher, Holban, Pillat și Mateiu I. Caragiale nu erau scriitori canonici în *Istoria* lui Călinescu. Dar Sadoveanu și restul, da. În schimb, absențele sunt mult mai semnificative, mai ales în perioada de dinainte de 1916 (Brătescu-Voinești și compania), dar și în perioada interbelică (Cotruș, Crainic, Gyr, Demostene Botez, Camil Baltazar etc. și într-un fel, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, Gib I. Mihăescu, pe care i-am expedit în câteva rânduri). Cât privește contemporaneitatea, aici selecția poate suscita nedumeriri încă și mai mari. N-am pretenția infailibilității. Se prea poate ca într-o a doua eventuală ediție s-o revizuiesc. În cazul contemporanilor, întrebarea principală este de ce i-am cruțat pe unii și nu pe alții de apartenența la realismul-socialist. Cea mai drastică penalizare a suferit-o Marin Preda, unul dintre scriitorii importanți de după al Doilea Război Mondial. Dar e un scriitor cu o gândire realist-socialistă, cu tot imensul lui talent, atât în primul volum din *Moromeții*, cât și în ultimul lui roman, *Cel mai iubit dintre pământeni*. Judecata nu privește valoarea operei, ci ideologia ei (literară, înainte de orice). În fine, am coborât nivelul tonului judecării estetice a multora dintre contemporani, dar pe care i-am

reabilitat (nu în compensație, ci fiindcă mi s-a părut firesc) ca scriitori *reprezentativi*. Nu e o simplă deosebire de nuanță. Cu toate concesile la care Cenzura (dar și autocenzura) i-au împins, scriitorii cei mai de seamă s-au dovedit, după 1965, capabili să înfrunte provocările unei ideologii și ale unei politici culturale pe cât de primejdioase, pe atât de perfide. Majoritatea operelor dintre 1965 și 1989 au o miză mare. Morală și politică. Inclusiv cele de critică literară, care au reușit să opună canonului oficial, preponderent politic, un canon propriu, bazat pe estetic. Nu vreau să ascund că le-am recitat cu oarecare îndoială. Mă temeam de faptul că ar putea părea „date” sau ca măcar unele dintre concesii să fie astăzi greu de suportat. Din fericire, au rezistat admirabil la o relectură care nu mai datora mare lucru celei de altădată. Contestarea acestor scriitori în vremea din urmă n-are nicio justificare. Prin operele lor, oricât de imperfecte, ne cunoaștem mai bine trecutul și, prin el, pe noi înșine. Criticii generației 2000 care cred de cuviință că aceste opere merită să fie uitate dovedesc iresponsabilitate. Ele reprezintă o moștenire demnă de respect. Și nu le putem opune mai nimic din literatura recentă, oricât ar fi de îndrăzneță sub anumite raporturi, dar al cărei spirit civic este inexistent și care nu se adresează părții celei mai consistente din ființa noastră. (Motivul pentru care nu i-am acordat un capitol, cum n-am acordat în general scriitorilor care au debutat după 1989, n-are însă nicio legătură cu această observație generală. Există în ultimii ani destule scrieri notabile și promițătoare. Dar e nedrept a decide însemnătatea individuală a unor autori foarte tineri, care pot rezerva surprize, iar despre un trend general e prea devreme a vorbi.)

Experiența scrierii unei istorii a literaturii este incomparabilă și, de fapt, este una dublă: nu doar aceea, la care m-am referit, legată de conjuncturi și de hazard. A citi întreaga literatură în ordinea apariției operelor care o constituie, ca și cum le-ai deveni contemporan, dar situat fiind totodată într-un punct de vedere

ulterior, care îți permite să-i cunoști viitorul, reprezintă esența însăși a lecturii literare. Care constă, de fapt, într-o relectură. Știm de mult: noi nu facem decât să recitim. Dialogul permanent al cărților (citindu-l, de exemplu, pe Eminescu *după* ce l-am citit pe Arghezi și pe Arghezi *după* ce l-am recitit pe Eminescu) și raportul permanent dintre standardele intelectuale și estetice ale epocilor în care cărțile au luat naștere sunt condiția *sine qua non* a înțelegerii lor corecte și profunde. Literatura este un concert ai cărui soliști au nevoie de toată orchestra și care, la rândul ei, are nevoie de un dirijor. Acest din urmă rol revine criticului de ieri și de azi, care nu citește pur și simplu o partitură, ci îi dă o expresie artistică personală. N-o creează, dar o reinventează. Nu e la mijloc niciun orgoliu. Așa cum arăt în postfața intitulată *Nostalgia esteticului*, literatura, în înțelesul modern, apare în Renaștere, odată cu biblioteca,

necesitând înlocuirea Cărții unice și sacre cu mulțimea de cărți profane, și odată cu dezvoltarea în individul uman a unui al șaselea simț, acela pentru istorie, care nu mai este natural, ci rod al unei anumite abordări a culturii. În felul în care noi o concepem astăzi, literatura există de când există conceptul de istorie a literaturii (chiar dacă *genul* ca atare e mai recent și de origine didactică). Experiența esențială a scrierii unei istorii a literaturii constă, în definitiv, în a reinventa, făcând calea întoarsă dinspre viitor spre trecut, originea și dezvoltarea literaturii înseși dintr-un anumit loc și dintr-un anumit timp. După puterile proprii și ale literaturii înseși. Un istoric al literaturii japoneze și-a intitulat întâiul volum, din trei, *Prima mie de ani*. Ca istoric al literaturii române, trebuie să mă mulțumesc cu subtitlul general *Cinci secole de literatură*.





# CUPRINS

<b>Introducere. Istoria literaturii la două mâini.....</b>	<b>5</b>
<b>Secolele XVI - XVIII.....</b>	<b>19</b>
<b>Literatura Medievală – 1521-1787 .....</b>	<b>21</b>
<b>Poezia .....</b>	<b>23</b>
Limba. Tradiție cultă și tradiție populară. Harta influenței folclorului. ....	23
Problema originalității.....	26
Cele dintâi încercări.....	27
A existat un baroc românesc? .....	29
Primul poet: DOSOFTEI.....	31
Cronicile în versuri.....	35
Ludicul și parodicul.....	40
<b>Proza.....</b>	<b>43</b>
Limbă sacră, limbă profană. Genurile.....	43
Oratoria religioasă: .....	45
VARLAAM.....	45
ANTIM IVIREANUL.....	48
Cronicarii moldoveni: .....	53
GRIGORE URECHE.....	53
MIRON COSTIN.....	59
ION NECULCE .....	66
Spiritul cronicilor muntene.....	71
Proza de idei. Romanțul cult. DIMITRIE CANTEMIR.....	77
Sursele imaginației medievale .....	84
<b>Secolul XIX .....</b>	<b>87</b>
<b>Neoclasicism și luminism – 1787-1840 .....</b>	<b>89</b>
<b>Prima poezie lirică.....</b>	<b>91</b>
La răspântie de lumi. Între Apus și Răsărit.....	91
Noii trubaduri.....	96
COSTACHE CONACHI.....	99
Cântecul de lume, satira, fabula.....	103
ANTON PANN.....	105
Un prepașoptist: IANCU VĂCĂRESCU.....	110

<b>Epica în versuri</b> .....	112
Moartea unor specii nobile.....	112
Comedia literaturii: ION BUDAI-DELEANU.....	123
<b>Proza și teatrul</b> .....	133
Ultimii cronicari. Mentalități noi în haine vechi.....	133
Oratori, retori și limbuți.....	139
Doi pionieri.....	140
<b>Romantismul – 1840-1889</b> .....	145
<b>Ideologia</b> .....	147
Cele două romantisme. <i>Biedermeier</i> -ul.....	147
Doctrina literară. Canonul pașoptist.....	151
<b>Poezia</b> .....	156
Lamartinismul.....	156
GH. ASACHI.....	158
VASILE CÂRLOVA.....	166
ION HELIADE-RĂDULESCU.....	169
GRIGORE ALEXANDRESCU.....	192
DIMITRIE BOLINTINEANU.....	205
VASILE ALECSANDRI.....	220
<b>Proza</b> .....	249
Genurile și formele.....	249
Întemeietorii.....	252
COSTACHE NEGRUZZI.....	252
MIHAIL KOGĂLNICEANU.....	262
ALECU RUSSO.....	267
Călători și memorialiști.....	272
G. SION.....	283
ION GHICA.....	288
Epistolieri. Jurnal intim.....	299
NICOLAE BĂLCESCU.....	301
C.A. ROSETTI.....	305
Postromanticii. Proza academică și savantă. Teatrul.....	314
ALEXANDRU ODOBESCU.....	314
B.-P. HASDEU.....	327
Începuturile romanului.....	341
<b>Junimismul – 1867-1889</b> .....	357
<b>Prima bătălie canonică</b> .....	359
TITU MAIORESCU.....	359
<b>Marii scriitori</b> .....	377
MIHAI EMINESCU.....	377
ION CREANGĂ.....	410
I.L. CARAGIALE.....	419
IOAN SLAVICI.....	440

<b>Secolul XX</b> .....	453
<b>Modernismul – 1889-1947</b> .....	455
<b>Sfârșit de secol, început de secol</b> .....	457
Reacții la Junimism. Naționalismul.....	457
C. DOBROGEANU-GHEREA .....	457
G. IBRĂILEANU .....	459
NICOLAE IORGA .....	464
ILARIE CHENDI .....	474
Proza realistă și naturalistă .....	477
DUILIU ZAMFIRESCU .....	477
B.ȘT. DELAVRANCEA.....	487
ION AGÂRBICEANU.....	493
CALISTRAT HOGAȘ .....	495
GALA GALACTION .....	497
Micul clasicism poetic.....	503
GEORGE COȘBUC.....	503
OCTAVIAN GOGA .....	509
ȘT.O. IOSIF .....	513
G. TOPÂRCEANU .....	517
Dramaturgia la 1900.....	520
ALEXANDRU DAVILA .....	521
MIHAIL SĂULESCU .....	523
RONETTI-ROMAN.....	524
MIHAIL SORBUL.....	525
Simboliștii.....	526
ALEXANDRU MACEDONSKI.....	530
D. ANGHEL.....	538
ȘTEFAN PETICĂ .....	541
ION MINULESCU.....	544
<b>AUTORI DE DICȚIONAR (1840-1916)</b> .....	550
<b>A doua bătălie canonică</b> .....	551
Noi forme de lirism. Poezia pură .....	551
Romanul doric, ionic și corintic.....	555
E. LOVINESCU.....	557
<b>Marii scriitori</b> .....	571
MIHAIL SADOVEANU .....	571
LIVIU REBREANU .....	599
HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU .....	610
TUDOR ARGHEZI .....	620
GEORGE BACOVIA.....	641
MATEIU I. CARAGIALE.....	645
ION PILLAT.....	655
CAMIL PETRESCU .....	661
LUCIAN BLAGA .....	677
ION BARBU .....	687
GEORGE CĂLINESCU .....	701

ANTON HOLBAN .....	739
M. BLECHER .....	748
<b>Poezia</b> .....	752
VASILE VOICULESCU .....	752
B. FUNDOIANU .....	756
AL. PHILIPPIDE .....	759
EMIL BOTTA .....	762
Barbieni. Alți poeți .....	765
<b>Romanul</b> .....	771
GIB I. MIHĂESCU .....	771
CEZAR PETRESCU .....	772
IONEL TEODOREANU .....	773
FELIX ADERCA .....	775
DINU NICODIN .....	779
CONSTANTIN STERE .....	781
TEODOR SCORȚESCU .....	785
H. BONCIU .....	786
ION MARIN SADOVEANU .....	788
<b>Dramaturgia</b> .....	791
G. CIPRIAN .....	791
Alți dramaturgi .....	793
<b>Critica, eseul și istoria literară</b> .....	795
<b>A treia generație maioreșciană</b> .....	795
PAUL ZARIFOPOL .....	795
PERPESCIUS .....	798
ION CHINEZU .....	801
MIHAI RALEA .....	803
TUDOR VIANU .....	804
POMPILIU CONSTANTINESCU .....	807
VLADIMIR STREINU .....	809
ȘERBAN CIOCULESCU .....	814
OCTAV ȘULUȚIU .....	819
<b>Avangarda. Politizarea literaturii</b> .....	821
URMUZ .....	824
TRISTAN TZARA .....	827
ION VINEA .....	829
ILARIE VORONCA .....	832
GEO BOGZA .....	836
GELLU NAUM .....	842
GHERASIM LUCA .....	848
<b>Avangardiști minori</b> .....	852
<b>Generația '27. Ideologi, esești și romancieri</b> .....	854
MIRCEA ELIADE .....	854
MIHAIL SEBASTIAN .....	869
EUGEN IONESCU .....	875
EMIL CIORAN .....	877
<b>AUTORI DE DICȚIONAR (1916-1947)</b> .....	882

<b>Contemporanii – 1948-2000</b> .....	883
<b>Un lustru de tranziție. Realismul socialist</b> .....	885
<b>Vestigii din epoca unei literaturi normale</b> .....	898
EDGAR PAPU .....	898
CONSTANTIN NOICA.....	901
CONSTANT TONEGARU .....	905
ALEXANDRU PALEOLOGU .....	907
RADU STANCA.....	913
ION NEGOIȚESCU.....	918
ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ .....	921
ION CARAION.....	924
NICOLAE BALOTĂ.....	926
<b>Literatura „nouă”. Generația '40</b> .....	930
<b>Poezia</b> .....	930
MIHAI BENIUC.....	930
EUGEN JEBELEANU .....	932
MARIA BANUȘ.....	933
GEO DUMITRESCU .....	936
NINA CASSIAN .....	940
ION GHEORGHE .....	942
NICOLAE LABIȘ.....	945
<b>Proza</b> .....	946
ZAHARIA STANCU .....	946
MARIN PREDA .....	950
PETRU DUMITRIU .....	965
EUGEN BARBU .....	970
TITUS POPOVICI .....	978
<b>Dramaturgia</b> .....	982
AUREL BARANGA .....	983
HORIA LOVINESCU.....	986
TEODOR MAZILU .....	989
<b>Critica</b> .....	991
PAUL GEORGESCU.....	992
OV. S. CROHMĂLNICEANU.....	996
<b>Noua literatură. Generația '60</b> .....	1000
<b>Poezia. Remake modernist</b> .....	1000
A.E. BACONSKY.....	1002
ION HOREA.....	1007
PETRE STOICA .....	1009
GHEORGHE TOMOZEI.....	1012
FLORIN MUGUR.....	1013
NICHITA STĂNESCU .....	1018
CEZAR BALTAG.....	1024
CONSTANȚA BUZEA.....	1026
MARIN SORESCU.....	1029
MIHAI URSACHI .....	1037
ION (IOAN) ALEXANDRU.....	1040

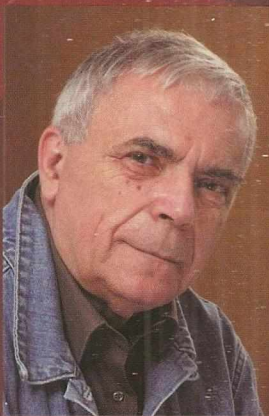
ANA BLANDIANA.....	1047
ADRIAN PĂUNESCU.....	1052
NICOLAE PRELIPCEANU .....	1056
LEONID DIMOV .....	1058
DAN LAURENȚIU .....	1061
ILEANA MĂLĂNCIOIU .....	1063
CEZAR IVĂNESCU.....	1069
ALEXANDRU MIRAN .....	1073
MIRCEA IVĂNESCU .....	1074
VIRGIL MAZILESCU .....	1076
ANGELA MARINESCU .....	1079
EMIL BRUMARU .....	1082
DANIEL TURCEA.....	1085
ADRIAN POPESCU .....	1087
MIRCEA DINESCU .....	1089
DORIN TUDORAN .....	1091
ȘERBAN FOARȚĂ.....	1094
<b>Proza. Romanul.....</b>	<b>1097</b>
D.R. POPESCU .....	1099
FĂNUȘ NEAGU .....	1105
ȘTEFAN BĂNULESCU.....	1108
RADU COSAȘU .....	1114
SORIN TITEL.....	1119
NICOLAE BREBAN.....	1121
DUMITRU ȚEPENEAG.....	1133
ALEXANDRU IVASIUC.....	1136
AUGUSTIN BUZURA.....	1142
GEORGE BĂLĂIȚĂ.....	1149
MIRCEA CIOBANU .....	1154
M.H. SIMIONESCU .....	1162
RADU PETRESCU .....	1168
COSTACHE OLĂREANU.....	1172
OCTAVIAN PALER.....	1175
BUJOR NEDELCOVICI.....	1178
CONSTANTIN ȚOIU.....	1183
DANA DUMITRIU .....	1189
TUDOR ȚOPA .....	1194
GABRIELA ADAMEȘTEANU .....	1197
<b>Critica, eseu și istoria literară.....</b>	<b>1201</b>
CORNEL REGMAN .....	1202
MONICA LOVINESCU .....	1206
PAUL CORNEA .....	1211
EUGEN SIMION .....	1213
MATEI CĂLINESCU .....	1220
Z. ORNEA .....	1224
MIRCEA ZACIU .....	1226
GABRIEL DIMISIANU.....	1229

LUCIAN RAICU.....	1232
VIRGIL NEMOLANU.....	1236
MIRCEA MARTIN .....	1239
ION POP.....	1243
SORIN ALEXANDRESCU .....	1244
VALERIU CRISTEA .....	1246
EUGEN NEGRICI.....	1250
ALEXANDRU GEORGE.....	1257
GHEORGHE GRIGURCU .....	1262
MIHAI ZAMFIR.....	1265
AL. CĂLINESCU .....	1269
LIVIU CIOCĂRLIE.....	1273
ANDREI PLEȘU .....	1278
CORNEL UNGUREANU.....	1283
GABRIEL LIICEANU .....	1286
MARIAN PAPAHAĞI .....	1292
ION VARTIC .....	1294
ALEX ȘTEFĂNESCU.....	1298
PETRU CREȚIA.....	1301
<b>Generația '80. Postmodernismul.....</b>	<b>1303</b>
<b>Poezia.....</b>	<b>1304</b>
LIVIU IOAN STOICIU .....	1304
NICHITA DANILOV .....	1308
EUGEN SUCIU.....	1309
CĂLIN VLASIE.....	1312
GABRIEL CHIFU .....	1313
FLORIN IARU.....	1316
ALEXANDRU MUȘINA.....	1321
ELENA ȘTEFOI .....	1325
TRAIAN T. COȘOVEI.....	1327
ION MUREȘAN.....	1328
MARIANA MARIN .....	1329
MARTA PETREU .....	1331
ION STRATAN .....	1336
MAGDA CĂRNECI .....	1339
MIRCEA CĂRTĂRESCU .....	1340
BOGDAN GHIU .....	1351
ADRIAN ALUI GHEORGHE.....	1352
CRISTIAN POPESCU.....	1354
<b>Proza.....</b>	<b>1357</b>
ȘTEFAN AGOPIAN .....	1357
GHEORGHE CRĂCIUN.....	1361
ADRIANA BITTEL.....	1363
MIRCEA NEDELCIU.....	1365
PETRU CIMPOEȘU .....	1367
IOAN GROȘAN.....	1369

<b>Critica și eseu</b> .....	1372
<b>MIRCEA SCARLAT</b> .....	1372
<b>AL. CISTELECAN</b> .....	1374
<b>ION SIMUȚ</b> .....	1376
<b>DAN C. MIHĂILESCU</b> .....	1378
<b>RADU G. ȚEPOSU</b> .....	1380
<b>VASILE POPOVICI</b> .....	1383
<b>MIRCEA MIHĂIEȘ</b> .....	1385
<b>ION BOGDAN LEFTER</b> .....	1387
<b>Dramaturgia</b> .....	1390
<b>MATEI VIȘNIEC</b> .....	1390
<b>Literatura pentru copii și tineret. Fantasticul și S.F.-ul</b> .....	1393
<b>Romanul polițist</b> .....	1394
<b>Traducători și traduceri</b> .....	1394
<b>AUTORI DE DICȚIONAR (1948-1989)</b> .....	1396
<b>După 1989</b> .....	1398
<b>Optzeciști întârziați. Generația 2000</b> .....	1398
<b>ALEXANDRU ECOVOIU</b> .....	1401
<b>H.R. PATAPIEVICI</b> .....	1403
<b>RADU ALDULESCU</b> .....	1407
<b>IOAN Es. POP</b> .....	1409
<b>LIVIU GEORGESCU</b> .....	1411
<b>IOANA PÂRVULESCU</b> .....	1412
<b>VLAD ZOGRAFI</b> .....	1414
<b>HORIA GÂRBEA</b> .....	1415
<b>ANDREI BODIU</b> .....	1417
<b>Memorialiști de ieri și de azi</b> .....	1418
<b>Postfață. Nostalgia esteticului</b> .....	1444
<b>Bibliografie</b> .....	1457
<b>Epilog. Istoria unei istorii</b> .....	1489
<b>Indice</b> .....	1497







Toate istoriile literare visează să fie pure prin definiție și sunt impure prin natură. Există destule impurități și în cea de față. Nu le-am eliminat, fiindcă nu am vrut să scriu o operă perfectă (din acest punct de vedere) și stearpă, ci una vie și chiar contradictorie, în măsura în care nu exprimă un autor abstract, intemporal, ci pe mine cel de acum și de aici, cu lecturile, competența, temperamentul, gustul și capriciile mele. Și pentru ca nota de relativitate implicată în această recunoaștere să nu con-

ducă la iluzii deșarte, va trebui poate (oricât de lipsit de modestie aş părea) să reiau recomandarea făcută de un celebru filosof în pragul uneia din operele sale: cartea mea va fi înțeleasă cu atât mai bine cu cât cel care o va citi va fi reflectat el însuși la operele comentate în ea. Nu ofer un manual destinat instruirii, ci, cel mult, o încercare menită să placă celor instruiți. Dacă, pe de altă parte, e adevărat, și cât de frumos spus de către Călinescu în finalul prefeței la *Istoria* lui, că literatura „poate sluji drept cea mai clară hartă a poporului român”, nu mă consider, în ce mă privește, decât unul dintre zecile de cartografi, silitor și modest benedictin al ideii că fiecare se cuvine judecat după ce a realizat, oricât de mare ar fi depărtarea la care se află harta lui de harta ideală pe care, în naivitatea lor, iubitorii de literatură o cred posibilă.

Nicolae Manolescu

ISBN 978-973-47-0359-3



9 789734 703593 >