

BIBLIOTECA ȘCOLARULUI



Augustin
BUZILĂ

OCIL

LITERA

Eugen

SIMION

Scriitori
români
de azi

DAVID · LITERA

COLEȚ

I

biblioteca  școlarului

Eugen
SIMION



SCRIITORI ROMÂNI DE AZI
vol. 1



INTERNAȚIONAL
BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

CUPRINS

<i>Cuvânt înainte</i>	3
<i>Tabel cronologic</i>	6
TUDOR ARGHEZI (1880—1967)	13
MIHAIL SADOVEANU (1880—1961)	87
LUCIAN BLAGA (1895—1961)	114
CAMIL PETRESCU (1894—1957)	162
VASILE VOICULESCU (1884—1963)	193
MIRCEA ELIADE (1907—1986)	223
CONSTANTIN NOICA (1909—1987)	244
G. CĂLINESCU (1899—1965)	260

CZU 859.0-09

S-57

Ediție de autor

Coperta: Vladimir Zmeev

Fotografii: Vasile Blendea

ISBN 973-9355-01-3

ISBN 9975-74-087-1

© DAVID & LITERA, 2002

Eugen SIMION



CUVÂNT ÎNAINTE

Public, în ediția de față, o selecție din cele patru volume de *Scriitori români de azi* tipărite între 1974 și 1989... Ele acoperă 50 de ani de literatură română și, implicit, o epocă tragică din istoria noastră. Este vorba, se înțelege ușor, de epoca postbelică dominată de un regim totalitar. Cum a supraviețuit literatura română în aceste circumstanțe? Iată ce vor să sugereze studiile care urmează. Cu foarte puține excepții (articolele despre N. Steinhardt, Ion Sârbu și despre scriitorii basarabeni), ele au fost scrise *înainte de 1989*. Le-am lăsat așa cum le-am scris atunci. N-am schimbat nimic esențial, pentru a dovedi scepticilor postdecembriști că spiritul critic românesc n-a abdicat de la principiile lui estetice și morale, chiar dacă istoria din afară nu i-a fost mai deloc favorabilă.

Nu pretind că spiritul meu critic a fost totdeauna exemplar, pretind doar

că m-am străduit cât am putut să nu mistific valorile literare și să nu încurajez impostura (foarte prolifică în epocă; prolifică, agresivă și protejată). Când n-am putut să spun adevărul, am preferat să tac. Tăcerea nu-i, desigur, cea mai bună armă a criticului literar, dar este, în vremuri grele, o strategie care permite criticului literar lucid și onest să rămână, cum avertizase Maiorescu, „în marginile adevărului“... Așa că am lăsat deliberat deoparte *literatura oficială* din perioada totalitară, numeroasele scrieri propagandistice, lingușitoare, imorale din toate punctele de vedere. Imorale mai ales prin lipsa lor de talent. Am preferat, repet, să susțin cărțile bune și pe scriitorii autentici. Aceia care, în condițiile extraordinar de dificile, n-au făcut politică prin artă, ci au cutezat să salveze arta în circumstanțele unei politici totalitare. Din fericire pentru nația românească, ei sunt, după 1945, mulți și importanți... Ei alcătuiesc, în fond, substanța și originalitatea unei literaturi și dau o idee despre posibilitățile spiritului creator românesc... Ceilalți, impostorii, retorii, limbuții, infiltrați în toate structurile puterii totalitare, au fost deliberat ignorați în *Scriitorii români de azi*, cum am precizat deja. Cei mai mulți au dispărut de la sine, îndată ce și-au pierdut funcțiile. Fenomen firesc... Alții așteaptă să fie citați pentru a vedea dacă, din imensa maculatură pe care au scris-o, ceva se salvează. Dacă nu, vorba cunoscutei anecdote, nu...

Până atunci ofer cititorilor de dincolo de Prut un număr de studii monografice despre scriitorii români care, într-un chip sau altul, au fost spiritualicește prezenți în spațiul literaturii după 1945. Ei fac parte, este ușor de observat, din trei generații. Între Tudor Arghezi și Mircea Cărtărescu este o diferență de vârstă de aproximativ 80 de ani. Aceeași distanță în timp între autorul lui *Nicoară Potcoavă* și postmodernistul Mircea Nedelciu, liderul generației '80. Autorul cărții de față i-a citit și i-a analizat pe toți cu sentimentul că, diferențiați prin timp, sensibilitate și stil, ei participă la o aventură comună: aceea a unei literaturi care, după ce își crease propriul sistem de valori și propriul mecanism de funcționare, este silită (la propriu) să se supună altui sistem cultural și să accepte altă ierarhie de valori... Cum au reușit scriitorii să-și salveze originalitatea? Aceasta-i o istorie lungă și complicată. O istorie colectivă și o istorie individuală... Nu-i locul s-o povestesc aici. Pot spune doar că unii au făcut compromisuri mai mari, alții mai mici, în funcție de epocă în care au trăit și, desigur, în funcție de natura individului. Nu le-am evitat în comentariul meu (vezi capitolele despre Sadoveanu, G. Călinescu, Zaharia Stancu, Mihai Beni-

uc), dar nici nu le-am dat mai mare importanță decât au în realitate. N-am ezitat să scriu (în 1976, în plină „mică revoluție culturală”) că *Mitrea Cocor* este un roman fals, lamentabil de fals din toate punctele de vedere, dar n-am ezitat să spun că *Nicoară Potcoavă* este o capodoperă de limbaj... Pe amândouă le-a scris M. Sadoveanu, un prozator de prim ordin în acest secol. Iată ce nu trebuie să uite un istoric al literaturii contemporane și, în genere, nu trebuie să uite cine comentează evoluția literaturii într-o epocă tragică, așa cum este evoluția literaturii române între 1944 și 1989...

Și încă o precizare: comentariile pe care le veți urmări, în continuare, sunt scrise „sur le vif”, sub impresia lecturii de întâmpinare. Timpul, care se spune că este judecătorul cel mai sever, n-a avut timp să selecteze... Criticul care semnează aceste volume n-a avut nici el răbdarea să-l aștepte și s-a grăbit să-și impună propriile judecăți de valoare. El constată azi, cu bucurie, că nu s-a înșelat de prea multe ori. Asta-i dă curajul să continue și să spere că, nu peste multă vreme, va oferi cititorilor săi o *istorie a literaturii române contemporane* care, după el, începe în 1941 (atunci când apare marea *Istorie* a lui G. Călinescu) și se încheie... aproape de anii 2000 de la nașterea lui Isus Cristos, iar de la facerea lumii...

Până atunci autorul nostru speră să vă întrețină curiozitatea și plăcerea lecturii cu paginile care urmează.

6 octombrie 1997

Eugen Simion

TABEL CRONOLOGIC

• La 25 mai 1933 se naște Eugen Simion, al treilea copil al Sultanei și al lui Dragomir Simion, în localitatea Chiojdeanca, județul Prahova. Bunicul, Radu Simion, se născuse în același an cu Eminescu (1850) și trăise până în 1940. Fusese mandatar al țăranilor din localitatea citată și ostatec în 1907. Cult, în familie, pentru Nicolae Iorga. O rudă a tatălui, juristul Andrei Rădulescu, născut în Chiojdeanca-Prahova, face o mare carieră intelectuală, este primit în Academia Română și, între 1946 și 1948, este chiar președintele Academiei Române. Un posibil model... Cel dintâi, modelul moral absolut, este însă tatăl despre care, mai târziu, criticul va mărturisi într-un mic eseu (*Superstiția complexelor*, 1991): „Tot ceea ce am scris și tot ceea ce voi putea scrie de aici înainte este pentru tatăl meu, inspirat de el și în amintirea lui; secolul nostru a eliminat tatăl (ca simbol structurant, globalizant) din literatură; de aceea lucrurile merg prost: trebuie să-l recheme urgent [...]; mi-am iubit nespus tatăl, un om inteligent și un om moral, tot ce știu în privința vieții știu de la el, amintirea lui îmi dă și azi curajul de a scrie și voința de a rămâne o ființă morală“...

• Studii la Liceul „Sfinții Petru și Pavel“ (devenit ulterior Liceul „I. L. Caragiale“) din Ploiești. Are ca profesori de limba română pe Gh. V. Milica, elev al lui G. Ibrăileanu, și pe Const. Enciu. Alți profesori reputați în „acest oraș festiv al limbii române, unde înțețirea silabei înroșește oul și epitetul deraiază crivățul iarna“ — cum scrie undeva un fiu celebru al urbei —, sunt Ion Grigore (matematică), N. I. Simache (istorie) etc. Printre colegi, se detașează un băiat blond, voluminos la trup, bun caricaturist (semnează cu pseudonimul „Haș“), înconjurat mereu de un grup de amici fideli și bășcălioși. Băiatul gras și blond scrie versuri în genul parodic al lui Topârceanu și un ciclu de poeme argotice semnate Stănescu Hristea Nichita. Versurile plac liceenilor ploieșteni... Viitorul critic debutează cu o proză poetică în *Cu-*

rierul liceului... Descoperă pe G. Ibraileanu și G. Călinescu, mai târziu pe E. Lovinescu...

- Urmează (1952—1957) cursurile Facultății de Filologie din București unde are, ca profesori, pe Tudor Vianu, Al. Rosetti, Iorgu Iordan... Este coleg cu Nichita Stănescu, Matei Călinescu... Sunt vremuri grele și în 1957, E. S., student în ultimul an, este exclus, dimpreună cu alți studenți, din U.T.M. Acceptase să fie martor al apărării în procesul politic intentat de autorități profesorului de italiană D. D. Panaitescu. În urma acestor evenimente, E. S. nu este angajat, timp de cinci ani, de nici o instituție de cultură. Lucrează (plata cu ora) în Colectivul „Eminescu“ condus de Perpessicius. Parcurge toate manuscrisele lui Eminescu și transcrie o parte din *prozele* poetului... Mai târziu va binecuvânta această perioadă de ostracizare care l-a silit să stea zilnic 10 ore în Biblioteca Academiei. Începe să publice în jurul anului 1960 articole critice în *Tribuna*, *Gazeta literară* și *Contemporanul* (unde ține o vreme, la sugestia lui George Ivașcu, cronica literară). În 1962 este angajat redactor la *Gazeta literară* (redactor-șef — Aurel Mihale), iar în 1963 este acceptat, la recomandarea lui George Ivașcu, Al. Piru și D. Păcurariu, asistent la Facultatea de Filologie din București.

- Luând în serios avertismentul lui G. Călinescu (orice critic literar român trebuie să-și verifice forțele cu un studiu despre Eminescu), publică în 1964 volumul *Proza lui Eminescu* și, în colaborare, ediția critică Eminescu, *Proza literară*. Este un moment de dezgheț în viața literară și *tânără generație* (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Sorin Titel, D. R. Popescu, Nicolae Velea, Fănuș Neagu...) dă semne de independență. Ea încheie o alianță spirituală cu „generația bunicilor“ (marii poeți și critici interbelici) împotriva părinților afiliați la *unica metodă de creație* (realismul socialist)... Revin în actualitate marile modele ale literaturii moderne (Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia) și începe să fie contestat, pe față, sociologismul vulgar în critica literară. E. S. participă, alături de alți tineri critici, la această bătălie literară optând pentru *critica creatoare*...

- În 1965 tipărește cartea *Orientări în literatura contemporană*, distinsă cu Premiul de critică și istorie literară, al Uniunii Scriitorilor.

- Participă la viața literară și scrie, cu mici pauze, săptămânal o cronică literară (la *Gazeta literară*, apoi la *România literară*, *Lucefărul* și, din nou, timp de aproape două decenii și jumătate, la *România literară*).

- Cunoaște în 1966 pe Marin Preda și întâlnirea cu el, recunoaște criticul, va fi un eveniment important în biografia sa: „Merită — scrie el — să

faci critică într-o literatură în care există un prozator ca Marin Preda“... Este debutul unei lungi și incoruptibile prietenii literare...

- După 1965 studiază opera lui E. Lovinescu și în 1969 își trece doctoratul (conducător științific: Șerban Cioculescu) cu o teza de aproape 700 de pagini despre *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, tipărită în 1971. Întâlnirea cu opera acestui mare critic a fost importantă pentru formarea spirituală a criticului E. S. și pentru opțiunea lui pentru un tip de etică în critica literară...

- Ia parte la luptele literare duse de generația sa împotriva spiritului dogmatic în cultură și apără ideea de sincronizare a literaturii. Ziua de 22 august 1968 îl prinde la Praga.

- În 1970 este numit profesor de limba și literatura română în Franța (Sorbona, Universitatea Paris — IV) unde funcționează până în 1973. Aici descoperă mai sistematic *noua critică și noua nouă critică*. Frecventează cursurile lui Jean-Pierre Richard la Universitatea de la Vincennes și se apropie de acest mare critic și teoretician al *politematismului*. Începe, sub conducerea lui, o teză de doctorat cu un subiect privitor la literatura fantastică (analizată din unghi tematic), apoi ideea unui doctorat francez, după cel românesc, nu-l mai pasionează. Continuă să-l intereseze însă critica richardiană și, după întoarcerea în țară, încearcă să aplice metoda ei de analiză. La Paris, frecventează și seminariile lui Barthes de la *Hautes Études*, merge de câteva ori și la seminariul lui Lacan, dar fără convingere, audiază conferințele, debaterile organizate de grupul Tel Quel. Se va duce la Geneva pentru a-i cunoaște pe Marcel Raymond, Jean Rousset și Jean Starobinsky... Are, la Paris, o întâlnire cu George Poulet, autorul *Studiilor umane, Metamorfozelor Cercului, Conștiinței critice* și realizează cu el un dialog pe care-l va publica mai târziu într-o carte. Tot așa va proceda cu Jean-Pierre Richard și Jean Rousset... Cunoaște pe Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Cioran și pe alți scriitori din comunitatea românească din Paris. Experiența lui pariziană va fi notată în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian* (1977).

- Întors în țară, E. S. înființează la Facultatea de Filologie un Cerc de critică (frecventat de profesori și studenți), în care se discută despre *noile metode* și despre alte subiecte legate de literatură și de teoria literară. Pe aici trec timp de 15 ani, cât funcționează Cercul de critică, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Radu Petrescu, Constantin Noica, Sorin Titel, N. Breban, Ștefan Bănuțescu, Mircea Horia Simionescu etc. Aici se discuta despre *romanul politic*, despre *postmodernism*, despre *textualism* etc. Mai toți prozatorii, poeții și tinerii critici (din generația '80) frecventează Cercul de critică...

• În 1974, Eugen Simion începe, la sugestia lui Marin Preda, seria *Scriitorilor români de azi* (un proiect pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane) din care au apărut până acum patru volume (ultimul în dec. 1989)... Își definește metoda critică în acești termeni: „simpla critică de gust mi se pare azi insuficientă, ca și *critica formelor* care tinde să codifice ceea ce de-abia a decodificat: opera. Totuși, nici gustul, nici obsesia formelor nu pot lipsi unui spirit critic interesat de textul și subtextul operei. Critica, așa cum o înțeleg, este *un sistem de lectură*; un mod personal de a te apropia de operă, un *demers*, care, folosind mijloace variate, descoperă *figura* spiritului creator. *Figura* se poate defini nu numai prin filozofia existenței și calitatea expresiei, dar și printr-o poziție față de obiectele, fantezmele care intră în operă. În fond, opera exprimă nu numai universul pe care autorul îl poartă, dar și felul în care acest autor asumă universul de care este purtat“.

• Între volumul al doilea (1976) din *Scriitorii români de azi* și ediția a doua din primul volum (1978), cu trei sute de pagini în plus față de prima ediție, scoate *Jurnalul parizian. Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, cu portrete, confesiuni, schițe epice, mici eseuri, reflecții... Ziaristul face cronică a unei experiențe existențiale și o cronică a interiorității..

• *Dimineața poezilor* (1980) este o carte specială: un pariu critic (criticul, dacă are imaginația ideilor și capacitate de expresie, poate aduce în actualitate un autor, o operă depășită estetic, o epocă literară îndepărtată), o carte barthiană, în stilul unui eseu tematist, despre începuturile poeziei românești. „Am început cu gândul de a scrie o carte împotriva poezilor care mă terorizaseră în școală — mărturisește criticul într-un interviu — și am terminat îndrăgostit pur și simplu de acești extraordinari poeți care, voind să inventeze o *artă de a iubi*, au creat o *artă de a scrie*. Iritarea inițială s-a transformat într-o mare iubire spirituală pentru poezii Văcărești, Conachi, pentru impetuosul Heliade, Bolintineanu, Alecsandri..., adevărați *logotheti*“..

• *Întoarcerea autorului* (1981) face un pas spre teoria literară. Nu-i o carte propriu-zis de teorie, nu-i nici o carte de critică literară pură. Ceva între cele două discipline... Autorul (de pe copertă) rediscută relația creator-opera sau, în termenii lui Proust, relația dintre *eul social* și *eul profund*. Un subiect care obsedează, pur și simplu, critica din secolul nostru. Rezultatul este că autorul a fost eliminat din text și din analiza textului. E.S. reexaminează dosarul acestui exil și ajunge la concluzia că autorul trebuie să fie rechemat acolo de unde, în fapt, fantezmele lui nu dispărușeră niciodată. Când a apărut *Întoarcerea autorului*, tema biograficului era total absentă în

critica europeană. Azi e o tema curentă până și în revistele de naratologie. Dacă termenul n-ar avea conotația pe care o are, s-ar putea spune că autorul care a scris la începutul anilor '80 *Întoarcerea autorului* este un spirit proto-cronic, cel puțin în această carte... El nu-și revendică însă nimic altceva decât încercarea de a regândi și a așeza mai bine o temă ce părea, în anii '70, definitiv clasată... În două numere din *Papers on Language & Literature* (1990, 1992), Illinois University, au fost traduse și tipărite capitolele despre Eugène Ionesco și Roland Batrhes, un ghibelin printre guelfi...

- Publică, în colaborare, *Imagination and Meaning. The scholarly and Literary Worlds of Mircea Eliade* (The Seabury Press New York, 1982) și *Die Mitte der Welt. Aufsätze zur Mircea Eliade* (Suhrkamp, Verlag Frankfurt, R. F. G., 1985).

- Continuă seria *Scriturilor români de azi* (vol. III în 1984) și încheie ediția de *Scrieri* (I-IX) E. Lovinescu, ediție, studii introductive, 1969—1982, Editura Minerva. Alte antologii, ediții: *Mircea Eliade: În curte la Dionis* (Cartea românească, 1981) și, în cinci volume, cu o amplă postfață, *Proza fantastică* (Fundatia Culturală Română, 1992). Publicase în 1971 o *Antologie a criticilor români, de la T. Maiorescu la G. Călinescu* (I—II), Editura Eminescu...

- În 1983 preia, împreună cu un mic grup de critici literari, conducerea revistei *Caiete critice* (apărută în 1979) și o implică, programatic, în actualitatea literară românească. Apar numere despre *Romanul românesc de azi*, *Poezia tânără*, *Critică și istorie*, *Postmodernism*, *Jurnalul ca literatură*, numere monografice consacrate lui Sorin Titel, Panait Istrati, Marin Preda etc. În 1987 revista este suspendată de cenzură din pricina numărului dedicat integral lui Mircea Eliade. Reapare, ca o revista de critică, teorie și informație literară, în 1990. E.S. este ales directorul acestei publicații.

- În 1985 scoate *Sfidarea Retoricii*, un volum de eseuri critice și pagini de jurnal (*Jurnal german*). Pregătește până în 1989 volumul IV (aprox. 700 de pagini) din *Scritorii români de azi*, dintre care peste 200 de pagini sunt dedicate generației tinere de prozatori și poeți. Revoluția din decembrie 1989 face posibilă continuarea acestei aventuri critice. Volumul al V-lea, în pregătire, va cuprinde literatura diasporei și pe autorii care, dintr-un motiv sau altul, n-au fost până acum comentați. Autorul nu ascunde intenția de a relua, sub altă alcătuire, toate volumele și de a le da structura unei autentice *Istории a literaturii române contemporane* în care să intre și istoria vieții literare postbelice...

- Continuă să țină cu regularitate rubrica „*Fragmente critice*” în revista *România literară* până în septembrie 1991 când încetează colaborarea la

această publicație, începută în 1968. Se încheie o epocă. Preia cronică literară a revistei *Literatorul* și o ține, cu regularitate, până azi (octombrie 1997).

- Înființează în septembrie 1991, împreună cu alți intelectuali, Grupul Interdisciplinar de Reflecție (G.I.R.), cu scopul de a propune soluții pentru democrația românească... O parte din dezbaterile organizate de G.I.R. apar în *Caiete critice*.

- În martie 1991 este ales membru al Academiei Române. În noiembrie 1991 este ales în Comitetul Interguvernamental UNESCO pentru Deceniul Mondial al Dezvoltării Culturale și, în aprilie 1992, devine vicepreședintele acestui Comitet.

- Întrebat de studenții lui de ce nu face politică, de ce nu înființează și el un partid așa cum fac colegii săi, E.S. răspunde într-un număr din *Literatorul* (*De ce fac critică literară?*) că rămâne în continuare la părerea bătrânului Heliade și anume că *literatura este politica noastră cea mai bună...*

- Publică în 1993 (Editura Nemira) *Moartea lui Mercuțiu* în care însușmează un număr de mici eseuri, fragmente de jurnal, portrete și însemnări mărunte despre literatură și critica literară scrisă în cea mai mare parte în anii '80. De ce *Moartea lui Mercuțiu*? „Pentru că — explica E.S. în *Cuvânt înainte* — pe când eram foarte tânăr, am scris un articol (1968?) cu acest titlu voind să protestez împotriva celor care vedeau în criticul literar un Caliban ce trebuie trimis, în lanțuri, la școală. Nu Caliban, ziceam eu, este simbolul shakespearian al criticii literare, ci Mercuțiu, confidentul spiritual, cel care moare pentru că nu se înțelege în privința întâietății Montaiguii și Capuleții literaturii... Simbolul rămâne și azi valabil. Pun, deci, paginile ce urmează sub semnul acestui personaj încântător care fără voia lui devine un personaj tragic într-o istorie dominată de o mediocră fatalitate“...

- În 1994 E.S. este ales vicepreședinte al Academiei Române. Cu doi ani înainte fusese ales membru în *Academia Europeea*, cu sediul la Londra.

- Publică în 1994 *Convorbiri cu Petru Dumitriu* (Editura Moldova, Iași) „o carte cu un personaj care se judecă și judecă în același timp pe alții cu luciditate și milă creștină. Un personaj care se confesează și, de multe ori, se căiește. Un mare scriitor care privește în urmă și reconstituie lumea dramatică prin care a trecut și din care, la un moment dat, a fugit“.

- În 1995 apare *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii* (Editura Demiurg), un studiu despre romanul existențial și despre narațiunea mitică. O analiză, în același timp, a ideilor și a strategiei epice a lui Eliade, cunoscut mai mult (în Occident) ca istoric al religiilor și mitograf decât ca prozator.

Justificându-și cartea, E.S. scrie în *Cuvânt înainte*: „Prin ce e tipic și atipic Mircea Eliade în generația și în timpurile secolului său (căci sunt mai multe)? Ce-a adus regelui Marc acest Parsifal rătăcit în istoria religiilor? Ce-a mișcat, ce inerții a distrus în proza românească admiratorul lui Papini și imitatorul lui Joyce? Cât de profund este romanul său existențialist și cum se împacă, în opera de ficțiune din epoca maturității, mitologul cu prozatorul? Iată întrebările pe care și le pune și la care încearcă să răspundă eseul ce urmează... El nu se adresează, țin să precizez, chițibușarilor, revizioniştilor, procurorilor din viața noastră literară, gălăgioși, neobosiți și inutili. Nu se adresează nici celor care n-au puterea de a-și depăși, în privința lui Eliade, fantezmele și resentimentele...”

- Retipărește în 1996 (Editura „Grai și Suflet — Cultura Națională”) studiul *E. Lovinescu, scepticul mântuit* (ediția a II-a), cu circa o sută de pagini noi... În același an apare traducerea americană a cărții *Întoarcerea autorului: The Return of the Author*, Northwestem University Press, Evanston, Illinois, sub îngrijirea lui James W. Newcomb și a Lidiei Vianu. Spre surpriza autorului, cartea este tradusă, după 16 ani de la apariție, și publicată într-o colecție prestigioasă („Rothin-King Theory”), aceea care a introdus în Statele Unite pe Barthes și marea critică europeană.

- Tot acum (1996) apare și traducerea franceză a *Întoarcerii autorului (Le Retour de l'Auteur)*, l'Ancrier Editeur, Strassbourg...

- În septembrie 1997, E.S. este ales de prezidiul Academiei Române ca Președinte Interimar al Academiei Române... Publică (oct. 1997) *Fragmente critice I. Scriitura taciturnă și scriitura publică*, Editura Scrisul românesc, Craiova. Un prim volum dintr-o serie mai întinsă, în tradiția *Criticelor* lovinesciene. Autorul se explică: „este vorba de jurnalul unui profesionist al lecturii și este, în același timp, jurnalul celui care trăiește în umbra lecturii cu fantezmele, neliniștile și, uneori, cu fervorile ființei sale. El asociază acum, în aceeași carte, *scriitura publică* împreună cu ceea ce Michel Tournier numește *scriitura taciturnă*, scriitura intimă, recuperatoare“...

- E.S. pregătește acum un studiu despre *jurnalul intim*. Titlul provizoriu: *Ficțiunea nonficțiunii*. Sau poate: *Jurnalul ca literatură*.

Tudor ARGHEZI

1880—1967



Volumul *Una sută una poeme* (1947) anunță ceea ce critica a numit *a doua fază* a lirismului arghezian. Nimeni nu bănuia, la apariția acestor versuri, cu nimic deosebite ca tematică și tehnică literară de cele anterioare, cât de lungă și de bogată va fi această fază. Unele poeme sunt datate 1933, altele 1945, cele mai multe fiind în legătură cu două experiențe biografice: boala (stagiul la spital) și războiul, date care explică punctul de pornire, nu și substanța versurilor. Tema nouă (suferința, percepția fizică a morții) este racordată deîndată la o viziune fixată deja în poemele anterioare: aceea în care apare un sentiment puternic de teroare și o senzație de destrămare, stingere a universului. Marile obsesii urmăresc pretutindeni pe Arghezi și incidentele vieții nu constituie pentru el decât niște mărunte chei care deschid pentru

o clipă lacătele mari și grele ale sufletului. *Una sută una poeme* (distribuite, apoi, în ciclul *Poeme* din volumul *Versuri*, 1959, și regrupate în *Scrieri* II—V, 1963—1964) cuprinde un număr de versuri care merg în direcția psalmilor, altele se alătură poeziei gnomice sau poeziei căminului și a universului mic. Cu o simbolistică nouă și într-un mod mai sistematic este reluată și tematica socială și civică. Volumul se deschide cu o artă poetică (*Inscripție*), una din multele confesiuni prin care Arghezi arată poezia ca „o copilărie“, un „zbgeng“ pe pietre, pe stele, urcioare, case, copaci, o joacă, altfel spus, cu elementele. Este chipul obișnuit la Arghezi de a pune actul poetic în rândul meșteșugurilor simple și sănătoase, alungând orice snobism intelectualist. Poezia? Un desen în cărbune, o mângălire cu tibișirul, niște semne pe cruci de lemn, un alfabet învățat de la buruieni și insecte în pauza muncii agricole, infinit mai gravă și mai importantă!

„Neavând de lucru-n câmp,
Nici în luncă, nici în dâmb,
Că muriseră și pomii
De arșițele Sodomii,
Cu care ne-a osândit
Leatul anului cumplit,
Mătrăguna și leșia
Năpădindu-ne moșia,
M-apucați, molău, să-nvăț
În țărână-a scri cu băț.
Măcar țarina să deie
Vorbe-n brazdă și condeie.“

Însă această umilință nu mai înșeală pe nimeni. Cititorul este dispus să vadă totul pe dos și să dea (dealtfel în sensul poemului) o interpretare mai gravă acestor jocuri cu silabele. Poetul însuși nu întârzie să ne introducă în adevărata problematică a liricii sale, profundă și radicală. Tema creatorului este tratată indirect într-o alegorie (*Șoim și fată*) și în termeni mai limpezi în *Flautul*

descântat. Alegoria amintește în egală măsură de *Luceafărul* și *Albatrosul* baudelairian. Nou este simbolul trufașei domnițe care vrea să transforme vulturul într-o pasăre de curte. Domesticit, vulturul (prin care nu e greu de imaginat destinul creatorului) își pierde semeția și, voind să zboare, se lovește de tavan și cade jalnic pe podea. Închis în turn, el este uitat de domnița capricioasă și crudă, simbolul puterii ademenitoare. Lipsit de aerul tare al libertății, șoimul piere, arta nu poate înflori decât cu dimensiunea absolutului în față. Idei, în fond, comune, spuse și de alții, Arghezi le introduce într-o mică narațiune și le dă, prin repetarea simbolurilor, acea transparență înșelătoare pe care o au și lacurile de munte:

„Dar ce văd? zise fata de-mpărat,
Care-l văzuse numai în zbor și legănat.
Stăpân pe uragan și peste vie și morți,
Mă mir de ghebă, cum o porți.
Numai în zbor ești învățat
Să nu fii strâmb și cocoșat?
Cum poți să fii de zbor în stare
Cu câtămai movila în spinare?
Nu m-așteptam, spun drept, să fii atât
De-mpiedicat și de urât.
Ți-aș face și-o mărturisire,
Eu te-am văzut mai sprinten, mai subțire,
Și urmărind în slavă drumul tău
Te-aș fi crezut mai falnic, mai flăcău.
Mă uit mai bine. Gândul mi se-ncurcă
Erai vultur și ai rămas o curcă.“

Flautul descântat dă aceluiași idei învelișul unei istorii sociale, relatată în stilul plin de cruzime și profeție grea folosit mai târziu în pamfletele lirice din volumul 1907. Dealtfel, tematic și stilistic, poemul din 1940 face parte din ciclul acestor „peisaje“. Istoria, construită pe opunerea dintre *oameni* și *stăpâni* („căci între oameni și stăpâni / Era un gol zidit, ca la fântâni“), este simplă și

previzibilă. Simbolul artei rămâne în plan secund: ciobanul Ion este chemat la curte de către boierul îndrăgostit de cântecul lui. Urmează scena tipică a corupției prin danie: ciobanului i se oferă o jumătate din palat ca să facă „ghersuri și cuvinte“, însă suspicios, ciobanul pune condiții, se apără prin obișnuita (și falsă) desconsiderare a talentului propriu:

„Un lucru știu, că sunt năuc.
 Cânt și eu ca o cioară, ca un cuc,
 Și niciodată nu m-aș fi gândit
 Că fac ceva deosebit.
 Eu am crezut, să fie zicala mea iertată,
 Că flautul nu-mi face o ceapă degerată.
 Îl cerc și eu, așa-ntr-o doară,
 Și suflu-n el și-acum ca-ntâia oară.
 Berbecilor tăi, poate, le plăcuse
 Și babelor cu caiere pe fuse.
 Și asculta la flaut și un ied.
 De-mi spui și dumneata încep să cred.
 Ia seama însă, Doamne, voia bună
 Să nu ne dea de gol și de minciună.
 Am auzit odată că mai-marii
 Se sărutau la chef cu lăutarii
 Și că treziți, a doua zi, de greață,
 Îi trimiteau la ștreanguri cu dis-de-dimineată“.

Devenit, totuși, stăpân, „Prințul“ Ion introduce reforme curajoase: slobozește robii, deschide larg porțile pentru a putea intra cine vrea, sfătuiește bucătarii să mănânce „tot ce are mai gustos palatul“ și decretează „dreptul la dreptate și la jalbă“ al tuturor oamenilor. Plictisit de flaut, stăpânul îl alungă. Unii comentatori au văzut în acest poem epic o aluzie la relațiile dintre poet și monarhul prețuitor de cultură. Poate să fie așa, însă, ca și în alte cazuri, evenimentul este absorbit în creație și poemul se concentrează în final în ideea socială a incompatibilității dintre cele două

lumi. Creatorul este în aceste raporturi de două ori damnat: ca artist și ca individ social. În înțelegerea față de cel dintâi, poetul citește tragedia celui din urmă și, lăsând subtilitățile deoparte, face printr-o pildă aspră elogiul vieții naturale și al cântecului liber, izvorât din experiența anonimă.

În volumul *Stihuri pestrițe* (1957), Arghezi va relua ideea prin poemul *Trișca*, unde dăm, iarăși, peste același orgoliu țărănesc manifestat printr-o umilință tactică. Un plugar cântă dintr-un instrument făcut de el și, cercetat de învățați, se dovedește a nu cunoaște nici o știință muzicală. El cântă ca pitpalacul („îmi vine cum îi vine să dea din cioc și lui“), într-o simplitate și o profunzime ce se trag din misterul lucrurilor naturale. Poezia și cântecul constituie insignele de noblețe ale țaranului, dovada vechimii istorice și a bogăției lui spirituale. Toate aceste teze sunt dezvoltate în niște versuri ce amintesc prin jelania lor amenințătoare de Coșbuc:

„Din neam în neam cu boii pe brazdă și ciobani,
Noi suntem proști, bădie, de două mii de ani.
Și totuși, luați de vânturi și îndurând arșița,
Noi, proștii, pe o trișcă, făcurăm *Miorița*.
Te-ai luat cu mine-n vorbe, boierule, la trântă,
Mai bine pune gura, ia trișca mea și cântă.
Să ascultăm nu vorba, ci ghiersul cât îți face,
Că nici țaranii noștri nu-s niște dobitoace“.

În linia lirismului social al lui Eminescu și Goga se situează, legate mai direct de realitățile epocii, versurile de război (*M-am întrebat, Când veniră, Altădată, Într-un județ* etc.). Poemele sunt acum niște *pilde* dezvoltate cu abilitate, destul de transparente pentru a înțelege că țarina înstrăinată e Ardealul și că țara de Eden în care spicele cresc mari și casele n-au zăvoare este România, pe care Arghezi o vede, în stilul lui Eminescu, amenințată de jefuitori, imaginile obișnuite ale poeziei patriotice (pleava năvălitorilor, cetățile risipite ca tărâțele de vânt, rezistența țărănească, vitele și

plugul — arhetipuri eterne) sunt reîmprospătate într-o lirică de tip neoclasic, fumurie și revendicativă ca un bocet demn:

„De mii de ani eu mă păstrez
Fără cetăți și fără meterez.
Sunt alt soi de bărbat:
Eu am bătut și fără să mă bat.
Cu zâmbetul și așteptarea
Am strâns acasă toată zarea
Și se va-ntoarce înc-o dată
Și câtă-a mai rămas înstrăinată.
În fieștece țarină străină,
Am bulgări tari de jar și de lumină.
Străinii nu pot să le are
Că plugul nu răzbește prin vâlvoare
Și se fac scrum și vitele și plugul.
Cenușa li-e câștigul, funinginea belșugul“.

O poezie de tip jurnalistic, însă cu bun efect estetic, scrie Arghezi în *cartetele* sale de la Târgu-Jiu, unde apare și imaginea unei țări umplute de cruci, năpădite de schilozi. Viziunea infernului uman din *Flori de mucigai* e tradusă aici în imaginea biblică a pământului pustiit de război pe care rătăcesc mici strigoi jalnici, simboluri ale suferinței mute:

„În satele și văile din Jii,
Numai schilozi, numai muieri, numai copii
Împleticiți în ceață.
Carnea pe ei e vânăță și creață
Și omul se străvede-n piele.
Dau brațele de glezne, picioarele sunt grele.
Strigoii ăștia mici, de țară,
Parc-ar voi să sară
Și s-ar sfii să calce pe pământ,
Ca de mormânt,
La fiecare cotitură.
Nici nu se plânge și nici nu înjură

Atâta carne bună le-a rămas,
Cât buba rea, de la urechi la nas“.

În volumul *Versuri* (1959), într-un ciclu de *Stihuri noi* (datate 1946—1955), Arghezi publică un carnet din mai 1944, însemnări aspre, între blestem și rugă, în pauza dintre două bombardamente. Ele nu au finețea altor versuri, legătura lor e mai rară și firele par trase de o mână care tremură, dar puse laolaltă, lasă o impresie puternică de vale a plângerii, de vaiet prelung și dur. O poezie, în fond, expresionistă, cu expunerea crudă a plăgilor, a țărânilor amestecate cu sânge și măruntaie:

„Căci dintr-un om, întreagă, nu vine niciodată
O singură bucată.
Și ce-a rămas dintr-însul se scoate pe lopată:
O labă, șoldul, brațul, întregi numai bucăți
De om, și zdrențe, sferturi, fărâme, jumătăți“.

(*Convoiu sicrielor*)

Întorcându-ne la *Una sută una poeme*, trebuie spus că ceea ce domină este totuși viziunea subiectivă, aceea care traduce o neîmpăcată luptă interioară. Din contemplarea acestor reliefuri iese întâi o sugestie de singurătate densă și de destrămare a timpului în secunde putrede, de trecere a lucrurilor prin mâinile de brumă ale morții:

„Singurătatea-n zale mi-a străjuit cavoul
Ales pentru odihnă rănitului oștean
Și i-a cules auzul catifelat ecoul
Cu șase foi, al frunzei căzute din castan.
De mult păzește cripta și treapta ce scoboară,
De vremea, neîntreruptă de morți și crăci uscate,
Prin mâinile tăcerii, de ceară, se strecoară
Ca un fuior de pulberi și brume dezlânate“.

(*Când s-ar opri secunda*)

De aici până la o poezie de teroare a îndoielii nu este decât foarte puțin. O regăsim în câteva poeme din seria rebelă a psalmilor (*Mă*

uit la flori, Rugăciune, De când mă știi, Psalm), nuanțe noi la o mitologie ce nu se va încheia decât odată cu moartea poetului. Panteismul liric de care a vorbit întreaga critică este ilustrat în termeni mult prea clari, aproape conceptuali, în versuri ce exprimă senzația cunoscută de nălucire, de căutare zadarnică. Însă pe golul cunoașterii se ridică lumea fecundă a vegetației și a viețuitoarelor mici, simboluri ale creației eterne. Umbra Creatorului s-a ascuns în tulpinile plăpânde ale verbinei, șoapta vântului exprimă misterul inițial. Cercetat de întrebări, fără răspuns, spiritul atârână între două realități:

„Fuseși în toate și te-ai dat în lături.
 Încerc sulfina: tu trecuși alături.
 Întreb plăpânde la verbine.
 Ele răspund că știe patlagina mai bine.
 Zisei șopârlei: — „A trecut pe-aici?“
 Și m-a trimis la șerpi și licurici.
 Și neprimind răspuns nici de la stupi,
 Mă iau după vulturi și lupi.
 Am colindat moșia-n lung și lat
 Și-am scoborât din leat în leat
 Și, ostenit în râvnă și puteri,
 N-am dat de tine nicăieri.
 Oriunde-ncep a cerceta
 Trecuse albă, chiar atuncea, umbra ta“...

În legătură cu ideea acestei neliniști, trebuie reținută în versurile lui Argezi preferința pentru metafora materiilor inconsistente: *fum*, *ceață*, *scamă*, *beznă* etc. sugerând o nedeterminare care de la *obiect* trece și la *subiect*. Cel ce caută „toarce și împânzește fum“, drumurile sunt de beznă și luminile lui se pierd în *neguri groase*. Este modul cel mai răspândit la un poet cu un simț puternic al concretului de a da sentimentul fragilității și al inconsistenței:

„Torcând mătasea tu o faci de scamă
 Și frumusețea i se și destramă,

Ai scos din buturugă o vioară
 Și-i pui și coarda-n care vrei să moară,
 Plesnind în miezul nopții albe, de smarald,
 Pe strigătul și zborul în sus cel mai înalt.
 Un zbor i-ai dat și șoimului la stele.
 Împiedicat în peticele mele.

Tu ai rămas de-a pururi și viața noastră pierе.
 Te mulțumești cu-atâta mângâiere
 Că singur, între neguri, ești veșnic; sorocit
 Prin mărturia celor ce-au murit“.

(Rugăciune)

Răspândită este în poezia religioasă a lui Arghezi și *tema urcușului*, pusă în legătură cu simbolul unei damnațiuni absurde. Robul a fost ales să poarte povara cea mai grea, drumul lui îngust este o Golgotă pe care „caricatura lui Isus“ n-ajunge s-o urce. Într-o izbucnire de mânie profană, psalmistul pune în discuție sănătatea minții divine:

„Eu, Doamne, le-am primit și mă supun.
 Stăpâne drag, gingaș ca un lăstun.
 Vreau sa te-ntreb: când m-ai ales, ai fost nebun?“

Poemele de mai sus și altele care vor mai veni, unele cu o mai puternică notă metafizică, altele apăsate de o revoltă morală tulbure, caută, în fond, să dea o sugestie gravă a condiției omului în univers. Oricât de iritante ar fi unele repetiții, mitologia complexă și profundă care se formează la urmă prin aceste adaosuri de straturi noi ca foile cărnoase pe bulbul unui liliaceu rămâne unică în poezia modernă. Comparat cu alți poeți religioși (Claudel), Arghezi este mai profund liric, pentru că fuge de conceptualitate și dă dialogului om-divinitate o semnificație adânc umană. În jurul unei interogații, el dezvoltă miturile fundamentale ale existenței, punând neliniștile sale sub acoperișuri cosmice.

Alte poeme din *Una sută...* reînnoiesc ipostaze cunoscute: Arghezi poet al paternității (*Păstrează, Copilă*), poet gnomic și

sarcastic (*Epitaf, Apocalips*), pamfletar (*Mâhniri de tânăr cărturar*), cu o viziune mai neagră a sfârșitului în *Inscripție pe Ararat*. Imaginea pământului care atârnă putred printre hoiturile altor planete este teribilă:

„Iudeea, piramidele, pustiul...
 Cine-a-ntrebat al cui era sicriul
 Mănat pribeag printre vârtejuri oarbe,
 De-l varsă unul, celălalt de-l soarbe?
 Învăluit în stele, flori și ape,
 Nu bănuia că moartea-i pe aproape
 Ce zămislise-n vreme din viața lui mai bun:
 O mușiță și-o muscă a viermelui nebun.
 Mai știe cineva că-n neamul lor
 Tântarul cu hrisoave a fost nemuritor,
 Când nici strigoilor de ceață
 Slova de-acî nu le mai e citeată?“

Inscripțiile, ca și *Epitafurile*, exprimă un moralist când tandru, galant (*Inscripție în inel, Inscripție în pantoful logodnicei*), când mușcător, caricatural, cu o mare forță de a sugera diformul, zmârcurile, într-o direcție pe care n-o va părăsi nici în operele viitoare.

Nu tot ce cuprinde acest volum este la același nivel estetic. Poet mare, Arghezi scoate și sunete mai obosite, puterea lui de invenție slăbește și atunci ies toate acele rumegușuri care se rotesc în jurul marilor teme.

* * *

Niște *Stihuri noi* (date 1946—1955), publicate mai târziu, reactualizează și întregesc bucolica argheziană. Iezi, căței, cărbuși, fluturi, brotăcei alcătuiesc un univers mirific, acela în care poetul simte mai puternic bucuria existenței. În volumele *Frunze, Poeme noi* etc., imaginile acestei feerii vor fi reluate din perspectiva mai gravă a morții. În toate situațiile imaginația lui Arghezi

este formidabilă, părând că se joacă, el lovește cu nuielușa fanteziei în locurile cele mai obscure și mai puțin bănuite a ascunde izvoarele poeziei și, deodată, se ridică roiuri de metafore ce întunecă pământul și cerul poemului ca stolurile de lăcuste. Impresia este de freamăt cosmic în lumea ierburilor și a viețuitoarelor mărunte. Poezie ludică, dar și o percepție extraordinară a vieții materiale în laturile ei minore, o senzație puțin obișnuită de fragilitate și fecunditate:

„În odăjdii de atlas
Vin lăstunii mici la iaz,
Să se bucure și scalde
În vârtoarea de smaralde.
O șopârlă vrea să fie
Cât un ac cu gămălie.
În imperiul meu pătrat,
S-au mutat și așezat
Ciute, cerbi și căprioare
Prefăcute-n mărtișoare.
Toate cele mari și vii
Sunt făcute jucării
Și-au trecut prin făcătură
Nouă, în miniatură,
Între bumbi și cuișoare,
Fermecate să și zboare;
Vite mari, cu coarne grele,
Deocheate, în mărgele,
Viespii, muște și lăcuste
Cu aripile înguste;
Fiarele-au ajuns sfioase
Și-s cusute cu mătase.
Un țânțar cu picioroange
Sare-n arcuri peste goange,
Alt lungan și-un uliu berc
Tremură-n zigzag și-n cerc.
O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.

Droaiile de alfabete
 Și de litere schelete
 Se târăsc pe geam alene,
 Printre slove egiptene,
 Tresărite de un har
 De mai nou abecedar,
 Și jivină cu jivină
 Sug bezmetica lumină“

(Parada)

Unele poeme (*Cinci pisici, Joc de creion*) par a fi scrise pentru copii, dar, ca și *Cartea cu jucării și Prisaca* de mai târziu (1954), ele încântă ochiul matur prin capacitatea de invenție poetică. Sărim peste alte etape, să spunem aici două cuvinte despre aceste versuri scrise cu o desăvârșită tehnică. Ele alcătuiesc ceea ce am putea numi la Argezi o *viziune umorescă* a universului. Copilărie, afectare, basm, fabulă, dar e suficient ca poetul să întoarcă într-un anumit fel versul muzical și sărbătoresc pentru ca aceste delectabile jocuri de păpuși să schimbe direcția privirii noastre. *Facerea lumii* (din ciclul: *Versuri pentru copii*, vol. *Versuri*, 1959) este o cosmogonie ironică ieșită dintr-o interpretare liberă a cărții Genezei. Prima figură din acest „balet pe șapte silabe“ sugerează haosul inițial, bezna de dinaintea logosului. Aceasta ar fi ideea gravă, serioasă cu care debutează toate cosmogoniile, sociogoniile cunoscută. Intervine însă sistemul de referințe care îi dă o notă de parodie:

„Când a fost, la început,
 Nu era nimic făcut.
 Lumea toată era goală,
 Ca o tidvâ, ca o oală.
 Era noapte peste tot,
 Ca-n cutia cu compot.
 Era ceață,
 Ca-n borcanul cu dulceață.
 Și tăcere,
 Ca într-un hârdău cu miere.

Pe atuncea, Dumnezeu,
Singur, o ducea cam greu.
Ar fi vrut să vadă soare
Că apune și răsare
Și să stea întotdeauna
Măcar de vorbă cu luna“.

Parodia nu-i totuși atât de puternică încât să ridiculizeze ideea de solitudine cosmică. Vine la rând momentul sacru al creației, prezent și acesta în chip bonom, cu naivități sublime. Dumnezeu face soarele, luna, omul, florile, pe scurt, universul, bricolând ca un părinte priceput jucării pentru copii:

„A luat o foarfecă o dată
Și hârtie neliniată.
A luat un ghem de sfoară
Și i-a dat drumul afară,
Din cer în mare,
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 a făcut și luna
Și stelele, una și una.
Căci, uitasem, pasămite,
Niște foarfeci ruginite
Și niște materiale,
Niște mucavale,
Niște cocă, niște ghemotoace,
Niște prafuri, cu care Sfinția Sa n-avusese ce face.
Și cam fără ca să vrea
Făcu omul după stea,
Făcu struguri pentru om,
Și așa, pom lângă pom,
Flori cu flori și ape-n ape,
Totul gata fu aproape.

Dumnezeu făcu, Vasile,
Lumea toată-n șase zile.
Și după trei săptămâni,
Se frecă pe mâini,
Mulțumit,
Că a isprăvit“.

Țara piticilor (vol. *Versuri*, 1959) este, tot așa, o poveste scrisă de un Swift mai blând și cu o imaginație fecundată de basmele populare. Este vorba și aici de stat, de relații între indivizi, de moravuri, de cărturari puși sub pază ca tâlharii, într-un poem de peste o mie de versuri sprintene și muzicale, înșirate ca mărgelele pe o ață lungă. Parcurse, ele produc un răs bonom și o desfătare a spiritului prin ingeniozitatea soluțiilor formale. *Facerea lumii* are un sens moral bine marcat, căci piticii care fură, mint, se bat prefigurează, în fond, lumea copilăriei. Despre toate acestea avertizează autorul în *Prefață*, invitându-și cititorii să meargă „nițel de-a bușile“ și pe Domnul Confrate (Critical, desigur), să iasă din dogmă și să citească poemul cu un ochi de copil. Lucrul este aproape imposibil, căci, avizați, vedem numaidecât finețea prozodică, buna organizare a feeriei. Înmulțindu-se, piticii formează o „piticărie“ și optează să trăiască după pravila monahală. Însă cu modificări: amână postul mare pentru viața de dincolo, duminica să fie în fiecare zi, iar ziua să fie de dulce etc. Piticii astfel organizați trăiesc prin scorburi și printre foi, se hrănesc cu lapte de veveriță și ouă de vrăbii, iar ca desert folosesc mierea de albine. Peste ei se află un Mitropolit care păstorește într-un jilț așezat într-un pahar rotund. Piticii sihaștri „se-ntrec în izmeneală“, se scuiă, joacă baba-oarba, leapșa, țurca și, când întrec măsura, sunt pedepsiți în diverse chipuri, nelipsind bătaia și arestul (într-o colivie). Nichifor bea tutun, Iov violează secretele corespondenței și consumă spirt de tescovină, călugărul Cosma fură oglinda marelui mitropolit etc. Sunt printre pitici și ființe mai ascetice, ca Ava Cujbă, poreclit Baba, care nu îngăduie să se sară peste tropare la

slujbă și silește pe enoriași să asculte un număr mai mare de „pof-terele“ decât cel prevăzut în canon, știind că acest lucru place Domnului. Colonia are și o disciplină sanitară. Iată baia:

„Mai bătrânii în copaie,
La odaie.
Cei mai leneși își aduc
Apă-n gură, cu clăbuc,
Și făcându-și gura cep,
A se linciuri încep,
De parcă s-ar fi spălat,
Cum e vorba, cu scuipat.
Asta-n limba lor peltică-i
Morfoleală de piscă.
Strânși ca rațele, la ploaie,
Cei mai grași se scaldă-n straie,
Neputând să se dezbrace
De seu mult, ca de-o găoace.
Bălăcesc și unii-noată
Într-un lac nimica toată,
Iar duhovnicul Ilie
Pe un fund de farfurie.
Unu-și scaldă trupul sfânt
În ghiveciul de pământ.
Într-o strachină mai rece
Era altul să se-nece
Și un frate, mai de soi,
Scufundându-se-ntr-un țoi
A rămas în el, băiete,
Și-a crescut, un an ori doi.
Mare cât un castravete“.

Uneori, Arghezi reia în această feerie umoristică teme din poezia lui serioasă. *Colindă de Crăciun* (vol. *Versuri*, 1959) dezvoltă, de pildă, pe aceea a îngerului îmbolnăvit de patimi lumești. Moș Crăciun și Moș Ajun, veniți să împartă daruri, nu mai vor să părăsească pământul. Condiția de sfânt este grea, spiritele suferă în paradis de plictiseală:

— „Tată Moș Crăciun,
 Zis-a Moș Ajun.
 Nu vreau să te mint,
 M-a lovit un jind.
 Zilele-n stihare
 Mi se fac amare
 Și de-atâta rază
 Mi se-ngrețosează.
 Îngeri, aripi, stele,
 Păcatele mele!
 Toată noaptea, vere,
 Mare priveghere.
 Ziua liturghie,
 Psalmi și Slavă Ție.
 Fără să mai tacă,
 Toată vremea toacă (...)
 Sunt un păcătos
 Dar pe-aci-i frumos.
 Eu cu voia ta
 Parc-aș rămânea“.

Prisaca (1954) readuce bucolica argheziană pe un teren mai realist. Spectacolul nu este însă mai puțin mirific. Dăm aici peste o lume laborioasă, cu o tipologie memorabilă. „Fetica“ este un inginer inspirat, pe întuneric ea face bijuterii „cu mustață și aripă“. Statul albinelor are o organizare spartană. Ziua de muncă începe cu o operație de recunoaștere, apoi terenul odată prospectat, grosul armatei iese la luptă. La stup rămâne o echipă de paznici vigilenți, căci muscii, bondarii și alte neamuri parazitare dau roată mierii. Un șoarece viclean și trufaș se strecoară în stup și albinele-gardience îl închid într-un coșciug de ceară (*Tâlharul pedepsit*). Versurile au și o morală:

„Nu ajunge, vreau să zic
 Să fii mare cu cel mic,
 Că puterea se adună
 Din toți micii împreună“..

În ogradă se aplică o pedagogie subtilă, preventivă. Corecția celebrului, de acum, Zdreanță (substituirea oului) are neîndoios urinări psihologice, însănătoșind moravurile printre viețuitoare. Acestea trăiesc, dealtfel, în chip armonios, vrăbiile prânzesc împreună cu Dulău, ariciul joacă o chindie, mâța nu este deranjată de nimeni în visurile ei languroase etc. O personalitate respectată, temută, este Gâri-Gâri, gâsca vârstnică și înțeleaptă ca o presbiteră:

„Chiar berbecii o cinstesc
Pentru tact și cumpătate
Și cu felu-i bătrânesc
Îi dau rang de inspectoare“.

Toate aceste poeme scrise într-un ton de jovialitate au o intenție didactică neascunsă și, antropomorfizând fără abuz, exprimă idei sănătoase de pedagogie socială. Poezia lor mai adâncă iese din capacitatea spiritului de a trăi cu euforie în spații mici și de a da, prin evocarea crâmpelilor de viață, un sentiment mai general de diafanitate a universului.

Poema didactică îmbracă în *Stihuri pestrițe* (1957) haina cea mai veche și mai demodată a genului: fabula. Mai înainte, Arghezi transpusesse în românește (și în cazul lui transpunerea este mai mult decât oriunde o creație originală pe niște teme date!) fabulele lui Krâlov (1952) și La Fontaine (1954). Traducerile și creațiile personale plac deopotrivă prin muzica frazelor pline. Nici o silnicie, nici o licență în limbaj, versul curge viguros și firesc, tehnica prozodică este desăvârșită. Oricâtă neîncredere ar fi sădit în noi estetica modernă față de un discurs liric atât de bine reglat și oricât de cunoscute ar fi ideile, versurile lasă o impresie extraordinară la lectură prin gimnastica superioară a limbii. Iată o definiție a fabulei:

„Fabula se cheamă vechea corcitură
Dintre pilda bună și caricatură;
O minciună blândă-n care se preface
Hazurile snoavei scurte-n bobârnac“...

Dar specia aceasta uzată poate să intereseze nu numai prin limbajul ei superior liric, dar și prin ceea ce comunică. Nu suntem cu totul indiferenți la *morală ei* și la calitatea sentințelor pe care le rostește. Sunt cazuri, observă într-un loc G. Călinescu, când conținutul poate deveni prin prozaitatea lui o structură poetică. Prozaitatea este de regulă o cugetare morală sau filozofică, un adevăr, cu alte cuvinte, fericit formulat care, transpus în muzica silabelor, poate tulbura spiritul nostru. *Glosa* lui Eminescu este o înșiruire de asemenea sentințe care la lectură dau un sentiment adânc de tristețe purificată, de oboseală cosmică. Fabula pune toate acestea într-o narațiune de obicei veselă, iar sensul adevărat este ascuns cu dibăcie de aluziile multiple de la suprafața textului. Un discurs în discurs, o istorie străvezie ca o apă prin care trebuie să vezi pietrele de la fund. Genul cere „o întorsătură-n punctul de vedere“ (Arghezi), o știință de *a masca* din partea autorului și o inteligență de *a demasca* din partea cititorului. Operația nu este dificilă nici într-un caz, nici în altul, autorul pune de multe ori la urmă înțelesul alegoriei.

Față de alți poeți care rămân la o simplă desfășurare verbală a temelor, Arghezi aduce în fabulă instrumentele unei mari poezii. În primul rând o știință rară de a născoci și de a asocia lecției etice gluma crudă. Reluându-i definiția, putem spune că fabula este în mâinile lui dibace o speță nouă ieșită din încrucișarea unei sensibilități ironice cu o sensibilitate gravă de moralist (o „corcitură dintre pilda bună și caricatură“). Vorba „maestre“, care scoate din fire pe poet (știm acest lucru dintr-un articol), devine subiectul unei balade unde apare și personajul ingenuu, prostul înțelept Păcală. Păcală aude la târg formula în cauză și, neștiind despre ce este vorba, se instruește și decide la urmă că...

...„Vorba asta scurtă
E cu farmec dulce și, din strâmb ori ciung,
Simți că te lățește și te face lung.
Insul se mândrește, limba-i se deznoadă
Și în vânt și, vesel, dă-n nădragi din coadă“.

Arghezi nu întârzie prea mult în alegorie, trece repede la pamflet. *Putina cu clei* e o tabletă acidă versificată unde dăm din nou peste profesorul care dă lecții de literatură în timp ce el are mari dificultăți cu *că* și *ca*. Savantul cade într-o puțină de clei și este scos de acolo de păr de niște prieteni. Ideile lui, va să zică, nu se pot dezlipi de cleiul vorbelor, învățătorul ilustru se zbate neputincios între substantive și verbe. Morala fabulistului este atroce:

„De-asemena spurcate, stilistice belele,
Nu-i vine nimănuia curajul să le spele“.

Un pamflet deghizat (cu o posibilă adresă, ca și cel dinainte) este și *Dihania*, unde oameni și animale vorbesc în propozițiuni usturătoare de marele Râmător, un porc acoperit cu decorații și întărit în reputație de certificate universitare. Verva este și aici, ca peste tot la Arghezi, excepțională. Subiectele sunt uneori mai domestice. O găscă fudulă, în loc sa facă ouă, pardosește ograda, cântând, cu găinațuri. Văzând un hultan pe cer, încearcă să zboare, dar lunecă ridicolă în cotineață. O satiră a imposturii (*Gâsca inspirată*).

Mai apropiate de substanța fabulei sunt *Cuiul* și *Comoara*. Cuiul este invenția unui băietan zănatic, o scăpărare a minții care, bineînțeles, întâmpină întâi făgăduința:

„Zice unul: — „Dragul meu,
Așa cui făceam și eu,
Poate chiar mai dichisit,
Însă, vezi, nu m-am gândit“... „

Tema din cea de a doua fabulă a mai fost tratată și de alții. Ce este interesant la Arghezi este ingenuitatea soluției finale. Un croitor zace bolnav și lasă să se înțeleagă că a adunat o comoară pe care vrea s-o lase moștenire celor patru fii. Moștenitorii fac planuri, se învrăjdesc, dar la urmă se dovedește că moștenirea constă într-o povață sănătoasă:

„Nu uitați nicicând în viață
Nodul să-l faceți la ață“...

Sarcasmul leapădă veșmintele alegoriei pentru a ataca o idee pe față în alte versuri. Un critic „nărăvit cu dulcile târcoale“ vorbește smerit, onctuos, poetului care primește mai bucuros ocară. Diatriba eminesciană este reformulată într-un limbaj de esențe mai profane:

„O laudă târâtă te insultă.
Acea-i mai primită, că nu știe
Să gădile trufia cu linsoare multă
Făcând cu tine-n gând tovărășie“...

Câteva poeme din *Stihuri pestrițe* (*Cultura, Evoluție, Scrisoare*) au intrat în ciclul 1907, altele, abordând teme sociale curente, le dezvoltă în anecdote rimate mult prea stufoase și prozaice (*Foaie verde la Paris, Mesajul, Alteță, Cancelarul*). Mai mare substanță lirică au miniaturile din sfera bucolicului (*O furnică, Giuvaere, Zmeu, Greierele*). Simbolul oului dogmatic din poemul lui Barbu este tratat într-o manieră jovial-didactică:

„Prin petale de opal
Se străvede un cristal
Și-ntr-un sâmbure de ceață,
Strânsă-n tainele de viață
Încolțește veșnicia.
Asta ți-e bijuteria“...

* * *

Revenirea lui Arghezi la marile teme ale poeziei are loc după aproape un deceniu de la *Una sută una poeme*, timp în care a fost nevoit să mai străbată o dată deșertul. După *Prisaca* (1954), apare suita de „peisaje“ 1907 (1955) și, în fine, *Cântare omului* (1956). În culegerile ulterioare (*Versuri*, 1959, *Scrieri*, 3, 1963), poetul va schimba ordinea lor, punând înainte *Cântare omului*. Este vor-

ba de 30 de poeme, pe o temă nu cu totul nouă (tema creației), dar nouă prin viziune și caracterul sistematic al compoziției. Tudor Vianu le-a consacrat o carte (*Arghezi, poet al omului*, E.P. L., 1964), văzând în ele o *sociogonie*, comparabilă prin amploare și profunzime lirică cu marile poeme iluministe și romantice dedicate omului și evoluției lui sociale.

Cântare omului este, în fond, un poem didactic în care emoția „au joug de la Raison sans peine elle fléchit“, de o remarcabilă demnitate stilistică. Din loc în loc desfășurarea obiectivă a versurilor este tulburată de accente mai subiective. Acestea împiedică abstractizarea, conceptualizarea poemului, transformarea lui într-o dizertație ornată de metafore despre evoluția omului. Cu excepția unor spații mai retorice, *Cântare omului* reușește să fie un poem vibrant despre condiția omului în univers și în istorie, văzută într-o dezvoltare dialectică. El se întinde, simbolic, de la *umbră la gând*, de la întunericul presocial al omului la starea înțelegerii și autocunoașterii raționale. Tudor Vianu, care a studiat amănunțit ideile și compoziția poemului, descoperă influențe iluministe și romantice și fixează viziunea filozofică a lui Arghezi la punctul de contact dintre două surse: una de natură *religioasă*, alta *materialist istorică*: „motivul mobilității și al ascensiunii nu se găsește însă, pentru Arghezi, în perfecționarea treptată a rațiunii, așa cum lucrurile au fost prezentate de atâtea ori de antici și de iluminiști, ci în lupta claselor sociale: o *înțelegere socială* a istoriei, pe care poetul nostru o derivă însă din înțelegerea de natură religioasă a omului ca o ființă contradictorie și conflictuală, mișcată de o neliniște, de o „chemare“, de o pornire de a se depăși, postulată ca o dată elementară a naturii lui, și nu ca o însușire provenită din împrejurările concrete ale existenței lui în societate“ (*op. cit.*, pag. 226).

Se da, cred, aici și în alte comentarii, o importanță mult prea mare *filozofiei* de la baza acestui poem, nu atât de coerent pe cât se spune și cu o *filozofie*, în fond, redusă la câteva idei generale,

admise de toți. Epoca nouă a dat, e drept, lui Arghezi o viziune asupra evoluției sociale a omului și a rolului pe care munca îl joacă în acest proces, dar a vorbi de o *filozofie* originală și a o studia separat de lirism este nepotrivit, pentru că în afara poeziei filozofia nu există. Filozofia este, în poezie, forma cea mai adâncă a lirismului, ideile generale devin metaforele unei existențe. Revenind la *Cântare omului*, ce vedem? Arghezi scrie un număr de poeme în care evocă momente dintr-un lung, dramatic proces (afirmarea omului în univers printr-o luptă dusă cu forțele ce-l înconjoară și printr-o luptă tot atât de dură cu sine însuși), concentrându-se asupra câtorva cicluri tematice. Tot T. Vianu observă că acestea ar putea fi astfel sistematizate: după două poeme care prefațează evocarea, urmează subiectul *Înălțării* (3—4, 8, 9), apoi acela al *focului* (6—8), al *mâinii* (11—14), al *chemării*, al *limbii*, *fecundității* etc. Se remarcă ușor la lectură că temele nu sunt dispuse sistematic, părăsit într-un poem, motivul revine în altul, situat la un punct îndepărtat în relieful acestei epopei neîncheiate. Sentimentul pe care îl avem, văzând aceste reveniri, reluări, este că Arghezi ar fi putut scrie numeroase alte secvențe, că tema este, practic, inepuizabilă, ca și aceea a *psalmilor*. *Cântare omului* reprezintă în biografia poetică a lui Arghezi experiența unui lirism obiectiv (cel puțin în punctul de plecare), acordat repede acelor fantasmе interioare care agită spiritul poetului. Voind să vorbească despre Omul universal, omul istoric, Arghezi vorbește deseori despre sine. *Umbra* poate fi interpretat ca un poem al dualității individului, loc de confruntare dintre două forțe: lumina și umbra, celestul și teluricul, divinul și profanul. *Umbra* intră, atunci, în binecunoscuta mitologie a pendulării între două universuri. Tratat într-o manieră mai obiectivă (umbra ca pandant al luminii), motivul poate semnifica și altceva: originile îndepărtate ale omului, ieșirea din haosul inițial:

„Sunt peticul de noapte, dat ție din născare,
Și ies și intru-n tine în zori și în amurg.

Din mine vii și-n mine te-ntorci, în bezna mare,
Fârmițată-n oameni și-n zilele ce curg“...

Dualism, simbol al duplicității, imagine religioasă a naturii conflictuale a omului? Negreșit, dar pe deasupra acestor implicații, *umbra* este simbolul universului de dinaintea logosului, simbolul fierberilor confuze ale materiei, ale întunericului ce stăpânea materia înainte ca Creatorul să înceapă numărătoarea. Aș apropia această metaforă grandioasă de aceea a luminii din *Poemele luminii*. Ca și acolo este sugerată o continuitate, o permanență în lumea elementelor. Din sâmburele inițial Blaga alege simbolul luminii, Arghezi pe acela al întunericului ca parte componentă a existenței. Umbra însoțitoare, fidelă, înseamnă atunci cel puțin două lucruri: neantul („bezna mare“) din care omul a pornit și în care se întoarce, dar și partea rebelă, demonică a ființei lui („tu nu știai că suntem într-unul singur doi / împreunați pe viață din două firi străine“), aceea care-i asigură armonia în contradicție, unitatea în diversitatea forțelor. Poemul următor (*Nici o silabă-ntreagă*) reia tema începuturilor pentru a-i asocia pe aceea a sfârșitului. Un poem, așadar, al genezei, al lumii de dinaintea cuvântului, un poem, în același timp, despre atingerea universului, întoarcerea la negura inițială:

„În ceasul ultim, umbra din lume se va stinge
Din sufletele toate, la timp necunoscut
Din oamenii cu aripi, din oamenii de sânge,
În negura-ntocmită din nou de la-nceput“...

Imaginea neantului format din suma umbrelor din lucruri a fost pusă în legătură cu eschatologiile romantice. Să se observe că metafora stingerii universului nu are la Arghezi grandoarea tragică pe care o găsim în alte scrieri pe această temă. O melancolie, aici, sub forma unei întrebări fără răspuns, o neliniște fără deznădejde privitoare la destinul creației omenești în perspectiva mare a destinului cosmic („Vor mai rămâne însă, în noaptea

adunată, în peștera adâncă a haosului semn / Despre ce-au fost puterea și lupta de-altădată? / Măcar o amintire, măcar crestată-n lemn?“). Sfârșitul nu este, în fapt, decât trecerea materiei în altă formă, universul se reciclează. Disparând, viața reapare sub altă înfățișare. Arghezi acceptă ideea materialistă a înlănțuirii infinite:

„Din plămădirea nouă a smârcului cu ceața
Se va stârni, pesemne, fierbinte, iarăși viața“.

Fragmentele ulterioare fixează momente mai importante din ceea ce se poate numi biruința omului asupra naturii lui instinctuale și a universului ostil. Versuri clare, pregnante, pierdute uneori (și aici lirismul este mai puternic) în contemplații mai libere, detașate de ideea generală a evoluției omului. Motivul desprinderii omului de pământ și al muncii ca factor determinant în formarea simțurilor este dezvoltat (după Engels) în câteva poeme (*Până atunci, Împlinire, Chemarea înălțării*) de un patetism rece, cu definiții memorabile. Ridicarea în picioare este o sărbătoare mreață, un prim act de luare în stăpânire a lumii obiective:

„Și începu îndată și cugetul să-ți zboare
Tu ți-ai învins pământul, mormântul și destinul“...

Unele versuri (*La stele*) trimit la problematica psalmilor, văzută acum cu liniștea unui gânditor materialist. Afirmarea omului în univers începe în clipa în care apare mintea. E o biruință împotriva terorii cauzalității:

„Adevăratul lumii avânt de început
Porni din ziua-n care, trezit, ai priceput.
Cel ce făcuse lumea, Iehova sau Satan
Nu prevăzuse mintea și-n minte un dușman“.

Mintea este, așadar, o cucerire a omului, talismanul ascuns ce-i va permite, în timp, să lupte cu „zeci de dumnezei“, simboluri ale ordinii represive. Focul (*La stele, Flacăra păzită*) reprezintă întâia răscoală a omului, o primă forță obiectivă pusă sub con-

trolul voinței. Această izbândă a avut și urmări interioare: omul a deprins știința de a se împotrivi, de a fi în „răspăr și răzvrătit“. Focul deschide apoi perspectiva transformării materiei și, în câteva poeme (*Născocitorul*, *Pe drum*), Arghezi evocă nașterea uneltelor și dezvoltarea industriei elementare. În secvențele ce urmează este reluat motivul dezlipirii de lut (*Chemarea înălțării*; *Eu, umbra*) și aici putem reține imaginea omului în luptă cu condiția lui biologică, imagine ce va reveni sub diverse forme și în alte cărți. O sugestie întâi de fragilitate („Cel mai gingaș, mai fraged la trup și oropsit / Doar umbra, drept cămașă, pe piept nu ți-a lipsit“), apoi de singurătate cosmică:

„Scularea din puzderii s-a săvârșit treptat.
Te-ai dezlipit din umeri și, rezemat pe coate,
Văzuși că ridicarea pe șale nu se poate.
Ai încercat sucirea înceată, pe șezut,
Din răsputerea caznei cu brânciul, și-ai căzut.
Te-ai tăvălit pe pietre ca șarpele rănit.
Nu ți-a slăbit nădejdea. Mereu te-ai prăbușit.
N-o să mai uit nici lupta cu sine-ți, nici aceasta,
În cerc de orizonturi, câmpie vastă.
În mijlocul ei, omul vedeai cum strâns se zbate
Încăierat cu umbra lui în singurătate“...

Cântare omului ne inițiază, apoi, asupra simțurilor umane (pipăitul, vederea), făcând, de pildă, elogiul mâinii și, printr-o ingenioasă similitudine, a degetelor comparate cu primele cinci vocale. Puterea invenției lirice este remarcabilă. Un sistem ingenios de comparații aduce aceste obiecte ne-poetice în planul poeziei. O abstracțiune ca *privirea* este tradusă printr-o juxtapunere de elemente concrete din sfere diferite („vânăț fir de ceață“, „petale de floare de gutui“). Însă omul material se socializează, descoperă ideea solidarității și formează „omenirea“ (*Om cu om*), ideea biblică a înmulțirii Arghezi o exprimă în limbaj mai profan prin metafora unei nunți cosmice (*Nunta*), o încuscrire teribilă

de regnuri din care iese varietatea speciilor („e-o nuntă-n toată firea“). Diversitatea și legăturile dintre lucruri fac necesară comunicarea, adică limbajul. Arghezi va scrie un poem și pe această temă (*Din taine*). Până aici poetul a evocat *omul singuratic*, odată cu apariția limbii și, deci, a comunității umane, el se va ocupa de *omul social*. Va evoca în consecință virtuțile și servituțile ce apar fatal din noua lui condiție de existență. Apariția diferențierilor sociale, formarea statelor, războaiele, lupta de clasă — subiecte de studiu pentru istorici și sociologi — sunt prezentate de Arghezi în niște versuri prozaice (*Trufașul, Prietenie, Jale, Luptă și război, Rânduiala, Un altul zise, Temeiul ni-i frăția, A mai trecut o vreme*), deviate adesea în pamflet și retorică goală. Poemele narează ceva ce, dealtfel, se cunoaște, din evocarea corectă lipsește faptul esențial și anume contemplarea spectacolului umanității. Versurile sunt inconsistente. O revenire la limbajul liric se petrece în final, unde dăm peste o viziune puternică a răscoalei (*A fost noapte neagră*), văzută biblic ca o prăbușire de idoli și statui, un cutremur de apocalips. Fragmentul ultim (*Cel ce gândește singur*), deja clasicizat de școală, fixează imaginea omului în societatea industrială. Versurile au din nou vigoare lirică și celebrarea progresului tehnic nu mai întâmpină rezistența spiritului nostru, pentru că aripile fanteziei se deschid larg peste idei:

„Vorbești cu fundul lumii la tine, din odaie,
 Secunda-ntrece veacul și timpul se-ncovoie
 Pe-o sferă cât e firul de păr și se agață
 Vecia, nesfârșitul, pe un crâmpel de ață.
 Se-nalță slobod, omul, pe aripi în Tării
 Și-aduce de acolo noi legi și mărturii..

.....
 Și, în sfârșit, urmașul lui Prometeu, el, omul,
 A prins și taina mare, a tainelor, atomul.
 El poate omenirea, în câteva secunde,
 S-o-ntinerească nouă pe veci, ori s-o scufunde.

E timpul slugă veche și robul celui rău.
Tu, omule și frate, să-ți fii stăpânul tău.“

Cu această imagine a omului rațional, activ, pus în fața unei mari dileme, se încheie mica epopee a lui Arghezi, ieșită dintr-o ambiție și un vis care au stăpânit și pe poeții din secolul al XIX-lea. Ideea de a cuprinde într-o operă unitară „l'homme montant des ténèbres a l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre“ (Hugo) trece prin capul multor poeți și istorici (Michelet, Vigny, Quinet) și, fără a avea suflul mistic și grandoarea vizionară din *Legenda secolelor* sau *Memento mori*, *Cântare omului* o transpune într-o suită de poeme didactice sobre și robuste. Nu poate fi vorba la Arghezi de o *sociogonie*, pentru că evocarea se concentrează asupra individului biologic, nu a rotirii tipurilor de societate umană. *Cântare omului* este în fragmentele cele mai solide sub raport liric un imn despre condiția omului în univers, scris cu o imaginație potolită. Câteva poeme pot fi reținute ca modele ale prelungirii unui gen vechi în epoca modernă.

* * *

Un oarecare suflu hugolian au și poemele epice din ciclul 1907 (1955), „Pedepsele“ lui Tudor Arghezi. Sunt 40 de poeme care, stilistic, pot fi puse în continuarea *Florilor de mucigai*. Același limbaj realist, aceeași forță de negație, mai puțin viziunea atroce a vieții larvare. *Peisajele*, cum le numește autorul, oscilează între pamflet și cronică rimată. Tehnica este aceea pe care poetul a explicat-o odată vorbind despre pamflet: o rotire în cercuri din ce în ce mai mici în jurul unui obiect, o asumare, am zice noi, gradată a unui corp străin până ce corpul pierе în râul unei subiectivități pătimașe. Obiectul este un eveniment social (răscoala țărănească din 1907), temă tratată până acum în proză sau în poeme izolate. Arghezi face din ea centrul unei evocări ample, unde toate mijloacele lirice sunt admise. Lirismul și sarcasmul sunt

puse laolaltă, tipologia, tabloul social, scena epică sunt narate în versuri aspre de o claritate de decret de curte marțială. O mare mânie trăiește în ele. Arghezi ia pătimaș apărarea clasei țărănești și abate asupra ciocoimii („precurvia de sus, din stăpânire“) fulgere tot atât de năprăsnice ca și acelea ce lovesc în *Vechiul testament* cetățile corupte. Este epopeea tristă a ceea ce Arghezi numește *războiul poporului cu stăpânii*. Început liniștit de cronică obiectivă:

„În anii nouă sute șapte
Ca din senin, în marie, într-o noapte,
S-a ridicat spre cer, din Hodivoaia,
Și din Flămânzi, și Stănileşti, văpaia...“

pentru ca numai peste câteva versuri furia să se dea pe față și versurile, lepădând orice subtilitate, să capete acel ton de ocară și blestem pe care în lirica română nu-l mai aflăm decât la Eminescu. În limbaj sociologic s-ar putea spune că Arghezi face în versuri procesul claselor posedante, studiază originea averilor, a relațiilor dintre clase, felul în care se exercită puterea represivă etc., însă toate aceste aspecte sunt topite într-o pânză fumurie, dând un sentiment de înspăimântătoare vigoare. Primul portret ce se reține este acela al „răzvrătitului“, țărănoiu Dumitru, dulgher și lăutar, om liber care nu vrea să intre „slugă la jigodii“. Portretul este un pretext pentru a arunca o ochire, în felul *Scrisorilor* lui Eminescu, asupra vieții sociale. Administrația, justiția, biserica alcătuiesc un peisaj întunecat de complicitate în corupție. Pe acest perete de fapte negre apar la urmă cuvinte de foc rău prevestitoare:

„Ia furca, taică,-n mână, și ascute-i bine dinții
Și apără-ți odrasla, răzbună-ți și părinții.
Dintr-unul te faci sute, din sute iese gloata.
Așteaptă țărănimea scânteia scăpărată.
Văltori și limbi de flăcări așteaptă să se miște.
Pitite după staul și curți, în porumbiște.
Din apele, aprinse pe matca lor, de scrum,

Întunece și cerul puhoaiile de fum,
Nu mai rămâne piatră de piatră, grinzi în grinzi
Și cadă și Tăria în țândări de oglinzi“...

O imagine teribilă a pedepsei aflăm în poemul *Pe răzătoare*, o acumulare de materii explozive, o juxtapunere de injustiții enorme pentru a explica morala de la sfârșit:

„Nu căuta dreptatea domnească, frățioare,
la pe ciocoi ca hreanul și dă-l pe răzătoare“...

Memorabile sunt în 1907 portretele satirice. Coconu Alecu, moșier la Merișani, s-a făcut cunoscut în Senat prin observația că mitropolitul primat al României este „autofecal“. Pus să pacifice țara de peste Olt, el guvernează după trei principii: „mă-ta“, „te bag“ și „ai sictir“. Răsculate, satele de pe moșie se adună la conac și muierile scui pă pe „ciocoiul borât“ și pronunță acest blestem, unul (și nu cel mai însemnat) dintr-o lungă serie, unde sudalma se întretaie cu incitația:

„— Nu vă lăsați! Mâncați-l de viu, să-l arză focul,
Că spurcă, unde șade, nemernicul și locul.
Zmunciți-vă din funii pe el, lovi-l-ar boala.
Măcar un stârv ca ăsta să ne fi dat răscoala!
Nu te-ncrunta încoace, boierule, așa.
Că am făcut prinsoare și noi pe pielea ta.
Odată și odată te-om prinde noi în sat
Și-ai să plătești, jupâne, cu vârf și îndesat.
Te-om descânta noi, noaptea, să crape-n tine fierea.
Ce n-a putut bărbatul, o face și muierea“...

Duduia este o variantă mai vârstnică și mai apăsător-grotescă a fătălăului. În locul gurii, ea are „crestat un buzunar“, în locul trupului — „un sac de oseminte“. Indecizia anatomică este admirabil exprimată:

„Femeie, nefemeie, la bine și la rău,
Turtită ca o tavă și-un sul de rogojină,
Sătulă de-ntuner, scârbită-i de lumină,
Făptură nemplinită și fată fătălău“.

Teribil este și portretul biografic al „lichelei ciocoite“, avocat la Curtea de apel, apărător „cu doi clasici“, ai hoților de buzunare (*E avocat*). Efectul liric iese, ca în orice pamflet, din acumularea de insanități morale. Avocatul este una din multele variante ale omului politic burghez prezentat în *tablete*. Băiat sărac, politicianul își începe cariera în umilință, făcând avere — el devine avar și fudul, rușinat de obârșia țărăneasă.

„Așa se face, măre, că bietul de țăran
Rămâne singuratic, uitat din an în an.
Odrasla lui stricată îl ține, ca pe vite,
Să tragă-n jug la moara lichelei ciocoite.”

Subiecte de acest fel provoacă cruzimea pamfletarului. Trecute în lirică, ele capătă dimensiunea unui realism fantastic. Monștrii arghezieni sunt fabricați la rece, având acea exactitate vizionară pe care o au desenele lui Goya. Luciditatea împinge portretul până la limita absurdului, detaliile precise pe porțiuni mici alcătuiesc împreună o figură de întuneric. Cucoana-Mare este o leneșă de orient ajunsă la o vârstă critică. Spălată pe picioare de Suzi, pieptănată de o madamă, îmbrăcată de Jeny, dezbrăcată (și „giugiulită“) de altă servantă pe numele de Kety, bătrâna doamnă, proprietară a patru moșii și a unei mori, înfruntă temerar vârsta supunându-se unei operații de chirurgie estetică. Chipul cârpit are nevoie de un serviciu complicat de întreținere:

„Chirurgu-i netezește pe la gură
Și pleoape, zilnic, câte-o zbârcitură.
Când fața-ntreagă s-a zbârcit,
Ca un ciorap mototolit,
I-a tras-o, pielea-n jos, în gușe,
Zgâindu-i un obraz ca de păpușe,
Întins ca sticla, neputând să rădă.
Să nu plesnească luciul, să iasă mutra hâdă
Avea un aer țeapăn și mirat,
Ca un cadavru preparat
Și pus în geam, cam strâmb de la șezut.

Să poată fi la morgă cumva recunoscut.
 Ca să-și ascundă gălca de piei și vine trase,
 Își încingea gâtlejul cu panglici de mătase“...

Figurile de țărani au, dimpotrivă, o lumină tragică. Văcarul Stan părăsește din cauza mizeriei cele nouăzeci de vaci ale boierului de la Culmea, dar se întoarce după oarecare vreme pentru că animalele nu se lasă mulse de „cucoanele sumese“ (*Vacile*). Într-un cătun zace un fost soldat și curcile îi ciugulesc pe sub pat medalia pe care i-a dat-o Vodă (*Arenda*). Niște țărani pleacă — „așa, într-un noroc“ — și dau foc conacului, hambarelor, distrug cămărilor boierești pline cu merinde și băuturi și se întorc, apoi, acasă cu mâna goală. Chestionat, Stan — căpitanul lor — răspunde cu inocență: „Vezi (...) nu ne-am gândit“ (*Stane, capitane*). Tras în fața judecății, Pătru al Catrincii recunoaște faptele de război pe care le-a săvârșit, având despre dreptate altă idee decât Curtea care îl anchetează. Femeia lui, fire haiducească, participă la aceste acțiuni justițiare: „El ia ciocoiu-n brațe, eu îl ajut și-l gâtui“ (*Pătru al Catrincii*). Din lungul poem *O război*, cronică a războaielor, reținem episodul final al uciderii boierului prin călcare în picioare. Țăranii îl strivesc cu călcâiele și trupul ciocoiului se preface într-un terci urât pe care îl soarbe pământul:

„L-am prefăcut cu talpa în mucii și în scuiplat.
 Nisipul de la sine l-a supt și dumicat.
 Și fluier și coaste s-au măcinat, topite,
 Ca de potcoave grele și copite.
 Ciocoiul se făcuse o cocă și-o piftie,
 Și am muncit o noapte și-o zi, precum se știe.
 Că și ciocoiul nostru a fost un soi de spumă,
 De zgârciuri înțeleite, cu oase ca de gumă.
 Cum dam să-l mai apuc,
 El se făcea clăbuc“...

Versurile acestea sunt înfricoșătoare prin realismul lor negru, dând o sugestie puternică de suferință disperată a unei clase sociale.

Trecând peste alte aspecte, să reținem în *Epilog* imaginea satului după represiune. Tonul a devenit acum elegiac, în cerul gurii pamfletarului a apărut gustul leșiei:

„E o tăcere moartă, care-a-nghetat și zace
Pe sate, pe cătune, pe oameni, pe conace.
E frig în suflet. Gândul se înfiripă-alene
Și șchioapătă ca șoimul gol, dezbrăcat de pene,
Cu aripa de piele, prin glod, ca o găină.
S-a mohorât a noapte și ziua, pe lumină.
Un lucru umblă, negru și nou, din casă-n casă.
Din negurile astea tot moarte-o să mai iasă.
Morții-au tăcut în sate, dar tot le-a mai rămas
Din ochi o pâlpâire și-o șoaptă, ca un glas“.

Nu toate fragmentele din acest vast poem social sunt substanțiale sub raport estetic. *Doină pe fluier*, *Doină pe nai*, *Doină pe frunză*, *Cultură*, *Telegramă cifrată*, *Răspuns la telegramă* sunt simple cronici rimate, scrise, evident, cu abilitate, dar în spatele versurilor nu se simte umbra unei mari lirici. Anecdota domină și acoperă poezia și în alte peisaje, însă, luate în totalitate, impresia este zguduitoare. Invectiva și bocetul merg împreună, realismul crud și fantasticul absurd fuzionează. 1907 este, în fond, un imens tablou cu efecte obținute prin infinite varietăți de negru.

* * *

Cu *Frunze* (1961), Tudor Arghezi revine la o poezie legată mai direct liric de mișcările spiritului său. Este începutul unei lungi serii de plachete (*Poeme noi*, 1963; *Cadențe*, 1964; *Silabe*, 1965; *Ritmuri*, 1966; *Noaptea*, 1967), continuate cu încă trei volume postume (*Frunzele tale*, 1968; *Crengi*, 1970 și *XC*, 1970), distribuite apoi în ciclurile tematice din *Scrieri* (II—IV). Apariția lor a însemnat un eveniment în viața literară și, cu toate că multe poeme își trag substanța din materia vechilor versuri, ele au o valoare de sine stătătoare, întrucât starea de spirit a poetului este alta și

adesea reluarea unei teme este prilej pentru o simbolistică nouă. Sunt poeți cu o evoluție ireversibilă, ceea ce scriu la bătrânețe nu mai seamănă decât stilistic cu opera lor de început. Temele sunt abandonate pe măsură ce se exprimă. Sunt alții care trec la vârste diferite aceleași experiențe; părăsite într-o operă, temele revin sub altă formă în opera viitoare. Poetul începe să depindă ca păianjenul de plasa pe care organismul a secretat-o. Plasa (opera) reprezintă libertatea și închisoarea lui. Arghezi face parte din această categorie. Evoluția lui este o reluare continuă, o *re-facere*, un etern debut (cum și mărturisește undeva). De aici vine poate și obsesia puternică a *începuturilor* în poezia sa. Odată temele fundamentale fixate cu *Cuvinte potrivite*, *Flori de mucigai* și *Versuri de seară*, volumele ulterioare le amplifică, le reformulează sub influența unui alt regim moral. Reliefulurile poeziei sunt, în acest chip, tulburate periodic, straturile se reasează, ce a fost neted și liniștit capătă deodată neregularități și asprimi alpine. Tensiunea spiritului și limbajului înlătură senzația obositoare de repetiție, poemul nou construit pe o obsesie veche nu pare nicidecum un ceai reîncălzit. E o creație inedită, de mari efecte estetice uneori, pentru că spiritul pune în discuție totul și reclădește universul pe care tocmai îl terminase. *Vârstele* poeziei argheziene reprezintă acest complicat proces de adâncire, reformulare a obsesiilor fundamentale. De la adolescență la senectute el trece prin cercurile vieții ducând, ca melcul în spate, cochilia temelor sale. Vladimir Streinu fixează patru vârste interioare ale liricii lui Arghezi. Până la 1916 (când apare puternicul poem *Beșug*), în faza, așadar, a unui debut prelungit, el este un liric în descendența lui Baudelaire și Verlaine — „poet de pure unduiri muzicale“. De la 1916 la 1934 (anul apariției volumului *Cărticica de seară*), muzicalitatea „se densifică“, poezia capătă reliefuluri granitice și ideea unui „dinamism retors“ își face loc. Urmează faza a treia, faza de domesticire a poeziei argheziene și ea ține până la apariția volumelor 1907 și *Cântare omului*, când un cerc nou, al patrula, s-ar

deschide în tulpina acestui mare arbore (*Pagini de critică literară*, III, 1974). Cronologia nu este rea, însă ce nu trebuie scăpat din vedere este faptul că aceste vârste nu reprezintă, în realitate, decât retrăirea în momente diferite a unei antinomii fundamentale.

Programul liric al lui Arghezi se află, întreg, în *Cuvinte potrivite*. *Flori de mucigai* sunt anticipate în ciclul blestemelor, poezia domestică și a vieții mărunte este formulată, tot așa, cu mult înainte de apariția *Versurilor de seară*. Undele succesive ale acestui puternic lirism pornesc dintr-un centru unic și, printr-un complicat proces, se întorc după oarecare vreme în punctul din care plecaseră. Evoluție în zigzag, zice Vladimir Streinu, emanație intermitentă, incontrollabilă, o pulsație cu un ritm inegal. Poezia devine nu o expresie, ci un mod de a fi, o respirație.

După 1907 și *Cântare omului*, Arghezi revine cu o experiență nouă la temele din *Cuvinte potrivite* și *Versuri de seară*, însă temele au în spatele lor un element nou, sentimentul *uitării în univers* și prezența vicleană a morții. Dificultatea de a stabili sensul și etapele evoluției lui Arghezi vine și din faptul că poemele cuprinse într-un volum sunt scrise uneori la mari distanțe de timp unele de altele. În *Cadențe*, *Silabe*, *Ritmuri* sunt versuri de dinainte de 1920, așezate lângă altele compuse cu puțin înainte de apariția volumului. Pe unele, poetul le datează, pe altele nu, descurajând și pe această cale pe istoricul literar care vrea să pună ordine și să stabilească o cronologie a scrierilor. În afara oricărei îndoieli sunt simbolurile mari care se rotesc pe traiectorii imprevizibile într-o operă originală și profundă.

De la *Frunze la Silabe* (1965), plachetele de versuri au cam aceleași compartimente: versuri patriotice, versuri pe tema artei și a creatorului, fragmente noi din poemul mare, neîncheiat al psalmilor, poezia universului mic, versuri, în fine, izvorâte din starea de bucurie și neliniște a senectuții. Aspectul din urmă este cel mai interesant, Arghezi termină, cum începuse, *în forță*, poezia rămâne până la sfârșit graficul unei sensibilități imprevizibile.

Bătrânețea este o stare ca oricare alta, pe paleta ei culorile nu s-au șters. Arghezi dovedește ce impresie falsă avem despre senectutea înțeleaptă și sterilă. Nu-i vorba, în realitate, decât de un ochi deschis cu mai mare gravitate spre lume, de un sentiment mai accentuat al limitelor. Poemele din *Frunze*, *Poeme noi*, *Cadențe* etc. surprind, înainte de orice, prin profuziunea de nuanțe. Un *Cântec* inițial (în *Frunze*) arată rădăcinile acestei lirici, înșurubarea ei în istorie, tradiție. Acest sentiment de comuniune Arghezi l-a exprimat și altă dată, elementul inedit este aici o anumită oboasală solemnă de patriarh împovărat de odăjdii, păstorind peste o lume bătrână:

„Mă simt ca un stihar de voievod
 Țesut încet cu degetele calde
 Ale întregului năpăstuit norod.
 Atât îs de bogat și-n adâncime,
 Atât îmi mișună mătasea împrejur,
 Că-mpletiturile rămase din vechime
 Și-aduc aminte fostul lor murmur.“

Versurile urmează linia capricioasă a unui jurnal. Este întâi o șovăire, o trăire la răscruce de lumi materiale, o invocare blândă a elementelor cosmice pentru a ocroti firul care începe să se de-strame:

„Deșteaptă-te în sufletul meu, soare,
 Ca-ntre făcliile pădurii.
 Străbate-mă cu sărbătoare
 Și dă-mă-n leagăn cu vultùrii.

Rouă, stropește ciotul ierbii mele
 Și unge-mi-l cu mir.
 Duios și fraged să mi-l spele
 Mirosul lui curat de trandafir (...)

.
 Dați-i năvală uriașă
 Robului vostru, cel de voie bună!
 Fluture, țese-mi o cămașă.

Țarină, ascunde-mă de lună.
 Sunt poate desfăcut, sunt poate ostenit
 Călcând pe aripi și pe punți de iască?
 Nu! insul se cere însoțit.
 Dați-i răgazul să renască.“

Această înseninare în crepuscul este dominantă în *Frunze și Poeme noi*, dominantă, dar nu statornică, eternă, pentru că fără să prindem de veste în versuri se insinuează senzația de prăbușire a timpului, de noapte goală. În astfel de clipe spiritul calcă pe cărări de cenușă și pare a vedea, ca în frumosul tablou al lui Antoine Wiertz, scheletul ce se ascunde în înfloritoarea înfățișare a lumii. Lirismul cel mai adânc pe care îl aflăm în aceste plachete se nutrește din sentimentul nedeslușit de așteptare, de veghe în amurg. Contemplarea se împletește cu spaima de neant. Un poem memorabil este *De ce-aș fi trist*, citat de toți comentatorii și, pe drept, pentru că rareori se poate vedea o tristețe mai demnă, un simț al sfârșitului evocat mai duios decât în aceste versuri scaldate de lumina bolnavă a toamnei:

„De ce-aș fi trist că toamna târzie mi-e frumoasă?
 Pridvoarele-mi sunt coșuri cu flori, ca de mireasă.
 Fereastra mi-este plină
 De iederu împletite cu vine de glicină.
 Beteala și-o desface la mine și mi-o lasă,
 Când soarele rămâne să-l găzduiesc în casă...”

De ce-aș fi trist? Că nu știu mai bine să frământ
 Cu sunet de vioară ulciorul de pământ?
 Nu mi-e clădită casa de șită peste Trotuș,
 În pajiștea cu crânguri? De ce-aș fi trist? Și totuși...”

Senzația de evanescență devine mai grea și mai tulbure în alte poeme (*Ți-e sufletul...*, *S-aștept?*, *Seară de mai*, *Natură moartă*), unde apar mai insistent semnele sfârșitului. Luminile se pierd în „pulbere și scrum“, drumurile trec prin ceață, un sentiment adânc

de părăsire înlocuiește bucuria calmă, jubilația dinainte. Lucrurile devin agresive, timpul se dilată și se prăbușește:

„La mine nu mai urcă de-a dreptul nici un drum;
De-abia o cărăruie, o dâră ca de fum.
Nu intră nici o ușă, n-am prag, n-am pălimar.
Doar stelele se-ngână cu noaptea-ntr-un arțar.
Ce să aștept să vie și ce să înțeleg,
Când peste mine timpul se prăbușește-ntreg?“

Ce este interesant de observat, aici și în alte versuri, este senzația de materialitate grea pe care o lasă poemele străbătute de dezolare și singurătate. Este un procedeu curent la Arghezi și el pornește dintr-un fel de *compensație*, *revanșă a imaginarului*. Spiritul observă dezastrul interior și vidul care se mărește între el și univers, imaginarul aduce în poem un număr sporit de elemente materiale. Golul interior este astfel exprimat printr-o saturație de concret în rețeaua de imagini a poemului. Să cităm *Natură moartă* (vol. *Frunze*):

„Zăresc în mine șesuri și temelii de munți
Cu ceruri printre piscuri și râuri pe sub punți,
Ca pe pământ, întocmai ca pe pământ, din care
Ieșii ca o mâhnire, trăind ca o-ntrebare.
Se înfiripă umbre, schițate, și se-ntind,
Ca-n urma unui soare născându-le murind.
Păduri culcate-n unde, pe apele domoale,
Și turlele prin ceață, ca de castele goale.
Câte un drum cotește, oprit la un copac.
Vor fi trecute toate, c-atât adorm și tac?...
Le-asemui parcă unui veșmânt care mai poartă
Și astăzi urma veche-a mișcării-n cute moartă
Dar când, întârziată, copita, pe răzoare,
Se-ndreaptă către peșteri, a unei căprioare.
Să înțeleg de unde se-ntoarce-mi vine greu...
Din câmpul sterp și rece sau din sufletul meu?“

și ce vedem? Că deșertul interior pe care îl străbate spiritul este agresat de o lume extraordinar de prolifică de obiecte consistente, dense: *șesuri, temelii de munți, piscuri, păduri, turle, castele goale, copac, peșteri, căprioare* etc. Elementele care ar anunța o rarefiere a spațiului (*ceață, umbre, schițele*) sunt puține și au parcă rolul unor supape la un motor aflat sub o presiune puternică: când energia depășește un grad admis, surplusul se degajă. Versul final („Din câmpul sterp și rece sau din sufletul meu?“) afirmă, ca întreaga poezie, o antinomie: câmpul nu este sterp, dimpotrivă, este plin, copleșit, sufocat de obiecte, imaginarul parcurge astfel o direcție diferită de aceea pe care vrea s-o afirme poetul. Tehnica subtilă, specific argehizană: ideile se privesc în oglinda unui univers compact, nu spunem înfloritor, expansiv, dar suficient de coerent, fără nici unul din acele semne care prevestesc haosul. Ciocnirea dintre aceste planuri este de mare efect, sentimentul singurătății nu putea fi mai bine sugerat decât prin această exaltare a vieții în plan material. Cheile poemului se află în admirabilele versuri:

„Se înfiripă umbre, schițate, și se-ntind,
Ca-n urma unui soare născându-le murind.“

Un soare care, murind, naște — iată o imagine magnifică a stingerii universului, *umbre care trăiesc ca o întrebare* — este un vers ieșit din tâmpla unui Eminescu trecut prin școala simbolismului.

Jurnalul acestor obsesii este continuat în *Cadențe și Silabe*, unde gândul morții este supus unei savante operații de exorcizare. Poetul nu pronunță Răul fatal pentru a nu declanșa forțele lui. Neantul este sugerat pe ocolite, o metaforă ambiguă, o aluzie îi subliniază prezența. Ideea se dizolvă în vegetația, în continuare luxuriantă, a poemului. Moartea își trimite întâi solii — singurătatea, urâtul, — universul este amenințat de pâcle, cețuri, o insuportabilă senzație de târziu în lume, de timp îmbătrânit aflăm în aceste poeme litanice, de o mare forță expresivă în ciuda simbolurilor

care se repetă. Oriunde am deschide cărțile, ochii cad peste con-fesiuni cutremurătoare prin tonul lor de rugăciune mândră:

„Păianjenul visării parc-ar sui cu frică,
Parc-ar călca pe firul nădejdilor întins,
Care-și scoboară vârful, pe cât i se ridică
Un căpătâi în haos, de-o stea, de unde-i prins.

Singurătatea-n zale mi-a străjuit cavoul
Ales pentru odihna rănitului oștean,
Și i-a cules auzul catifelat ecoul
Cu șase foi, al frunzei căzute din castan.

De mult păzește cripta și pragul ce scoboară,
Dar vremea, nentreruptă de morți și crăci uscate,
Prin mâinile tăcerii, de ceară, se strecoară,
Ca un fuior de pulberi și brume dezlânate.

Puse-n vârtejul ritmic al unui singur vers,
Ar mai simți Cadența, de-a pururi ascultată,
De valuri și de ceruri, egale-n pasul mers,
Când s-ar opri secunda și inima să bată?“

Vremea ce trece prin mâinile de ceară ale tăcerii, tăcerea ce se strecoară printre lucruri *ca un fuior de pulberi și brume dezlânate* arată o imaginație mai potolită, visul care urcă pe firul nădejdilor întins, între suflet și o stea pierdută în haos este însă o metaforă grandioasă, demnă de un mare romantic. Au astfel de poeme, desprinse ca niște frunze din copacul bolnav al sufletului, ceea ce se cheamă *metafizică*? Marcel Raymond face undeva deosebirea dintre *metafizica poetului și metafizica filozofului*, la temelia celei dintâi stând ideea de unitate a lumii și de cooperare a tuturor lucrurilor și ființelor. Un spirit metafizic în poezie este, așadar, acela care află sensul totalității universului. Metafizica se confundă, în acest caz, cu lirica fundamentală, căci orice poet mare caută să afle semnificațiile universului și descoperă legăturile dintre lucruri și viețuitoare. Am spune însă mai simplu că metafizic

este poetul care vede cosmic și dă experienței lui existențiale o semnificație mitică. Metafizica ar reprezenta, în acest caz, starea de grație a spiritelor uriașe. Arghezi trăiește în preajma lor, umorile lui sufletești întunecă sau însoresc universul. *Cadența* pe care o evocă poate însemna mai multe lucruri, timpul ireversibil, de pildă, sau Marele tot, Ființa eternă, ascunsă în univers. Ca într-un cunoscut poem al lui Rilke, Arghezi leagă existența acestei noțiuni de existența omului. Dispărând individul care gândește pe Creator, nu va dispărea, oare, Creatorul însuși? („Ce-ai să te faci, Doamne, dacă mor?“) Oprindu-se secunda, încetând să bată inima, nu se va tulbura cu nimic ritmul *Cadenței*? Întrebări fără răspuns. Universul arghezian începe să devină, sub amenințarea ideii de moarte, o complicată arhitectură a interogațiilor:

„E un drum
Ori o pârtie de fum?“
(*Așteptare*)

„Întristat de ce să fiu
Că-i devreme, că-i târziu?“
(*Monotonie pe vioară*)

„Când mi-a murit nădejdea și când a înviat?“
(*Îngânare*)

„Începe noaptea. Unde-i dimineața?
E frig în suflet, sufletu-i sărac
Și nu pot ști cu ce să-l mai îmbrac.
Mi-e mintea înghețată.
Am fost cândva și n-am fost niciodată?“
(*Cantilenă, vol. Silabe*)

și ele exprimă un orar spiritual nesigur, o trecere neașteptată de la nădejde la o *întristare negrăită*, fără cauză, fără soluție. Spiritul este închis într-un cerc de obiecte materiale din care nu poate (și nici nu vrea) să iasă, pentru că ieșirea înseamnă dispariție, trecerea *dincolo*. Demersul liric arghezian seamănă, în această ul-

timă ipostază, cu un dans între viață și moarte, speranță și dezolare, dorință de zbor și senzație acută de coborâre. Frontiera dintre lucruri tinde să dispară, viața și moartea lucrează împreună. *Dispariția hotarelor* este resimțită ca o primejdie și, prin contrast, apare la Arghezi (cel „cu toate în veac nepotrivit“) dorința de statornicie, de ordine în univers. Desprinderea unei petale, plecarea păsărilor, fenomene altfel naturale ca și germinația și înflorirea, încep să fie judecate ca niște semne cu valoare premonitorie. Ridicarea unui vultur în văzduh produce spaimă, deși locul vulturului este în aerul tare al înălțimilor:

„Un vultur în văpaie se ridică
Pe cât se-nalță mi-e mai frică.
Gândule înger, nu zbura. Noroc!
Să vezi că și vulturele ia foc.“

(*Trândăvie*)

Lângă voința de a îngheța universul, apare și aceea de a smulge de pe cer secunda și de a o strivi (*Seară de mai*), de a opri, cu alte vorbe, curgerea timpului;

„Și-n cartea răsfaită capitolul se curmă.
Aștepți să i se-ntoarcă și foaia cea din urmă.
Nu! Pune peste carte o piatră, că o ține
Să nu se întoarcă alene de la sine.“

(*Adiere*)

Se poate trage o concluzie despre *figura* liricii lui Arghezi în faza ei crepusculară: ea indică o mișcare de repliere a imaginației într-un spațiu izolat de restul lumii prin ziduri puternice, garduri, pomi care veghează etc. Imaginile poetice sugerează această reclusiune cu efect dublu cum vom vedea deîndată. În *Asceză* (*Poeme noi*) sufletul este asemuit unui cavou („mi-a străjuit cavoul“), mai departe e vorba de criptă, prag, în alt loc (*Peste lumi*, vol. *Cadențe*) spiritul este înconjurat de urâtul care „zace ca un schit“, metafore din poeme diferite sugerează un gol și o împrejmuire („o sală-n

suflet și ea goală“), o ridicare a punților. Expresia cea mai elocventă a acestei *figurii a închiderii* o descoperim în poemul *Nu spune* din volumul *Poeme noi*, citat și în altă parte a studiului nostru. Să reținem acum imaginea izolării totale, într-un univers interior prevăzut cu peșteri și înconjurat de bezne încuiate cu zăvoare. Poetul este un Meșter Manole care ridică singur schelele, aruncă uneltele și se zidește voluntar într-o mânăstire a spiritului său:

„Clădește-ți, frate, viața cu peșterile-n tine,
 Departe de-altă viață, departe de-altă rază,
 Și pardosindu-ți noaptea cu lespezi de rubine,
 Vei ști tu singur dacă se sting ori scânteiază.
 O punte duce-n bezna-ncuiată cu zăvor.
 Sfărâmă-i-o și puntea, aruncă-ți și unealta.
 Tu vei cunoaște singur, și-nvins și-nvingător,
 Ce goluri și prăpăstii îți leagă-o zi de alta.“

Acest spațiu închis are efecte contrarii: ocrotește, dar și întărește sentimentul de singurătate, încetinește ritmurile marelui mecanism, adâncind, în același timp, angoasa. Figura *închiderii* are în imaginarul arghezian un statut provizoriu, ambiguu. Totul converge la Argezi spre o *mitologie a îndoiiții și a nedeslușitului*, sugerată, temporal, prin metafora orei confuze, *răzlețe* între zi și noapte. Timpul privilegiat devine *seara*, zonă de trecere, marcând două limite:

„E către seară. Zarea stă grămadă
 Și goii arbori parcă vor să cadă.
 Adorm și-n sus și-n jos în lac,
 Dormind și lacul parcă de un veac.

Străbuni, strămoși din zeci de neamuri,
 Copacii au rămas doar trunchiuri între ramuri,
 Giganții în ruină: un trecut,
 Morți în picioare-ntregi, cum au crescut.
 Nedeslușită, umbra te-mbie și te cere.
 Singurătate, ceață și tăcere.“

Sentimentul liric care corespunde acestei viziuni crepusculare este acela de așteptare, de nehotărâre la capătul unui drum care sfârșește nu se știe unde. Mai toate versurile din *Cadențe*, *Silabe*, *Ritmuri* revin la acest motiv. Să reținem un fragment din poemul *Pe o harpă medievală* (vol. *Cadențe*):

„Așteptarea simți că ține cât un șes pustiu de viață.
Ai ghicit că-mbrățișarea e zălogul cel din urmă.
Te zăresc într-o poveste cu cerdac și cer în față,
Măsurând în fiecare seară ziua ce se curmă,
Și tresari la-nvăluirea liniștilor dintre plopi,
Încercând din amintire umbra ei să ți-o dezgropi.

Ceri văzduhurilor pâcla tainelor să și-o despice
Și să-ntoarcă drumul negru, așternut ca un plocat,
Însă ochii-n pleoape, umezi, vor veghea, ca două spice,
Până ultima nadejde le va fi și secerat.“

Metaforele de aici și din alte versuri se învârtesc în jurul aceluiași simbol. Din nou *seara* („ziua ce se curmă“), *învăluirea* („învăluirea liniștilor dintre plopi“), *pâcla* (într-o asociere cu *taina*, marcând o dublă imprecizie, un mister de gradul doi), în fine *plecarea* („drumul negru“) într-o direcție necunoscută. Le regăsim în alt poem (*Așteaptă* din vol. *Silabe*), o ruga către cineva nenumit de a întârzia procesul implacabil:

„Așteaptă ca prin mâna umbrei să treacă lucrurile toate...
Velința câmpului începe să se-nfășoare-n vale sul.
Târât de bivoli, plugul noptii va răsturna cetăți și sate
Și somnul le va strânge-n fânul și paiele dintr-un pătul.
Așteaptă să-și scurteze drumul îndelungarea și să piară,
Să-ți fie stâncile de smirnă și pașii-n pietre ca de ceară,
Să se apropie vecia de noi și-n șesuri să se verse,
În vreme ce din tabla legii prin grai și rândurile șterse.
Așteaptă să se piardă viața, care ațâță și-nfioară,
Urâtul să se tupilească pe după șurile din curți,
Să-și puie și durerea noastră o coardă nouă la vioară

Și stâlpii granițelor negre să ți se-arate strâmbi și scurți.
Atuncea, în odăjdii albe, prin plopii paznici de hotare,
Vom strecura comoara vie spre ceruri mai nemuritoare.“

Seara a devenit aici aproape *noapte*, *vecia* este mai aproape, *stâlpii granițelor* (hotarele) s-au scurtat și s-au strâmbat, orizontul se închide amenințător („velința câmpului începe să se-nfășoare-n vale sul“), toate elementele figurației argheziene indică o limitare a simțurilor și o coborâre progresivă a universului obiectiv spre zona întunericului. Curând noaptea va intra în drepturi (Arghezi va pune ultima lui carte sub acest simbol) și nu puține versuri îl anticipează. Spicuim din *Silabe* câteva imagini: „O noapte fără nici o dimineață“ (*Scrisorile*) sau „O noapte neagră-ntr-o turlă“ (*Canină*) etc.

Este greu de spus în ce poem Arghezi este mai aproape de limită, până unde îndrăznește spiritul său să coboare ca să primească răsuflarea rece a neantului. Există totdeauna la el o forță contrară, un *dublu* care se opune și caută soluția de salvare. Demersul liric nu este unitar, progresiv și ireversibil. Luând ideea morții în brațe, poetul află totuși temeieri de a trăi. Trecerea are un sens dublu („Când mi-a murit nădejdea și când a înviat?“), Arghezi se zbate cu o subtilă complicitate între două limite. Însă scriind despre toate acestea nu-și biruie poetul destinul? Poezia este deja o victorie, o palmă dată morții care pândește, poezia este, în fine, o incitare și în același timp o ocrotire, un punct de sprijin.

* * *

Lângă poezia dinainte, expresia unei stări existențiale, stă alta care continuă un vechi dialog arghezian. Este *poezia psalmilor*, continuată în *Frunze*, *Poeme noi* etc. prin câteva piese remarcabile, sporind, astfel, dosarul și așa voluminos al unei teme fundamentale. O caracteristică a noilor documente ar fi mai profundă implicație a existențialului în dialogul poet — divinitate. Factorul

spiritualist nu este absent, dar în spațiul acestei dezbateri pătrund mai puternic neliniștile lumești ale poetului. *Psalmii* de acum încep să exprime într-un chip mai direct graficul unei stări de suflet. Sentimentul morții, erosul, bucolica argheziană sunt, toate, implicate în această lirică profundă în care filozofia leapădă orice abstracțiune și este înlocuită adesea cu ironia (*Psalmistul, Marele cioclu*). Întâia imagine este aceea a timpului biblic când comunicarea era posibilă. Nostalgia de începuturi este veche la Arghezi, inedit este sentimentul de îmbătrânire în aspirație:

„Sunt un școlar, întârziat în vreme
Și care-ncearcă pana și se teme [...]
Aș vrea să fi rămas ce-am fost,
La peștera cu turlle de piscuri, mut și prost,
Într-un tărâm pustiu, cu Dumnezeu,
Noi singuri între vulturi și zimbri, El și eu.“

Pasul următor este negația sub forma (necunoscută până acum) a ironiei. Robul începe să-și persifleze stăpânul, distanța dintre ei s-a micșorat, subiectul și-a asumat deplin (dar nu definitiv, vom vedea deîndată) obiectul. Spiritul este senin și pe tema gravă a eșecului el creează un spectacol truculent. Dumnezeu (*Haruri*, vol. *Frunze*) așează în calea credinciosului piedici absurde, inventează probe care pun sub semnul întrebării seriozitatea lui (robul trebuie să găurească vântul, să sece izvorul, să strivească ceața). După toate acestea divinitatea dispare:

„Domnul gingaș și milosul foarte
Avea de dat porunci și-ntr-altă parte.“

Retragerea divinității din univers după săvârșirea Creației este o temă pe care o tratează și istoricii religiilor. Arghezi îi dă o interpretare umoristic-gospodărească. Domnul este un fel de proprietar grăbit care, după ce dă porunci de felul celor de mai sus, dispare („împărăția fiindu-i fără de sfârșit“). Robul, rămas singur, se apucă de treabă, desface negura „în jurubițe, ițe, fulgi și fire“,

dar muntele de ceață nu se clatină și nici izvorul, încercat cu ciutura, nu seacă. Cineva nu și-a ținut legământul, dar cine?

„Cine și-l calcă, Domnul sau robul Lui, cuvântul?

Tu, suflet, nu-ntreba, nemântuit,
Care din cei doi semeni te-a mințit,
Domnul din ceruri, bun, sau Necuratul,
Că-ți mai sporești osânda și păcatul“.

Răspunsul îl aflăm în alt *Psalm*, punctul extrem al răzvrătirii argheziene. Este aici o negație nu numai a divinității, dar și a experienței anterioare. Poemul pare un bilanț tragic, o opțiune definitivă. Tonul este dârz, eșecurile n-au înfrânt pe poet, din căutărilor zadarnice el a ieșit demn și a câștigat lumina conștiinței:

„Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte și silabe,
Ori pe genunchi și coate târâș, pe patru labe.
Zărind slugărnicia și cazna mea umilă
Ai să primești fămândul, mi-am zis, măcar de milă.
Încerc de-o viață lungă, să stăm un ceas la sfat,
Și te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ți pipăi pragul, cu șoapta tristei rugi,
Dau numai de belciuge, cu lacăte și drugi.
Înverșunat de piedici, să le sfărâm îmi vine,
Dar trebuie, -mi dau seama, să-ncep de-abia cu Tine.“

Ideea este reluată, cu o fabulă mai complicată, în *Psalmistul*, unde descoperim și ceea ce am putea numi sincretismul arghezian, specific pentru această etapă. E o meditație care îmbrățișează toate laturile existenței umane, de la setea de eternitate la eros. Totul este pus sub semnul marii treceri și al incertitudinii asupra vieții de dincolo. *Psalmistul*, vechi rob al unui vis, este zdruncinat „în temelia încredințării“ și de ce n-ar fi când, așteptând o încurajare, dă în orice clipă peste un zid de nepătruns?!:

„De-o viață nepăsarea ți-o rabd robind aici,
Înghemuit în suflet și-n spini, ca un arici.“

Ajuns la capătul unui drum lung și greu, el cere ultimele semne de grație divină. Exigențele sunt, întâi, de ordin gospodăresc. Îngerii să coboare și să cerceteze staulul și să se îngrijească de capre, să vegheze pomii din livadă, sa ocrotească iezii, cățelandrii și pisoii, mai mult, Dumnezeu însuși să vina pe pământ și să se joace cu numitele dobitoace: iedul să-i sugă degetul, cățelul să-i fure papucii, pisoii să mângâie cu laba ciucurele bărbii. La prima vedere o viziune de bucolică mistică. Psalmistul solicită și ocrotirea căminului. Tema paternității și tema erosului conjugal sunt reluate din perspectiva, până acum calmă, a sfârșitului:

„Aibi grijă mai cu seamă, strămoșule, de fată.
Mi-e frică ce se face, pe lume, fără tată.
Simțirea-i prea gingașe și fragedă, de floare,
Mă urmărește-n taină și noaptea, și mă doare.
Tu nu știi, cred, ce viață trăim în neamul meu,
Îndrăgostiți în toate și-mbrățișați mereu.
Pe maica lor frumoasă, copilă și cuminte,
Sunt șapte vârste pline de-atunci, mai ții Tu minte?...“

Imaginea unui Dumnezeu bonom, amestecat în treburile gospodăriei, amintește de simbolistul Francis Jammes. Ce urmează este un fragment cu o tonalitate mai gravă. Perspectiva raporturilor dintre om și divinitate se schimbă, simbolul eșecului întunecă viziunea idilică dinainte. Omul este „străin și singuratic“, vitreg „în marea vecie“, el vrea, în fine, un gest de solidaritate. Harul lui este un chin:

„M-adun într-o nădejde; de-abia că se-nfiripă,
Și clipa-mi și ucide nădejțile de-o clipă.
Mi-ai dat pe negraite, de ce, nu știu, un har
Pe jumătate dulce, însă mai mult amar“...,

și rugăciunea psalmistului se înăsprește, apar obișnuitele accente de contestație. Robul vrea, neîntârziat, să fie scăpat „măcar de îndoială“, vrea „tâlcul plin“ al lucrurilor, răbdarea lui a obosit. Divinitatea este din nou pusă în cauză. Finalul poemului aduce

imaginea pascaliană a fragilității și demnității omului într-un univers dominat de raporturi absurde:

„Cine mi-a spus ca omul e înălțat și mare
 Pentru că știe singur dintre făpturi că moare?
 Că-i trestie plăpândă, cu trestia de-o fire,
 Hirotonit, el singur, cu harul de gândire?
 Ce nu afla maimuța, din spusa nimănu,
 Ar fi o-ndreptățire și o noblețe-a lui.
 Fantomă trecătoare, el ar fi fost să fie
 Dumnezeiasca lumii sublima mărturie.
 Atâta avuție ascunzi, și-ntre comori
 O socotești deșartă pentru că știi să mori?“

Relațiile mai sunt cercetate o dată într-o parabolă lirică *Focul și lumina* (vol. *Poeme noi*), în chipul unei șezători antonpannești. Tema ar fi aici reîntoarcerea lui Dumnezeu, după o lungă absență, în univers. Stilul este când ironic, când grav. Într-un sat indeterminat geografic, oamenii suferă de o boala ciudată, timpul se surpă, iarba se învinețește. Intervine o voce supranaturală (Vocea Mare) care, anunțând sfârșitul lumii, vrea să lămurească esența vieții celeste, însă gestul Demiurgului întâmpină împotrivire. Omul a pierdut limbajul comunicării cu divinitatea. Îndemnat să vorbească, potcovarul se apără invocând înstrăinarea îndelungată a divinității de om:

...“— Mi-e greu.
 Ce? am vorbit vreodată, să știiu, cu Dumnezeu?“

Fiind vorba de moarte, să amintim și viziunea umorescă din *Marele cioclu*. În mormântarea este o petrecere cu cimpoaie, naiuri și scripci, bocete ciudate, coruri de iezii etc. Fantezia argheziană fabrică imagini noi pentru a marca o neînțelegere veche. Volumele *Cadențe*, *Silabe*, *Ritmuri*, *Noaptea* sporesc numărul lor în niște poeme care, judecate separat, sunt admirabile. Reținem într-un loc (*Ghersiul îngânat*) ideea divinității contaminate de angoasa omului:

„Vreau să-ți sărut odată opinca de lumină,
Dar, ca și mine, nu știi ce-i tihnă și hodină“,

în altă parte sugestia de înstrăinare cosmică a omului (*Cale frântă*) și, încă o dată, de răzvrătire și intrare în haos:

„Uitat între pământuri și ceruri, în strâmtoare,
Nu mai știam cunoaște nici calea, nici solia
Și-am doborât cu pumnii și umerii solia...“

sau sentimentul de gol interior, de zădărniciie a luptei pe acest plan (*Sufletească*). Un *Psalm (Silabe)* readuce simbolul lui Isus (simbolul sacrificiului uman) părăsit într-un univers pustiu, sub ochiul indiferent al cerului. Versurile depășesc și aici spiritualul (religiosul) spre existențial. Ce se impune este viziunea tragică și măreață, în ciuda numeroaselor înfrângeri și umilințe, a *omului îndoielnic* pe care îl profilează lirica lui Arghezi.

* * *

Un punct de sprijin este pentru Arghezi arta. Împreună cu universul mic și căminul, arta (poezia) reprezintă un spațiu de securitate pentru *omul îndoielnic*. El o concepe simplu, ca pe un meșteșug învățat de la natură, deopotrivă cu arta olarului. Al doilea element este jocul. Poezia este un joc nevinovat cu „scame, ațe și nimicuri“ — scrie autorul într-o jovială *Postfață* la volumul *Ritmuri* (1966). E chipul bonom arghezian de a trezi îndoiala față de gravitatea simulată, tiranică a literatului de profesie „măreț, confuz și vag“ (*Monopol*, vol. *Ritmuri*). Detașându-se de imaginea poligrafului fudul, Arghezi reduce actul de creație la un meșteșug pur formal, la o potrivire de cuvinte spre disperarea belferilor loviți — scrie poetul în altă parte — „de neputința de a se juca“. Jocul are însă un rost și în balamucul cuvintelor („trebuiește povestit / Balamucul ce-a ieșit“) se exprimă „o viață și o nefericire“. Există aici și în alte texte ce privesc condiția creatorului și

a poeziei o notă păcălitoare, nastratinească, ea nu trebuie însă să ducă la ideea greșită că în spatele meșteșugului nu se află nimic. Dimpotrivă, câtă seriozitate, ce foame de totalitate, câtă dorință de a îmbrățișa zările! Formula *Arghezi* — *geniu verbal* care, prin Ion Barbu și Vladimir Streinu, a intrat în limbajul criticii române, trebuie folosită cu circumspecție. Ea ascunde principial o negație, negația unui poet al profunzimilor. Arghezi pune poezia (și de aici poate vine confuzia) în șirul îndeletnicirilor naturale, simple, dar fundamentale. Harul vine de la buruieni și găze, versul reface un ritm al materiei, materia un ritm al cosmosului. Cercetând fărâamele de lumină din lucrurile mici și învățând de la ele devoțiunea și ordinea, poezia intră, așadar, în contact cu forțele vieții universale. Arghezi detestă, nu mai încape discuție, *literatura*, în sensul pe care îl dădea termenului Verlaine, dar se desparte de poezii moderni care, dezgustați de retorica tradițională, încifrează versul. Noțiuni sacre pentru alții: *inspirație*, *inițiere*, *poezie pură*, *ermetism*, *dicteu automatic* — n-au pentru Arghezi nici un înțeles. Printre *moderni* el face figură de barbar, printre *tradiționaliști* el este un iconoclast. Tema creației (care revine în toate volumele de versuri noi) este asociată, ca și în celelalte cazuri, cu alte motive. Vorbind despre poezie, Arghezi nu poate ocoli noțiuni grave ca destinul individual, locul lui în cosmos etc. Nici odată nu vom găsi la el o temă pură, un poem care să trateze de la început la sfârșit un unic subiect. Un *Cântec de seară* (vol. *Frunze*) începe cu sugestia poeziei ca formă de salvare a existenței („am cântat pe câte scule, ca să-mi rabde viața“) și ajunge la ideea divinității:

„Și cu fruntea ridicată, ca un stei în rugăciune,
Umilit și trist cerui și nesfârșitului de sus
Coarde noi și alte glasuri în cântare sa răsune
Și, pe rând, în timpul nopții visu-n ele mi l-am pus“.

Frecventă este, în legătură cu actul creației, ideea dificultății de a redebuta. Orice poem este un început, un efort uriaș de a stăpâni

cuvântul. La un poet cu o tehnică de a versifica atât de solidă, insistența asupra greutății de a scrie pare o frivolitate. Știind însă că cel ce se plânge de această dificultate a debutat de trei ori și a publicat la 47 de ani prima sa culegere de versuri, îndepărtăm ideea de afectare, răspândită printre oamenii de litere. Greutatea de a începe se leagă la Arghezi, cum s-a putut constata și mai înainte, de o viziune mai largă. Poezia este creație, creația este un început, o organizare a haosului inițial, un vers bine curgător este o despărțire a pământului de ape. Poetul se găsește, în orice punct al vieții lui, în postura Creatorului din *Biblie*. Pagina albă este haosul dinaintea logosului, cuvântul potrivit în propozițiune este izbânda din ziua a șasea. Deosebirea este că după o clipă de contemplare, poetul reia totul de la început. După cincizeci de ani de trudă, condeiul se teme încă, poezia iese dintr-o fervoare înnoită a îndoielii de sine:

„Te temi și-acum de ce te-ai mai temut,
De pagina curată și de rândul,
Și de cuvântul de la început.
Te sperie și litera și gândul.“

(*Frunze pierdute*)

O poezie cu caracter gnostic (*Poetului necunoscut*, vol. *Poeme noi*) și o parabolă (*Privighetoarea*, vol. *Cadențe*) pun problema sacrificiului și a libertății creației. Poetul e blestemat să ridice un altar, dar ca pietrele altarului să ție — „cer inima și viața zidite-n temelie“. Simbolul din *Privighetoarea* (parabolă în genul lui Oscar Wilde) este acela din *Flautul descântat și Șoim și fată*. Închisă în colivie și ademenită cu semințe, filomela rămâne întristată, se zbate, se rănește. Libertatea este hrana adevărată a creației.

* * *

În poezia postbelică a lui Arghezi puternică este latura gnostică. Un ton sfătos, o încercare de ierarhizare morală a valorilor aflăm și în poemele mai vechi. Plăcerea de a da sfaturi sporește

o dată cu vârsta. *Inscripțiile din Poeme noi*, *Sus* din volumul *Cadențe*, 84 din *Silabe* recomandă o pedagogie a muncii și a speranței. La bătrânețe, Hugo voia să se alieze cu nepoții împotriva moralei părinților și cerea eliberarea frenetică a simțurilor, disprețuirea dogmelor. Arghezi este mai circumspect, *inscripțiile* sale laudă îndrăzneala, omenia, așteptarea cu demnitate a sfârșitului. Etica *omului îndoielnic* se bazează pe ideea efortului, a datoriei împlinite:

„Fă-ți datoria până-n capăt, bine.
Sunt datorii și țelul și povara“...

Femeia este forța propulsoare, țelul și răsplata bărbatului. Tot ce face el se supune acestei zeități fragile:

„Mușcat de colții stâncii și sângerat în coate.
E jertfa lui de sine, aprinsă de-o idee.
Ideea, ca și lupta și pâinea,-i tot femeie.
Sunt toate ale tale și toate pentru tine.
De nu, atuncea pentru cine?
Căci darurile toate aduse ție ți-s,
Primind în schimb o floare, fragilul tău surâs.
Făptură de petală și de un bob de rouă,
Dă-i zilnic dimineața o bucurie nouă,
Ofranda de răsplată e poezia lui.
O alta, mal suavă și mai cinstită nu-i.“

După o deschidere atât de largă spre o morală a solidarității, urmează (mecanism de acum cunoscut) o repliere, o ridicare a punților. *Omul îndoielnic* este înconjurat de primejdii, durerile lui interioare trebuie ocrotite și însingurarea voluntară este o cale. La lumina și în liniștea ei înflorește taina, spiritul ia act de condiția lui. O imagine extraordinară de plastică a acestei retrageri în sine aflăm în poemul *Nu spune* (vol. *Poeme noi*):

„Clădește-ți, frate, viața cu peșterile-n tine,
Departa de-altă viață, departa de-altă rază.
Și pardosindu-ți noaptea cu lespezi de rubine,

Vei ști tu singur dacă se sting ori scânteiază.
O punte duce-n bezna-ncuiată cu zăvor.
Sfărâmă-i-o și puntea, aruncă-ți și unealta.
Tu vei cunoaște singur, și-nvins și-nvingător,
Ce goluri și prăpăstii îți leagă-o zi de alta.“

Poemul este străbătut de suflul orgoliului romantic, ispita *piscurilor de piatră* din tinerețe tulbură încă o dată liniștea amurgului. Bătrânul leu își scutură coama, și natura calmă de până atunci intră deodată în stare de agitație, îndoiala este pentru omul arghezian suferința, dar și forța lui. A fugi de trândăvie, a căuta primejdia și lupta este singura soluție demnă pentru individul amenințat să fie frânt de timp, de univers, de semeni. Fără vreo altă legătură în plan filozofic, Arghezi se apropie aici de morala eroică și tragică a lui Camus:

„Neadormit și teafăr se cuvine
S-arunci și trândăvia ispitei de la tine.
Primejdia s-o cauți de-a dreptul, într-adins.
Nu te lăsa de semeni și timp rănit și-nvins.
Cu traista în spinare, cu câinele tău, leul,
Dă luptă neîntreruptă cu ceasul rău și greul.
Călătorind de-a pururi prin zări și peste zare,
Să nu te afle viața culcat, dar în picioare.“

* * *

Poezia universului mic, poezia căminului și poezia erotică formează în versurile de bătrânețe ale lui Arghezi un capitol special. Ele constituie spațiul de ocrotire a spiritului. Păsările, dulzii din curte, buruienile sunt nu numai probe ale încorporării și, deci, ale revelației divinității în lumea pe care a părăsit-o de la creație (soluție panteistă), ele devin aliații *omului îndoielnic*, temeiul rezistenței sale. Înconjurat de viețuitoarele mici, ocrotit de familie, el se simte în siguranță, umbrele neantului se opresc la poarta ogrăzii. Itinerarul spiritual arghezian începe cu un *pisc ipotetic*

(simbolul retragerii orgolioase) și se termină în *cămin*, spațiul securizant, *l'objet ponctuel*. Căminul înseamnă și o natură domestică (grădina, câinii, caprele, păsările de curte și păsările care își fac cuiburi în arbori). În poeme va fi vorba mereu de aceste elemente (*Psalmistul* este un exemplu). Mai este ceva: credința poetului că gâzele și buruienile au „țandăra lor de lumină“, participă, cu alte cuvinte, la viața cosmică. Solidaritatea cu ele (*franciscanismul* arghezian de care a vorbit critica mai veche) reprezintă o aspirație spre totalitate, a cunoaște viața mărunță a materiei este a intra în contact cu ritmul universal, a prinde un capăt din firul ce duce spre Creatorul suprem. În poemele bucolice din *Frunze*, *Poeme noi*, *Cadențe* etc. universul mic are îndeosebi o funcție compensatorie, reprezentând un leac împotriva angoasei. Să cităm dintr-un *Cântec la fereastră* (vol. *Frunze*):

„Făptură-ndură-te-mprejuru-mi în fiecare ceas întreagă,
 Acoperă-mă-n flori și iarbă, ca un bordei,
 Fără să-ncerce mintea mea să te-nțeleagă,
 Silește-mă să te visez de-a pururi și să te cânt în cor cu-ai mei.
 Trimite-mi păsări la fereastră și rândunele ziditoare
 Să-și puie cuiburile-n streășini subț paza gândurilor mele,
 În puful nopții adunate, dintre cămin și-nvelitoare [...]
 Învață-mă, făptură, limba cu care floare și gândac
 Stau înțeleși în taina ierbii și se-nțeleg cu necuprinsul
 Și-nțelepciunea unui nufăr rășfrânt și oglindit în lac.
 De ce-aș simți că suie vremea și n-aș opri-o pas cu pas,
 Să văd că singură din urmă îmi dă năvală și mă curmă.
 Când mi-ar ajunge, la suișuri, un bob de trup, un fir de glas
 Și-un crin în fund cu-o piatră scumpă să-mi fac din el un cuib curat?“

Este una din numeroasele rugă pe care poetul, în amurgul vieții lui, le adresează unei făpturi dominante. Păsările, copacii din fața porții, florile, gândacii știu *taina* pe care poetul n-o cunoaște, ele comunică în tăcere și modestie cu divinitatea („și se-nțeleg cu necuprinsul“). Dorința finală este ca poetul să-și facă un „cuib

curat“ în piatra ascunsă în teaca unui crin. Dorință desigur de reîntegrare în viața materiei, sentiment de comunicare cu lumea boabelor și a viețuitoarelor disprețuite, voință de a ajunge prin celebrarea miniaturalului la ceea ce este etern, absolut în univers. Dar dedesubtul acestor straturi de simboluri este un altul ce pornește dintr-un adânc instinct de apărare. „Cuibul curat“ instalat în inima infinitezimală a unei flori este, metaforic vorbind, locul unde spiritul bolnav de angoasa morții se retrage pentru a prelungi cu o clipă viața ce se curmă, însă acest spațiu securizant este fragil, soluția este provizorie, după oarecare timp pereții cedează și *omul îndoielnic* este confruntat din nou cu dușmanii lui dinafară și dinăuntru. *Căminul* este o soluție mai durabilă. Argezi îi va dedica multe poeme. S-a vorbit de Victor Hugo și de arta lui de a fi bun. Puțini au cântat ca Argezi bucuria paternității și plenitudinea vieții conjugale. Casa, femeia, copiii, apoi viețuitoarele din curte constituie străjerii lui, armele de apărare împotriva adversarului implacabil. El a introdus pe soția lui, Parasciva, și pe copiii Mitzura și Baruțiu în mitologia sa lirică. Iezii, dulăii gorjeni care-l petrec prin gard când pleacă și-l așteaptă neliniștiți la poartă au devenit, de asemenea, personajele unei bucolici fermecătoare. Pasul dulce al femeii alungă urâtul, „*ce monstre délicat*“, zâmbetul ei îndepărtează alt monstru, îndoiala:

„Cui să-i vorbesc de nu știu ce mă doare?
Cine s-asculte sufletul e-n stare
Cu degetul trecut în cingătoare,
Fără să-mi ceară să-i vorbesc mai tare?

Tu pricepi din gest. Într-o privire
Păstrai comoara ce-mi lipsea
Și cunoșteai și din închipuire
Ce bolți de cer vegheau deasupra mea.

Dar când venea s-asculte îndoiala
La ușa-ntredeschisă către vis,

Îți auzeam pantoful și podeaua...
Și-atunci știam că ușa i s-a-nchis.“

Cu aceasta am intrat în sfera propriu-zisă a erosului arghezian. Surprinzătoare, reluarea unei teme de care în tinerețe poetul s-a ocupat puțin și cu răceala celui obsedat de mituri esențiale. În *Cuvinte potrivite* aflăm orgoliul hiperionian, detașarea de idealul iubirii comune. Cine nu cunoaște versurile teribile din *Inscripție pe un portret*?

„Mi-am stăpânit pornirea idolatră
Cu o voință crâncenă și rece;
Căci somnul tău nu trebuia să-nece
Sufletul meu de piscuri mari de piatră“.

Iubirea trebuie să rămână în stare de logodnă (logodnă mistică, desigur), ideea căsniciei este îndepărtată ca o soluție potrivnică artei. În *Flori de mucigai* sunt înfățișate suferințele și deliciile erosului carnal, bucuriile trupului tânăr, vraja simțurilor excitate de o claustrare îndelungată. În *Poeme noi*, Arghezi îmbrățișează, cu o ardoare pe care n-am fi putut-o bănuși, erosul conjugal. Când un poet trecut de 70 de ani scrie despre dragoste, este aproape sigur că poemele lui sunt niște delicate reflecții. Poeziile erotice ale lui Arghezi sunt, cu puține excepții, poezii de *sentiment*, el scrie la vârsta patriarhilor versurile pe care ar fi trebuit să le scrie când era tânăr. Erosul nu este, se înțelege, pur, în afara temelor mari ce obsedează acum spiritul arghezian. El se asociază uneori, ca la romantici, cu moartea, alteleori tânjirea erotică se confundă deliberat cu tânjirea cosmică. *Năluca* aduce sugestia eminesciană a timpului care crește în urmă aburind imaginea iubirii îndepărtate. În oglinda vremii, chipul femeii apare „tot mai lămurit nedeslușită“:

„Nici vocea, nici privirea nu mai vin.
Te-aud, te văd din ce-n ce mai puțin
Și risipită-n mine, fărâme și crâmpieie,
Te-adun și nu pot strânge din ele pe femeie“.

Indecizia care, sub raport moral, este nota dominantă a mitologiei argheziene pătrunde și aici. Arghezi transformă imposibilitatea de a opta într-un prilej de suferință dulce, de farmec trist:

„Voiam sa pleci, voiam și să rămâi,
Ai ascultat de gândul cel dintâi.
Nu te oprise gândul fără glas.
De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?“

Ambiguu este simbolul *străinii* care apare de două ori în poemele lui Arghezi. Străina pare a fi (*Așteptare*) iubirea care nu mai vine. Grădina, viețuitoarele din curte tânjesc, poetul, asemuit unui copac bătrân, se desfrunzește. Este vorba și de o nuntă cu martori aleși dintre iezi și porumbei, și gândul ne duce atunci la alt fel de nuntă, mioritică. Cine este atunci străina aceasta așteptată cu o ardoare tristă? Geniul poetului este de a nu lămuri. În alt poem (*Streină*) vine vorba din nou de făptura ciudată, pornită de departe — „din insula pribeagă dintre vecii și moarte“ și asemuită unei insule plutitoare „desprinsă dintre zodii“. Finalul interogativ pune un voal peste simbol:

„O insulă și-o luntre plutiseră-mpreună.
Talazele frământă, bat neguri de furtună
Și-aleargă să le soarbă prăpastia, întregi.
Nu ai putea tu vraja ispitei s-o dezlegi?“

Alte versuri celebrează mai direct iubirea calmă și fecundă a femeii, zeița protectoare a căminului. Dantela inspiră harpa, vrejul de carne al femeii a încolăcit trupul poeziei (*Ecourile acestea*). Erosul nu mai împiedică acum zborul artei. Își face loc în versurile argheziene și boala de origine erotică: tânjirea („tânjesc pe îndelete“) de care suferă, în genere, tinerii ca de pojar. Pojarul îl face acum omul bătrân, trecut prin multe, prins cu mâinile lui slabe de umbrele amurgului. Îndestularea („pătulul mi-e plin“) nu liniștește sufletul. Sufletul trece prin criza juvenilă a setei de ceva nedeslușit, desigur iubirea:

„Mi-e silă de toate,
de rău și de bine.
Mi-e foame de tine“.

(*Mi-e sete*)

Să reținem în poemele erotice argheziene și simbolul mai vechi al cerului îmbolnăvit de patima lumească a dragostei (*Solie pierdută*). Îngerii trimiși din Tării să ducă vestea imaculatei concepțiuni sunt ademeniți de mugurii de floare și priveliștea germinației pământeste trezește în ei un simț necunoscut. Bărbat și femeie (îngerii au, totuși, sex!), uniți de o vrajă nouă, ei execută în jurul lunii un zbor nupțial cosmic:

„Și s-au cuprins ca răpa-nceștată-n pisc de stâncă,
Și sărutarea gurii le-a fost în slăvi adâncă.
Și graiul stins și suflul mut.
Aripile din ceruri le-au căzut.“

Intervine în această explozie târzie a simțurilor și frâna morală (*Dragoste târzie*, vol. *Cadențe*). Tulburată pentru o clipă de o patimă străină, pacea căminului reintră în drepturile ei. Înțelepciunea triumfă, dar cu tristețe, asupra sentimentului:

„Femeie pătimașă, aprinsă, uscățivă,
Ești tânără, trufașă și frumoasă.
Mă vrei al tău și-atât, și nu-ți mai pasă
De toți ai tăi, de toți ai mei,
Jertfiți unei femei.
Ai vrut să te desfaci dintre dantele,
Să mi te dai ca versurilor mele.
Beția te prinsese de o dată,
Și vrei să fii a mea de tot și toată.
Călcând o pravilă, uitând
Că ai ieșit din rând,
Și te-am făcut să suferi, știu,
În ce aveai în tine mai zvâcnit și viu.
M-am prefăcut că nu-nțeleg,

Ca să rămâi ce ești, și eu întreg,
Și te-am jignit cu voie, să mă ierți,
Poți să blestemi și să mă cerți,
Din depărtarea care îți ascunde,
Cu plânșii ochi, și coapsele rotunde.“

* * *

Tudor Arghezi nu abandonează în ultimele lui cărți tema patriotică. *Bună dimineața, primăvară, Întoarcerea la brazdă* (vol. *Cadențe*), *Mamă țară, Cucul, Oltenească* (vol. *Silabe*), *Recunoștință, Hora Unirii* (vol. *Ritmuri*) reiau cu o expresie alegorică sau direct ideea mai veche din *Beșug* și *Flautul descântat*. Imaginea naturii întinerite se asociază aici cu imaginea patriei în noua ei evoluție. Arghezi nu evită la acest punct stilul idilic grandios, tonul sărbătoresc al lui Alecsandri: Țara „din răspântii verzi“ este îmbrăcată în cămașă de in și borangic, tivită „cu chenare de iederă și spic“, la poale cu „văpăi și garoafe“, „boance și crăițe“. În fine, ca la Eminescu și Goga, patria este un eden cu o natură fabuloasă: piersicile sunt „cât dovlecii“, spicul grâului „cât cocoșii“, în ape cresc crapi „cât berbecii“. Înstrăinat o vreme de acest eden, poetul acuză suferințe adânci (și nu ezită să-și numească un poem cu o veche formulă semănătoristă: *Întoarcerea la brazdă*). „Nevrednica odraslă de plugar“ nu poate trăi departe de vatră, în călătorie el pleacă însoțit de fluier, cuțit și de câinele „asmuțitul“. În alt loc exaltă originea lui oltenească (ulterior contestată de cercetători), păsările, dulăii Gorjului. Unele poeme de acest fel sunt ocazionale și n-au substanță lirică (*Cucul, Bade Ioane, Colindeț, La mulți ani* etc.). În opera unui mare poet există și reliefuri mai joase, nimic scandalos. În ultimii ani de viață Arghezi nu mai manifestă aceeași exigență în alcătuirea cărților sale. El pune la un loc însemnări vechi, variante la poeme deja publicate, alături de altele în care marca geniului arghezian se vede. Aspectul lor mozaical

sare de la început în ochi. Să le vedem, totuși, și pe acestea ca documente ale unei extraordinare longevități în artă.

Ritmuri (1966) e, de exemplu, un caleidoscop cu versuri noi și vechi, venite din toate zonele sensibilității. Poemele de aici nu concurează altele, hotărâtoare, reprezentative, le nuanțează numai, încât unele par, și chiar sunt în realitate niște variante la psalmi sau la *Flori de mucigai*. Un gest tandru, o amintire familiară, o lacrimă, un vrej subțire și firav, o pasăre adăpostită în cutia de scrisori, un copac legănător, decesul, apoi, al unui câine sunt notate cu o caligrafie fină, în mici poeme elegiace sau euforice. Ipostaza sentimentală, familiară, cheamă însă alta gravă, cosmică, existențială, și ea nu întârzie să apară. Cu aceasta intrăm propriu-zis în substanța lirică a *Ritmurilor*: Câteva poeme (*Marile tăceri*, *Ție*, *Psalmul mut*, *Două stepe*, *Omul meu*) merg din nou în direcția psalmilor din *Cuvinte potrivite* și volumele mai noi, altele (*Blesteme de babă*, *Doi flămânzi*, *Tecla*) ies din pasta groasă a *Florilor de mucigai*. Tonalitatea e aceeași și într-un caz și în celălalt, fără accente noi, răsturnătoare. Ca și în *Poeme noi*, *Cadențe*, *Silabe*, gesturile energice de făgăduință se dizolvă în măhniri, tristeți potolite și păreri de rău:

„Voi ai să uiți de tot, să uiți de toate,
Si, încercând, văzuși că nu se poate,
Să fie leac? Să ți-l aducă cine?
Că morțile, și ele, se-ngrămădesc în tine.“

Trecând peste alte elemente cunoscute, reținem senzația de noapte grea, de singurătate cosmică, de mister insondabil, în ordine materială și transcendentă în *Două stepe*:

„Drumul s-a strâns din lume ca o sfoară.
Gheme de drumuri zac în eleșteu.
Hambarul n-a lăsat nimic afară
Noaptea-ncuiată e, cu lacăt greu.
...Hai, calule, hai, câine, pământeste
Să batem, frânți, cu pumnii în pământ.“

Psalmul mut și *Omul meu*, poeme de factură dramatică, faustiană într-un chip special, dau aceeași senzație de pribegie într-un cimitir al visurilor eșuate. Universul e prevăzut în această reprezentare romantică spiritualistă cu drugi și lacăte grele: ceea ce ochiul observă dispare, totul e pus sub pecete și blestem. Pornit din drama existenței individuale, lirismul ajunge să sugereze imaginea unui univers ostil, inaccesibil, un joc de forțe obscure. Lumina conștiinței devine, atunci, zadarnică și poetul are nostalgia unei existențe amorfe, nediferențiate:

„M-ai fi uitat mai bine legat de-o rădăcină,
Să mă prăvale timpul, trunchi putred, peste ea
Și candela pribeagă-a scânteii de lumină
Să nu mi-o duc purtată de vânt până la stea.

Mă zgârie și spinul și cremenea și fierul.
Și rabd în veac ispita vicleanului meu vis.
La ce mai folosește făpturii giuvaerul,
Ce se-apără-n cutia în care l-ai închis?“

Arghezi sentimental sau faustic e dublat, în *Ritmuri*, de poetul terifiantului, al materiei degradate, al mizeriei fiziologice, de liricul, într-un cuvânt, cu o mare sensibilitate la grotesc și caricatural. *Blesteme de babă* și *Ce mai năvală* trimit, cum indică și autorul, la ciclul *Letopiseți*, iar *Doi flămânzi*, *Tecla* la *Flori de mucigai*, încât poemele trebuie integrate în contextul lor liric original. Blestemul, cu o întinsă tradiție în lirica românească, poate fi înțeles la Arghezi mai întâi ca un pamflet, în care violența colorată a expresiei, acumularea de reprezentări grotești au un efect discreditator absolut. E viziunea forțelor devoratoare în univers, a germinăției larvare și a proliferării monstruoase. La Arghezi totul ia înfățișarea unui complot al verminelor: freamătul colosal de libârci și căpușe, de broaște, lipitori și râme, de negre omizi, păianjeni și gândaci dă poemului o senzație apăsătoare de macabru apocaliptic:

„Când ai iubi și tu să te trezești că-ți trece
 Pe frunte-o mână moartă, cu mângâierea rece.
 Să te trezești că buza ți-o prinde s-o sărute
 O hârcă jumătate cu carne, și că pute.“

Cu greu s-ar putea inventa nepotriviri mai abjecte, suferințe mai grele, duhori mai grețoase, materii mai degradate, pentru a egala imaginea acestor blesteme meticolos savante.

* * *

După ce în *Frunze, Poeme noi, Cadente* și celelalte volume Arghezi ne-a arătat când fața lui încruntată și umbroasă, obosită de o luptă lungă și inegală, când pe aceea bonomă de părinte de familie, înconjurat de viețuitoarele ogrăzii și înfrățit cu o natură tandră, ocrotitoare, când figura lui de sfânt bătrân și frumos răătăcit în epoca industrială, așteptându-și cu o senină mahnire despărțirea de lume — el sugerează, în *Noapte* (1967), cu mai mare stăruință presimțirea morții și, ce curios, ne dă o imagine marcat clasicistă a vechilor motive lirice. Acesta ar fi elementul nou. Aparent nimic nu s-a schimbat (senzația copleșitoare de goală singurătate, sentimentul acut al dualității morale, presimțirea unei lente disoluții etc.), dar, văzând sânguința pe care o pune poetul în a trata aceste neliniști și a le da expresia cea mai elocventă, ai de îndată impresia că dramatismul moral de care este vorba trece în artă într-o imagine purificată și stăpânită. Căci cine are atâta liniște să-și înfățișeze în versuri, ireproșabile prozodic, gândul morții are și cheia unei atitudini mai detașate, contemplative, de vultur ce plutește deasupra dezastrelor de pe sol. Sentimentul că Arghezi își retrăiește acum îndoielile altei vârste îl dă, în poemele mai noi, și revenirea la discursul liric de tip clasic și la versurile gnomice. Temele dinainte sunt tratate, aici, mai discursiv, poetul deschide și închide paranteze, aduce explicații suplimentare acolo unde totul, în fapt, nu-i decât sugestia unei suferințe indescifrabile. El lămurește, în acest chip, mai mult decât ar fi necesar, ideile și viața morală puse în ele. Înainte de a fi un act de existență, o

confesiune lirică, poemul devine un act literar pur: cu invocăția de rigoare, întrebările retorice, metafora ambiguă savant ticluită, cu, în fine, acea expunere de motive în jurul unei unice idei, proprie poeziei mai vechi de concepție și, mai îndepărtat, artei poetice clasice. *Tainul meu*, ca să luăm un exemplu, deschide volumul *Noaptea* în tonul unei epistole amicale, cu observația doar că printre rânduri împăcate poetul strecoară și ideea unui destin aspru și (obișnuita antinomie argheziană!) divin:

„Isușii mei sunt șoapte de Isus.
Nu-s numai ale mele, că vin cumva de sus.
Nu vreau răsplată alta, cuvintele-mi ajung,
Că rănile din suflet cu șoapta vi le ung.
E undelelemnul candelelor sfinte
Și-s mângâiat de-asemeni, ca frate și părinte...”

Și mai evidentă e această plăcere de a scrie în poemele ce tratează direct tema dualității. *Caut cheia pe-ntuneric* e o explici-tare, parcă, a faustianismului arghezian de care vorbea E. Lovinescu și, după el, întreaga critică:

„Sunt în mine niște doi
Și-ncerc chei mai vechi și noi
Pentru taine să descuie.
Ușile-s bătute-n cuie.
Și vâr cheile în broască
Poate-or fi să se cunoască...”

Tot așa *Pribeagie*, replică mai retorică, în versuri mătăsoase de 14 silabe, la poemele metafizice pe care le știm:

„Pribeag prin noaptea lunii, neliniștea mă fură.
M-am întâlnit cu mine la câte-o cotitură.
M-am despărțit în două cu-o pravilă-nțeleaptă:
Unul colindă lumea și celălalt așteaptă.”

Sunt și versuri (*Aluatul*, *Bine și rău*, *Psalm de tinerețe*, *Psalm*) unde liniștea și echilibrul clasic de care vorbeam se încorporează în chiar materia lirismului, fără divagații. Acestea reproduc mai

fidel ritmul confesiunii și au o mai pronunțată notă tragică, deși impresia că poetul poartă un cordial taifas cu Dumnezeu rămâne. În *Aluatul*, după ce evocă circumstanțele rele prin care trece sufletul său credincios, cu știuta, falsa atitudine de umilire păcălitoare („Și dintre toți cumiinții rămân eu cel mai prost“), poetul îndreaptă discuția spre o problemă mai dureroasă, și aceasta cunoscută, dar spusă, aici, într-un chip mai blând, țărănesc. E firește vorba de interogația adresată divinității, rămasă și ea la aceeași atitudine de rodnică expectativă. Deosebirea e doar că dialogul pare acum un schimb de reproșuri aruncate, fără ură, peste gard. În curtea vecinului obosit și el de toate:

„Dar neputându-mi gândul de om să mă ajute,
Mă las în voia șoaștei din fagi pe neștiute.
Aș vrea să știu, privindu-ți Tăriile cu zimți,
Dar ce-i a ști? De-ajuns e-atât: numai să simți,
Te căutam prin lume să mă-ntâlnesc cu Tine,
Să-ți spun că ce făcuseși putea ieși mai bine.“

Să se observe nota morală a poemului. Ea e și mai evidentă în alte versuri din aceeași constelație spirituală. *Bine și rău* e o liniștită artă poetică, dintre acelea ce voiesc a lua într-o zonă calmă temperatura și viteza uraganelor îndepărtate. Autorul expune pe scurt, ca în *Psalmistul* din *Poeme noi*, soarta lui trăită între „nădejde tristă și-ndoială“, terorizată de absența Creatorului („te căutam în tainica Ta lipsă / Prin Testamente și Apocalipsă“). Nu lipsește nimic din această socoteală gospodărească a eșecurilor și a speranțelor triste, nici chiar, spusă foarte limpede (în acel chip ce confirmă o intuiție mai veche a criticii!), ideea panteismului fundamental:

„Simțindu-Te zvâcnind în rădăcini
Te mai simțeam în spice și-n tulpini.“

Poemul în discuție e un model de transcriere didactică a viziunilor negre dinainte. Se simte nota protocolară („dă-mi voie, negăsită arătare“) și învinuirea blândă, în stil de amicală tachinărie:

„Dar mare-Aprinzătorule de stele,
Cum de-ai făcut și-atâtea lucruri rele?“

Sigur că tonul e forțat și peste versuri plutește un nor de spaimă și deznădejde, dar ce se observă întâi și ce e, în fond, dominant în poemele din această fază este sentimentul de reculegere și stăpânire de sine, rareori înlocuit cu o observație mai dură, cum e aceea din finalul unui *Psalms* compus cu mai puțină retorică:

„Tu n-ai făcut pământul din milă și iubire,
Îți trebuia loc slobod, întins, de cimitire.“

Apare însă, după atâtea liniște nefirească și atâtea poduri de ceară întinse peste abisuri negre, și o expresie mai directă. mai neted lirică, de a trăi între zodii ca altădată între două lumi. E senzația copleșitoare că universul se pregătește să intre într-un somn fără vrajă, că întunericul coboară în lucruri:

„O voce umblă-n crucea nopții, poate-o șoaptă.
Parc-o aud și parcă nu
Vorbind cu dumneta și tu,
E singuratecă și depărtată,
Mă strigă câteodată.
Se-aude, se arată
Suspinață.
E poate un ecou, un semn, un funigeu
Al unui gând de prin trecutul meu
Rămas pe lângă vreo fântână,
Într-un salcâm ori în țărână,
Care mă caută crezând ca m-a pierdut.“

* * *

Frunzele tale (1968) adună picturi vechi, fragmente de poeme, variațiuni pe teme cunoscute. Se vede aici, mai bine decât oriunde, că poetul s-a zidit în temele sale ori temele l-au zidit pe poet: s-au fixat între el și lumea dinafară, și ce îi este îngăduit să

facă e să privească, uneori, în clipe de revoltă, pe deasupra vârfulilor lor. Judecat în totalitate, *Frunzele tale* este inegal ca valoare și poate cel mai lipsit de personalitate dintre volumele de versuri ale lui Tudor Arghezi. *Băietanul* e o lungă anecdotă lirică, scrisă în maniera lui Coșbuc. *Vestitorul* e, apoi, un pamflet scris cu o prudență, lingvistic vorbind, ce nu ne vine s-o credem la Arghezi, geniul invenției verbale. *Vrăbiile mamei*, *Versuri de abecedar* etc. sunt tandre versuri franciscane, știute și acestea. Altele exprimă, în versuri parcă repovestite, solidaritatea de destin cu lumea obscură (*Frunzele tale*, *Doi frați*).

Sunt, deci, suficiente impresii, pentru a încheia, că volumul în discuție ne arată un Arghezi de atelier, șovăitor, în luptă cu materia verbală, nu pe acela pe care ne-am obișnuit să-l vedem. Surprinderea e însă de a descoperi, între atâtea lucruri cunoscute, versuri pe care nu știu cine altcineva le-ar putea scrie. Sunt, vreau să spun, în această culegere poeme de un lirism superior, pe care nimeni n-ar trebui să aibă nesăbuința de a le nesocoti. Există, mă întreb, atâtea poeme în literatura română, încât versuri ca acestea să nu mai producă nici o emoție?:

„Doamne, Tu singur văd că mi-ai rămas...
 Dar și Tu văd că-ncepi glumi cu mine.
 Nu mai am suflet, nici inimă, nici glas.
 Îs buruiană. Sunt un mărăcine.
 Tu rabzi să m-asuprească greu dușmanii.
 Aștept cu ceasul și Tu rabzi cu anii.
 Mă ocolesc, privind încoace toți,
 Parcă-aș fi fost o gazdă de derbedei și hoți.“

Arghezi ne-a lăsat și un testament (*Moștenire*), compus în nota de resemnată tristețe în fața fatalității de a pieri. O filozofie înaltă, mioritică, descifrăm în aceste rânduri despre miracolul lumii, surprinzătoare la cineva care simte cum perdelele de fum ale morții îi acoperă ochii:

„Vă pizmuiesc, omeniri rămase după mine, că o să ascultați vântul, pe care nu-l voi mai auzi, că veți călca pământul, pe care eu nu-l voi mai călca, că veți sorbi lumina, care pe mine nu mă va atinge, că veți auzi fulgerele, apele, cântecul vântului, suspinul oamenilor, șoapta și mireasma porumbului, parfumul pământului, care va fi numai al vostru... Voi veți lupta înainte, veți urca văzduhurile, și eu voi tăcea întins pe armele mele tăcute, pe arcul meu frânt, cu săgețile triste. Voi veți auzi mereu mugetul cirezilor întoarse din pășuni cu tigva vie a ugerilor plină. Aprindeți măcar o candelă pentru mine, dar băgați de seamă să fie pusă la cap, pe care-l veți găsi ca o ceață în stihurile mele, murmurate de adierile de prin grâu și porumburi, a căror pâine nu o mai gust. Voi veți urma să auziți nechezatul hergheliei. Veți vedea zburând vulturii, mierlele. O să vedeți fugind căprioarele. Nu mai trageți în ele cu săgeata. E păcat! Și puneți să mă păzească Grivei.“

Omul care așteptase de atâtea ori moartea ca o izbăvire era, acum, deznădăjduit că părăsește viața. În întunericul ce începuse să-l împresoare nu vedea, poate, ochiul de lumină al divinității.

* * *

Crengi (1970) adună poeme vechi și noi, variante ale *Psalmilor* și *Florilor de mucigai*, pamflete lirice, creioane, mici fabule, adaptări libere (după Baudelaire, Petrarca), însemnări ocazionale, așchii, cu un cuvânt, din atelierul unui mare poet. Surpriza este de a afla și câteva poeme memorabile (*Ora confuză*, *Mi-e dor de tine*). Volumul începe cu niște versuri descălțate, versuri frânte, fără muzicalitate și fără rimă, lucru rar la Arghezi, poet de o rigoare prozodică excepțională. E a cincea sau a șasea oară, dacă numărătoarea noastră este bună, când autorul *Cuvintelor potrivite* renunță a mai pune versului potcoavele de argint ale rimei. Dezbrăcat de această podoabă, versul curge după alt ritm, numai în aparență nemuzical. O lamentație generală a lucrurilor, un plâns

uriaș, o jale misterioasă coboară în silabele poetului, obsedat și aici de ideea morții. Iată cum se izbesc, în clocote potolite, valurile acestei elegii de țărml unei disperări biblice:

„Ce stai, omule, în ruinele acestea singuraticice și plângi?
 Plâng berzele zilelor ce trec cu-o aripă neagră, cu-o aripă albă.
 Plâng zilele care trec moarte.
 Plâng copii fără părinți,
 Plâng ființele flămânde în pădurile nopții, fiarele, vietățile crude și blânde.
 Plâng femeile înșelate, plâng bărbații mințiți,
 Plâng oamenii supuși,
 Plâng oamenii fără speranță.
 Plâng păsările și vitele ucise, ca să fie mâncate.
 Și-mi plâng toate multele subtempuri pierdute.
 Îmi plâng păcatele. Plâng că timpurile nu se mai întorc.
 Plâng că omul se duce și se întoarce uitându-se numai în pământ,
 Ca și cum își caută mormântul.
 Mă plâng pe mine, cel cântat de tine.“

Ora confuză ne poartă spre relieful accidentat al psalmilor. Nu sunt elemente noi în poem, în afară de sugestia unei suferințe ce și-a pierdut obiectul. Nu sunt în versuri nici îndoiala, nici răzvrătirea față de divinitate, ci numai deruta, confuzia, durerea indefinită. Psalmistul nu plânge și nu blestemă, gesturile eroice l-au părăsit, deznădejdea dârză îl ocolește, partea pământească a sufletului încearcă să se spovedească părții cerești, dar fără folos, pentru că a dispărut și dorința de a cunoaște. O ceață vine de sus, o alta se ridică de jos și, la mijloc, între viață și moarte, năucită de spaime, pândită din toate părțile, ființa fragilă a omului:

„Mi-e frică de ceva. Pe-aici, pe undeva
 Se tot petrec, tot câte ceva.
 Taine ursuze, chipuri de secunde.
 Nimicul se-mpletește și se-ascunde.
 De când mă știu și m-am simțit mă-mbie
 O viață petrecută-n agonie

Un început fără sfârșit știut
 Și un sfârșit mereu fără-nceput.“

Norii metafizici ai acestui poem coboară foarte aproape de pământ și din schema abstractă a divinității nu mai rămâne nimic. Interogația divinului e un pretext pentru a scrie o elegie a suferinței de a trăi într-o eternă nehotărâre a spiritului.

Zlătarii și alte versuri reprezintă variante ale secvențelor din *Flori de mucigai*, fără a avea însă concentrația și strălucirea acestora. *Împăratul*, *Creion*, *Un om*, *Da, ești tu*, *Tablete pestrițe* etc. sunt pamflete lirice, cu verbul mușcător, portrete, în cea mai mare parte, ale unor indivizi de o constituție monstruoasă. E cunoscut procedeul lui Arghezi de a amesteca noțiunile și de a tulbura liniile fizionomiei. Ies, atunci, la iveală ființe cu burți gigantice, picioare de elefant, guri enorme, încăpătoare, urechi largi și clăpăuge, ochi de făptură fabuloasă, îndreptați ca lentilele unui aparat astronomic spre un univers de smârc și mușită prolifică. Sunt zeci de variante ale acestei ființe teratologice în mitologia neagră a lui Tudor Arghezi, și *Crengi* ne mai propune câteva înfățișări de iad. Iată una:

„E-o burtă fiecare îmbrăcată,
 Și burta-ncepe de la beregată,
 Sub altă burtă-ntre urechi,
 Osânză nouă pe slănini mai vechi.
 A treia burtă și a patra burtă
 Făptura lor mai lată decât scurtă
 Se poartă în nădragii de la spate
 Ca doi desagi de mare sănătate,
 Sătui și grași între flămânzi,
 Din ce în ce mai plini și mai rotunzi.
 Când toată lumea-i pielea de pe oase
 Lor li se fac și buzele mai groase
 Și pleoapele, și nasul, și ochii blegi agale,
 Întră-n desenul altor animale.
 Căci și surâsul pripășit pe gură
 Nu se mai ține de figură

Și parcă rătăcește nevăzut
Pe zâmbetul mai strâns, de la șezut.“

N-a dispărut nici plăcerea lui Arghezi de a se copilări (*Inscripție, Leneșul, Școală nouă* etc.). O fabulă (*Școală nouă*) arată cum pătrund exigențele didactice în lumea dobitocească. Mama Tincă, învățătoare pensionară, este decisă să introducă pedagogia în viața orășeniilor din curte și, în acest sens, predică buna înțelegere între motan și Grivei, șoarece și pisică, aduce cataloage, programează examene, cu ideea că năravurile se pot corecta pe cale rațională. Hazul acestor versuri umorești vine de acolo că poetul antropomorfizează cu inteligență și găsește alegerile cele mai plastice. Astfel de jocuri plac prin nota lor de inocență studiată. Place și naivitatea rafinată a versurilor erotice din poemul *Mi-e dor de tine*, pe o temă petrarchistă. Când se scriu atâtea poeme încurcate și e o atât de mare rușine față de confesiunea directă, este o veritabilă satisfacție să citești versuri limpezi ca acestea, de o frumoasă retorică pasionată:

„Mi-e dor de tine, zvelta mea femeie,
De gura ta de orhidee,
De sânul tău cu bumbi de dude,
De buzele-ți cărnose, dulci și ude,
Mi-e dor de tot ce se ascunde,
De șoldurile tale tari, rotunde,
De genunchii tăi mi-e dor,
Să-mi strângă capul înlăuntrul lor,
Dă-mi pe limbă să le bea,
Balele tale calde, mult iubita mea,
Femeia mea, durerea mea și viața mea.“

Însă, de la un punct, discursul acesta galant se tulbură: o șoaptă necunoscută pătrunde și, ca peste tot în poezia lui Arghezi, se produce o răsturnare a alegoriei. Pași nevăzuți trec prin grădina ei. E tehnica obișnuită a poetului de a întoarce fața versului spre zona de suspin a lucrurilor.

* * *

În XC (1970) e vorba de poeme pe care Arghezi le-a lăsat deoparte, dintr-un motiv sau altul. Motivul esențial este, evident, de ordin estetic. Cele 26 de poeme inedite sunt, în fapt, niște schițe, însemnări ocazionale, pamflete în cea mai mare parte sau mici fabule cu înțeles amar. Să reținem o definiție a poeziei ca geometrie a sunetelor clare, dată de un Boileau care a citit pe Baudelaire:

„Dansează stihul ritmul și pas cu pas îl sună.
O rimă-i mai scâlcie, o rimă e mai bună,
Dar trebuie o rimă și-o pauză la vers,
Cum e și călcătura la horă și la mers.
Căci de se frânge stihul strâmbat și dă în gropi
Să crezi că vor răspunde mai bine la ureche
Când rimele-s mai strânse, pereche cu pereche.
Ce fel de danț e-aceia? de surzi? de muți? de orbi?
De cucuvăi? de stoluri de bufnițe? de corbi?
În care joacă strâmbe picioarele de lemn
Și ghebele din cârcă, fără opriri la semn?
Oricât ar fi și mirii și oaspeții de dârji,
S-ar auzi un tropot de piedici și de cârji.
Gătit de sărbătoare cu fir, să luăm aminte
Că stihul e o nuntă de graiuri și cuvinte...”

Ritmurile de acum arată mai ales o mare capacitate la Arghezi de a se indigna și de a traduce această indignare fie în poeme spumegătoare, cu o mare acumulare de expresii pline de cruzime, fie — lucru cunoscut și acesta — în poeme în care se simte o voluptate a aluziei, un venin strecurat cu abilitate în mătasea versului. În cazul dintâi este vorba de pamflete lirice în genul celor din 1907 și *Cântare omului*. Citindu-le, nu avem nici o surpriză. Cei ce fug din țară sunt semuiți, de pildă, corăbierilor care părăsesc, într-un moment de primejdie, vasul pentru a-și salva astfel rânza (*E bine a trăi, Voce din pământ*). Fabula este elementară

și versul nu excelează printr-o notație ieșită din comun. Tot așa în *Război și pace*, *Puțoiul*, *Tată*, *Țepeș domnul*, poeme discursive, de un moralism simplu, previzibil.

Indignarea este mai colorată și capacitatea de invenție mai mare în *Dedicație*, poemul, dealtfel, antologic al volumului.

Avem de-a face cu o negație în tiparul reprezentării țărănești, fără implicația de ordin metafizic din *Blesteme* din *Cuvinte potrivite*. Totul este adus, aici, la măsura vieții comune și, deși bănuim că supărarea poetului are rațiuni spirituale mai adânci (contestarea — de pildă — a artei lui de către nepricepuți și răuvoitori), ea îmbracă veșmântul unei alegorii lumești. Cineva, un vecin pizmaș, nu iartă poetului faptul că plăvanii lui sunt harnici, că ogorul este roditor, nevasta sprintenă și pricepută. Poemul dezvoltă temeuriile acestei invidii gospodărești, întrerupând, din loc în loc, discursul cu vorbe de o cruzime supravegheată. Diatriba se topește, astfel, în alegorism naiv și aluzie incisivă:

„Pizmașul scuipă-n lacrimile mele,
 Usca-i-s-ar gingia cu măsele.
 Batjocorind oftatu-meu cinstit,
 De cum a tremurat și s-a ivit.
 Intra-i-ar mucegaiurile-n oase,
 Îmi pizmuia și florile frumoase,
 Ramâne-i-ar și limba-n gât,
 De ce, întotdeauna fățarnic, m-a urât?
 Pentru că mie-mi plouă pe grădină?
 Că mi-e spălată casa cu lumină?
 El suferă bolind și-l doare
 Că dau știuleții mei mărgăritare
 Și grâul spic mai gros și bobul mare?
 Că plugul mi-e tot nou și tot curat,
 În dimineața sură, la arat?
 Vedea-l-aș spânzurat...

Te-am blestemat, pizmașule Cutare.
 Să putrezești de viu și pe picioare.“

* * *

Ce ecou au avut și au încă (dacă au) aceste poeme în rândul generațiilor noi de poeți? Ecooul lor a fost după 1955 puternic, Arghezi revenea în viața literară însoțit nu numai de reputația unui mare poet, dar și de legenda unui mare nedreptățit. După *Una sută una poeme* el a fost declarat poet decadent primejdios pentru sănătatea spirituală a publicului (cine nu-și amintește sau n-a auzit de sinistrul articol *Poezia putrefacției și putrefacția poeziei*, scris de un ziarist proletcultist azi uitat?) și un timp circulația versurilor lui a fost stânjenită. A avut, în acest timp, alte îndeletniciri, îndepărtate de preocupările lui literare. Reîntoarcerea a fost spectaculoasă, fluviul poeziei argheziene a acoperit repede întreaga suprafață a literaturii, ierarhiile literare s-au clătinat și cei care țineau în mână un condei, poeți și critici, aveau acum în față un mare model. Reveneau odată cu el în poezie tainele mari și o mitologie lirică de o copleșitoare originalitate, făcând, astfel, ridicole improvizările, anecdotele versificate, poemele patetice și goale, opera unor autori obscuri din epocă, influența poetului a fost considerabilă pe acest plan general și, în anii care urmează, asistăm la o scurta perioadă de regalitate spirituală a lui Arghezi.

Înrăurirea literară propriu-zisă este mai redusă, tinerii de la 1960 descoperă alte modele pentru o poezie ce tinde să purifice versul și să-i dea un caracter emblematic. Experiența argheziană nu poate fi repetată, limbajul său (ca și acela al lui Sadoveanu în proză) nu poate fi imitat și, simțind aceste dificultăți (evident, și din alte motive), noile promoții de poeți se adresează lirismului inițiativ al lui Blaga sau poeziei conceptualizante a lui Ion Barbu. Apar curând semne de iritare față de Arghezi, poet, după tineri, prea clar și muzical. Pentru generația lui Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu — Arghezi este un poet obscur și silința criticii este să explice simbolurile cu mai multe învelișuri ale poemelor. Pentru generația de la 1960 Arghezi este

deja un poet clasicizat, limpede, accesibil, un poet exemplar, desigur, dar nu un punct de plecare. Nu numai tinerii simt această oboseală față de prezența unui lirism copleșitor. Miron Radu Paraschivescu, eternul eretic, declară într-o conferință că alfabetul mării poeziei românești începe cu litera B., iar G. Călinescu afirmă într-o prelegere despre Eminescu că acesta este un poet „fără pereche“ în literatura română. Aluzia este străvezie, după M. Ralea critica l-a comparat adesea pe T. Arghezi cu Eminescu.

Putem încă discuta asupra cauzelor care au dus la această stare de spirit, dar un fapt este sigur: Arghezi a avut, între 1910 (data când debutează a treia oară în *Viața socială* a lui N. D. Cocea) și 1967, un rol pe care nici un alt poet nu l-a avut în poezia română. El este, indiscutabil, un mare poet, cel mai original pe care l-am produs noi, românii, în secolul al XX-lea și, dacă influența lui se vede mai puțin la suprafața literaturii (neputând crea din pricina limbajului său liric foarte personal ceea ce se cheamă o *școală*), influența este hotărâtoare în planurile profunde ale liricii. Chiar și aceia care neagă cu înverșunare orice înrudire cu Arghezi, o fac voind să scape de hegemonia lui spirituală. Prețuit sau con-testat, Arghezi stă, ca și Eminescu, în calea tuturor.

O mutație s-a petrecut și în conștiința criticii. Socotit multă vreme un geniu verbal, T. Arghezi începe să însemne pentru noi un poet al profunzimilor.

Mihail SADOVEANU

1880—1961



În 1944, dată când M. Sadoveanu (1880—1961) publică romanul formației sale (*Anii de ucenicie*), ciclul mare al operei, început în 1928 cu *Hanu Ancuței*, se încheiase. Timp de un deceniu și jumătate apăruseră cărțile sale reprezentative: *Zodia Cancerului* (1929), *Baltagul* (1930), *Creanga de aur* (1933), *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* (1933), *Frații Jderi* (1935, 1936, 1942) care fixează definitiv în proza românească o mitologie literară și un stil imitat de mulți, dar neegalat de nici unul. Reputația scriitorului este enormă, puținele contestații critice, venite mai ales din direcția ce sprijină proza psihologică, pun în discuție actualitatea formulei epice, nu și valoarea ei. Mai târziu, când în proza universală a apărut teama față de anomaliiile civilizației, s-a putut vedea că *elementarul, naturistul, paseistul* Sadoveanu nu este atât

de străin, pe cât îndeobște s-a zis, de neliniștile spiritului modern. S-au făcut unele apropieri de marea proză americană (în special de Faulkner) și, cu toată deosebirea de limbaj epic, tehnică narativă, tipologie, câteva similitudini sunt în afară de discuție. Condiția omului amenințat să piardă posibilitatea de comunicare cu universul în care s-a născut interesează pretutindeni. Tradiționalul, clasicul Sadoveanu se întâlnește la acest punct cu prozatori care, sub raport formal, au revoluționat arta epică modernă.

Proza românească a urmat, în acest timp, alte căi, și după cel de al doilea război mondial ea va căuta să se diferențieze în continuare de *realismul magic* al lui Sadoveanu, optând pentru alte formule epice. Căci, socotit de toți un mare model, un scriitor fundamental, „zimbrul“ literaturii române, cum i-a spus admirativ critica, n-a făcut ceea ce se cheamă *școală*, deși a avut și are încă numeroși imitatori. Aceștia reproduc limbajul vechi și muzical al cărților, ignorând faptul esențial că limbajul (stilul) nu poate fi detașat în literatură de ceea ce el comunică. Limba lui Sadoveanu este un *dialect* aparte al limbii literare, farmecul lui durează cât durează lectura, dincolo de granițele cărții stilul ceremonios al eroilor pare artificial. Mulți prozatori, în special moldoveni, neînțelegând această dialectică simplă, au plâns în pagini congestionate de metafore aburoase suferințele țărănimii, însă fără nici un ecou estetic. Influența pe care, indiscutabil, opera lui Sadoveanu a exercitat-o și va continua s-o exercite în câmpul literar românesc pornește din zona ei spirituală, acolo unde miturile se concentrează pentru a impune o viziune coerentă, originală a lumii.

După 1944, Sadoveanu a scris o singură carte remarcabilă (*Nicoară Potcoavă*, 1952), după ce publicase altele în care temele vechi erau reluate dintr-o perspectivă nouă. *Caleidoscop* (1946) este o culegere de articole în legătură, cele mai multe dintre ele, cu o vizită în Uniunea Sovietică. Reținem o evocare a poetului ucrainean Șevcenko, autorul între altele a unei balade despre „Ivan

Pitcova“ (Nicoară Potcoavă), personajul central din cartea pe care Sadoveanu o va publica șase ani mai târziu. Prozatorul ascultă cu emoție astfel de cântece vechi „înflorite în rama lor de umbră“. Notele de călătorie n-au culoare și, recitite azi, nu mai spun aproape nimic. Articolele pot interesa într-un singur fel: arată schimbarea de atitudine a celui ce luase până atunci apărarea *omului pastoral* față de agresiunea civilizației. Sadoveanu este acum pentru înnoirea structurilor:

„Criminal cine dorește ca țăranul nostru să rămână în starea în care a ajuns, deficitar în gospodăria lui, subnutrit, ruinat de boli sociale! Criminal cine nu înțelege că de la vremea eroică a lui Ștefan Vodă cel Mare și Sfânt și a păstorilor liberi până astăzi, s-a produs un proces de scădere și degenerare a acestui popor cu prețioase însușiri! Criminal cine îl dorește neschimbat, având încă în ochi viziunea unui trecut de mult perimat sau viziunea de cromolitografie a patrioților din România de ieri!

Nu. Nu vom pieri sub plugul progresului“.

Volumul de povestiri *Fantazii răsăritene* (1946) trage un fir din mai vechile cărți pe teme orientale, cu o schimbare de accent de pe parabolă pe prezentarea faptului senzațional și crud. Turcul Ali, voind să facă negoț, cumpără 300 de ouă pe care nu le poate însă vinde fiindcă taxaladarii îl spoliază. Ușurat în cele din urmă de marfă și lecuit de gândul de a mai face negoțătorie, Ali meditează la nedreptățile lumii până ce, întâlnind un convoi mortuar, are ideea de a cere vamă pentru trecerea sicriului. Matrapazlâcul se prinde și, de aici înainte, Ali va ține ca taxaladar vama țintirimului Eyub (*Vama de la Eyub*).^{*} O istorioară cu tendință moralizatoare este *Mutul* și ea vrea să dovedească faptul că cinematograful n-are totdeauna o influență binefăcătoare. Iacob Pinkas, bărbat de 30 de ani, om vrednic și nefericit (e surdo-mut), merge într-o zi la cinema și, întors acasă, gesticulează furios,

^{*} Reluarea, în fapt, a unei povestiri din *Pildele cuconului Vichentie*, 1922.

scoate țipete scurte pentru că văzuse în film cum oamenii fură și se omoară. Dumerit, el hotărăște să stea duminicile cu surorile lui acasă, „cu florile și liniștea noastră“. Didactic este și sensul altei povestioare, *Iluzia*, unde o Smărăndiță prea grijulie cu copilul ei este pe cale să-l frustreze de bucuriile vârstei. Prozatorul dezvoltă printre rânduri mici eseuri despre sănătatea pedagogiei naturale. Interesul epic este însă minim.

În *Filozofie* tema este, până la un punct, cea din *Ițic Strul dezertor*, tratată însă fără dramatism moral. Evreul Beno Flum este chemat în fața Consiliului de război sub acuzația că ar fi pactizat cu inamicul. Procurorul este incliment și cere o pedeapsă exemplară, dar soldații din grupa sergentului Flum, aduși ca martori, susțin că „domnul Beno lupta cu coraj“ și-i sfătuia bine. Președintele vrea să știe despre ce *sfaturi* e vorba și chestionează pe soldatul Ursu Gavril în acest sens:

„— Apoi, trăiți, domnule colonel, ne sfătuia ca să ne spălăm, dimineața, pe ochi. Și după ce ne spălăm, ne sfătuia să cântăm și să râdem.

— Pentru care motiv?

— Asta nu pot pentru ca să știu, domnule colonel.

— Așa? Și ce vă mai sfătuia? Nu cumva să vă duceți la inamic?

— Da, domnule colonel, dar cu câte-o „granată“ în fiecare mână. [...]

— Dar ca să dezertați nu vă sfătuia?

— Asta nu, domnule colonel. Domnul sergent zicea că asta-i cea mai proastă negustorie. Dacă ar fi avut ce mânca, nu venea el, Neamțul, asupra noastră. Dacă n-are Neamțul ce mânca, de unde să mai dea și „prizonierilor“? Pe urmă, ne mai spunea că de acolo, de la nemți, e mai departe până acasă la noi. După aceea mai spunea că acu, deodată, avem numai un dușman, pe Neamț; dar pe urmă avem să avem doi: și pe Neamț, și consiliul de război; așa că mai bine să ne spălăm pe ochi dimineața.

— Ce-i asta „să vă spălați pe ochi“? Spune, sergent Flum, ce-i asta „să se spele pe ochi dimineața“?

— Asta e igienă, domnule colonel. Pe lângă igienă, e ceea ce am putea numi un „eres“. După ce se spălau pe ochi, se simțeau mai dispuși și erau încredințați că le va merge bine. Vă rog să binevoiți a-i întreba.

— Vă simțeați bine, mă băiatule?

— Da, domnule colonel; după aceea nu mai aveam nici o grijă. Cântam, de ne auzeau barbarezii.“

Blum este doctor în filozofie și, apărându-se cu subtilitate la proces, arată că nu el, ci numai soldatul Ursu Gavril putea „vinde țara“, întrucât el, Blum, fiind străin, nu putea vinde ce nu este al lui. Acuzarea iese rușinată din acest proces și Blum se împrietenește cu președintele (colonelul Barbă), om simpatic și spirit rațional, prețuitor al vinului de la cârciuma lui Nuțu Podgoreanu. Nuvela continuă cu „istorii vechi“ spuse la un pahar de vin bun. Rabi Ioșma sin Achivam, fugind de frica unei răzmerițe în ținuturile leșești, ajunge pribeag la Viena. Îmbrăcat în caftan și stramel, el atrage atenția împăratului ieșit la plimbare. Rabi e filozof și, pus de împărat la încercări, se descurcă. Întrebat care este, din două diamante mari, cel adevărat, filozoful zice că nici unul, bizuindu-se pe un argument psihologic: trimis după pietrele scumpe, sfetnicul se întorsese prea repede, lucru suspect pentru Rabi, pentru că diamantele coroanei nu pot fi ținute la îndemâna oricui. Schema povestirii orientale, unde totul se bazează pe istețimea eroului, se păstrează și aici. Rabi Ioșma ghicește după ochi un cal primejdios și scapă pe împărat de moarte și dezvăluie, la a treia rundă de întrebări, un amănunt rușinos din biografia suveranului, folosind, și în acest caz, deducția psihologică. Pentru că împăratul s-a arătat cupid și l-a răsplătit doar cu un ban de aur, filozoful trage încheierea că împăratul este fiu de om sărman, fapt pe care cel în cauză îl confirmă. Rabi Ioșma auzise o poveste asemănătoare în Munții Maramureșului și, repetând-o la Viena,

el are succes, dar, cu adevărat înțelept, părăsește repede cetatea imperială, căci, zice el: „jurămintele împărătești nu țin decât până la miezul nopții“. Tehnica boccacciană, pe care critica a semnalat-o în cazul narațiunilor de tipul *Hanu Ancuței*, este folosită aici la dimensiuni mici și cu un umor ce se lasă dominat de tema ideologică (demonstrația asupra *specificului* rasial).

Cea mai reușită din seria acestor *fantazii* orientale în traves-tiri noi este *Roxelana*, o poveste crudă și colorată de Renaștere. Venețiana Roxelana, sclavă în haremul lui Soliman al II-lea, ajunsă datorită isteției și farmecelor ei erotice sultană, a existat cu adevărat și cei care au studiat problema trimit la surse demne de crezare. Prozatorul ascultă istoria ei la Bizanț, de la neguțătorul armean Grigor Misir, om înțelept și de spirit. Vorba de duh este în această parte a lumii un semn de civilizație, iar poezia (lirismul) narațiunii are menirea să domolească realismul prea critic al literaturii europene. Scurtul roman istoric care urmează e remarcabil. Venețiana ajunge datorită inteligenței ei „viperine“ favorita lui Soliman și, mamă a patru băieți (Mehmet, Selim, Baiazid, Gingir), luptă să îndepărteze pe prințul moștenitor, Mustafa, fiul unei rivale, pentru a impune pe unul dintre feciorii ei. Folosește pentru aceasta armele epocii, otrava și denunțul, dar cum cea dintâi eșuează, ticluiește o scrisoare prin care se dovedește înțelegerea lui Mustafa cu perșii, dușmanii imperiului. Sultanul se prinde în cursă și omoară pe Mustafa, dar, mai târziu, aflând de nevinovăția prințului, el pune la cale ca răzbunare uciderea lui Mehmet, întâiul născut al Roxelanei. Un altul, infirmul Gingir, se străpunsese cu stiletul pe trupul fratelui său vitreg. Moștenitorul tronului e acum Selim, al doilea născut, flăcău pântecos și buged, dar pe acesta venețiana nu-l vrea, punându-și nădejdiile în cel de al treilea băiat, Baiazid. Baiazid se face însă vinovat față de imperiu și mama capătă pentru o vreme iertarea lui. El este însă strangulat de mușii seraiului cu juvățuri de mătase fină îndată ce Roxelana moare. Neisprăvitul Selim se urcă, potrivit legii otomane, pe tron, impli-

nindu-se, astfel, voința destinului. Roxelana nu este o scelerată, ci numai o mamă ambițioasă care vrea să schimbe rânduielele tronului și nu reușește decât pe jumătate. Fără a fi un roman de epocă, unde culoarea istorică și descrierea amănunțită a moravurilor să precumpănească, *Roxelana* e mai degrabă o poveste orientală reprodusă realist, cu o intrigă ingenioasă și o notă minimă de exotism.

Cu *Păuna Mică* (1948), următoarea scriere, Sadoveanu revine în actualitatea românească, voind să dea un roman pe tema noilor reforme sociale. E vorba de o *întovărășire* în balta Dunării, unde se adună niște refugiați veniți de peste tot: meșterul Iosif Rafailă, Neonil Roșea — un moldovean strămutat la gura Dunării, care păstrează învățătura de la oierii vechi, Costică Bibescu — bărbat tânăr vânturat prin lume, vorbitor cu tâlc la botezuri și nunți, Gheorghe Omu — fost plutonier-major, Toader Maței — țăran necăjit care a omorât pe cârciumarul Ghiță Iuga etc. Aceștia, refuzați la împroprietărire de țăranii din Păuna, capătă în cele din urmă o limbă de pământ mlăștinos pe care se silesc, prin mijloace mecanizate, s-o facă fertilă. Orfanii de la Păuna Mică își povestesc istoriile lor necăjite, Costică Bibescu se îndrăgostește de o văduvă enigmatică, Stanca Vițelaru, sora unui țăran înstărit, în fine, un adolescent, Traian, e vrednic și ascultă de sfaturile celor în vârstă. La apariție, cartea a fost criticată pentru tezele ei utopiste, însă, utopistă sau nu, cartea e, înainte de orice, fără interes literar.

Un ecou mai puternic a avut *Mitrea Cocor* (1949), roman care a impus o schemă epică și ideologică recomandată apoi de către critica vremii ca model pentru întreaga literatură. Îndemnul a fost urmat, și o bună parte din proza deceniului al VI-lea a reprodus cu mici variații tiparul sociologic din romanul lui Sadoveanu. Astfel numeroase cărți au tratat fără prea multă fantezie tema tânărului țăran care, întors din prizonierat cu o conștiință nouă, pune ordine în sat. *Mitrea Cocor*, fără valoarea estetică, merită a fi discutat pentru această posteritate nefirească. Schema prevede întâi o

descriere sociologică a satului pentru a pune în evidență stratificarea lui economică și politică. Îndivizii au, invariabil, psihologia clasei lor și personajul central trece de regulă prin mai multe medii sociale și intră, și pe plan intim, într-un conflict din care nu iese decât târziu, când „drumul spinos al înțelegerii“, cum zice scriitorul, a fost străbătut până la capăt.

Urmează momentul justițiar, care se încheie fie prin fuga vinovaților, fie prin pedepsirea lor publică. Intriga sentimentală poate complica într-o oarecare măsură această desfășurare a faptelor, tânărul se poate, de pildă, îndrăgosti de o fată din altă categorie socială, și în acest caz el are un moment de ezitare, dar până la urmă instinctul de clasă învinge. Prozatori mai isteți au dramatizat această fază de îndoială în existența eroului, creând o adevărată *literatură a șovăirilor*, în care tăcerea posomorâtă și arțagul izbucnit din senin ar fi trebuit să sugereze lupta interioară.

Dar să ne întoarcem la *Mitrea Cocor*, model discutabil el însuși. Mitrea rămâne orfan și fratele său, Ghiță Lungu, îl prigonește și-l bagă argat la curtea boierului Cristea Trei Nasuri, unde suferințele sunt și mai atroce. Pârât de morar, Mitrea este pedepsit pentru furtul (imaginar) al unei arme și îngrijit, apoi, cu leacuri băbești, de Ghița Trigloaia. Morarul, brutal și rapace, uneltește cu boierul, la fel de lacom și brutal, cum să înfrângă încăpățânarea lui Mitrea, care, între timp, crește mare și se îndrăgostește de Nastasia, sora Stancăi, nevasta lui Ghiță Lungu. Așadar, prima latură a schemei a fost trasă: Mitrea are ca adversari pe fratele său, îmbogățitul Ghiță Lungu, și pe Cristea Trei Nasuri, boierul perfid și crud. Urmează faza a doua, în care personajul merge în armată, unde cunoaște pe fierarul Florea Costea, om cu idei progresiste, și, apoi, în prizonierat, unde educația revoluționară a tânărului de la Malu Surpat se desăvârșește. Acțiunea înaintează, paralel, și la Malu Surpat, fără evenimente, totuși, importante: Nastasia intră în conflict cu sora și cumnatul său, Ghiță Lungu, acesta din urmă, rotunjindu-și prin vicleșug averea, dorește moartea frate-

lui său. Mitrea se încapățânează să trăiască și, în drum spre frontul antifascist, întâlnește pe Nastasia. În urma acestei întâlniri Nastasia zămislește în ea prunc și paginile care narează, după alte capitole lipsite de semnificație, nașterea pruncului sunt singurele din roman care amintesc de marea epică sadoveniană. În rest cartea este scrisă într-o limbă săracă, plină de clișee și cu violențe (faptul că este vorba de țăranul muntean ar putea fi o explicație) ce nedumeresc. Au dispărut fraza ceremonioasă, dialogul solemn, *taina* poetică a metaforei și, ceea ce este mai dureros, a dispărut și observația morală. *Mitrea Cocor* pare a fi scris de altă mână decât aceea care scrisese, pe o temă similară, *Județ al sărmanilor* sau *În drum spre Hârlău*. Încheierea romanului aduce și o precizare a ideii lui de bază: *judecata și rânduiala*. Mitrea Cocor se întoarce la Malu Surpat și, înainte de a-și îmbrățișa copilul și soția, el are de împlinit un act de justiție și a pune ordine în treburile de la Dropii. Boierul Cristea Trei Nasuri e silit să tragă la plug, iar pământurile lui sunt împărțite de țăranii care se găsesc la începutul unui drum. Romanul este, în ansamblu, deconcertant prin lipsa de substanță estetică.

Realitățile noi ale României postbelice reapar și în povestirea *Clonț de fier* (1951), de același nivel estetic. O menționăm deoarece a impus un alt tip de conflict, multiplicat, apoi, de proza deceniului al VI-lea: *tema lupilor la stână* sau *tema vânătoarei de lupi*. Nică Giudeț, țăran cu limba rea, poreclit din această cauză „clonț de fier“, vrea să impună în satul lui o nouă rânduială, după pilda Uniunii Sovietice, și în acest sens ține o cuvântare în care face referințe la Congresul de la Moscova din 1949, la războiul din Coreea, la Congresul de la Varșovia, referințe, oricum, nepotrivite pentru scopul adunării și nefirești pentru pregătirea oratorului. La urmă, în drum spre casă, Nică Giudeț este atacat de vechiul lui camarad de război Zaharia Dumitrache, unealta unor chiaburi. Agresorul este imobilizat și dat pe mâna justiției.

Să cităm și *Aventură în lunca Dunării*, roman cu subiect actual, idilic și artificial la fel cu scrierile precedente. Ca și în *Păuna Mică*, tema ar fi aceea a *pribeagului* care își găsește un rost, a solidarității umane care vindecă rănilor vechi ale suferinței. Un profesor cunoaște la Iași, în 1920, un sărman supus „blăstămului rătăcirii” și are față de el înțelegere. După trei decenii îl revede la București și pribeagul de odinioară se dovedește a fi un inginer întreprinzător, Emilian Popovici, fost luptător ilegalist, conducătorul acum al unei gospodării de stat la Vieroș în lunca Dunării. La Vieroș, unde profesorul ajunge, află și pe Niculai Vameșu, intelectual întristat de viață, refăcut acum moralmente, pe Moș Ghiță Cotoi, Mitiță Grozăvescu, pe paznicul Rândunea Tănase și pe nevasta lui, ispititoarea Raluca, etc. În afara unor replici izolate, cu greu se poate ține minte ceva.

* * *

M. Sadoveanu reia după război nu numai teme vechi, dar cărți întregi pe care le rescrie din altă perspectivă socială. *Nada Florilor* (1950) amplifică și restructurează *Împărăția apelor* (1928), *Nicoară Potcoavă* (1952) reia subiectul din *Șoimii* (1904), însă într-un stil și cu o problematică nouă, încât cele două scrieri pot fi judecate separat, ca opere de sine stătătoare. Exemplul a fost urmat și de alții. Cezar Petrescu a rescris *Întunecare*, poetul Adrian Maniu și-a revăzut, diluându-le, versurile vechi. *Nada Florilor* pune peisajelor acvatice vechi un cadru social mai bine precizat și adaugă un subiect politic. O bună parte din volum completează amintirile din *Anii de ucenicie* și din alte scrieri unde biografia scriitorului se substituie ficțiunii epice. Tema mai profundă a cărții este inițierea în arta pescuitului, dar Iliuță Dumitraș, ucenic la pescari destoinici, cunoaște totodată și pedagogia vieții. Tatăl lui, inginer, este exilat din motive politice într-un târg moldovenesc prăpădit. Mama, fiica unui om simplu, rotar de meserie, murise,

și copilul, Iliuță, crește sub supravegherea „țâțacăi“ Ioana, femeie aprigă și absurdă, și a blajinei dădace Anghelina. Acțiunea se petrece în 1888, în timpul răzcoalelor țărănești. În orizontul moral al adolescentului intră, în afara mediului familial, doi oameni (se va vedea mai târziu că ei reprezintă două simboluri): uncheșul Haralambie, fratele mamei dispărute, cioban strașnic care apără „rânduiala oamenilor de demult“, și tinichigiul Alecuț de la Pașcani, membru al Clubului socialist, urmărit de jandarmi și refugiat în ascunzișurile de la Nada Florilor. Unul este *o forță a trecutului*, celălalt *o promisiune a viitorului*. Trăind între aceste două imagini, băiatul descoperă marea taină a naturii, având ca dascăli niște pribegi pripășiți în balta de la Nada Florilor: lelea Ileana, Moș Spânu și Dumitrache Hau, fiecare cu câte o istorie încărcată în spate. Vom auzi, firește, poveștile acestor necăjiți ai vieții. Lelea Ileana fusese nevasta sfioasă și harnică a pădurarului Gavri-laș Macavei pe moșia cneazului Țugui. Destrăbălatul cneaz vrea într-o zi s-o ademenească, dar femeia, mai puternică, îl răpune. Pe pădurar îl omoară jandarmii în bătai, iar lelea Ileana e dusă la închisoare unde stă, nevinovată, 8 ani. Ieșind de acolo după împlinirea sorocului, pribegește și, în refugiul de la Nada Florilor, poartă pe fața ei îmbătrânită o veche „mâhnire a deznădejzii“. Dumitrache Hau a fost împrumutat la '64, dar, nevoit să se împrumute cu bani, pierde și pământul și libertatea. Stă la închisoare și pribegește, apoi, zece ani (o istorie asemănătoare aflăm și în *Păuna Mică*). În fine, Moș Spânu, armean din Țarigrad, e un vântură-lume priceput la tras lână în fusălăi și la tors. Pribegii se adună vara în raiul de la Nada Florilor unde pătrunde, adus de băiețandru Culai, și fiul inginerului. Aici timpul n-are „noimă și ființă“, balta foiește de pești, păsările zboară aproape de păpurișurile crescute în voie, pe timp de ploaie vietățile apei intră într-o stare de febră:

„Stând cinchit la marginea ostrovului, am observat deodată foirea formidabilă a bălții. Toate lighioanele ei de la adâncuri suiau în zigzaguri spre acele de fulger ale ploii. Erau mii de crustacee

neclasate încă de naturaliști, de toate dimensiunile mici, de culorile și desenurile cele mai surprinzătoare. Coloane de alevini care abia atunci intrau în viața lacului, abia având forma speciei, cu punctul enorm al ochiului în mica lor transparență. Puzderie de alții mai mărișori evoluau cu instinctul primejdiei, învârtėjindu-se într-o lature și fugind de umbra ghimpoasă a bibanilor sau de gura de balaur a știucii. Spre limpezimea fundului, carași cu reflexe de aur vechi, crapi bătrâni cu solzii ruginiți. Scoici, melci, lipitori și șerpi, întreaga faună fără număr, fiica mълului primordial, se frământa într-o monstruoasă bucurie sub tremurul ploii de primăvară.

Era bucuria vieții și a morții, și a transformării neconținute.“

Insularii învață pe Iliuță cum se aprinde focul din amnar, cum se face o mămăligă gustoasă și cum pot fi prinși racii. Datoria răcarului e să spele întâi racii în trei ape („asta-i lege“), după aceea să le smulgă aripioarele de la coada, să-i pună apoi într-o oală în care a turnat, în prealabil, apa amestecată cu vin etc. Meșteșugul moștenit din vechime e complicat și Moș Hau nu se abate de la legile lui. Iliuță învață aici ceea ce nu se preda la școală, știința de a fi un pescar bun și filozofia de a te bucura de secretele naturii. Pribegii de la Nada Florilor nu au pierdut deprinderea de a vorbi oracular, lui Moș Hau îi place, de pildă, „alcătuirea vorbelor“. Omenia le-a rămas, de asemenea, nealterată și, când Alecu caută în baltă o ascunzătoare, *insularii îi sar în ajutor*. Unul dintre ei, Moș Spănu, pierde sub gloanțele jandarmilor. Cartea narează, în continuare, încurcăturile școlare ale lui Iliuță Dumitraș care, atras de miracolul de la Nada Florilor și de profesorii lui temeinici în arta pescuitului, neglijează pe ceilalți profesori, de științe profane. Ce se reține în carte, în afară de poezia forfotei acvatice, este figura baciului Haralambie, de la care ucenicul vieții învață legea „datinii și a dreptății“. Baciul părăsește târgul, unde a venit să-și ajute nepotul, intrând „în amurgul său inexorabil“. Alte *istorii* (aceea a poetului socialist Solomon Cornea) nu au suficientă

forță literară pentru a se impune. Elementul politic este, dealtfel, cel mai puțin convingător în această scriere în care tema socială nu fuzionează totdeauna bine cu tema existenței naturale.

* * *

O creație excepțională de limbaj este *Nicoară Potcoavă*, intitulată povestire istorică. Povestirea are 39 de capitole și, deși narază fapte sângeroase, impresia generală este că nici scriitorul, nici eroii nu se grăbesc, vorba lor e înceată și ceremonioasă. Cartea se constituie, în fapt, dintr-o succesiune de *divanuri* (sfaturi) și *mișcări* în tăcere, până la un nou popas, unde „plăcerea de vorbă și aduceri-aminte“ reînvie. *Nicoară Potcoavă* este o scriere de înțelepciune bătrânească și mai puțin o povestire istorică, unde acțiunea epică, desfășurarea rapidă a faptelor ar trebui să predomină. Prima ciocnire a forțelor angajate în conflict nu are loc înainte de pagina 200, până la acest scurt moment (confruntarea de tip cavaleresc între mezinul Alexandru și Sefer baș-ceauș) și după aceea eroii trăiesc din amintiri și dau judecăți pline de tâlc despre viață și istorie. Față de romanele istorice mai vechi (*Zodia Cancerului*, *Frații Jderi*), o deplasare de accent s-a produs aici în favoarea limbajului și a meditației. G. Călinescu definea romanul istoric ca „o varietate a romanului de aventuri care se sprijină pe concepția cea mai înaltă de virilitate“ (*Istoria literaturii române*, p. 533). În *Nicoară Potcoavă* noțiunile de onoare și vitejie se subordonează *duhului*, cugetul premerge fapta. Eroul central unește forța (el rupe în mână o potcoavă) cu isteția gândului, paloșul lui este dublat de un paloș al spiritului, care este tras de mai multe ori în carte decât cel dintâi. Nicoară a învățat la Bar de la dascălii săi știința celor vechi, citește din poezii latini și, în lungile ierni de la Zid-Negru, el deschide pe Heliodor și petrece în tovărășia faptelor de demult. Are o viziune asupra istoriei și, lucru rar la un om din evul mediu, din ea lipsește elementul fatalist și mistic.

Istoria este o înlănțuire de fapte sângeroase, iar omul are de îndeplinit, aici pe pământ, în scurta lui trecere, o *datorie*. Tema datoriei este, dealtfel, cum se va vedea, tema centrală a cărții. M. Sadoveanu pune ca și eroii săi o linie despărțitoare între *existență* și *istorie*, *viață* și *eveniment*. Existența este mai aproape de natură, a trăi este a te supune legilor ei eterne și incontroleabile. *Istoria* este o violentare a existenței naturale, o agresiune pe care omul o suportă greu. Adeseori ea capătă înfățișarea unui *blestem* și, într-o discuție dintre presbitera Olimpiada și bătrânul Petrea Gânj, două „duhuri ale trecutului“, iese la iveală o imagine shakespeariana a istoriei:

„— Îmi spunea soțul meu preotul, ucenicul lui Amfilohie arhimandrit, că a aflat de la învățătorul său taina blăstămului acestui pământ. [...]

Deci Bogdan Voievod cel orb a făcut de tânăr precum i-a fost învățătura; și a fost grozav față de nesațul dregătorilor. Acestui voievod i-a dat duhovnicul său anafură otrăvită în noaptea Paștilor anului 1517 de la Hristos.

Ștefăniță Vodă, feciorul legiuit al lui Bogdan Vodă, a cutezat să taie pe cel mai cu putere dintre boierii săi, jertfindu-i și feciorii, ca să nu se mai ridice în țară alți lupi, tot așa de colțați ca lupul cel bătrân. Și după Arbore, portarul Sucevii, gâdea s-a trudit cu paloșul și asupra altor boieri. Doamna și cu neamurile ei i-au dat lui Ștefăniță otravă.

Pe Alexandru Cornea, copil din flori al lui Bogdan, boierii l-au înjunghiat la o vânătoare.

Lui Lăpușneanu Vodă i-a dat pocal de otravă chiar Doamna sa, subt binecuvântarea părintelui mitropolit Teofan.

Aceste lucruri, căpitane, le-am văzut cu ochii noștri. Boierimea nesătulă a țării aceștia a avut și ea cuvânt și diată să strângă neamul aceluși Ștefan Vodă, de care ea s-a înfricoșat patruzeci și opt de ani.

Acum doi ani, a pierit, prin viclenia boierilor, și Ion Vodă, os domnesc, feciorul lui Ștefăniță Vodă.

Astfel s-a săvârșit stingerea celor din osul lui Ștefan Voievod bătrânul, și fiarele lăcomiei mănâncă moșia. [...]

— Nu va mirați că am avut acest ceas de nebunie vorbind fără oprire. Dar am cunoscut pe cel care are de împlinit și el o diată. Și mi-am adus aminte de toate. Nicoară va ajunge poate voievod al acestui pământ; și paloșul lui va sluji dreptatea. Poate fi-va și el unul dintre cei jertfiți, dar după jertfe vine răscumpărarea și biruința celor buni.“

Motorul marelui mecanism al istoriei este, în concepția sado-veniană, *lăcomia* (voința de putere) și, în fața ei, *sabia duhului* nu este totdeauna biruitoare. Tăria omului în acest sistem de lucruri lunecătoare iese însă din conștiința *datoriei* împlinite. Toți eroii lui Sadoveanu au un *jurământ* de dus până la capăt și împlinirea lui reprezintă forma lor de participare (prin opunere) la evenimentele istoriei. Nicoară Potcoavă și fratele său, Alexandru, tatăl lor neștiut Petrea Gânj și ceilalți oșteni vor să răzbune trădarea și uciderea lui Ion Vodă. Pentru aceasta ei nu au liniște și nu pot primi bucuriile vieții. Au încercat să prindă, printr-o acțiune curajoasă, pe trădători, dar încercarea nu a reușit. Se întorc acum la Praguri, în căzăcime, pentru a pregăti mai bine răzbunarea lor. Ajunși la Probota, arhimandritul Paisie îi invită să se odihnească și să guste din bucatele călugărilor, dar Nicoară nu primește: „Ba noi ne-om duce să ne facem întâi datoria ce nu ne iartă“. La Curtea lui Iurg, unde a trăit mama lor, jupâneasa Calomfira, oștenii sunt doborâți de tristețe în fața ruinelor, dar conștiința unei „drepte izbăviri“ îi ajută să-și revină și să-și *urmeze calea*. Când răzeșul Cozmuță, trimis cu o scrisoare la Moghilău la Pan Tadeus, întrebă dacă acesta mai este în viață, Nicoară răspunde: „Viața noastră este ca un zbor de rândunică; dar eu îți spun c-ai să găsești pe Tadeus. Noi suntem dintre cei îndărătnici, și mai stăruim în această lume, deoarece avem de împlinit *jurăminte*.“ Cozmuță ajunge la

un han și răsul hangiței tulbură pe căpitan, dar el se apără: *datoria* îl împiedică să dea curs pornirilor inimii: „Îmi place să te aud răsând și cântând (...) Dar eu am o slujbă poruncită, doamnă Ana, și slujba mea în dimineața asta numaidecât trebuie s-o isprăvesc.“

Între sentiment și datorie, eroul sadovenian alege *datoria*. Când mezinul Alexandru, îndrăgostit de Ilinca, vrea să părăsească tabăra, alegând, astfel, bucuriile vieții, Nicoară îl dojenește aducându-i aminte de jurământul ce-i leagă;

„— Alexandre, războinicii călăresc pe caii furtunii. Câteodată greșesc. Greșeala asta putea să fie greșeala dinaintea morții. Am ieșit din ea teferi. Să nu mai greșim. Să cerșim broaștei cu covată încetineala, șarpelui înțelepciunea, de la crugul stelelor ceasul potrivit. Când ne vom ridica iar, răzbumarea să se împlinească fără greș ca o ananké a zeilor, cum o socoteau grecii vechi. Dar o pot săvârși câteodată și oamenii, dacă nu ocolesc pe la cele necuviincoase: mâncare, vin și muiere...

— Cum grăiești domnia-ta, bădiță! Parcă m-ai străpunge cu jungherul. Totuși, bădiță, ale noastre sunt și aceste slăbiciuni.

— Ai uitat?

— N-am uitat, bădiță. Dar mi-i dragă Ilinca.

— Ți-aș putea răspunde că mi-a fost dragă și mie [...]

— Spune-mi acuma tu mie, dacă ai uitat *datoria* ta și jurământul care ne leagă! Dacă le-ai uitat, ești slobod. Du-te!“

Bătrânul Gânj a jurat față de maica lui Nicoară și a mezinului să nu destăinuie taina dragostei lor și, în afară de prietenul său Elisei Pokotilo, nimeni nu cunoaște această istorie veche. „Am jurat — zice el; morții tac; voi tăcea și eu cu ei.“ Nicoară este el însuși îndrăgostit de Ilinca și, aflând din cartea presbiteriei Olimpiada că fata îl așteaptă, hatmanul se înfrânează, căci, spune el diacului Suliță, trebuie sa stau aici „unde mi-i *datoria*“.

Jurământul se împlinește, Ieremia Golia este pedepsit și Nicoară Potcoavă se retrage la Zaporojie, de unde va fi mai târziu ridicat de leși prin înșelătorie și ucis. Înainte de a i se tăia capul, el ar fi

spus norodului: „Făcutu-mi-am datoria ce aveam (...) acum pot să mor. Din sângele meu va crește răscumpărarea cum crește grâul dintr-o sămânță. Nu voi pieri întreg. Rămâneți cu bine și aduceți-vă aminte de mine..“

Dacă sentimentul datoriei animă faptele eroilor, plăcerea vorbirii le încetinește și le dă acea atmosferă de mit și de filozofie inefabilă pe care critica a semnalat-o și în alte scrieri ale lui Sadoveanu. Mai mult decât oriunde, povestitorul este atent aici la ceea ce un personaj numește „viersul vorbirii“. Cartea începe cu un taifas la hanul lui Gorașcu Haramin și se încheie în același loc, peste doi ani, cu altă adunare care petrece „cu minciuni înțelepte“. E modul lui Sadoveanu de a arăta, printr-o relatare indirectă, mutarea evenimentului în legendă. Personajele (cu excepția unuia: Ilie Caraman și a regizorului: hangiul Gorașcu Haramin) se schimbă, viața continuă însă sub aceleași tipare. Oamenii beau vin din ulcelele hangiului și ascultă „întâmplări de pe lume“, întâmplările ajung la ei prin mijlocirea *povestirii*, cei care le spun le-au auzit la rândul lor de la alții și, trecând prin acest lanț de naratori, evenimentele se deformează, capătă umbre de legendă. La primul sfat Ghiță Botgros este un călător oarecare, la ultimul el a ajuns deja un personaj legendar. Au fost îndeajuns doi ani ca această trecere din istorie în mit să se producă. Însă de regulă, legenda anticipează ca buzduganul din basm eroul. Călătorii opriti la sfârșitul primăverii anului 1576 la hanul lui Gorașcu aud istorisiri despre Ion Vodă, ucis de turci, și despre încercarea de răzbunare a fratelui său, hatmanul Nicoară. Hatmanul intră în scenă mai târziu, în alt moment al narațiunii, după ce lectorul și-a format din povestirile vânturate la aceste divanuri o imagine despre vitejia și înțelepciunea lui. Portretele sunt sumare („bărbat înalt, bine legat și cu mustața porumbă“, „om bun, cu nasul mare și rușinos“ etc.), analiza este cu desăvârșire absentă. O precizare, uneori, despre puterea fizică și morală a personajului poate să dea o indicație și despre viața lui interioară. Nicoară

e un bărbat care a gustat „fructele amare ale științei“ și „rupe potcoava în două“. Presbitera Olimbiada „alină durerile trupului și descarcă mâhnirile inimii“. Orfana Calomfira, mama lui Nicoară și a lui Alexandru, fusese „frumoasă și înaltă la boi“, căpităneasa Marga, pe care o dispută părintele Vasile și Ghiță Botgros, e „o muiere cu draci“... Rămâne sarcina faptelor să dea un contur mai precis eroilor. Însă nici faptele nu sunt prea numeroase și atunci vin în ajutorul lor *aducerile-aminte*. Cei opt justițiarî din preajma lui Nicoară Potcoavă străbat o Moldovă unde semnele trecutului sunt numeroase. În calea lor apar aceste *duhuri ale vechimii* care, la locuri de popas, povestesc întâmplări din alte timpuri și întâmplările fixează, ca într-o gravură, eroii pe un fond de evenimente crâncene. Moldova medievală a lui Sadoveanu este un paradis asediat. La Boura, unde diacul Radu Suliță întâlnește pe Nicoară, sunt „locuri tari care au rămas neschimbate de la începutul zidirii“. La Divideni turmele de mistreți amenință ogoarele, în valea Somuzului oamenii viețuiesc „întru singurătate și neștiință“. Ei au rămas „uitați“ de istorie și trăiesc vânând, pescuind și lucrând rudimentar pământul darnic. În locurile mai deschise, acolo pe unde trec drumurile istoriei, țărani răzeși se apără de lăcomia boierilor cu uricele date de voievozii de odinioară.

Scenariul epic e simplu în *Nicoară Potcoavă* și reproduce, cu mici modificări, pe acela din *Șoimii* (1904). Ideea că romanul scris la bătrânețe anulează pe cel dintâi publicat de scriitor nu se poate susține. Scrisă în maniera Dumas, *Șoimii* este o povestire încântătoare, construită pe tema *datoriei și a dragostei*. Tema este menținută, cum s-a putut vedea, și în *Nicoară Potcoavă*, unde intervin însă perspectiva istorică mai precisă și umbra filozofică a lucrurilor. Hatmanul Nicoară, înconjurat de șapte, apoi de nouă oșteni, jurați să răzbune trădarea și moartea lui Ion Vodă, traversează o Moldovă ce trăiește încă sub puterea amintirii lui Ștefan Vodă cel Mare. Fiind rănit, Nicoară se oprește la Dăvideni, unde înțeleapta Olimbiada îl vindecă. Bătrânul Andrei Dăvideanu crește

pe nepoata lui, Ilinca, fiica lui Ieremia Golia, pârçălabilul trădător. De ea se îndrăgostește Alexandru, mezinul, iar fata, naivă ca Ofe-
lia, cade răpusă de iubire pentru fratele mai vârstnic, Nicoară. Hatmanul este la rândul lui tulburat de fecioară, dar, jurat să-și ducă până la capăt acțiunea lui justițiară, nu dă curs pornirilor sentimentale, în timp ce Alexandru, ars de dogoarea patimii, încalcă des sentimentul datoriei. Conflictul, vechi în literatură, va fi urmărit până la capăt cu toate consecințele lui. Însă, între timp, se petrec și alte întâmplări. Popasul la Dăvideni este mai lung și povestitorul are prilejul să înfățișeze cum trăiesc, cum petrec oamenii acelor locuri. Totârnac și Ghiță Botgros s-au bătut pentru muierea lui Anania și acum, după ce patimile s-au stins, beau întru pomenirea femeii ce le-a fost dragă. Ghiță se are bine cu îndrăcita jupâneasă Marga, dar, bănuitor, ia într-o seară pe prietenul său Radu Suliță să fie martorul unei judecări morale. Femeia le deschide cu întârziere și, întărit în suspiciunile lui, bărbatul vrea să cerceteze casa. În cămară se aud zgomote ciudate și căpităneasa rămâne o „icoană a uimirii“:

— „D-apoi, cumătră, noi stăm cuminți aici, a zis badea Ghiță intrând din tindă și pâlind cu bâta întâi în dușumea și pe urmă în bagdadie, noi stăm cuminți aici și la dumneata în cămară — hoțul. M-am pălit piept în piept cu dânsul.

— Doamne, ferește și apără! s-a crucit căpităneasa.

— L-am împuns cu bâta, l-am apucat de barbă; deschisese ușa de afară și s-a tot dus. La lumina lunii, parcă-parcă l-aș fi cunoscut.

Căpităneasa Marga își cuprinsese pleoapele ochilor în palme.

— Mie mi s-a părut c-ar fi părintele Vasile, a urmat badea Ghiță, fără să arate supărare; și descopere-ți ochii, cumătră Marga, of! ochii cei căprii care mi-au fost dragi, — și uită-te la smocul de păr din gheara mâinii mele stângi. Așa păr roș și aspru n-are nici o barbă din sat decât barba părintelui Vasile. Cumătră Marga, mai bine mâncam astăzi friptă inima lupului decât a unui biet purcel sălbatic, ca să urlu și să te rup cu colții. Căci noi ne-am avut bine

ș-am strâns în inimă ca o comoară, ș-acum văd că este căpitanăeasa înșelăciunilor.

Ba cumătra Marga era căpitanăeasa adevărată. A ridicat fruntea și a privit fără teamă pe badea Ghiță Botgros,

— Ghiță, a zis ea cu glas limpede, am martor și pe diac și pe Dumnezeu și mă jur ca n-am știut de popă, cum nu știu când îmi va veni ceasul morții. Poate s-a furișat el de bună voia lui, ca să-mi facă o spaimă, ca unul ce s-a întors băut de la petrecerea vânătorilor. Cum s-ar putea să mă leg eu c-o față bisericească și să fac supărarea cuvioasei preotese? Dar cine-mi ajută mie sa lucrez răzășia, să samăn, să culeg? Nu-mi ajută oare un cumătru ce-l am? Dacă nu-i cumătrul, ar putea oare popa sa m-ajute într-același fel, în vederea satului, a fiicei mele măritate Ileana și a ginerelui meu Tudose? Fac cruce, am jurat și acum mănâncă-mă!

Adevărat că atunci când întorceai ochii spre mine ieri dimineața, în foișor la Iorgu, eu mă uitam în altă parte. Dar n-ai călcat aici în casa asta de douăsprezece seri și femeile își au meșteșugul lor să-l facă a-și aduce aminte pe cel care uită.“

Mentalitatea siciliană, solară, ar fi cerut aici sânge. La Moldova bărbații sunt însă mai domoli și mai înțelepți, iar femeile au scuze mai convingătoare. Femeia faurului Bogonos, Mura, calcă strâmb și, descoperită, nu se pierde cu firea. Alexandru lasă pe fratele său să creadă în visurile deșarte ale puterii, el vrea, de îndată, bucuriile vieții, dar nu va avea parte decât de amărăciunile ei. Părintele Agatanghel de la mânăstirea Probota vorbește de „ticăloșiile vremii“ lui și cu duioșie de vremile apuse. Omul medieval are nostalgia unui trecut mitic. Agapie Lăcustă vorbește tot timpul de nevasta lui, Căprioara. Apoi se află că femeia e de mult timp moartă, dar Agapie n-o poate uita. Din când în când îi vine o „ziuă pustie“ și atunci el crede că femeia lui mai trăiește. Luntrașii moldoveni de pe Nistru bat cu paletele în apă și codul lor este de îndată înțeles de luntrașii de pe celălalt mal. Alexandru se luptă cu Sefer baș-ceauș în jurul unui corgan unde se afla

scheletul unui războinic scit de odinioară. Istoria privește cu ochii ruinelor pe luptătorii porniți să facă un act de dreptate. Moș Petrea este simbolul virtuții și puterii acestui pământ călcat în picioare de năvălitori. Filozoful Cubi Lubiș, prieten din copilărie al lui Nicoară, dă informații prețioase hatmanului despre mișcarea turcilor și a leșilor. E, cu alte cuvinte, un spion inteligent pus în slujba unei cauze drepte. Dealtfel, tipul *iscoadei*, al omului care trage cu urechea sau trage de limbă pe cei care nu știu să tacă, este frecvent la Sadoveanu. Cubi Lubiș, așezat într-un loc de întâlnire a noroadelor, este un filozof din galeria evreilor înțelepți, întâlnită și în alte scrieri ale lui Sadoveanu. Nicoară dă nestăpânitului Alexandru o lecție de pedagogie eroică. Apare aici un concept de *onoare medievală*:

„— Gustul tău nu-i rău, Făt-Frumos. Dar poveștile de la noi ne învață că la asemenea domnițe nu te poți întoarce fără isprăvile cuvenite. Trebuie să treci, Făt-Frumos, peste hotarele oprite, în locul unde se bat munții în capete, ș-acolo să tai cele șapte capete ale balaurului.

— Lungă vreme, mâhnită vreme, bădiță. În toate nopțile vine la mine paserea măiastră, îmi bate la tâmplă cu pliscul și-mi șoptește: Nu întârzia, căci vremea trece; aicea pe pământ oamenii n-au decât o tinerețe, du-te că te așteaptă fericirea.

— Alexandre, nici Făt-Frumos al poveștilor nu-și dobândește bucuria fără lupte și jertfă.“

Alexandru nu este convins și, după ce fuge la Dăvideni, este readus în tabăra de la Praguri, iar când la urmă este prins Ieremia Golia, tatăl Ilincăi, el vrea să-l salveze și omoară pe Petrea Gânj. Căile pasiunii duc spre tragedie. Nicoară pregătește altfel de întoarcere în Moldova, sub protecția săbiilor, și descriind-o, Sadoveanu dă imaginea unui război-gospodăresc. Războinicii încarcă în căruțe solide, acoperite de coviltire, slănină și pastramă, pesmete și gurut. Gurutul este o făină de hrișcă și grâu plămădită cu brânză, lapte și ouă, un fel de supă concentrată, ce se consumă

prin diluare cu apă. În timpul campaniei fac popase îndestulătoare, mâncând hartane de chivirdic fripte la țigla. Războiul este pornit după ce toate semnele sunt prielnice, iar semnele meteorologice sunt citite după zborul găștelor și bătaia vântului. Mătasea morților este alt indiciu de toamnă lungă și blândă. Iarna, oștenii stau acasă sau în tabere, unde femeile nu sunt admise. Vânătoarea este, pentru acești profesioniști ai sabiei, o terapeutică. Întristat, Nicoară se ia după un lup bătrân și, ajungându-l, îl eliberează: vânătoarea i-a redat seninătatea și puterea de judecată dreaptă. În codul moral al luptătorului nu este faptă mai condamabilă decât trădarea. La acest paragraf nu există milă. Baș-Ceauș baș Cigala a vândut suflete drepte și s-a turcit devenind un *hain*: oamenii lui Nicoară îi pregătesc o capcană și vânzătorul, încercând să scape, piere într-o mlaștină. Boierul Gavril Pârjol și-a încălcat, de asemenea, jurământul, și Strămurare (acel „rătăcit în pustia vieții“ trecut de partea dreptății) organizează un rapt: ridică pe boierul mișel de la ibovnica lui și prezintă lui Nicoară, după mai multe peripeții, căpățâna trădătorului, ca un trofeu.

Campania propriu-zisă împotriva lui Petru Șchiopu este prezentată pe scurt, mai pe larg este înfățișat *divanul* care urmează, unde sunt judecați vânzătorii lui Ion vodă. Odată datoria *împlinită* și mâhnit de moartea lui Petrea Gânj și a lui Alexandru, Nicoară Potcoavă se retrage cu sotniile lui la Praguri, murind după oarecare vreme în chipul arătat mai înainte.

Romanul are o simetrie remarcabilă și arată la Sadoveanu o înțelegere bună a dialecticii sociale. Sunt exagerate doar previziunile prea limpezi pentru un om din secolul al XVI-lea asupra eliberării sociale. Un hatman care face teoria luptei de clasă și a revoluției sociale este cel puțin nepotrivit pentru un secol în care oamenii trăiesc încă aproape de mentalitatea fatalismului religios. Limba și filozofia faptelor mărunte de viață constituie latura cea mai puternică, sub raport estetic, a acestei cărți scrise în amurgul vieții povestitorului când privirea lui se deschide cu o melancolică seninătate spre un trecut de întâmplări năprasnice.

* * *

Printre hârtiile rămase de la Sadoveanu s-au găsit și două romane neterminate, *Cântecul Mioarei și Lisaveta*¹, din care apăruseră în timpul vieții scriitorului câteva fragmente în *Torța* (1945), *Viața românească* (1945, 1948, 1960), *Flacăra* (1955) etc. Ele sunt superioare literar (cu excepția romanului *Nicoară Potcoavă*) celorlalte scrieri postbelice ale lui Sadoveanu. *Cântecul Mioarei*, care ar exista, ne spune M. Gafița, în două variante, are o temă nouă față de scrierile mai vechi ale autorului: dezalienarea individului sub presiunea civilizației noi. Romanul relatează cazul sihastrului Pavel care, nedreptățit de justiția omenească, se retrăsese cu mulți ani în urmă într-o peșteră, supunându-se canoanelui muțeniei. Toate elementele vechilor povestiri sadoveniene sunt aici: ficțiunea „străinului“ care poartă o taină nedevăluită, ieșirea din istoria curentă ca formă de protest, în fine, refacerea morală, revenirea spiritului la o seninătate sănătoasă prin reîntoarcerea la existența naturală. Până să ajungă la aceste simboluri, *Cântecul Mioarei* dezvoltă eseistic și alte teme, cum sunt acelea ale unității limbii române și ale varietății cântecului popular. Doctorul Andru Macovei și profesorul filolog Iancu Zerlendi voiajează în locuri vechi pentru a vedea felul în care pătrunde rânduiala nouă în țara Moldovei. O expediție, așadar, sociologică și folclorică, întrucât Zerlendi vrea să afle misterul perpetuării limbii și a rafinamentului poeziei populare. Aici ei află de existența unui „bărbat cu virtute“, cioban al mânăstirii. Ciobanul suferise un accident și ucenicul lui, Dărindai, coboară înfricoșat la așezările omenești pentru a anunța apropiatul sfârșit al învățătorului său. Doctorul îl salvează și-l duce la spitalul din regiune, prilej pentru autor de a descrie modul în care noile structuri sociale pătrund

¹ Publicate în 1971 de Editura Cartea românească, sub îngrijirea lui Constantin Mitru, cu o prefață (*Câteva lămuriri despre ultimele manuscrise sadoveniene*) de Mihai Gafița.

în cele vechi. Latura ideologică a povestirii este convențională. Oarecare consistență epică au portretele din viața monahală. Doi gemeni, călugări acum bătrâni, cerniți, cioplesc iconițe cât palma reprezentând pe Isus răstignit și pe Sfântul Gheorghe, omorător de balauri, vesel și vânos. Monahii precupețesc bine iconițele. Protosinghelul Glicherie Cotea are apucături negustorești, el vrea sa vândă vizitatorilor cărțile mănăstirii, între ele un *Sistemulu decimalu*. Anagnost, monah păcătos, a câștigat la loterie cincizeci de mii de lei și i-a băut la Piatra timp de un an de zile. Rămânând sărac, s-a îngreșat și s-a judecat aspru, alegând un trai de pocăință la Schitul Olarului, pentru a avea tihnă în viața viitoare:

„Gustă puțină apă și nu-i place. Nu mănâncă viețările apei — pește, găște și rațe. De patru ori pe săptămână, mestecă puțin legume fără untdelemn, soarbe puțin lapte; adaugă un măr și două nuci. Și se bucură întru duh de tihna ce va să vie; întristându-se de răutatea lumii, care răstignește pe Domnul nostru Hristos în toate ceasurile zilelor și nopților; îl răstignește suduind și blăstămând, mințind și viclenind, apucând ogorul văduvei și moștenirea orfanilor, înșelând la cântar și la răfuielele muncitorilor, pârând pe nevinovat, ceea ce e mai rău decât omorul; judecând strâmb, ceea ce e și mai cumplit. Așa Anagnost se trudește ca să se răscumpere de iad și diavoli.“

Momentul important al cărții e dezvăluirea *tainei*, rememoraarea poveștii „de demult“. Sihastrul Pavel, pe nume mirean Petrea Matei, fusese ucenic tipograf, apoi jandarm, prieten cu Sandu Călărașu, acum mecanic la spital și om cu vederi înaintate. Petrea avusese o soră, Anica, batjocorită de băiatul unui avocat, boiernașul Grigoriță. Ducându-se să-i ceară socoteală, Matei este închis, Anica se aruncă în fântână, părinții mor și ei de durere. Judecat cu părtinire, Petrea reușește să fugă și duce o viață de pustnic în munte, ignorând desfășurarea vieții din afară. Accidentul l-a readus în contact cu societatea, și doctorul Macovei, profesorul Zerlendi, ajutat de Sandu Călărașu, pregătesc întoarcerea

efesianului în lume. Alte amănunte nu sunt revelatorii. Aglaie Șerpe, gardiancă la spital, femeie matură, ispitește pe finul ei, Dărindai, și finul nu are tăria să reziste ispitei. O bătrână face propagandă în favoarea revoluției, altcineva înfățișează în stilul unui profesor de economie politică structura claselor și lupta dintre ele. Oamenii vorbesc în proverbe și recurg la metafore neversimile în limbajul de toate zilele. Lița Sofia povestește fiului ei, Irimie Dărindai, istoria biblicei Salomia, apoi trece la probleme privind perspectiva revoluționară a satului etc.

Aspectele etnografice sunt numeroase în *Cântecul Mioarei*, și, într-un loc, se povestește istoria a trei câini și a trei baci, prefigurare a dramei din cunoscuta baladă. Prozatorul face, prin intermediul personajelor, considerații privitoare la psihologia omului de la munte și citează, în acest sens, pe Alecu Russo. În altă parte, discută despre datinile reprezentate în balada populară și dă, prin mijlocirea pribeagului Petrea, o variantă nouă, mai pură, crede el, a *Mioriței*. Romanul ar urmări, deci, modul în care se perpetuează realitatea mitică și cum pătrunde civilizația în această lume unde arhetipurile sunt vii. Procesul din urmă este superficial ilustrat,

Lisaveta se referă la o epocă mai veche (1887) având unele asemănări (de ordin biografic) cu *Anii de ucenicie* și *Nada Florilor*. Eroii sunt culesi din acea zonă indecisă care leagă satul de târgul de provincie. Alexandru Panțâru e gospodar liber, strângător și cam cărpănos, dar drept. El merge la târg la Iosub Aron, negustor sărman și cărturar bun, filozof. Târgul e de un cenușiu „searbăd“, locuitorii lui așteaptă fără nădejdi să se întâmple ceva. Băiatul lui Iosub, Zeidel, lucrează la conacul lui Nunucă Ruset, spirit generos, socializant la Paris, boier strașnic, rapace în țară. Nunucă vine la moșie cu vărul său, Răducanu, care-și „bătuse“ averea la cărți. Într-un rând, boierul semănase banii (gologani de aramă de câte cinci bani) pe optzeci de prăjini de pământ. După plecarea boierului cei care asistaseră la această faptă bizară se

aruncă asupra brazdelor și culeg banii aruncați. La urmă se dezvăluie șiretenia moșierului: el voise să semene anison și pentru aceasta era nevoie de un pământ mărunțit ca cenușa.

Conflictul dintre țărani liberi și ciocoi rămâne totuși secundar în roman. Mai pregnantă este intriga sentimentală. Logofătul Nastasache dă roată Lisavetei, fata muribundului Gheorghe Cucu, îndrăgostită la rândul ei de Florea Panțâru, flăcău cuminte și harnic. Nastasache vrea să-l corupă pe Florea și-l duce la o văduvă, prilej de întristare pentru Lisaveta. Interesul pentru etnografie nu lipsește nici aici, într-un loc e vorba de *datina uncropului*, rămășiță păgână în mentalitatea țărănească. Marți dimineața după nuntă partea femeiască a neamului îndeplinește un mit păgân în cinstea zeului Priap. Femeile spun mășcări, fac gesturi deșucheate sugerând actul sexual și, de întâlnesc un bărbat în cale, îl agresează. Unul dintre ei, mai puțin simțitor la datini, le dă în judecată. Un bătrân prisăcar, Moș Pătru, suferă de pelagră și nu vrea să se ducă la doctor. Fata lui îl roagă să nu moară repede, fiind prea înglodată în nevoile casei: să moară, cu alte cuvinte, ceva mai încolo, când înlesnirile bănești vor veni și rânduielele înmormântării vor putea fi împlinite: „noi se cuvine să le facem toate după rânduială și lege“. Țăranul Gheorghe Cucu are înaintea de moarte un vis și visul înfățișează pe Dumnezeu și judecata înfricoșătoare a sufletului:

„— M-am înfățișat la scaunul împărăției și acolo era Dumnezeu; dar eu nu-l vedeam. Se făcea numai în jurul meu așa, ca o lumină mare. Și dacă m-am aflat eu la scaunul împărăției, m-am mărturisit. Popa Petrea mă întreba... Era și popa Petrea acolo. Popa Petrea mă întreba și eu răspundeam. Da aveam limbă ageră și dădeam răspunsuri bune. Am spus toate răutățile câte am făcut eu pe lumea asta, dar având credință că Domnul Dumnezeu iartă. Așa ni-i scris nouă: să fim oameni și să greșim. — Da' ai înșelat? — N-am înșelat. — Da' ai luat dreptul văduvei și sărimanului? — N-am luat. — Da' ai râvnit la bunul altuia? — Am râvnit; de ce să

spun că n-am râvnit? Am râvnit pământ mai mult și-am rupt două brazde de la megieș într-o sâmbătă, înainte de Sfântul Gheorghe. — Și bătălii ai stârnit? — Am stârnit atuncea, pentru cele două brazde, și m-am înfățișat la judecată. Pe urmă ne-am împăcat. — Da' pe muiere ai bătut-o? — Am bătut-o, de ce să n-o bat; doar a fost muierea mea. Dar acuma îmi pare rău, căci n-are cine-mi da o lingură de apă. — Ba, dacă te pocăiești, te-a adăpa. — Mă pocăiesc, căci n-o ucideam din răutate O ucideam căci eram băut. — Să știi, zice popa Petrea de acolo de la scaunul împărăției, că pentru beție nu este pedeapsă. Atâta pedeapsă este că pe acest tărâm nu-i nici rachiu, nici vin. — M-oi nevoi și fără acestea, zic. Popa Petrea a râs.“

Sunt în *Lisaveta* și câteva date privitoare la copilăria autorului, cunoscute și dinainte, din scrierile autobiografice. Avocatul Alecu Smărăndin, tatăl, e cordial cu țărani, mama, Profirița, o femeie simplă și duioasă. Mitriță, fratele, moare, și naratorul simte „cea dintâi lovitură a întristării“. Curioasă este figura lui Zeidel, care gândește ca un structuralist de nuanță marxistă: „Dumnezeu, tată, e și în legile sociale care se împlinesc fără greș“.

Romanul este neterminat și nu putem ști în ce fel ar fi evoluat el. Oricare ar fi însă desfășurarea ulterioară a faptelor, e greu de crezut că elementele epice noi ar modifica imaginea generală a operei.

Lucian BLAGA

1895—1961



Nici un alt mare poet interbelic n-a avut după cel de al doilea război mondial o influență atât de puternică asupra generațiilor tinere ca Lucian Blaga, deși între 1945 și 1961 (anul morții) el a publicat puțin și, în genere, scrieri ne semnificative. *Tăcerea* ce i-a înconjurat timp de aproape două decenii opera a fost în cazul lui rodnică. Când, după moarte, opera necunoscută a început să apară (*Poezii* în 1962, o ediție nouă cu multe poeme inedite în 1966, alta în 1967, și, în fine, *Opere I—II*, 1974), sentimentul general a fost că ne aflăm în fața unei creații cu adevărat esențiale, proaspătă ca expresie și cu o varietate de preocupări care largesc considerabil vechiul lui lirism. Un Blaga *cu totul* nou spun unii, un Blaga, în orice caz, mai profund în lirica erotică și cu o viațune existențială mai sistematic tradusă în poeme, nu spunem

ne-filozofice, dar ieșite dintr-o contemplare mai liberă a spectacolului vieții. De la el ne-au rămas, în afara unor traduceri (*Faust*, 1955, *Natan înțeleptul*, 1956; *Din lirica universală*, 1957), o *Antologie a poeziei populare* (1966), o piesă de teatru (*Anton Pann*, 1965) și un număr de studii filozofice, între care unul despre *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (1966) și altul *Despre conștiința filozofică* (1974).

Mai important, în afara poeziei, este însă *Hronicul și cântecul vârstelor*, datat 1946, publicat de G. Ivașcu în 1965, o autobiografie spirituală fără nervozitatea și fragmentarismul pe care le aflăm în *jurnalele* ținute în chip obișnuit de scriitori. *Hronicul* e scris târziu, într-un moment în care cariera literară a poetului se împlinise și el putea privi cu liniște în urmă. Surprinde la un lyric ca Blaga, obișnuit să introducă limbajul figurat și în eseurile filozofice, tonul sfătos, aproape didactic și fraza voit săracă, funcțională. Metafora pătrunde rar în această confesiune și, în genere, *imaginarul* stă cuminte deoparte, lăsând biografia să se desfășoare în notele cele mai comune cu puțință. Ea începe la 9 mai 1895, data nașterii poetului, și se încheie în jurul anului 1920, odată cu reîntoarcerea lui Blaga la Viena în vederea continuării studiilor. Faptele sunt prevăzute cronologic cu scurte și neînsemnate paragrafe reflexive. Biografia nu iese prin nimic din obișnuit. Blaga, e limpede, n-are destinul marilor „damnați“ ai poeziei, nimic năprasnic nu trece prin viața lui domoală și rectilinie (la suprafața evenimentelor) ca viața unui obișnuit dascăl ardelean. E drept că *Hronicul* se oprește în prima fază a tinereții, dar chiar așa fiind, în el transpare puțin din ceea ce ne-am obișnuit să citim în existența unui poet de marcă. Poezia a absorbit miezul metafizic al existenței și pentru proza autobiografică n-a mai rămas decât coaja ei obiectivă și banală. Ce este și mai curios e faptul că Blaga nu depune nici un efort pentru a-și înnobila (în sens poetic) biografia. Tendința e mai degrabă de a o reduce pe un plan

comun de observație. Nimic nu anunță în aceste pagini lipsite de poezie și ironie Poetul, nici un detaliu din viața copilului cu dificultăți de vorbire sau a școlarului silitor și disciplinat, înconjurat cu simpatie de toți, familie și profesori, nu prevestește pe autorul de mai târziu al unei teorii a cunoașterii. Totul iese, la Bлага, dintr-o absență și o lungă tăcere. Ca să se nască mai târziu poezia, trebuie ca existența poetului să stea departe la început de teritoriul cuvântului. *Limbajul* este o cucerire grea, o dificultate învinsă cu mari eforturi:

„Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire (...). Împlinisem aproape patru ani și nici nu pronunțasem nici un cuvânt, nici barem cuvintele de temelie ale vieții: Mamă și Tată“.

Cuvântul și *tăcerea* sunt, în fapt, temele mai intime ale acestei autobiografii. Ori de câte ori Bлага va nara un moment important al vieții sale va aduce în discuție și neputința lui de a vorbi. Poetul *n-are cuvinte* sau are *rostire*, dar o rostire complicată și dezarticulată, ca ființele din alte ere „căroră de milioane de ani li s-a retras dreptul la existență“. Explicația are aici o nuanță istorică și socială: poetul aparține unui popor care multă vreme n-a avut dreptul la rostire, logosul s-a exercitat prin șoaptă și tăceri semnificative. *Cuvântul* și *liniștea* (retragerea din lumea fenomenală) sunt însă și expresiile unui mecanism mai profund al creației. Logosul înseamnă întruparea poeziei, liniștea constituie geneza ei. Poetul este „un om cu oareșicari liniști înăuntru“; tăcerile și rostirile se învârt ca soarele și luna pe cerul existenței lui: „Dar liniștile trec, și începe iarăși cuvântul, și după cuvânt vin din nou liniștile, ceea ce rămâne însă e starea aceasta în care ne găsim și de care nu vom mai scăpa. Nici eu, nici tu“...

Astfel de teme Bлага le dezvoltă și în poezii. Scriind despre *tăceri*, *liniști*, el cade, fatal, într-un subtil sofism, căci prin ce altceva pot fi exprimate tăcerile, liniștile dacă nu prin cuvinte?!...

S-ar putea spune atunci, împotriva tuturor evidențelor raționale, că poetul nu tace niciodată, el are mereu rostire, chiar și atunci când trece în starea de liniște. Liniștea nu există (poetic) decât prin *cuvânt*. Tăcerea este, în fapt, o afirmare a logosului, absența devine, prin cuvânt, o expresie, deci o prezență. Poetul vorbește, așadar, și prin tăcerile, liniștile lui...

Hronicul vorbește însă înainte de toate de fapte mai profane. Un loc important ocupă familia. Lucian e al nouălea copil al preotului Isidor Blaga din Lancrăm, om de cultură germană și gospodar cu gustul mașinismului, suspect pentru țaranii din sat. Bunicul, Simion Blaga, tot preot, fusese mandatar al țăranilor la Viena și, în urma unei călătorii, se întorsese în sat cu un ceas cântător pus sub un clopot de sticlă. Fiul preotului duce viața unui copil de țăran, păzește găștele, se scaldă, se mânjește pe trup cu nămol și călărește ca diavolul gol, cu fața înnegrită pe cal. Învață „imperativele“ firii de la păsări și flori, deprinde, altfel zis, legile existenței de la lumea naturală. De aici îi vine „magica lămurire“ de care va scrie mai târziu și în eseuri. Cuvintele pe care le aude le „tâlcuiește“, *tâlcuirea*, raportată la univers, fiind și o temă fundamentală în poezia lui. Scrisul și cititul nu-l interesează („nu se apropie de mine cu nici o ispită“), dar, odată deprinse, nu-l vor mai părăsi. E ispitit, în schimb, de istoriile biblice pe care știe să le repovestească cu talent. Acestea dealtfel sunt menite să-i devină „cărămizi ale ființei“.

Să se remarce că Blaga, povestindu-și copilăria, nu se situează ca Ion Creangă și majoritatea autorilor de amintiri pe poziția copilului. Optica lui este optica omului matur deprins cu *tâlcuri*, *sacre lămuriri* etc. Poznele, specifice vârstei, au și ele în narațiune un aer serios, aproape bătrânicos. Blaga va vorbi, dealtfel, de „masca lui bătrânicioasă“ și de o seriozitate prematură care se manifestă sub forma gustului pentru *iscodire*. Poetul se naște, am putea spune, cu ispita profunzimilor, înaintea oricărui lucru, mare sau mic, el așează un enorm semn de interogație.

Din aceste aduceri-aminte se detașează două mituri, Mama și Tata, desacralizate pe măsură ce sunt lămurite, *tâlcuite*. Mama este un „duh al rânduielilor“ cu o existență încadrată, totuși, de *zarea magiei*. Are o ascendență macedoneană, și, în viața de toate zilele, e religioasă și autoritară. Religiozitatea are adiacențe folclorice și, sub această ipostază, trece și la copil, impresionat de eresuri, povestiri magice. Tatăl, preot, este un tip areligios, un liber-cugetător ce poartă în sine, notează fiul, „aleanul altor orizonturi“. Citește pe Kant, Schopenhauer și, din când în când, merge la Sebeș unde bea și joacă cărți cu alți preoți sastisiți de biserică și de viața de familie. Mama este în aceste clipe geloasă și crudă. Preotul Blaga se îmbolnăvește de tuberculoză și moare relativ tânăr, trădat, zice memorialistul, de *Munte*.

Muntele este altă temă a evocării. Pentru copil el reprezintă la început „o țintă de dor“, apoi o lume de animale misterioase și, sub această înfățișare, trece și în poeme: „Muntele mai era ursul și mistrețul, ursul care, precum îmi închipuiam, putea să-ți iasă în cale la fiecă pas, ca să-ți întoarcă pielea din ceafă până peste față, și mistrețul albăstrui, mătăhălos, dar iute și cu colți aduși ca să ridice pământul în rât. Muntele mai era vipera cu semn pe frunte, ce stă la pândă, arămie printre pietrele bătute de soare, sau întunecată prin tufele din afin. Purtat de ochi și de închipuire, mă pătrundeam, cu și fără fabulație, prin toți porii, de vraja și de primejdia Muntelui. Muntele era pâlcul de fluturi multicolori, ce jucau în cercuri, îngânând un nevăzut model planetar, după fiecare cotitură de stâncă, a drumului. Muntele era înaltul și adâncul, și adaosul de oboseală proaspătă ce-o simțeam în sânge. Muntele era această privesite în care intram, tot mai adânc, și care la rândul ei intra și ea în mine. Eu deschideam numai pleoapele mai tare, ca să mă străbată răcoarea prin ochi.“

Școala este și pentru Lucian Blaga „înlănțuitoare și apăsătoare“ și, la Sebeș sau la Brașov, unde urmează cursurile elementare și secundare, se simte un străin. „Mă deochease spațiul și timpul.“

Descoperă lectura și, din acest moment, el nu mai are sentimentul singurătății. Pentru a-și cumpăra cărți de filozofie își vinde hainele vechi, iar un frate, Longin (numele tuturor fraților Blaga încep cu litera „L“ — o fantezie a tatălui!), îl ajută jucând cărți. Face o călătorie în Turcia și Italia, însă notele de voiaj (sau amintirile acestui voiaj) sunt dezolant de plate. La Constantinopole vede o lume pestriță „aplicată de duhul unei paradoxale mișcări stagnante“, la Pompei urmele câinelui pe care le va trece și într-un poem, la Napoli se duce la Operă și, obosit, adoarme etc. În adolescență este interesat de filozofie, metafizica devenind pentru el un „viciu fără leac“, o „demonică patimă“. Poezia „nu-i face semne“, semnele vor veni mai încolo, într-un moment de tăcere și tristețe. Se înscrie, din motive tactice, la facultatea de teologie din Sibiu și cade la examenul de cântări bisericești. În 1916 e la Viena, cu Lionel, alt frate, și aici ia contact cu arta expresionistă, care nu i se pare ezoterică. Artă de avangardă îi trezește în schimb gânduri sumbre: „strădaniile șovăiau între di-buiri spre un stil al „isteriei“ și întoarceri spre un primitivism, nu spre un infantilism, față de care nici Mântuitorul cu al său — lăsați copiii să vină la mine — n-ar fi avut îndurare“. Mai târziu are revelația clasicismului, după ce în prealabil a spart „carapacea criteriilor clasiciste“.

Notațiile despre aceste subiecte importante sunt sumare și fără originalitate. Ce a avut de spus despre stiluri, scoli artistice etc., filozoful a spus în articole. *Hronicul* este, iarăși, sacrificat să înregistreze doar faptele golite de semnificația lor. Războiul strică multe din planurile tânărului ardelean, obligat să facă naveta pentru a se feri de încorporare între Sebeș, Viena și Oradea. Paginile care narează aceste peripeții sunt cele mai substanțiale din volum. Descoperim aici un Blaga patriot, obsedat de idealul unității românilor, participant la Adunarea de la Alba-Iulia. La București, unde vine prima oară în 1919, întâlnește pe Vlahuță și N. Iorga și are impresii „suficient de vârtoase“. Istoricul îi pare o uzină ce-și

„declanșa subdiviziunile autonome“. *Poemele luminii* au succes, totuși poetul nu este împăcat pentru că „subtonul, secetos-tânjitor“ al ființei sale îl ține departe de bucuriile mai simple ale vieții.

Hronicul și cântecul vârstelor are o importanță, în primul rând, documentară, dar el se poate citi și ca o operă eseistică autonomă în care răzbat câteva din obsesiile creatorului. Am semnalat tema facerii și a cuvântului, mai putem urmări în text și imaginile *plaiului* și ale *dorului*, tratate pe larg în studiile de filozofie. Blaga fixează aceste noțiuni într-un cadru de existență, voind să sugereze că ele au o rădăcină mai adâncă decât speculația. La Purcăreți, un sat de munte unde stă câtva timp, are sentimentul unui peisaj matricial, la Sibiel, satul viitorului istoric Andrei Oțetea, intuiește un arhetip pe care îl va folosi în *Tulburarea apelor*.

Depoetizându-și destinul, Blaga ține să demitizeze în *Hronic* și miturile operei. Haina sacră pe care o poartă acolo e înlocuită aici cu una foarte profană. Miturile îl privesc din lucrurile cele mai sărace și mai umilite, un sistem filozofic original și profund începe din contemplarea râpilor care înconjoară un sat prăpădit. Operație cu efect dublu pentru că sub această sarică grosolană așezată pe trupul ideilor suntem tentați să ghicim mereu profunzimi și esențe, adică tot mituri.

Blaga nu reușește să scrie, cum poate ar fi voit, romanul adânc al formării unui spirit, scrie doar o istorie liniară și utilă a lui, lăsându-ne pe noi să descoperim la lectură miracolul care a făcut ca din niște împrejurări comune de viață să iasă un mare poet.

* * *

La 1943, dată când publică ultimul său volum de versuri antume (*Nebănuitele trepte*), Blaga era intrat definitiv în conștiința literară. Lirismul lui marca o direcție comparabilă prin influența asupra generației tinere de poeți ca aceea exercitată de Ion Barbu. Critica literară, rezervată față de imagismul zgomotos din *Poemele luminii*, arată acum mai mare prețuire față de „arta defini-

tivă“ (E. Lovinescu) a poetului. Pompiliu Constantinescu pune în valoare deschiderea filozofică a poeziei și tot el remarcă o progresivă purificare a lirismului prin restrângerea elementului ideologic abstract și discursiv. G. Călinescu aduce în *Istoria literaturii române* din 1941 imaginea, nu cu totul nouă, dar mai sistematic documentată critic, a unui bucolism cu sens metafizic. Oarecare nehotărâre arată critica în ce privește viziunea interioară a lirismului. T. Vianu este de părere că iubirea se asociază la Blaga cu aspirația religioasă, dar că poetul se îndepărtează repede de înțelegerea creștină a lumii (*Arta prozatorilor români*). Vladimir Streinu consideră, dimpotrivă, că poezia lui Blaga evoluează de la „misticitatea istorică“ la „misterul vegetal“ pe un fundal spiritual al cărui element esențial este miraculosul creștin (*Pagini de critică literară*, 1938). Unii văd, în fine, în poezia de după *Lauda somnului* o subțiere, o sterilizare a lirismului, alții o limpezire și o spiritualizare profundă a lui.

Pe terenul ideilor, Blaga întâmpină mai multe dificultăți, stimulate și de natura specială a eseisticii sale. Filozofii de profesie îi reproșează caracterul nesistematic și limbajul excesiv metaforic, în timp ce literații, apreciind spiritul creator, fantezia filozofului, se arată nesatisfăcuți de căutarea prea obstinată a categoriilor și de sistematizarea lor arbitrară („în spiritul nostru meridional“, zice G. Călinescu). Dincolo de aceste obiecții, reluate mai târziu dintr-o perspectivă ideologică mai severă, părerea generală este că prin Blaga tradiția noastră spirituală fuzionează, într-o fericită sinteză, cu spiritul poetic înnoitor. Prin poezia lui se dovedește puțința de a fi modern, sincron, universal, rămânând, în același timp, legat de miturile unei spiritualități specifice. Istoricii literaturii ezită, din această pricină, să-l fixeze printre tradiționaliști sau moderniști, orice compartiment fiind prea strâmt pentru el.

Conștiința că Blaga este un mare poet a apărut de la început și pentru că impunerea lui critică n-a dus bătălii, ca în cazul lui Arghezi, contra spiritelor conservatoare. Blaga a întâlnit o vreme

și azeziunea lui N. Iorga, a satisfăcut și spiritul cărtitor, veșnic nemulțumit ai lui Ion Barbu din motive, evident, diferite. Moderniștii văd în el un inovator în plan formal (tehnica expresionistă), tradiționaliștii și-l revendică prin puterea lui de a da viață miturilor vechi, deși spiritul nedogmatic, liber al filozofului culturii îi va pune deseori în dificultate. G. Călinescu a atras atenția asupra înrăuririi pe care Blaga a avut-o asupra poeților tineri de extracție rurală, mulțumiți să vadă că temele lor, desconsiderate de critica estetică, pot duce prin infuzie de filozofie și modernizare a expresiei la un lirism fundamental. Este, între altele, și motivul pentru care Blaga va câștiga azeziunea tinerilor „expresioniști“ de origine țărănească din deceniul al VII-lea. Pentru aceștia (și pentru o bună parte a criticii de azi) Blaga este un poet exemplar, acela care ar fi deschis, cu adevărat, orizonturile literaturii noastre spre universalitate. Astfel de ierarhii n-au, evident, nici o altă valoare decât aceea că indică starea de sensibilitate a unei generații. Preferințele se schimbă și valul necunoscut care a împins în primul plan al conștiinței literare un nume aduce, după oarecare vreme, un alt nume în jurul căruia se vor grupa fanatismeze tinere.

Indiferent de fluctuația opiniei publice, Blaga rămâne un poet profund cu o evoluție firească, previzibilă încă din *Poemele luminii* și *Pașii profetului*. Lirismul spiritualizat, bucolismul metafizic de mai târziu se prefigurează din primele lui poeme, de un retorism, e drept, mai necontrolat și cu o imagistică mai îndrăzneată. Părerea aproape unanimă a criticii cum că lirismul ar ieși „pătat“ din aceste vârtejuri vitaliste și că pe adevăratul, profundul Blaga trebuie să-l căutam în *Marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor* nu mi se pare justificată. Blaga trăiește estetic prin toată opera lui, ramurile fără trunchiul din care au ieșit sunt niște banale lemne. Numai ansamblul dă o semnificație părților. Fără îmbrățișarea juvenilă a universului din *Poemele luminii*, fără bucolismul melancolizat de idei din *Pașii profetului* n-am putea înțelege lirismul iubitor de contraste, animat de forțe divergente

de mai târziu. S-a produs după cel de-al doilea război mondial o deplasare de gust (să-i spunem astfel) în critică și în opinia mai generală a publicului spre aceste imagini de tinerețe ale poeziei lui Blaga. Frenezia lor spirituală place, metaforele care se țin minte (acelea despre lumina inițială, despre cunoașterea poetică văzută ca o adâncire în mister, despre moartea care pregătește racla în trunchiul plin de seve viguroase al vieții etc.) ies din această afirmare rațională în poezie a forțelor iraționale ale universului. Fără a-și părăsi temele și fără a-și modifica în esență stilul, Blaga dă în poezia ulterioară o mai mare extindere cunoașterii magice, prin care trebuie să înțelegem o asumare mitică a universului. Sentimentul care însoțește această nouă treaptă este — l-a numit poetul însuși — acela de „tristețe metafizică“, tradus liric printr-un spiritualism cu aderențe la viața unei materii scuturate de fiorul morții. Pe acest fond de tânjire și destrămare universală înfloresc lirismul magic, cu punct culminant în *Lauda somnului*. Magicul este un semn al transcendentului care se întrupează în lucrurile bolnave, a-l cunoaște este a exalta materia tânjitoare cotropită de păianjenii morții. Arcul următor al poeziei lui Blaga coboară în lumea miturilor autohtone (*La curțile dorului*), pentru a trece din nou, în *Nebănuitele trepte*, la perspectiva eminesciană a marilor cicluri naturale și a izbăvirii spiritului prin întoarcerea la treapta minerală. O pulsație (în planul imaginarului) nu exclude alta, panismul, de pildă, nu este o fază tranzitorie, ci un element permanent care iese la suprafață sau se ascunde în acest râu ce curge sub o statornică oglindă cosmică. Ardoarea dionisiacă (din *Poe-mele luminii*), panismul (din *Pașii profetului*), lirismul magic, spiritualist (din *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*), lirismul arhetipal, folclorizant (din *La curțile dorului*), trecerea, în fine, după o lungă vară metafizică și o primăvară de o beție panică solară, la o toamnă a contemplării vieții din perspectiva ritmurilor biologice (în *Nebănuitele trepte*) — aceasta este succesiunea poeziilor lui Blaga, de la debut până în timpul celui

de-al doilea război mondial. Mai lipsea, pentru ca ciclul să fie complet, un anotimp, și acesta este anotimpul din postume: *o vară de noiembrie*.

* * *

Poezia postumă cuprinde cinci cicluri, între care patru fixate de autor (*Vârsta de fier*, *Corăbii cu cenușă*, *Cântecul focului și Ce aude unicornul*), iar ultimul dat de editor: *Mirabila sămânță*, după titlul unui poem. Volumul de *Opere* (II, Ed. Minerva, 1974) mai adaugă încă 21 de poeme rămase în manuscris. Unele dintre aceste versuri postume sunt datate, cum este cazul ciclului *Vârsta de fier* (1940—1944), altele nu. Împărțirea pe cicluri nu urmează, apoi, riguros criteriul tematic. Ciclul erotic, de pildă, *Cântecul focului* (care înlocuiește titlul mai sugestiv, după noi, *Vară de noiembrie* din edițiile 1962, 1966) este anticipat în *Corăbii cu cenușă* și continuă în *Ce aude unicornul* și în alte poeme, așa încât putem spune că dominantă în postume este tema dragostei. Însă dragostea deschide, în lirica lui Blaga, cercuri largi de cunoaștere și simbolurile inițiale capătă în final alte semnificații.

Unitare, marcate de atmosfera unei epoci sunt versurile din *Vârsta de fier*, scrise, e limpede, sub influența războiului și a Dictatului de la Viena. În Blaga metafizicul se trezește aici fibra profetică națională. El cântă acum patria, Mureșul, istoria care vorbește prin tâlcuri, în fine, „timpul cetății“, timp al absenței și al înstrăinării. Mesianismul vechii poezii ardelenesti, jalea lui Goga sunt luminate de un spirit obișnuit să vadă semnele stingerii universale. Dezolarea nu mai are însă un suport metafizic (suferința poetului nu mai vine *din afară*), ci unul istoric, social. O senzație crudă de întomnare, de amorțire a vieții materiale stăpânește aceste versuri: cohorte de păsări străbat în noapte drumuri pe cer, izvoarele îngheață, pământul se rotește spre tenebre, cocorii, plecând, duc luna din țară:

„Din cântec, din codru,
Nimic nu mai este
ah, nici în viață
și nici în poveste“

poezia, în totalitatea ei, descrie „un bocet în mijlocul Patriei“ care și-a pierdut cerul și pădurile cu zei tutelari:

„Amară e însă amiaza
de astăzi, și nu se-nfiripă
în larguri nici tâlc, nici visare.
Doar frunzele zboară-n risipă.
În iarnă stă țara. Vai, unde-i
albastrul ei sfânt atribut?
Pădure, restituie-mi zeii,
pe cari ți i-am dat împrumut.“

(21 decembrie)

La imaginea „apostolului“ lui Goga, Bлага răspunde cu aceea, mai tragică, a regelui Ion fără de țară (*Cântec despre regele Ion*). Umbrele ce se clatină prin vânt gemând sub povara durerii, lucrurile, neamul întreg au aceleași nume: Ion fără de țară. În fine, fără patrie, pământul și cerul putrezesc, luminile candelabrului stelar se sting, apele seacă în râuri, cugetele se ofilesc, timpul se goleşte de mişcare. Puternică această imagine a înţepenirii cosmosului sub puterea unui sentiment de înstrăinare:

„Timp fără patrie: râu fără ape,
secetă-n albie, și subt pleoape.
Timp fără patrie: inimi învinse,
vârste nerodnice, cugete stinse.
Timp fără patrie: sub poveste,
vuiet de cetină neagră pe creste.
Timp fără patrie: țarini nentoarse,
zboruri defuncte și suflete arse.
Timp fără patrie: stingere-a torței,
bolta neprietenă, clopot al sorții.

Timp fără patrie: dragoste-amară,
roiuri tânjind după raiuri și ceară.“

(*Timp fără patrie*)

Poezia devine expresia unei absențe, *temeiul* ei se fixează pe un imens gol: cuvintele nerostite, drumurile neumblate, luptele nepurtate, moartea care rămâne în suflet, în fine, tăcerea care adâncește și multiplică taina (*Inscripție*). Mai târziu, Blaga va fi un poet al *facerii*, lucrurile vor pătrunde în poem, aici poezia iese din senzația stăruitoare a unui spațiu care își pierde atributele materiale. Doar poezia rodește în acest pustiu!

„și pretutindeni prin toate
își pune temei poezia“,

doar ea constituie (ca și la Arghezi) un punct de sprijin, o victorie, singura *rodnicie* într-un univers steril.

Poezele următoare, unele de o admirabilă concizie, adâncesc această viziune. Orfeu este acum „încercat în alt chip“ și chipul se traduce printr-o acumulare de metafore ale întunericului și prăbușirii:

„tenebrele n-au capăt, lumina n-are înviere.

.
ce gol în toamnă mi-e Sibiul
și soarele mâncat de greieri“...

.
„Suflet prăbușit în brumă ca în perne
nici o veste de odihnă nu-mi așterne“...

Rămâne vie doar *iscodirea* („iscodesc prin văi, prin larga împărăție“), dar iscodirea descoperă drumuri „surde“, urături umede (*Pasărea U*), ceasuri în cumpănă, prejmuite, sfâșiate, o dominare suspectă a timpului în dauna spațialității:

„La fieștecare pas, la fiecă colț te-nțâmpină timpul“.

O senzație puternică de trecere spre neant (*Marea noapte*) își face loc în versuri. Blaga reia acum motive vechi ale liricii sale expres-

sioniste cu un patetism mai reținut, cu o măhnire ce se menține în margini pământene. Dăm din nou peste „jalea rătăcirilor“, „mohorul măhnirilor“, se petrece o deplasare a lucrurilor spre „zarea dorului“, spre o suferință, cu alte cuvinte, purificată. Semnele destrămării au reapărut: unde altădată erau podgorii se află acum cimitire, ulcioarele sunt pline cu cenușă, de peste tot pândește „declinul și amarul“, însă acest sfârșit de lume nu mai are violența expresionistă pe care o știm. Un nor doar de „melancolie“ trece peste *paradisul înstrăinat*, pe care poetul vrea să-l salveze prin cântec:

„Ceas de cumpănă. Amurg.
 Vai, toate către soare curg —
 tărâmul larg și noi cu el.
 Pe-o lină aurie apă
 Thule și Orplid, țară după țară,
 toate trec prin soare
 ca printr-un inel.
 Se curmă ziua, vine seară.
 Un fluviu purtător a toate
 duce plute, vârste mute,
 către cele nevăzute
 'n marea noapte“.

(*Götterdämmerung*)

Universul în totalitate pare obosit, iar *timpul cetății* se măsoară prin țărâna care trece prin orbitele morților. Blaga introduce în această lirică liturgică o sugestie nouă, aceea a geologicului care împresoară, sugrumă spiritul. Din străfunduri urcă *Greul-Pământului*, vântul poartă „duhul ostenit“ al florilor, apa râurilor este leneșă, straturile materiei înregistrează o încetinire alarmantă a ritmurilor:

„Ce oboseală în toate. În pădurea de brad,
 printre ferigi, unde străbat și unde cad,
 mă pătrund în fața muntelui-nalt și a stâncilor
 de oboseala, în straiuri, a vârstelor.

Cuprinsu-m-a oare, în miezu-i, un strop uriaș și amar,
 ambra-lumină, rășină de chihlimbar,
 ce altădată-închidea pentru totdeauna în sine,
 din zboruri răpuși, cu aripi întinse, fluturi, albine?“

(*Oboseala anului*)

Poezia nu mai este aici un temei, sau este, dar în alt sens decât cel semnalat înainte: poemul s-a pustiit și el („pustiirea fără de seamă a unui poem“), prin venele lui curge sânge obosit, o amortire generală îl amenință. Poetul însuși se simte, ca Eminescu, patriarh bătrân și sceptic:

„Tinere sunt încă, tinere toate popoarele —
 Eu, fiul lor, cât de bătrân“

și fiul (poetul) a pierdut *tâlcul* lucrurilor („dacă tâlcul l-am pricepe / inima ar da un țipăt“). Salvarea vine, totuși, de la natură, regenerarea materiei dă o speranță. Într-o geografie a obiectelor ostenite, bolnave, apar mugurii prevestitori de înnoire. Blaga revine la un bucolism din care a alungat sentimentul de teroare mistică:

„În copaci, prin vechi coroane,
 Seve urcă în artere:
 S-ar părea că-n țevi de orgă
 Suie slava de-nviere.
 Muguri fragezi sfarmă scoarța,
 Solzi și platoșe, găoace.
 Grav, miracolul ne miră
 Cum începe, cum se face
 Fiece sămânță-naltă
 De pe un mormânt o piatră.
 Suferința are-un cântec
 Și nădejdea are-o vatră.“

(*Înviere*)

* * *

Universul nostru, observă undeva admirabilul eseist Albert Beguin (*Creation et destinée*, II, 1974), unul dintre întemeietorii scolii critice de la Geneva, nu se compune numai din obiectele și peisajele ce ne înconjoară, el se compune, într-un chip misterios și emoționant, și din *patrile interioare*, opera poeților. Există o țară a lui Baudelaire, o țară a lui Rimbaud, alta a lui Apollinaire sau Claudel — „cu orizonturile și mărele sale, cu fluviile, arborii, animalele și fețele locuitorilor săi pe care nu le confundăm cu alte fețe umane“. E suficient, spune el, să observăm un arbore, o pasăre, o unduire a peisajului pentru a ne aminti de una din aceste țări care trăiesc în memoria noastră.

O astfel de patrie închisă între copertele unei cărți a creat și Blaga. Când vorbim de *universul* său poetic ne gândim numaidecât la o geografie interioară prin care rătăcește zeul bătrân Pan alungat de lumina unei noi religii. Versurile postume îmbogățesc această patrie imaginară cu o vegetație euforică. Mai mult: îi dau o perspectivă spațială. Critica mai veche remarca „lipsa de spațialitate a perspectivei“, „temporalitatea priveliștii“, predominanța „peisajelor temporale“ în poezia lui Blaga (Vladimir Streinu). Observația este subtilă, ceea ce domină în *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului* etc. este percepția temporală a proceselor din univers. Există, evident, lumea materială, dar ea stă sub semnul unui timp acaparator. Spațiul nu-i decât hrana acestei forțe obscure, devoratoare. Ochiul, terorizat de ea, înregistrează cu precădere semnele trecerii. În poemele postume, raportul se schimbă, perspectiva spațială trece în primul plan. Universul are o mai mare statornicie, relieful se arcuiesc mai pregnant, orizonturile capătă consistență. Timpul, încetinindu-și ritmurile, îngăduie lumii vegetale și animale să dureze. Amurgul, timpul declinului, devine „fecund“ (*Corăbii cu cenușă*), trecerea mai păstrează ceva, un tipar, o formă. Faptele nu intră pe de-a-ntregul în uitare:

„În noapte vederea mai e
tot ce a fost și nu mai e
ce s-a uitat, ce s-a pierdut
din timpul viu în timpul mut“.

În această patrie imaginară sorii sunt tineri și asfințiturile desăvârșesc lucrurile (*Cântecul focului*). Ele încetează a mai fi simple semne (semnele magice din *Lauda somnului!*), redevin obiecte și obiectele participă la o alchimie curioasă. Intuiția prefacerilor obscure (geneza, coacerea) se observă numaidecât în poemele acestea ce arată lumină și împăcare. Pomii „sint dureri în muguri“, de peste tot vine „veste de viață ce se-ncinge“, cărăbuși de aur, pitpalaci profetici, lăcuste, găze fără număr ies din „turnătoria verii“. Blaga este acum *un poet al facerii*, cântecul lui este *cântecul făpturii*. Melancolizat de ideea morții universului, ochiul descoperă deodată viața contagioasă a materiei, dimensiunea luminii și a fecundității. Blaga devine un poet solar, *sudic*, ca în acest cântec de euforie autumnală;

„Vino să vezi! În târzia bogată căldură
închis între ziduri cine-ar mai sta?
Precum a mai fost, până-n cealaltă zare,
încă o dată tărâmul să crească ar vrea.
Și-n unghi săgetat
pământu-și trimite cocorii
spre cerul cel mare.
Lumina ce largă e!
Astrul ce crud!
Unei noi creșteri, vărătice-n toamnă, se pare
c-am fi hărăziți și aleși.
Și-o clipă ne e-ngădui
bănuitului Sud
să-i trimitem un gând fără greș.
Între frunza ce cade
și ramura goală
moartea se circumscrie

c-un gest de extatică boală.
 Un joc îngânând cu lemnoasele membre
 sună târziu, nebunul, caldul Septembre“.
 (*Zi de septembrie*)

unde viața și moartea trăiesc împreună într-o îmbrățișare extatică. În patria lirică a lui Blaga toamnele sunt de cristal, muntărițele cântă din tulnice tăiate din corn de inorog, pelerinii umblă pe drumuri, ce se termină în mit, privighetorile cântă noaptea și roua este sudoarea lor, viețuitoarele pădurii, arse de un foc sacru, nu-și găsesc locul, ierburile cresc ca niște ruguri albastre și peste ele se întinde umbra lui Dumnezeu — „mai virtuoaasă în lumină“ decât în întunericul misterului. Această țară de unicorni și de munți care scrutează orizonturile într-o pregătire tăcută de zbor este cuprinsă de febra germinației și a împlinirii. În *Mirabila sămânță* regenerarea de ordin social a patriei este sugerată liric prin metafora unei naturi în faza germinației obscure:

„Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am
 pentru tot ce devine în patrie,
 pentru tot ce sporește și crește-n izvorniță.
 Mi-ai ghicit încântarea ce mă cuprinde în fața
 puterilor, în ipostază de boabe,
 în fața mărunților zei, cari așteaptă să fie zvârliți
 prin brazde tăiate în zile de martie.

.

Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor!
 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.“

(*Mirabila sămânță*)

Pentru că într-un poem Blaga vorbește de *nord* și de *sud* (*Apo-teoză*) nu este fără rost o scurtă paranteză pe tema opțiunii geografice a poetului. În postume, poezia suportă o mutație de la *nord* la *sud*, de la mitologia ceții și a întinsurilor arctice la o mitologie solară, mediteraneană. Poezia română, în totalitatea ei, arată o alternanță de mituri nordice și sudice, dezvelind când fața ei luminoasă, exuberantă, când pe aceea gânditoare, întristată, metafizică. Ridicată într-o cultură cu un substrat spiritual vechi și puternic, loc de întâlnire a două mari spiritualități, ea a primit influențe diferite și le-a asimilat adesea într-o sinteză originală. Alecsandri este un spirit solar, sudic, visul lui este *plaja* calmă, valul albastru, soarele roditor. Este un clasic cu o structură mediteraneană. Eminescu cultivă miturile nordice, Walhala, pe Odin și peisajele borealice. Locul plajei îl ia crângul misterios, iubirea se termină într-o somnie cosmică. Prin el pătrund în lirica noastră universalul și miticul, obiectul tinde să se cosmicizeze. Macedonski readuce tipologia sudului, miturile clare și luminoase, și, dacă poezia lui face uneori caz de mistere, acestea sunt tratate raționalist. Este ceea ce se întâmplă și cu Barbu și Philip-pide, *greci* — în înțeles spiritual — cu nostalgii nordice. Formați, amândoi, în spiritul culturii germane, ei și-au populat poezia cu miturile greco-latine. Influența „modelatoare“ (cum ar spune Blaga) s-a transformat într-o influență „catalitică“ pe baza unui sincretism superior.

Prin Blaga reapar în poezie mitologia silvană, metafizica nordului, bruma și negura ținuturilor reci. În ciclurile postume, *sudul* urcă însă vertiginos, expansiv, *nordul* se retrage timorat, existența materială și spirituală stă acum sub incidența *soarelui*, nu a *lunii*, astru misterios și rece. Chiar *nordul*, când se manifestă, tinde spre un regim de lumină și fecunditate. El aduce văilor noastre „furtunile rodnice“, din morminte iscă „aurore sublime, și boreale lumini de-nviere“. Dar, încă o dată, triumfător este acum sudul: „elementul care priște iubirii“.

Acestea sunt pe scurt elementele care determină în poezia postumă a lui Blaga *patria interioară*. Ea prinde contur pe măsură ce înaintăm în lectură. Este o determinare posibilă, subiectivă, căci lectura nu este neutră, obiectivă: ea însăși devine participantă, creatoare, un element în această hartă spirituală. În ritmul oscilant al poeziei, *patria* lui Blaga își schimbă culorile, intră sub puterea altor astre. Vom vedea că *timpul* și *nordul* (alegem, arbitrar, doi factori care determină „clima“ lirismului) revin în primul plan, modificând înfățișarea acestei bucolici luminoase. Râul care o străbate se va numi curând *Râul-jaleș*.

* * *

În ciclul *Cântecul focului*, Blaga este și un poet solar al iubirii, fixată, ca și în versurile anterioare, într-un spațiu dominat de duhul înverzirii. Cântecul erotic se pierde în extazul contopirii într-o geologie purificată până la transparentă. Poetul se cuprinde în lucruri, lucrurile iscodesc și cuprind cuplul de îndrăgostiți fugit din cetate (unde funcționează *legea, morala*) și refugiat în mijlocul naturii calme și purificatoare:

„Iubito-mbogătește-ți cântărețul,
mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,
și ce mai vezi, văpaia și înghețul,
dumbrava, cerbii, trestia și veacul.
Cum stăm în fața toamnei, muți,
sporește-mi inima c-o ardere, c-un gând,
atâtor lucruri să-mprumuți.

O, lumea, dacă nu-i o amăgire,
ne este un senin veșmânt.
Că ești cuvânt, că ești pământ,
nu te dezbraci de ea nicicând.
O, lumea e albastră haină,
în care ne cuprindem, strânși, în taină,

ca vara sângelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu sa ardă“.

(*Vara Sfântului Mihai*)

Aici și în alte versuri (*Atotștiutoarele*) se desemnează figura poeziei lui Blaga în raporturile ei cu lucrurile. Figura e determinată de o dublă mișcare a imaginarului și de o dublă disponibilitate a spiritului care iscodește și se cuprinde în lucruri — și se lasă, în același timp, iscodit, încercat, împresurat de obiectele ce concentrează și ascund mecanismul existenței cosmice. *Iscodirea* pe care Blaga o sugerează în mai multe rânduri devine o temă interioară privilegiată. Într-o însemnare rămasă în manuscrisele poetului, transcrisă de editorul lui Blaga (George Ivașcu), citim: „Iscodesc locurile cele mai retrase din preajma cetății, câmpul, vegetația, dealurile, viile, crângurile, apele. Mă duc uneori spre miazănoapte, să ajung prin sate ce cultivă podgorii și vinuri, ce-ar putea să răspundă la egalitatea beției mele lăuntrice. Nu este drum subt soare sau cărare adumbrită de unde să nu mă întorc acasă cu existența sporită de un nou stih. Iau seama gândindu-mă astfel că față de versurile mele de altădată noua mea poezie se adâncește pe un plan mai organic și mai omenesc.“

Mișcarea imaginației străbătea în volumele mai vechi distanța de la *obiect* la *sufletul* cosmosului, obiectul oricât de mărunț fiind ridicat la treapta universului. El este o monadă în care se încorporează spiritul cosmic și, înregistrând manifestarea celui dintâi, poezia intră în permanență în contact cu cel din urmă. Imaginarul tinde să se fixeze în *Cântecul focului*, *Corăbii cu cenușă*, *Ce aude unicornul* asupra lucrurilor, coboară și stăruie în monada în care se manifestă mecanismele existenței. Dealtfel, lucrurile năvălesc în poem și-l domină prin materialitatea lor plină, fecundă. *Iscodirea* devine atunci prima etapă a demersului blagian, premisa figurii sale lirice. A iscodi lucrurile înseamnă acum a le asuma, a le lua în stăpânire:

„Pe măsură ce le văd
lucrurile-s ale mele.
Sunt stăpân al lor și domn.
Pierd o lume când adorm.“

O penetrație de la *obiect* la *subiect*, o fuzionare voluntară și euforică în absența, aparent, a oricărei dorințe de cunoaștere:

„Ascultă tu un cuvânt, ascultă ce bănuiesc
despre lucruri. Cât țin hotarele
ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc.
Suntem împrejmuțiți de atotștiutoarele.
Ne sunt acoperite viata și patima.
Lucrurile însă, ele ne știu. Ia aminte:
drumul ne știe secretele ținte,
vântul cunoaște cât de sărată e lacrima.
Prin suferinți, dintr-un loc într-altul, prin arderi
ne purtăm îndoielnică firea.
Noi ne cunoaștem doar glasul, aleanul.
Lucrurile ne ghicesc împlinirea.
Înaintarăm — până-n zăpezi, prin amară
vreme, și încă nu știm că iubim.
Dar apa, dar apa în care de sus
de pe pod ne-oglundim, o știe de astă-vară“.

(Atotștiutoarele)

În limbajul mai vechi al criticii, s-ar putea spune că elementele participă la viața sentimentului, natura este complice. Însă poezia este mai sus de această solidaritate, complicitate: pasiunea se încredințează ritmurilor eterne ale materiei, se dăruie și se lasă cuprinsă pentru a eterniza ceva ce este puternic, dar trecător. Burielile, pietrele, copacii, apa nu sunt numai martorii unei iubiri senine într-un anotimp înaintat al vârstei, sunt și elementele ce vor păstra tiparele acestei pasiuni când ea se va stinge. Sentimentului pieritor i se substituie, astfel, viziunea eternității materiei. Cu această perspectivă în față, spiritul poate privi împăcat tiparele întruchipate în formele trecătoare ale feminității:

„Numai așa, la capătul drumului, urmelor,
se-nvederează în calma oglindă a lacului,
în ochii bătrânilor aștri,
legea pământului, tiparele, rarele,
întruchipate în sânii care nu dezmint
rotunjimile urnelor
și-n rodii care nu dezmint
rotunjimea sânilor“.

(Pëan pentru o tânără)

Însă semnele universului nu par a mai interesa în chip special pe Blaga în ipostaza de poet erotic. El este mai apropiat de oh-ul și ah-ul lui Ienăchiță Văcărescu decât de simbolistica savantă a eroticii moderne. Chinul, suspinul, așteptarea, îndoiala abia sunt spiritualizate, peste fața lor abia trece umbra unui gând. Ideile se retrag umilite din fața *jarului*, *viscolului de călduri*, *fierbintei nea*, care stăpânesc viața sentimentelor. Viața sentimentelor este suficientă: sufletul nu mai simte nevoia unei alianțe; a trăi până la capăt cu o ardoare echilibrată pasiunea ce a înflorit atât de târziu, dar atât de puternic și de pur, înseamnă o împlinire absolută. Blaga, care își făcuse un program estetic din a spiritualiza emoția, e pe cale de a despărți pe *a cunoaște* de *a iubi*:

„A cunoaște. A iubi.
Înc-o dată, iar și iară,
a cunoaște-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară.“

(Primăvară)

Se va vedea însă că despărțirea totală nu este posibilă. Cunoașterea continuă să fecundeze sentimentul, metafora este încă gravidă de idei. Chiar spațializarea iubirii este o consecință a intervenției spiritului, preocupat acum, e drept, mai puțin de semnele transcendentului și mai mult de imaginile unei naturi euforice. Cerbul care, bântuit de sublimul foc, merge spre abisuri și soarbe din apă imaginea cerului este simbolul acestei inserții fatale a cos-

micului, spiritualului în lumea fenomenală. Însă lumea fenomenală stă, deocamdată, sub vraja unui mare sentiment. Crângul, izvoarele, holdele coapte, bătrânii aștri au devenit niște obiecte erotizate. Ca la Dante, dragostea mișcă totul: cerul și alte stele:

„În ceasul acela înalt, de-alchimie cerească,
silirăm luna — și alte vreo câteva astre,
în jurul inimilor noastre
să se-nvârtească“.

(*Legenda noastră*)

Chemarea dragostei începe prin invitația de a părăsi orașul (reflex expresionist) într-o bucolică dogoritoare unde simțurile pot evada „din cuviință și din pravili“. Aici se aud cornul de vânătoare și goana sălbăticiunilor, și poetul gândește pastoral o scenă de iubire într-un noian de frunze roșii având sub cap un iepure ucis (*Andante*). Iubirea este declarată, solemn, „singurul triumf al vieții / asupra morții și cetii“ (*Epitaf pentru Euridike*), sub vraja ei „născocirea“ (poezia) este mai vie. Căutând definiții lirice memorabile, Blaga devine, ceea ce nu ne-am fi așteptat, un poet erotic aproape galant, în stare să jure pe pământ și pe cer ca să fie crezut:

„Când îți ghicesc arzândul lut
cum altul de Tanagra nu-i,
din miazănoapte până-n sud
mai e nevoie de statui?“

(*Strofe de-a lungul anilor*)

Propozițiunile mari, gesticulația enormă, teatrală (uneori chiar facilă), imaginile tradiționale ale eroticii — focul, chinurile de iad, chemarea întregului univers în ajutor — nu sunt evitate și am spune chiar că Blaga simte o plăcere să scuture din pomul liricii sale fructele gândirii complicate pentru a face poemul mai simplu și imaginea mai transparentă:

„O față frumoasă e
o fereastră deschisă spre paradis.“

Mai verosimil decât adevărul
e câteodată un vis.

.
O fată frumoasă e
o închipuire ca fumul,
de ale carei tălpi, când umblă,
s-ar atârna țărna și drumul“.

(*Catrenele fetei frumoase*)

Cultul erosului ia la Blaga, poet ce scrie cu imaginea infinitului în față, și asemenea forme mai ușoare, adevărate, uneori, jocuri de metafore pentru a sugera un gest tandru, o apariție surprinzătoare ori un moment de criză trecătoare. Femeile sunt niște „viori aprinse“, vântul, lipind veșmintele pe trupuri, transformă fetele în statui; privindu-le cu un ochi de estet concupiscent, poetul descoperă sânii și coapsele: „minunile, sfintele“. Spicele în lanuri — „fete-n văpaie“ — privesc cu nostalgie la zeul tânăr din zare și se-nfioară când apare pe boltă secera lunii (*Cântecul spicelor*). „Taina de la subțioară“ tulbură pe metafizician într-un chip foarte lumesc, însă dorința se sublimează deîndată, erosul necoborând niciodată în poezia lui Blaga în sexualitate. Păcatul nu se înfăptuiește. Poetul vrea doar să știe taina „cum se mai face“ și invită idilic femeia să coboare în râu pentru ca apa să întinarească prin atingerea cu coapsa goală (*Vara lângă râu*).

Poemul de dragoste străbate uneori calea mai complicată a fabelei pentru a exprima aceeași sugestie de chin stăpânit, de văpaie albă. În *Cântecul focului* descoperim un univers în rut: pietrele ard, stelele iau foc în cădere, sub armură cavalerul a devenit o torță, țărâna dogorește, pădurile fumegă, licuricii sunt semnele acestui incendiu planetar la care participă și Dumnezeu, rățăcit prin tufărișuri. Tot acest complicat topos al lumii în flăcări pentru a dovedi că sufletul arde în văpaia dragostei:

„Rareori, numai, sfârșitul nu e cenușă.
Cât e întinsul și-naltul luminii,

Dumnezeu singur arde suav câteodată prin tufe
 fără de-a mistui. El cruță și mângâie spinii.
 Altfel noi ardem, iubito. Altfel ne este ardoarea.
 Cât e întinsul, cât e înaltul,
 noi ardem și nu ne iertăm,
 noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi,
 mistuindu-ne unul pe altul“.

(*Cântecul focului*)

În alt loc este chemat Heraclit pentru a susține ideea inefabilului feminin: după cum soarele se formează în fiecare dimineață din arborii fosforescenți ieșiți din mare, tot așa femeia:

„S-alcătuieste din lumini pe care nu le-nveți,
 se înfiripă din splendori pe care tăcând le preamăresc“.

(În lumea lui Heraclit)

Din poezia populară, Blaga ia și noțiunea de *dor*, cu înțelesul ce se cunoaște. *Dorul-dor*, care intervine într-un poem, ar fi cea mai profundă dintre suferințele plăcute:

„Acela care n-are amintire
 Și nici speranță, dorul-dor“.

(*Dorul-dor*)

o suferință la puterea a doua, un chin din care s-a scurs dulceața veninului. Poetul trece aici dincolo de granița poeziei de sentiment. Meditația stă încă în preajma emoției. Lucru curios, ea apare îndeosebi când intervine perspectiva temporală. De regulă, poemele din *Cântecul focului* se sprijină pe atributele spațialității: o acumulare de elemente ce dă impresia că imaginarul se extinde spre orizonturi largi, o desfătare a privirii care străbate obiectele. Poetul vede, *adastă*, *asumă* universul material ce tinde, cum vom vedea, spre un regim de transparență. Când intervine perspectiva duratei, apare *gândul* și gândul aduce ideea de limită, iar limita ideea de moarte. Dintr-o trăire euforică în spațiu, iubirea devine un „joc umbratic“ în timp. Dragostea începe să fie meditată și atributul spontaneității libere și plene dispare:

„Și-i dureros în marea trecere să te
aprinzi visând. Mai tare însă arzi în schimb.
Iubirea prinde adâncimi, așa cum e,
umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp“.

(*Arheologie*)

Iubirea prinde, cu perspectiva sarcofagelor goale în față, adâncimi, iar arderea, pe care o acuză poetul, nu mai este atât de veselă, mulțumitoare: cenușa este în preajmă, orașul din care au venit sarcofagele se află sub pământ, pe locul unde a fost altădată forul au crescut porumbiști. Timpul macină totul. O simplă schimbare de decor și meditația împinge poemul spre alt câmp de probleme.

O umbră ce trece peste fața surâzătoare a erosului blagian este și aceea de ordin moral. Dragostea nu este numai un nimb dobândit cu întârziere, dar și un păcat pe cale să se înfăptuiască. Îndemnul de a evada din „cuvință și din pravili“ sau precizarea că ceasul este „fără vină“ — arată un viu sentiment al culpei. În spațiul acesta de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare și cerbii umblă melancolizați de iubire, există un pom interzis și fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămâne o stare de ispită, un adevăr nerevelat:

„Vino să ședem subt pom.
Deasupra-i încă veac ceresc.
În vântul adevărului,
în marea umbră-a mărului,
vreau părul să ți-l despletesc
să fluture ca-n vis
către hotarul pământesc.

Ce grai în sânge am închis?
Vino să ședem subt pom,
unde ceasul fără vină
cu șarpele se joacă-n doi.

Tu ești om, eu sunt om.
Ce grea e pentru noi
osânda de a sta-n lumină!“

(*Glas în paradis*)

Avem acum toate elementele pentru a face o încheiere privitor la poezia erotică a lui Blaga. Ea oscilează între emoția pură și poezia de cunoaștere, stând la egală distanță de chiotul simțurilor și de reflecția amară. Blaga nu-i nici poetul iubirii spiritualizate, nici un poet senzual, rostogolitor de femei (ca Eminescu în viziunea lui G. Călinescu). Femeia din versurile lui nu are carne, are doar forme ce trimit gândul spre tiparele eterne. Nu-i nici o abstracțiune, ca Beatrice, simbolul teologiei, nici o văduvioară veselă și plină, încinsă de simțuri. Locul ei este între vis și realitate, între da și nu, între idee și pasiunea ce știe să se înfrâneze. Iubirea blagiană înflorește în umbra discreției și a nehotărârii între două planuri.

* * *

În ciclurile *Cântecul focului*, *Corăbii cu cenușă* și alte poezii Blaga este și un poet al transparenței. Bucolica lui este luminoasă, spațiul în care sunt fixate reprezentările erosului e dominat, s-a văzut, de specii diafane. Materia cunoaște un efort de purificare, elementele dense, opace devin la dogoarea iubirii translucide; plantele, găzele participă la o mare simfonie albă. Am putea vorbi, în acest caz, de serafismul lui Blaga (Ov. S. Crohmălniceanu remarcă procesul de „angelizare a dragostei“ în postume) comparabil cu acela din proza și din poemele borealice ale lui Eminescu. *Iscodirea*, *împresurarea*, *cuprinderea* lucrurilor înseamnă, de fapt, decantarea, punerea lor în stare de transparență. Poezia descoperă locul ascuns în obiecte, cristalul posibil în speciile cele mai degradate. O parabolă (*A fost cândva pământul străveziu*) avansează o ipoteză cosmogonică: pământul scaldat de luminile originare a fost translucid, apoi sub puterea forțelor obscure și-a

pierdut atributele luminozității. Numai pasul iubirii îl readuce la starea inițială:

„A fost cândva pământul nostru străveziu
 ca apele de munte-n toate ale sale,
 în sine îngânând izvodul clar și viu.
 S-a-ntunecat apoi, lăuntric, ca de-o jale,
 de bezne tari ce-n nici un grai nu se descriu.
 Aceasta-a fost când o sălbatică risipă
 de frumuseți prilej dădu întâia oară
 păcatului să-și facă pe subt arbori cale?
 Nu pot să știu ce-a fost prin vremi, odinioară,
 știu doar ce văd: subt pasul tău, pe unde treci
 sau stai, pământul înc-o dată, pentr-o clipă,
 cu morții săi zâmbind, se face străveziu.
 Ca-n ape fără prunduri, fabuloase, reci,
 arzând se văd minuni — prin lutul purpuriu.“

Poetul vede lucrurile și privirea descoperă *schita* răstignită în ele: termen ce poate fi interpretat, platonician, ca prototipul desăvârșit. Astfel de penetrații prin coaja obiectelor provoacă o reacție în lanț: totul devine foc, flacără, diafan, paradisiac. Timpul *se-ntinde* până la *capătul vederii*, timpul, cu alte cuvinte, îngăduie această năvală de îngeri albi cu săbii de flăcări care curăță natura de impurități:

„Îmi place să te văd în cuvenitul cadru.
 Sub, ruginii și roșii, frunzele de viță:
 în asfințit când lucrurile toate se desăvârșesc,
 făcând un pas, și încă unul, înapoi spre schiță.
 Chiar amăgire dacă ești, ce cântecul mi-l bei,
 îmi place să te văd oriunde și oricum.
 Numai puțin, dar pân' la capătul vederii
 să se întindă timpul, să se deschid-un drum“.

(Prezență)

Metaforele transparenței sunt numeroase și cuprind toate planurile vieții materiale. Licuricii, ca să luăm un exemplu din lumea găzelor, sunt niște felinare cosmice: „Își aprind fosforescența

străvezie, selenară“ (*Creaturi de vară*). În somnul vegetal, sevele sunt închise „ca-ntr-o lume de cristal“. Paradisul bucolicii blagiene este alb: sori tineri beau roua depusă pe lucruri, crini albi pocnesc în noapte, în vis înfloresc pomi selenari, din cer plouă cu petale, în orice element așteaptă să fie dezlegată o pereche de aripi:

„Lumea toată
e un singur alb.
Coboară din înalt
moartea petalelor.
Fulgi de zăpadă
zboară-n sus și-n jos.
S-ar juca frumos
cu genele fetelor“.
(*Estampă.*)

Blaga are un extraordinar simț al diafanului, și mitologia lui lirică mai nouă este dominată de obsesia cristalizării (în sens stendhalian).

* * *

Într-un număr de poeme din ciclurile postume, temele centrale sunt *tâlcul* și *trecerea*. Blaga revine la vechile motive (somnul, moartea, timpul, întoarcerea la elemente), cu o curiozitate nouă pentru *tâlcul* lor. Reflecția reintră în drepturi, metaforele încep să devină tot mai mult, din atribute ale spațialității, semne ale timpului ce mărginește. Predomină simbolistica *devenirii* și a *tălmăcirii*. Antenele imaginarului caută din nou pulsul astrelor (dimensiunea cosmicului!): „mă deschid cerului“ — și se îndepărtează de lucruri. Din obiecte euforizante (într-o bucolică de o voluptate profană) speciile lumii vegetale redevin obiecte de meditație, *neasumate*, ținute la oarecare distanță. Poeziei devenirii cosmice i se substituie poezia presimțirii morții:

„Cu alesături de aur
timpul curge prin albastru.
Jinduiesc la câte-un astru

răsărit ca o ispită
 peste-amurgul meu de-o clipă,
 peste basmul în risipă.
 Curge timpul prin înalțuri,
 astru poartă lângă astru,
 răzbunându-mă-n albastru.
 Visul, aur prins în palme
 ca nisipurile-n ape,
 trebuie să-l las, să-mi scape.“

(*Cântec sub stele*)

Presimțirea capătă o reprezentare lirică și mai neagră în *Glas de seara* (există la Blaga o *tehnică a glasurilor*, o schimbare de orar și de perspectivă asupra temelor sale. Ca Monet, care picta catedrala din Rouen la ore diferite pentru a surprinde diferența de intensitate a luminii, Blaga își schimbă glasul în fața aceluiași obiect-temă). *Glasul de seară* prevestește intrarea în noaptea elementelor:

„Din veac în slujbă viermii sânt.
 Sub glie-i văd lucrând, lucrând,
 Intra-voi iar, sub veghea lor.
 În ciclul elementelor.

.
 Cuvânt încearc-a se rosti:
 Veni-va zi! Veni-va zi!
 În mormântat în astă stea,
 în noapți voi lumina cu ea.“

(*Glas de seară*)

Glasul de noapte din alt poem anunță reintegrarea apropiată în ritmul universal, fără sentimentul beatitudinii. Reîntoarcerea în circuitul regnurilor este o ispășire tristă, o stingere a aprigei sete și, fără nici o intenție de a sacraliza trecerea, poetul ia act de condiția lui existențială:

„Murmură dor de pereche.
 Patima cere răspuns.

Ah, mineralul în toate
geme adânc și ascuns.

Sarea și osul din mine
caută sare și var.
Foamea în mare răspunde,
crește cu fluxul amar.

Margine-mi este argila,
lege de-asemena ea.
Sunt doar metalul în febră,
măgmă terestră, nu stea.

Capăt al osiei lumii!
Rogu-te, nu osândi!
Vine cândva și odihna
ce ispășire va fi!

Vine cândva și odihna
ce ispășire va fi
anilor, aprigei sete,
febrei de noapte și zi.“

(Noapte la mare)

Ca temă complementară a morții (trecerii) este somnul. Somnul reprezintă, mai întâi, pierderea unui privilegiu: privilegiul de a stăpâni (prin cunoaștere, veghe rațională) domeniul lucrurilor, căci *vederea* (vegherea) este un atribut al posesiunii. *Nevederea* (somnul) face ca lucrurile să iasă din sistemul de gravitate și echilibru care permite asumarea, stăpânirea lor. Somnul se deschide, atunci, peste teritoriul abisului:

„Iată-amurguri, iată stele.
Pe măsură ce le vad
lucrurile-s ale mele.
Lucrurile-s ale mele.

Sunt stăpân al lor și domn.
Pierd o lume când adorm.

Când trec punțile de somn
îmi rămâne numai visul
și abisul, și abisul.“

(*Cântec înainte de-a adormi*)

Somnul este, în fapt, o noțiune fundamentală în mitologia lirică a lui Blaga. În *Lauda somnului* (1929), întregul univers participă la o stare de *însomnare* (dacă putem spune astfel), în care viața mitică a lucrurilor devine posibilă. Pământul, arborii, păsările intră în stare hipnotică, obiectele își pierd formele și dimensiunile lor firești. Din obiecte reale, ele devin obiecte magice. Starea de somn începe printr-o retragere a lucrurilor într-o liniște a aparențelor. Lumea fenomenală se stinge, pentru ca spiritul ei etern („sufletul în adieri“, „zvonuri surde“) să se miște în adâncuri. E momentul în care cosmicul se întrupează în elemente derizorii, iar timpul se goleşte de durată:

„Noapte întreagă. Dănțuiesc stele în iarbă.
Se retrag în pădure și-n peșteri potecile,
gornicul nu mai vorbește.
Buhe sure s-așează ca urne pe brazi.
În întunericul fără de martori
se liniștesc păsări, sânge, țară
și aventuri în cari veșnic recazi.
Dăinuie un suflet în adieri,
fără azi,
fără ieri.
Cu zvonuri surde prin arbori
se ridică veacuri fierbinți.
În somn sângele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți.“

(*Somn*)

Rolul poeziei este și în acest caz a „iscodi semnele“. Obiectele au devenit semne, semnele unei realități magice, spirituale, desi-

gur. Semnele sunt numeroase și ele indică o pregătire de înșurare, de intrare în vraja nocturnului, care poate să fie și o vrajă a morții. Lângă schit (simbolul credinței instituționalizate), miezul nopții află făpturile „adormite-n picioare“. Duhul mușchiului rătăcește prin văgăuni, fluturi enormi își caută cenușa în focuri, ciobanul pune pământ peste mieii uciși de puterile codrilor; fetele își freacă umerii goi de lună, iar Dumnezeu se face mai mic sub copaci pentru a lăsa loc ciupercilor să crească. În fine, somnul adus de patru vânturi pătrunde în fagii bătrâni (*În munți*). Dar tot în acest regim de liniști elocvente se ivesc semnele sfârșitului (*Peisaj transcendent*): cocoșii apocaliptici strigă în noapte, dobitoacele ies din locuri negre pentru a bea apa moartă din scocuri, vântul rupe crengile și coarnele de cerb, fântânile nopții deschid ochii și ascultă veștile întunecate. În această lume de semne rău prevestitoare apare și Isus sângerând pe cruce.

Putem spune atunci că somnul este pentru Blaga o încăpere cu două uși: una dă spre obiectele eliberate din închisoarea legilor materiale (lumea magică), alta spre moarte. *Iscodirea* (cuvânt, încă o dată, esențial în vocabularul poetului) se încheie cu presimțirea sfârșitului:

„Pe drumul pornit
iscodesc semnele
întregului rotund depărtat:
pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfârșit.“
(*Tăgăduiri*)

„Spre nu știi ce sfârșit
un zbor s-a întins.“
(*Cap aplecat*)

„Adânc subt bătrânele
verzile zodii —
se trag zăvoarele,
se-nchid fântânile.“
(*Noapte extatică*)

În poemele postume, acest mecanism magic nu se mai declanșează. Spațiul rămâne mut, somnul nu deschide nici o fereastră spre lumea cosmicului:

„Somnul e umbra pe care
viitorul nostru mormânt
peste noi o aruncă, în spațiul mut.
Plăcut e somnul, plăcut“

(*Cântecul somnului*)

Dealfel lucrurile și-au pierdut atributul luminii:

„Fără ochi se uită-n lume
purtătoarele de tâlcuri,
născătoarele de lacrimi.“

(*De rerum natura*)

păstrându-l doar pe acela al perenității. Tâlcul lor rămâne ne-revelat. Spațiul dintre subiectul și obiectul poeziei crește, privirea boltește poduri tot mai întinse între lucruri și, dintr-o expresie a *asumării, implicării*, poemul devine expresia *distanțării, înstrăinării* de obiectele ce se supun altor legi. Ele pot atinge uneori condiția eternității, ca izvorul din Lanocrăm, simbol al trecerii oamenilor și al rezistenței materiei:

„Păduri s-au stins. Și rând pe rând
oameni în umbră s-au retras,
veșminte de pământ luând,
Dar șipotul, el a rămas.

De-a lungul anilor în șir,
de câte ori în sat mă-ntorc,
mă duc să-l vad. E ca un fir
pe care Parcele îl torc.“

(*Izvorul*)

Supuse *tâlcului* sunt în noile poeme ale lui Blaga și mai vechile teme ale orașului și ale seminței, într-o curioasă apropiere. Orașul, știm dinainte, e sterp, orașul ucide miturile, mărginește sentimen-

tul, orașul (civilizația) este o sfidare a firii naturale. Totuși, o rodnicie există, pietrele nu distrug în întregime viața, creația. Din semințele căzute pe piatră cresc în piețele orașului statui (*Cetate în noapte*). Simboluri ale vanității, ale creației artificiale, ale imaginarului îndepărtat de tiparele eterne, fecunde ale naturii? Poetul nu lămurește, căci nelămurirea a devenit tema cea mai profundă a poeziei lui. Tăcerii lucrurilor îi corespunde și o tăcere a poeziei, o aproximare (cu ce efecte pe planul lirismului!) a neputinței de a învinge Legea și a smulge secretul ei. Poezia este, în aceste condiții, un fulger ce trăiește doar timpul pe care îl străbate de la nor la copacul în care se pierde.

Un simbol mai concret al căutării și, deci, al poeziei este săpătorul de fântâni dintr-un poem de o frumoasă clasicitate:

„Sapă, frate, sapă, sapă,
până când vei da de apă.
Ctitor fii fântânilor, ce
gura, inima ne-adapă.
Prinde tu-n adânc izvoare —
de subt strat stihie blândă.

.
Zodii sunt și jos subt țară,
fă-le numai să răsară.
Sapă numai, sapă, sapă,
până dai de stele-n apă.“

(*Sapă, frate, sapă, sapă*)

Rețeaua de imagini de aici ar putea traduce ideea că poezia este o căutare a nevăzutului, neștiutului, o descoperire a basmelor în firea lucrurilor comune. „Priveliștea de noapte“ ce așteaptă pentru a fi eliberată este o metaforă tipic blagiană: cunoașterea poetică înseamnă revelația misterului, descoperirea semnelor cosmice în faptele obscure ale materiei.

Surprinde în ciclurile mai noi ale poeziei lui Blaga absența soluției transcendente în problematica *trecerii, devenirii*. În versuri

unde este vorba mereu de limită, plecare, sfârșit, e rară sugestia lui *dincolo* și nu se întrevide nici o dorință de salvare în spiritul religiei. Domină, în schimb, tema lui *dincoace*, în care poezia se implică și de care se lasă implicată. Vine din nou vorba de vârstă, întomnare, timp, moarte, destin, iubire, dor și, încă o dată, de plecări, reîntoarceri, prepetuare, tipare eterne etc. Dacă am concentra aceste teme și le-am traduce grafic, am putea constata că punctele cardinale ale poeziei blagiene, legate simetric între ele, sub formă de cupluri, sunt *iubirea-trecerea* și *soarta-perpetuarea*. Poezia este *iscodire* (cunoaștere) și iscodirea poate figura geometric (luăm sugestia din poemul *Apoteoză*) printr-un patrulater al cărui unghi sudic, pasionat, vital este dragostea, iar *nordul*, spiritual și mistic, reprezintă trecerea (moartea). Alte sugestii se subsumează acestor noțiuni fundamentale. *Iubirea* asociază tema germinăției sau tema fecundității și se traduce spațial într-o bucolică luminoasă, exuberantă. *Soarta* trimite la *legea* ce conduce viața regnurilor, *trecerea* este o simbolizare a duratei, a timpului individual în raport cu timpul cosmic. *Perpetuarea* — forma de existență a materiei, *Universul* — spațiul tiparelor eterne — asumă tema întoarcerii la elemente etc.

Această hartă a imaginarului blagian se poate, desigur, completa și chiar răsturna. La toți marii poeți, e vorba, în fond, mereu de Iubire, Moarte, Destin, Univers. Ceea ce poate defini un demers individual este sensul imaginarului și temele adiacente (reprezentările, conotațiile) pe care le asociază. Iubirea, de exemplu, este la Blaga o stare de grație oprită foarte aproape de capătul ei de sus, o bucurie interzisă într-un moment în care nu se știe dacă interzicerea mai este posibilă, un păcat pe punctul de a fi sacralizat. Moartea este o trecere și o întoarcere la ritmurile minerale fără sentimentul disperării. Sentimentul, emoția, viața în sens mai general nu trec direct în poezie și chiar și atunci când Blaga alungă conceptele (poezia erotică), conceptele continuă să vegheze de departe desfășurarea poemului. Metafora blagiană —

poartă spre universal — are pe lângă rolul de a sacraliza și pe acela de a cenzura emoția. Poezia este, din acest punct de vedere, o veghe a spiritului asupra materiei concupiscente, un păcat luminat de virtute, un sud obsedat de cețurile *nordului* mitic. Neexprimându-se direct, ea se încorporează fie în lucruri (*panismul*, *virgilianismul*, *pastoralismul* de care a vorbit întreaga critică), fie în concepte, într-o mișcare verticală a imaginărilor.

Spiritul trăiește acum sub zodia Cumpenei și înregistrează fără disperare capriciile unui anotimp în care *frumusețea* și *moartea* lucrează împreună, înțelepciunea și exaltarea, lumina și cenușa (teme obsesionale, cupluri de metafore ce se repetă) se condiționează și se îngăduie cu dificultate:

„Dreaptă, ziua Cumpenei ne surprinde
printre roze: în cimitirul, unde
câteodată dragostea însorește albele pietre.
Calm se-ndrumă spre cumpănire totul.
Zi și noapte trag înjugate vremii,
amândouă cu-nțelepciune-ncearcă
pași deopotrivă.
Se măsoară, se cântărește rodul
de argilă, visul și umbra verii,
și povara ce-i amintirea pentru
orice făptură.
Dacă din povești adevăr rămâne
că trăim prin imponderabil cei vii,
poate să mai umble cuvânt că trupul
este-o povară?
Greu e numai sufletul, nu țărâna,
căci cenușa noastră, iubite, poate
fi pe talgere cântărită cu vreo
câteva roze.“

(Zodia Cumpenei)

Acest calm în alternanță și dualitate se exprimă, la nivelul imaginii, prin oscilarea între *metafora fluidității* (izvor, lacrimi, arderi,

foșnet molcom, „extaz de seve, vertical“, vânt, brumă, nor, fumuri etc.) și sugestia unui univers plin, consistent, de o *materialitate* aspră (în poeme este vorba mereu de prunduri, pietre albe, pietre negre, oase, humă etc.), ca reprezentare a legii și a eternității materiale. Între aceste două planuri de imagini se situează, de exemplu, *tema drumului*, frecventă și în poemele erotice și în acelea ce încercuiesc ideea sfârșitului. Drumul presupune o plecare ori un capăt, o legătură, în orice caz, între două puncte (universuri). La Blaga este vorba de drumuri și de călătorii ce nu se sfârșesc. Capătul nu este determinat și niciodată ajuns. E, mai întâi, vorba de un drum interior („Drumul tău nu e-n afară / căile-s în tine însuți“), apoi de rătăcirii și drumuri într-o lume de păcate frumoase (*Răboj*), de o trecere a vadului care desparte teritoriul dragostei de acela al legii morale, piatra fiind aici o treaptă și un obstacol spre beatitudinea erotică:

„Pietre-n cale, mereu pietre.
Nime-n beznă nu mă-ndreaptă.
Pân'la tine nici o piatră
nu mai vrea să-mi fie treaptă.
Pietre sunt și iarăși pietre.
Pe poteca mea de dor,
greu se lasă, greu se lasă
Dumnezeul pietrelor.
Lung e drumul, ceasul lung.
Rogu-mă, mă rog întruna,
Noaptea să-mi ajute Luna
pân'la tine să ajung.“

(*Cântec în noapte*)

Mai există un drum, *Drumul cu sarcofage*, urne, osuarii etc. și acela reprezintă, ca Via Appia, o metafizică a trecerii de la viață la moarte. Piatra care străjuiește acest itinerar este simbolul morții ce ne privește prin eternitatea formelor:

„De ți-ar fi dat s-ajungi odat' la Roma,
 și-adânc în țară, prietene, pe Via Appia te-ai pierde,
 ai înțelege-atuncea, ce nedreaptă-i cumpăna
 cu care oamenii, popoarele, virtutea unul altuia
 și inima și-o cântăresc. Căci ai vedea un Drum,
 care se duce, se tot duce în peisaj,
 piatră cu piatră, potrivit,
 un drum flancat, de-a stânga și de-a dreapta,
 de sarcofage, urne, mausolee,
 păstrând cenușa, oseminte-adăpostind“...

(Cimitirul roman)

Trecând peste alte sugestii ale temei, s-o reținem și pe aceea a destinului uman definit ca un drum ce trebuie parcurs, împlinit (*Pelerinii*), deși capătul lui se pierde în mituri.

Deasupra drumului este însă *crugul*, o altă temă ce se repetă în arhitectura imaginară a existenței și a morții în poezia lui Blaga. Ca variante ale crugului se află *cerul*, *lumini înalte*, *zenitul*, *astrele*, simboluri ale încercării de revanșă a spiritului asupra legii:

„Printre lucruri când umblăm, pe-aproape sau departe,
 cerul singur cu tăria sa albastră
 ne urmează pretutindeni în viață și în moarte.
 Da, zenitul e mereu deasupra noastră!“

(*Vestea cea bună*)

Dar crugul este îndeosebi un simbol al eternității, sugestia unui al doilea plan în care lucrurile se reflectă sub o înfățișare durabilă și perfectă. *Aici, dincoace*, omul se împletește cu legea, iar durerea se revarsă în tâlcul mumelor veșnice, *acolo, sus, în afară*, crugul care privește totul cu o indiferență senină. Blaga este obsedat de aceste raporturi inefabile și într-un poem — ce amintește de *Sat natal* din *La cumpăna apelor* — descoperă veșnicia la țară în tânguirea și jalea mumelor, sub ochiul albastru al crugului:

„Când anul nu-ți este prielnic
 te-ntorci să te-mpaci printre umbre.

Undeva în trecut te întâmpină pragul.
 Cât de aproape una de alta
 sub crugul albastru, în Lancrăm, își stau
 alătura cele potrivnice, ziua și noaptea.
 Cât de domol se-mpletește insul acolo cu legea.
 Cât de firesc lângă vetre se leagă
 prin vremi volnicia și soarta,
 și cum se revarsă durerea în tâlc mai înalt totdeauna.
 Trăiesc încă mumele. Unde ele se tânguie-n jale păgână,
 unde lacrima cade-n țărână,
 rândunica mai ia și acum câte-o gură de tină
 să-și facă sub streășină casa.“

(*Orizont pierdut*)

* * *

Există în poemele ultime ale lui Blaga și alte sugestii, teme, parte inedite, cele mai multe desprinse din marile lui teme obsesionale. Stăruitoare este, de exemplu, dorința de anonim („dacă m-aș pierde în toate“), sugestia, apoi, a unui sfârșit de viață fabuloasă (pădurea în care se stinge ultimul unicorn). Nu l-a părăsit nici bucuria de a citi semnele naturii și de a descoperi mituri în faptele obscure. „Prin vale caut muguri, semne“ — zice într-un loc Blaga — și salcia pletoasă poate să-i sugereze o întrupare vegetală a Euridicei, fata tracă (*Sălcii plângătoare*). Păpădia este o floare „ecumenică“, modestia ei rodnică merită un pëan, și poetul i-l dedică. Blaga rămâne, în genere, un poet al rodului, sacralizând creația anonimă. De peste tot vin „înțelesuri-ne-nțelesuri“, se aud tăceri rodnice, căderi sonore de raze, mișcarea sevei în plante, trecerea cerbilor spre izvoare, și efortul poetului este să le deslușească și să le treacă în cântec. Deslușirea devine uneori dificilă, lunga iscodire i-a obosit simțurile divinatorii („că nu aud cuvântul“). Natura însăși își încetinează ritmurile, ca în acest *Cântec al așteptării*, unde aflăm sugestia unui timp cu pulsul lent:

„Negrăit de încete
sunt toate întâmplările,
cu osebite primăverile
vin foarte pe îndelete.
Și prea încete, prea încete
sunt toate cărările.
De la o vreme ce rară-i
bătaia inimii în piept.
Ce silnică, ce amară-i
orice mișcare.“

(*Cântecul așteptării*)

În *La beauté*, Baudelaire manifesta eroarea de mișcare („je hais le mouvement qui déplace ies lignes“), Blaga percepe, dimpotrivă, cu întristare diminuarea forțelor vitale în univers, mineralizarea materiei, amortșirea liniilor, înghețarea orizonturilor. Elementele liricii expresioniste reapar, deși timid, în versuri. „Vâlvele“, „stihiiile“, „vântoasele“, „glasul nimicului“ reintră în sistemul de referințe al poemelor. Unicornul, animalul fabulos al lui Blaga, aude prin vuietul timpului „cântecul Evelor“, „bocetul omului“. Materia plânge înăbușit, „tâlcul solar“ al făpturii se întunecă. Apare într-un loc (*Printre culori*) și zeul Pan, fluierând prin văile patriei, pierdut printre „culorile ireductibile, sfinte ca zeii“. Blaga introduce și sugestia divinității, dintr-o perspectivă, totuși, exterioară. Unele simboluri trimit la Rilke, altele la Arghezi. Regăsim aici pe Dumnezeu din ziua a șaptea care, după ce a creat lumea, vrea s-o împace cu gândul morții. Ideea „cunoașterii paradisiace“ din eseuri este asociată în poezie (*Întâia Duminecă*) cu ideea, frecventă la expresioniști, a morții care crește odată cu viața. Dumnezeu dă *nume* lucrurilor, însuflându-le totodată forța ce le va distruge:

„...Din peșteri de ne-lume
ieșea să-mpartă-ndemnuri, poate nume,
sau poate să-și întâmpine, vrăjit,
luminile cu care peste-abis s-a ostenit.

În fapt de sear-asemena jivinei El pornea,
dar pradă nu căta. Ci arătările și toată creatura
cu zvonul morții el dorea
să le împace, sărutându-le cu gura.“

(*Întâia Duminecă*)

Creația însăși este opera unui demiurg obosit, înstrăinat:

„Și lumea toată o făcu
sieiși străin, c-un gest tomnatic.“

(*Brândușele*)

și ceea ce ne leagă de El este senzația puternică de gol. Simbolul retragerii lui Dumnezeu din univers (din care Argezi a făcut centrul mitologiei sale lirice) definește la Blaga o suferință mai abstractă. Divinitatea era prezentă în lume în timpurile biblice, azi ea reprezintă *trecutul*, marea absență, golul ce se lărgește în inima universului:

„Unde-ai căzut din lume rupt, Tu care câteodată
Te alegeai și-n fața mea ca soarele din mare,
Tu care-ai fost cândva și-al meu, prin toate?
În golul, ce-L lăsași căzând, ceva mă doare,
Aducere-aminte, Tu, puternică și mare.
Nu Te mai văd, dar Te mai simt în noapte.
Te simt duminică și toată săptămâna
cum ciungul simte o durere-n mâna
pe care n-o mai are.“

(*Psalmul 151*)

Lipsește din aceste versuri gestul de apostazie, tăgăduința nu ia forme violente de negație. Divinitatea nu coboară de pe piscurile ideii, nu devine — ca în poemele argheziene — un subiect lumesc, o imagine a existenței. Ea rămâne, chiar și în ipostazele cele mai nefavorabile, *tiparul* etern și pur (*Câinele din Pompei*):

„Te văd Dumnezeule — plumb, scrum și nor —
odată venind peste mine prin ușă,

din muntele cerului, cotropitor.
 Scăpa-voi doar până în poartă. Apoi
 mușca-voi, în Tine, a lumii cenușă.
 Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi.“

Mai aproape de Arghezi este Blaga în ipostaza de poet al universului mic (*La curtea-nsinguratului*) și în poezia de meditație existențială. În bucolica euforizantă din *Cântecul focului* dăm peste acest poem care traduce într-un limbaj mai abstract sentimentul de agresiune a universului frecvent în versurile din *Frunze, Poeme noi, Cadente*:

„...Unde umblam,
 umblam vădit spre ziua mea din urmă.
 Cuprins pe la răscruci de spaimele ce scurmă,
 mă furișam prin soartă și rumoare.
 O umbră doar în dezolare.
 Sub neguri rătăcind, printre paragini,
 treceam prin rele vânturi, care
 cătau ființa să mi-o stingă,
 cătau și ochiul să mi-l sece,
 ce nu-i decât o lacrimă mai mare“...

O oarecare modificare suferă și vechea temă a *cântecului*, ieșit la Blaga, cum se știe, din zona umbrei rodnice. Ce observăm întâi în poemele de după *Vârsta de fier* este o mare dorință de deschidere, de *des-mărginire*, cum a zis critica. *Cântecul* înfruntă lumina, poetul devine „isonarul unei arderi“, căminul lui este un cântec de pasăre („locuiesc într-un cântec de pasăre“ — *Lăcaș*). Metafora din urmă a avut o lungă carieră. Poeții tineri au dezvoltat-o făcând din ea simbolul artei lor lirice. La Blaga ea numește cunoscuta opoziție expresionistă față de orașul care ucide (spunea Rilke) toate miturile. Poetul nu sălășluiește la oraș („m-ar blestema pârâul și pomul“), locașul lui nu este nici în sat, locașul lui este, s-a văzut, în ceea ce are mai sublim și mai gratuit natura: cântecul unei păsări. Este, desigur, un mod figurat de a sugera

sublimitatea poeziei. *Cântecul* este definit în altă parte ca o „pierdere zeiască“, „o dulce pierdere de sine“ cu o putere, totuși, remarcabilă de a fecunda spiritele și a le alcătui identitatea, căci cei care îl ascultă dobândesc „viu contur“, devin templu, menhir sau crin (*Unde un cântec este*). Însă *omul umbratic* care trăiește și se exprimă în poezia lui Blaga nu ignoră misterul rodnic, inima de întuneric a lucrurilor. Un număr de poeme reactualizează definiția cunoașterii lirice din *Poemele luminii*. *Lumina, arderea, vederea* epuizează obiectul și poemul se trage către partea nevăzută a lucrurilor. Apare la Blaga un sentiment de oboseală față de lumina sudului, o dorință de retragere spre ocrotitoarele păduri de taine ale nordului:

„Decât orișice lumină
mult mai rodnică e taina.
Dacă vrei visul să-ți vină,
peste nud întinde haina.

.
Ce ne-nvață pomul sfânt?
Cine are în adânc
pe la morți vreo rădăcină,
să și-o țină sub pământ,
neatinsă de lumină“.

Taina aduce după sine tăcerea, neîncrederea în cuvânt (temă expresionistă). Numind lucrurile, dispare o parte din misterul lor poetic, căci *numirea* este o formă a cunoașterii raționale și pe aceasta poetul n-o acceptă în teritoriul artei. Cum va face de atâtea ori, Blaga transpune problematica filozofiei în poezie, Creatorul e mut, *iscodirea* este o adâncire, potențare a secretelor universului. Cântând, poeții slujesc „un grai pierdut de mult“, o limbă, așadar, uitată, ei se diferențiază și se definesc nu prin ceea ce spun, ci prin ceea ce ascund („își sunt asemenea prin ceea ce nu spun“). Limba cea mai profundă a poetului ar fi aceea în care el știe să tacă („limba nu e vorba ce o faci“ — *Catren*). În lirică este vorba

de o incifrare nu prin cuvinte (ca la ermeticii de tipul Mallarmé, Ion Barbu), ci prin refuzul expresiei, prin *necuvânt*. Totul este, s-a văzut, un joc al minții, căci necomunicarea în poezie nu se poate afirma decât prin comunicare, adică prin cuvânt. Însă din asemenea speculații poezia lui Blaga scoate un mare simbol: acela al suprimării *fabulei* în poezie, esențial în toată arta modernă. Întorcându-se în Ithaca, Ulise nu vrea să *povestească* întâmplările prin care a trecut. *Născocirea* (fabula) le-ar distruge poezia, formă a discreției:

„Nu aștepta pățanii să izvodesc, alese,
deșartă născocire
e vorba ce se țese.

.
Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvânt —
și, fără de-amintire
și ca de subt pământ,
s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumusețea și cu moartea
lucrează peste noi.“

(*Ulise*)

Se poate deduce de aici o definiție (filozofică) a poeziei ca limbaj inițiativ. Poetul ar fi cel care depășește limita cunoașterii raționale surprinzând legăturile ascunse dintre marele și micul univers. Această imagine este puternică la Blaga, dar, prin repetiție, capătă involuntar o notă de banalitate solemnă. Știința de a privi amănuntul (cum cerea și Novalis și, în genere, romanticii germani) în perspectivă cosmică face din Blaga un mare poet, însă obstinația pe care el o pune în a descoperi în orice element o dimensiune a universalului obosește după un număr de pagini spiritul nostru, dornic din când în când de propoziții mai simple, de expresii mai directe ale existenței. Aerul veșnic grav, privirea aruncată neîntrerupt dincolo de zare dă repede o impresie de *literatură* în

poezie. Am dori ca acest pelerin, căutător de mituri, să îmbrace și haine mai sărace și poezia lui să părăsească, din loc în loc, conceptele pentru a putea îmbrățișa mai liber fenomenele vieții. Scriitorii fundamentali își permit, dintr-un exces de forță, și unele slăbiciuni. Se poate vorbi de o *dezordine* a geniului vizibilă, de pildă, în poemele lui Victor Hugo, un demiurg care suferă de complexul amorfului, cum zice cineva. Blaga suferă, dimpotrivă, de un exces de concentrație, de o monotonie a măreției. Poemele lui formează un cântec neîntrerupt și melodia versului reproduce același murmur al spiritului în fața materiei. Murmurul este, nici vorbă, profund, dar de la o vreme spiritul nostru nu-i mai percepe nuanțele. O variație de ton și o inventivitate mai mare pe plan formal ar scoate mai bine în relief momentele cu adevărat esențiale ale acestui dialog. Pentru ca universalul, cosmicul să trăiască în poezie, trebuie ca din loc în loc poetul să accepte și banalitatea vieții. Eminescu scrie și romanțe tânguitoare, lângă drama geniului din *Luceafărul* se află și varianta profană din *Pe lângă plopii fără soț*, unde suspinul se desfășoară liber, în tonalități de o admirabilă simplitate. O poezie în care conceptele stau grave, trufașe, umăr lângă umăr ca niște piscuri alpine, sfârșește prin a obosi.

Ce este profund și cuceritor într-o bună parte din poemele postume ale lui Blaga vine din percepția directă a miracolului vieții. Lirismul se leagă mai direct de o experiență individuală (iubirea, sentimentul tanatic, percepția ciclurilor naturale etc.) și aerul acela trist, uscat, de filozofie versificată din unele versuri (*Grădiștea*, *Colț medieval la Cluj: 1570* etc.) se risipește. În poeme pulsează mai puternic viața și chipul poetului, încruntat de prea multă metafizică, se destinde. Filozofia nu dispăre, să ne înțelegem, din poezie, dar filozofia se pune aici într-o mai mare măsură în slujba existenței și, deci, a poeziei. Vocația cosmicului, care la Blaga este fundamentală, se simplifică și se umanizează considerabil.

* * *

Pe Blaga nu l-a părăsit nici iubirea de clasicități. Oedip și Sfinx, față în față, se privesc într-o muțenie elocventă (*Oedip în fața Sfinxului*). Rana de pe columna lui Memnon îi dă o idee de ordin moral și estetic: fără de-o rană (suferință) „făptura e moartă“, creația nu-i posibilă (*Columna lui Memnon*). Truda cariatidelor care susțin templul constituie o rugăciune demnă, un simbol al devoțiunii mândre (*Cariatide*). Mai numeroase sunt sugestiile unei misterioase plecări, în legătură cu tema drumului pe care am citat-o mai înainte. E vorba de o călătorie printr-o „Arcadie de brume“, unde trăiește încă ardoarea verii și curge râul *jaleș* (râultimp). *Arcadia de brume* este ultimul spațiu poetic pe care îl propune Blaga, ultima întrupare a imaginației lui fidele viziunii terestre. Un loc unde viața se desfășoară în ritmuri domoale, iar lucrurile pline de rod se retrag în ele însele cu sentimentul împlinirii și al demnității mândre în fața sorții. Aici se consumă și ultima ardere, în pădurea cuprinsă de mâini reci de ceață se încheie călătoria cuplului care „s-a întemeiat“ printr-o mare și târzie pasiune:

„Ne ducem prin tomnatice păduri,
tristetea să ne-o ardem în lumină.“

(Poveste)

Un triumf, încă o dată, al spațialității asupra temporalității, o cuprindere a ideilor în lucrurile care își fac loc înfruntând legea, tiparele. Străbătând acest cadru mitizant, orfic, ideile își modifică înțelesul lor propriu, vizibil, perceptibil. Ceva din ardoarea lor existențială se pierde, dar ce se pierde pe această primă treaptă se recuperează, înzecit, pe ultima — acolo unde ideile dau târcoale mitului.

Camil PETRESCU

1894 —1957



1. Era greu, aproape imposibil, de prevăzut că un romancier de factură proustiană va scrie într-o zi un roman istoric obiectiv despre o epocă întinsă pe 30 de ani, având ca personaje oameni de litere și oameni politici bine cunoscuți. Totuși, după „reconstituirea dramatică” *Danton* (1930), Camil Petrescu se gândea la Constantin Brâncoveanu (*Rapid — Constantinopol Bioram*, 1933) ca la un posibil erou de roman concret istoric. Când, mai târziu, după ce scrie o piesă de teatru (*Bălcescu*, 1949) și un scenariu de film, își pune în minte să compună un vast roman despre Bălcescu și revoluția de la 1848, el are de învins mari dificultăți de ordin metodic. Adept al ideii de unicitate a perspectivei, prozatorul e nevoit să adopte o formulă epică de tip tradițional, aceea pe care o ironizase în *Teze și antiteze*. Casele încep și pentru el să nu mai

aibă acoperișuri, distanțele să nu mai constituie o dificultate, depărtarea în timp — asemeni. Camil Petrescu găsea inacceptabil gândul că un romancier poate vorbi onest și serios la persoana a treia și lua în răs pe autorii care pretind că știu ceea ce gândesc 8 sau 10 personaje în același timp sau ce fac, ce năzuiesc și ce vor face după oarecare trecere de vreme. În romanul de 2000 de pagini, *Un om între oameni* (1953, 1955, vol. al III-lea, neterminat, apare după moartea scriitorului), el adoptă însă toate aceste convenții și face privitor la personaje și evenimente previziuni care, cu 20 de ani în urmă, l-ar fi exasperat. Există chiar o exagerare în aplicarea acestei vechi tehnici realiste, un fel de fervoare, de pildă, în felul în care autorul își corijează sau admonestează eroii („și n-au avut dreptate. I-ar fi folosit mult dacă...“), comparabilă cu dezlănțuirea pe care o cunosc firile obosite de prea mult ascetism.

Renunțând la vechile teorii, Camil Petrescu acceptă, așadar, o formulă epică mai simplă, reducând (într-un interviu din 1954: *Cum am scris romanul „Un om între oameni“*)¹ dificultățile metodologice la o singură problemă: „Un roman istoric trebuie să găsească modul de a unifica necesitățile epicului cu necesitățile adevărului istoric“. Cu alte cuvinte, chestiunea esențială este de a uni ficțiunea cu documentul istoric și față de posibilitățile acestei alianțe prozatorul se arată încrezător. Respinge, adevărat, „romantările hibride“, dar nu găsește inacceptabil faptul ca într-o operă, totuși, de imaginație (*Un om între oameni* este subintitulat *roman!*) personaje istorice reale (Bălcescu, Eliade, Ion Ghica etc.) se găsesc alături de personaje fictive. Exemplul lui Shakespeare și Tolstoi (*Război și pace*) îi pare suficient de concludent. Pe baza documentelor pe care le-a consultat (și prozatorul mărturisește că a parcurs mii de documente) a intenționat să creeze o *adevărată*

¹ Reprodus în *Opinii și atitudini*, Editura pentru literatură, 1962, antologie de Marin Bucur.

realitate secundă, valoroasă, autentică în măsura în care se reflectă în ea prima realitate, cea *originară*. Altfel zis, Camil Petrescu a selectat, compulsat, coroborat documentele, voind să dea, într-un spațiu rezonabil, imaginea istoriei pe timp de 30 de ani a Țării Românești. În felul acesta el vrea să respecte unul din principiile artei moderne: „concretul epocii“, transcriind scrisori, articole, pagini de memorii etc. „Deductia concretă“ l-a ajutat acolo unde documentele erau insuficiente. Obsesia exactității era la Camil Petrescu atât de mare încât, într-o confesiune publică (la Facultatea de Filologie din București), declara că nu poate continua romanul deoarece nu știe unde a fost amplasată *Çișmeaua din Obor* sau așa ceva. Să reținem, în fine, și precizarea (interviul citat) că, în privința compoziției, romanul urmează o „creștere arborescentă în care rădăcinile se înfingeau mai adânc și ramificațiile se îngroșau, sporind“... Unii comentatori ai romanului (Șerban Cioculescu) au vorbit de construcția *contrapunctică*, alții de o reconstituire fără o mișcare epică riguroasă, previzibilă. Adevărul este, lăsând deoparte chestiunile de subtilitate, că autorul, părăsindu-și ideile mai vechi despre roman, scrie acum o carte voluminoasă, adoptând instrumentele de lucru ale istoricului și ale prozatorului, fără teama de a se contrazice și de a fi contestat. El face biografie, istorie pură, descrie interioarele, costumele din epocă, trasează un plan al Bucureștiului de la 1840, revine cu amănunte, noi și noi amănunte, într-o mare construcție barocă, inegală, impunătoare prin anumite laturi, dezamăgitoare prin altele. Romanul, opera unui spirit febril, dă un sentiment de mare înverșunare epică. Prozatorul este dominat de subiect, documentele îl strivesc din toate părțile, teama că n-a spus destul, că nu spune totul îl terorizează și, atunci, revine asupra scenelor deja tratate, deschide capitole noi și, odată cu ele, noi serii de personaje. Numărul lor este enorm și, după ce parcurgem mai multe capitole, sub presiunea valurilor noi de nume uităm pe cele vechi. Înainte de a da o

judecată împede despre toate acestea, să vedem în ce fel ficțiunea se împletește cu istoria adevărată.

Inițial, cartea trebuia să vorbească despre Bălcescu, dar cum prozatorul e câștigat de ideea că o personalitate este produsul unei epoci, face mai întâi istoria României între 1820 și 1850. Primele scene sunt din februarie 1821 și ele înfățișează pe Zinca Bălcescu în drum spre Câmpulung ținând în poală pe cel mai mic dintre copiii ei, Nicu, în vârstă de doi ani. Din acest copil slab și negricios, cu ochii mari și capul lunguiet, prozatorul se grăbește să ne avertizeze că va ieși un mare spirit: „Toate le știa pităreasa Zinca Petrescu de la Bălcești. Numai una n-ar fi putut s-o știe, căci nimeni n-ar fi putut bănui atunci asta. Anume ca însuși băiețașul acela negricios, micuț și ou ochii gânditori în albul catifelat al scleroticii lor, pe care îl ținea lipit de mijlocul ei, e cel care, peste douăzeci și șapte de ani, va slăvi și va duce mai departe, în fruntea poporului, tocmai revoluția lui Tudor Vladimirescu, de care fug acum cu toții înspăimântați⁴¹.”

Nimeni, afară de scriitor. Fraza, la locul ei într-o biografie istorică, surprinde într-un roman. Ce-ar mai fi ironizat-o altădată prozatorul care jurase pe *noua structură*! Acum el acceptă însă *împletirea de perspective* și intervine în text ori de câte ori are de precizat ceva. Într-un loc introduce o dizertație despre limba vorbită și limba scrisă, luând ca pretext scrisoarea primită de Bălcescu la Paris de la Sevastița. Disertația nu-și are, evident, locul într-un text ce ar trebui să prezinte psihologia indivizilor, iar dacă e vorba de viața lor spirituală, amănunțele ar trebui să aibă o legătură mai directă cu filozofia existenței lor. Numărul acestor interpolări sporind, urmarea este că textul devine inutil stufos și ochiul lectorului, interesat de o mișcare epică mai simplă, tinde să sară peste el. Să-l citim, totuși, cu atenție. Ce ne spune el?

⁴¹ Citez după ediția Editurii pentru literatură, 1962, îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin.

* * *

2. De la fuga Zincăi Bălcescu din fața zaverei, prozatorul trece la Vadul Rău, sat pe moșia postelnicului Medelioglu, înfățișând acum (asupra acestui mediu autorul va reveni) un prim strat social al epocii: acela al clăcașilor și al relațiilor lor cu marii proprietari. Camil Petrescu scrie, așadar, un roman rural, căci dacă punem cap la cap episoadele ce se referă la țărani iese o lungă narațiune realistă (documentele la acest capitol sunt absorbite de text), spartă din loc în loc de reproduceri masive din cântecele populare. Despre acestea prozatorul crede că dau o idee mai exactă despre viața spirituală a poporului (un eseu cu această temă este reprodus în subsolul paginii), ceea ce este adevărat, totuși citarea prelungită a doinelor, baladelor nu lasă cea mai bună impresie. Camil Petrescu ar fi fost foarte satisfăcut de acest roman țărănesc (sunt mărturii în acest sens), pentru adâncimea lui realistă și pentru dimensiunea spirituală (explorarea poeziei) neîncercată, credea el, de alți prozatori rurali. Romanul nu-i, cu toate acestea, profund, prea marea aglomerare de amănunte despre mizeria materială a țărănimii împiedică să se vadă și viața morală a indivizilor. Prozatorul dă un număr impresionant de date despre dările, corvezile clăcașilor și pentru a le face mai vii, sub raport literar, le introduce într-un scenariu epic: țărani trăiesc în bordeie împreună cu animalele, sunt scoși cu forța la prașilă, la adunatul stufului, la tăiat lemne, sunt trimiși cu carele la Giurgiu și, cum există gesturi de împotrivire, au loc încăierări, bătăi cumplite cu logofeții, răzbunări sângeroase etc. O imagine, pe scurt, terifiantă a vieții de la țară, din care putem deduce prima temă a romanului: *tema rădăcinilor care dor*.

Dintre personajele ce se rețin sunt și frații Firu, unii dintre ei participanți, mai târziu, la revoluția de la 1848. Ion este un clăcaș amărât, împovărat de datorii, răbdător, cu rare momente de revoltă. Măi, zis Găman, este don juanul satului. Are peste tot

ibovnice și pe o rază întinsă de sate mulți copii au fața *coltucoasă* ca și a lui. Dealtfel, ideea proliferării va reveni în roman. Camil Petrescu crede că țăranul român se salvează printr-un dar extraordinar al fecundității. Țăranii au mulți copii, unii mor, alții apar pe lume și le iau locul, în bordei și în jurul bordeiului sunt totdeauna copii mici, la câmp stau copăi cu sugari la umbra pomilor etc. Femeile măritate au mereu burta mare și, în codul valorilor morale din sat, însușirea cea mai de preț a unei femei este să fie *bună de dragoste*. „E vânjoasă și buna de tăvăleală în dragoste“ — zice cineva admirativ despre o fată de măritat. Petruța, fiica unui cârciumar aprig, Nedelcu, are un copil cu Miai; Toma, fratele mai mic al lui Miai, face un copil unei fete sărace, Stanca; logofătului Dobre, cunoscut în sat ca un „curvar fără pereche“, i se scurg ochii după fata *bălană și zdrăvăună* a lui Fircă. Când o femeie trecută prin multe, Maria, face o remarcă răutăcioasă despre alta, i se replică imediat: „Câți dinți s-au mai rupt fă, în umerii tăi, Marie, a rămas știrb tot satul“. O stare continuă de streche, o libertate deplină a simțurilor domnește la Vadul Rău, și cuplul Miai și Sultana constituie, din acest punct de vedere, simbolul unei vitalități debordante. Tomnaticul crai alege în cele din urmă pe Sultana, frumoasa fată a lui Moș Truță, pețită și de unul dintre feciorii cârciumarului Nedelcu. Sărăcia și munca atroce pe moșia boierului Medelioglu îi împiedică, totuși, să trăiască și după oarecare vreme cei doi se despart, Sultana măritându-se cu fiul cârciumarului, iar Miai, din considerente economice, acceptă pe trupeșă și urâta Petruța. Foștii soți se regăsesc, așadar, cumnați, situație ambiguă, repede dezlegată, pentru că în seara nunții Miai și Sultana fug sacrificând încă o dată rațiunea, interesul în favoarea sentimentului. Miai este găsit după oarecare vreme cu țeasta crăpată ca Ion al Glanetașului. Sultana continuă să trăiască mulți ani, „cu un mort în inimă“, ceea ce n-o împiedică să tulbure mințile tuturor bărbaților din sat.

Prin Toma Firu, luptător printre pandurii lui Tudor Vladimirescu, întors în sat după mulți ani, fără o mână, se face legătura dintre clăcași și celelalte straturi sociale: târgoveții mărunți, tăbăcarii și, la alt nivel, marea boierime valahă. Toma circulă de la Vadul Rău la București, ia parte la două revoluții și prin fiul lui, Tudor, devenit tăbăcar în atelierile lui State Dabrovici, sub numele de Damian Tabacu, cunoaște ceea ce se petrece în capitală. Este unul dintre personajele care circulă cu mai mare facilitate între etajele acestei complicate construcții. Al doilea este, indiscutabil, Bălcescu, provenit din mica boierime, istoric și revoluționar interesat de *starea* tuturor românilor. Însă până a ajunge la acest punct, prozatorul mai are de prezentat încă numeroase râuri și pârâuri ale vieții sociale, acelea care determină într-un fel sau altul evenimentele de la 1848.

* * *

3. Prin Toma Firu el face, mai întâi, istoria revoluției lui Tudor Vladimirescu. Narațiunea trece, apoi, la Bălcești (construcția romanului este în *zigzag!*), apoi din nou la Vadul Rău, pentru ca în *cartea a doua (Un om între oameni* are, în proiectul lăsat de scriitor 11 cărți!) să revină la familia Bălceștilor, de data aceasta la București. O scenă prezintă pe Nicolae Bălcescu copil, fascinat de Tuculțoiu, o haimana ingenioasă în genul lui Vasile Porojan din povestirile lui Alecsandri. Procedeu lui Camil Petrescu, aici și în alte capitole, este de a face o *preistorie* a personajelor, pentru ca în momentul declanșării temei esențiale (revoluția) toate elementele să fie cunoscute. La școala de la „Sfântu Sava“ unde acțiunea romanului ajunge pe urmele din memoriile lui Ghica, descoperim pe Bălcescu adolescent. Scena încăierării cu vlăjganul Sotea reproduce, întocmai, pe cea povestită de Ghica. Prozatorul face de altfel o referință la scrierile acestuia, evadând din timpul narațiunii, așa cum va proceda mereu. Evadarea ia adeseori forma istoriei pure. Fiind vorba de „Sfântu Sava“, romancierul face

istoria acestui așezământ de cultură. Apare și generalul Kisseleff, prezentat aici și mai târziu, ca un bun organizator, plin de iubire pentru poporul roman. Când boierii cer ca limba de predare în școală să fie nu româna, ci franceza, generalul respinge „această înjositoare pretenție“! Istoria înregistrează și alt fel de fapte săvârșite de acest general — Camil Petrescu preferă să-l prezinte însă ca un protector al oamenilor simpli (salvează un haiduc din ghearele agiei!). Ajungând la București, tema romanului se diversifică, mediile sociale pe care trebuie să le cuprindă sunt mai variate, ulițele mai numeroase, costumele mai complicate și prozatorul, punând toate instrumentele în mișcare, dă succesive asalturi acestui subiect. Descrierea Bucureștilor, de pildă, nu-i făcută odată pentru totdeauna. Sunt zece până la douăzeci de încercări de fotografiere a unui târg ce se pregătește să iasă dintr-o lungă inerție și să participe la un mare eveniment. Să ne închipuim o cetate bine fortificată și niște oști care-i dau roată pentru a găsi un punct de penetrație. Incursiunile sunt urmate, matematic, de retrageri, replieri strategice. O tehnică asemănătoare folosește Camil Petrescu în ambiția de a face o reconstituire cât mai fidelă și mai expresivă, în același timp, a orașului. Încercarea reușește, Bucureștiul cu podurile prăfoase, cu lumea lui pestriță, loc de întâlnire a mai multor civilizații este, indiscutabil, *personajul* (să-i spunem astfel) cel mai reușit al romanului. Nimeni până la Camil Petrescu și nimeni, probabil, multă vreme de aici înainte nu va vorbi cu atâta știință și simț al amănuntului savuros de ulițele întortocheate și lungi ca picioarele unei caracatițe, de bisericile, prăvăliile, maidanele și mahalalele unde prosperă o negustorime mărunță, venită de peste tot, de *Târgul din Afară* apoi *din Lăuntru* unde locuiește marea negustorime de pe Cavafi, Șelari, Gabroveni și, nu departe de aceste vaduri ale negoțului, marea aristocrație munteană. Faptul că istoria se suprapune peste ficțiune nu mai deranjează acum. Dimpotrivă, documentul întărește intuiția, fantezia crește pe un teren solid de informații exacte, culese de peste

tot. Procedeul e simplu și eficient: înainte ca unul dintre eroii cărții să intre într-o casă sau să iasă pe uliță, prozatorul înfățișează cu lux de detalii casa și ulița în discuție. Dacă același personaj sau altul, după oarecare trecere de vreme, pășește pe aceleași locuri, nu-i nimic, romancierul dă o nouă descriere, cu alte amănunte. Palatul din Tei al Doamnei Maria Ghica este prezentat de două ori, interiorul casei unui căldărar, Tudor Fărșerotu din Obor, de mai multe ori, podurile orașului revin, obsedant, întrucât evenimentele cărții se petrec mai ales *în afară*, în spații libere, angajând un mare număr de indivizi. Găsind că reconstituirea individuală a caselor, instituțiilor publice etc. nu dă o imagine suficient de concludentă a orașului, Camil Petrescu pune pe unul dintre personajele cărții, boierul liberal Ion Câmpineanu, om cu studii de specialitate, să dea lecții despre arhitectura Bucureștilor unui nepricepător în materie, Gheorghe Nițescu, ministru în guvernul provizoriu. Din aceste unde succesive de fapte, iese un București fabulos ca acela din *Craii de Curtea Veche*, de o culoare mai crudă totuși. Pe ulițele podite cu groase bârne trec, împroșcând până departe noroiul verzui, puturos, calești elegante și chervane lipscănești ce transportă marfă pentru negustorii din jurul Curții Vechi, în sacnăsiile de pe Podul Mogoșoaiei boierii matofiți își fac siesta, curțile interioare sunt pline de vietăți și de droaște, sacale; mocanii ajung cu oile până în inima târgului, mahalalele sunt, în fapt, niște sate mai aglomerate, oamenii fac, aici, de toate, negustorie și agricultură. Orașul are și un teatru și, luând ca pretext biografia sentimentală a unui actor, Aristia, Camil Petrescu prezintă istoria acestei instituții și a mediului ce-l animă. Un actor fără talent, Halepiu, este informatorul poliției, o fată tânără și frumoasă, dintr-o familie decăzută de boieri, Frusinica, scandalizează prin purtarea ei, în fond inocentă, cele două Principate și tulbură inima a două pașale, Soleiman și Fuad. Prin grațiile ei salvează revoluția (într-o primă fază) de la presiune.

O bună parte din paginile cărții înfățișează petrecerile și năravurile boierimii, față de care Camil Petrescu (aici și în alte scrieri) manifestă o aversiune specială. Aversiunea ia forma unui pamflet documentat, întrerupt de numeroase stampe de epocă și portrete morale uneori reușite, cum sunt acelea ale bătrânului Filipescu Vulpe, șiret și crud, sau ale aprigului Băl-Ceaurescu. Însă înaintea portretelor individuale se vede fizionomia unei clase, felul ei de a se îmbrăca, de a primi, de a bârfi, de a lupta pentru putere etc. Luptele dintre familiile mari iau uneori forme sângeroase de Renaștere, ca acelea dintre Ghiculești și Cantacuzini. Jungherul și otrava, alături de corupția prin daruri costisitoare, sunt arme curente în lupta pe care aceste numeroase familii de mari postelnici și vornici o duc pentru cucerirea tronului. Camil Petrescu descrie, așadar, nu numai zidurile palatelor, ci și istoria pe care ele o ascund. Dă, în acest sens, o istorie pe scurt a Ghiculeștilor și face repetate descinderi în trecutul Bălenilor, Cantacuzinilor etc., cu ideea că istoria, clasa exprimă individul. *Reconstituirea* depășește marginile cerute de un roman istoric (operă, totuși, de ficțiune), plăcerea de a vorbi cu toate schițele în față despre o epocă este mai mare în *Un om între oameni* decât aceea de a inventa și de a face tipologie pură. Tipologia este adeseori sumară, în timp ce ochiul prozatorului întârzie mult pe ornamentul interioarelor și pe costumele purtate de ipochimeni, prezentate cu pedanterie de specialist. Iată cum se îmbracă, de pildă, un mare vornic la 1840: „Capul îi era înfășurat într-un șal de India ca un turban, prins într-o parte cu un smarald, care făcea singur cât două moșii... Anteriu de pe el era dintr-o mătase de Damasc, bătută din fire de culori înrudite, mai mult aurii, cu găietane din fir de aur roșu și peste el era încins un alt șal care amintea de cel de la cap, dar avea și mai multe flori de aur. Peste anteriu avea o feregea de stofă subțire de Veneția, verde, mlădioasă ca mătasea, care era ceva mai scurtă ca anteriu și cădea acoperindu-i frumos genunchiul cu faldurile ei. Peste feregea avea un binîș

de atlas argintiu, căptușit cu blană de zibelină albă... În picioare ciacșirii, ieșind de subt anterior, înfășurați de carâmbi de mătase — de tuzluci — intrau în cizmulite scurte, galbene, de saftian de Persia. Oricine și-ar fi dat seama că îmbrăcămintea lui reprezenta, chiar și fără giuvaerice, o avere întreagă, iar cu atât mai mare se vădea averea acestuia, cu cât era sporită de cele patru mari inele cu floare de briliante și rubine care împodobeau mâinile frumos așezate, una întinsă pe spătarul, alta pe marginea ridicată a divanului.“ Și, în contrast cu cele dinainte, veșmintele unui tânăr *lion* al Bucureștilor, calemgiu la visterie: „E acum un tânăr de douăzeci de ani, foarte elegant în redingotă scurtă cenușie, strânsă sus pe talie, iar jos largă, aproape ca o rochie — prea la modă — așa cum se îmbracă uneori tinerii când își fac primele costume. Gâtul îi e înfășurat într-o legătură înfoiată de tafta neagră, i se văd doar colțurile gulerului alb, întoarse în afară. Ochii mari, negri, subt fruntea dusă înapoi, îi sunt încruntați. A trântit furios pelerina neagră, cilindrul scămos, cenușiu, mânușile albe și bastonul cu măciucă de argint într-un jilț și, fără să dea bună seara, s-a dus în odaia lui... căci are odaia lui, acum nu mai vrea să doarmă cu frații mai mici, de când e calemgiu la Vistierie.“ Și, cum romanul îmbrățișează toate păturile sociale ale momentului, textul epic dă sugestia unui muzeu de epocă, mai bogat decât acela pe care îl putem deduce din proza lui Ghica și Filimon: un costum de iunker, costumația unei boieroaiice în vârstă, aceea, apoi, a unei femei tinere, o masă burgheză la 1848, o audiență la Vodă Bibescu, protocolul unei prezentări în fața sultanului, ceremonia unei serate literare și ceremonia mai complicată a unui bal în lumea protipendadei bucureștene, o plimbare la șosea în caleașcă trasă de patru armăsari albi, un târg de vite în Oborul vechi și o petrecere în cârciuma din dealul Filaretului etc. Din clasa de sus, prozatorul trece în mediile populare și dă, de pildă, descripții amănunțite despre felul în care se lucrează în tăbăcării, apăsând (procedul este vechi) pe ideea contrastelor. Tabacii lu-

crează cu scârnă de câine, iar fiul proprietarului, Pană Dobrovici, servește musafirii cu șampanie franțuzească în cupe de Baccara. Dealtfel, prozatorul e atent la procesul de diferențiere a burgheziei române, prezentă în carte prin câțiva negustori analfabeți, întreprinzători și duplicitari (State Dobrovici, Hagi Curti, Pavlicioni), imagini, evident caricaturizate, ale unei clase ce se află, totuși, în faza ei revoluționară. De la burghezia mare și mijlocie, prozatorul ajunge la mica burghezie din *Târgul din Afară*, face, apoi, dări de seamă despre viața din cazarmă și din închisori, neuitând nici una din *instituțiile* epocii (tema obsedantă este acum *tema acumulării*). Camil Petrescu epuizează, nici vorbă, acest *fundal istoric*, imensă scenă pe care actorii întârzie să apară. În textul strâns, saturat de informații din toate sferile, bănuim un efort neobișnuit și, până la un punct, inutil într-o operă literară. Camil Petrescu, care a renunțat, cum s-a văzut, la multe din obsesiile lui epice, se concentrează acum asupra acestui plan secund. *Concretul istoric* ia, astfel, dimensiuni amenințătoare în romanul *Un om între oameni*, biografie mai degrabă a unei epoci, decât o narațiune cu o tipologie diferențiată într-un cadru istoric. Obiectul, ca și direcția analizei se schimbă. Romancierul este acum un observator al *cadrelor*, al lumii dinafară, și mai puțin, aproape deloc, un analist al stărilor de conștiință, al vieții *dinăuntru*.

* * *

4. Personajele au de regulă psihologia și morala clasei lor. În această privință Camil Petrescu este un determinist inclement. Dând o schemă generală despre fizionomia unei clase, el introduce apoi indivizii, cu mici diferențieri temperamentale, în schema propusă. Boierii Vulpe, Băl-Ceaurescu, caimacanul Cantacuzino, ambițiosul Băleanu, marele agă halea Iancu Manu etc. formează o *familie* morală, cu o viață interioară ce variază între cruzime, perfidie și ignoranță lacomă, agresivă, orgolioasă. Boierii își joacă moșiile și clăcașii la cărți, uneltesc la Țarigrad pentru schimbarea

domnitorului, plătesc sume importante pentru a cumpăra tronul și uneori sunt păcăliți, ca Băl-Ceaurescu. Câteva scene din viața destrăbălatei boierimi valahe sunt foarte vii în roman. Un joc de cărți început la București este continuat, în butcă, multe zile în șir. Când cineva, un boier cu idei liberale, își taie barba, ceilalți îl batjocoresc, barba fiind un simbol al evgheniei (Camil Petrescu înserează în carte o mică disertație pe această temă). O femeie tânără este prinsă cu un fecior din casă de către bărbat, un destrăbălat notoriu, și, pentru a rămâne cu zestrea, bărbatul pune la cale o pedeapsă cumplită: vinovații sunt dezbrăcați la piele, suiți într-o sanie (totul se petrece într-o iarnă cumplită) și purtați prin oraș până îngheață. Postelnicul Medelioglu citește din Doamna de Stael, Chateaubriand și Lamartine, e, altfel spus, un om subțire. Are idei liberale (membru al Eteriei) și fuge dezgustat de la curte, după ce făcuse avere. El ține însă în stare de robie un tânăr muzicant țigan și pune să bată cu harapnicul pe un țăran care are insolența să-l întrebe unde este crama boierească. Figura acestui visător satrap este printre cele mai reușite din *Un om între oameni*. Memorabil este și portretul Frusinicăi Băl-Ceaurescu, actriță bucureșteană și viitoare stea europeană (prozatorul face în privința carierei ei previziuni). Îndrăgostită de tânărul iunker Bălcescu, ea este promovată de Aristia și ispitită, prin daruri scumpe, de craii din marea boierime. Frusinica locuiește într-o casă modestă (un snobism al mizeriei!), acolo unde mama ei, născută Băl-Ceaurescu, fusese alungată de soțul înfuriat din interes (mama este eroina întâmplării citate mai înainte). Fiica primește în fosta casă a grajdurilor omagiile mării boierimi, în frunte cu unchiul său, teribilul Băl-Ceaurescu, aspirant la grațiile nepoatei. Fata nu este, în fapt, o destrăbălată și câștigul la cărți și darurile pe care le primește constituie singura ei sursă de viață. Cinică și inocentă, ea se supune unei probe barbare pentru a câștiga o mare sumă de bani: se dezbracă în fața boierilor concupiscenti spre a i se măsura, cu o cupă de șampanie, mărimea și

tăria sânilor. Reușit, sub raport literar, este și portretul „logoviperei“, Calliopi Băl-Ceaurescu, limba rea a Țării Românești, femeie ambițioasă din familia doamnei Chiajna și a Vidrei. Logovipera imită la mers și la îmbrăcăminte pe Maria Antoaneta și foarfecă, cu ironia ei usturătoare, pe toată lumea. Ambiția ei este de a urca pe tronul Munteniei un Băl-Ceaurescu și pentru a reuși se mărită cu un om mediocru, dar bogat și influent. Ca Hangerloaica are sentimentul clanului, dar, în ascuns, îl disprețuiește pentru moliciunea lui. Pe revoluționari (între ei mulți boieri și fii de boieri) nu-i ia în serios, și-i numește „farfarale“. Calliopi e tipul femeii aproape de bătrânețe, care n-a mai păstrat decât ambiția politică și plăcerea bârfei. Șerban Cioculescu remarca „(Recitind „*Un om între oameni*“, *Varietăți critice*, 1966) că romancierul este și aici un foarte talentat portretist al feminității“. Sigur este că, între personajele cam lineare ale cărții, femeile au mai multă *psihologie*. Sultânica este neînfrânată și pură, capabilă de sacrificiu (dă foc hanului în care se află o companie turcească și arde odată cu ea). Frusinica unește, tot așa, cruzimea cu inocența. Monumentala Licsandra, nevasta Tabacului Licsandru, are o vitalitate cotropitoare, cu mari rezerve, totuși, de tandrețe. Luxița Florescu, iubita nefericită a lui Bălcescu, își stăpânește instinctele și orgoliul și-l sprijină în unica lui dragoste pentru România. Tița, sora patriotului, renunță la viața ei sentimentală pentru a-și ajuta fratele. Psihologia nu-i, firește, adâncă, prozatorul n-are timp să întocmească, de pildă, dosarul unei femei dezamăgite de lașitatea logodnicului, imaginile sunt stereotipe, câteva siluete, totuși, rămân. Să reținem, în legătura cu pictura feminității, și obsesia femeii *bălane și voinice* la Camil Petrescu. Am citat deja câteva exemple de femei vânjoase cu o carnație albă. Mai pot fi aduse și altele: Stanca lui Peștefript din Vadul Rău este „bălană și zdravănă“, soacra unui tăbăcar, Mitru, este „încă bălană“, adică încă tânără (albul fiind un semn al vitalității feminine!), cumnatele tăbăcarului sunt „bălane“ și, bineînțeles „voinice“, Licsandra („atât

de bălană“) este o Evă uriașă de mahala, împreună cu Licsandru formează un cuplu negreșit simbolic (cuplul participă la toate marile acte ale revoluției, sugerând forța și puterea de dăruire a poporului). O hangioaică destoinică, nu alta decât părăsita Petruța, poartă cu demnitate însemnele speciei: „voinică și cu fața bălană“. Atributele trec și la bărbați: Sultânica, după ce a epuizat bărbații din mai multe generații din Vadul Rău, se fixează la un flăcău „bălan și chipeș“. Obsesie mai adâncă, lipsă de imaginație, repetiții, inerente într-un text de 2000 de pagini, simbolistică naivă (mai toate personajele *bălane* și *vânjoase* sunt pozitive, în timp ce Băl-Ceaurescu are fața cătrănită, iar altele n-au, pur și simplu, nici o culoare)?!

* * *

5. Dintre personajele pe care le poartă încolo și încioace această saga a revoluției burghezo-democratice românești, o categorie specială merită să fie semnalată. Fictive sau reale (Eliade), ele au o notă comună: exprimă la altă vârstă istorică și morală trăsăturile unei tipologii literare cunoscute, în speță tipologia din piesele și *momentele* lui Caragiale. Ov. S. Crohmălniceanu a făcut odată observația fină că regăsim în romanul *Un om între oameni*, sub altă înfățișare morală, câțiva din eroii din *O noapte furtunoasă*, pe Rică Venturiano, de pildă, sub chipul profesorului Turnavitu, supirant și patriot înflăcărat. Nu este singurul caz de *recuperare* tipologică în romanul *Un om între oameni* și nici prima oară când Camil Petrescu reabilitează indivizii (exponenți ai unei categorii sociale) caricaturizați de I. L. Caragiale. Mitică Popescu este un exemplu la îndemâna oricui. Vine acum rândul lui Cațavencu, Rică Venturiano, jupân Dumitrache, Chiriac, al ipistatului și a numeroși *crai* de mahala (sugestia trimite și la *Craii de Curtea Veche*) să participe la mari evenimente și să dovedească firea lor eroică. Prozatorul s-a gândit că demagogii, grafomanii, „apropitarii“

ambitioși și creduli, funcționarii ignoranți de la 1870 au făcut în tinerețea lor fapte pline de stimă și, dând înapoi roata timpului cu câteva decenii, îi arată înflăcărați de ideile revoluției, îndrăgostiți cu sinceritate, capabili de mari sacrificii. Profesorul căzuș Scarlat Turnavitu, înfruntând primejdia de a fi prins de oamenii agiei, așteaptă duminica și în zilele de sărbătoare într-o berărie din Obor apariția Tincuței, fata popii Gheorghe, ginerele cazan-giului Tudor Fărșerotu. Ca Rică Venturiano, el urmărește pas cu pas mișcarea familiei, merge regulat la biserică pentru a zări o clipă chipul îngeresc al fetei și a asculta glasul ei înflorat cântând prohodul. Într-o seară fac schimb de lumânări și gestul capătă dimensiuni mistice. Ca personajele lui Gala Galaction, înțelegând vitregia existenței lor terestre, Tincuța și Scarlat gândesc la o iubire ocrotită de spiritul purificator al religiei: „A doua zi, miercuri seara, veni cu o lumânare împletită în totul la fel cu aceea pe care o ținea ea în mână și pe care o cumpăraseră tot de la lumânărul vecin. Când a văzut oul de ceară, privirea ei s-a înseninat și a zâmbit cu o fericire lăuntrică. Pe nesimțite el s-a apropiat de ea, în îmbulzeala plină de primejdii, și i-a dat lumânarea cumpărată, încercând și un soi de beție în clipa când i-a atins mâna moale. Peste câteva clipe ea l-a privit din nou lung, el a atins iarăși mâna și a luat de data asta, din pumnul ei alb și catifelat, cealaltă lumânare aprinsă, pe care ea o ținuse în mână două seri de-a rândul. Pe urmă, cu o îndrăzneală fără margini, cu o gravitate feciorelnică, a întins mâna și a aprins chiar de la el lumânarea căpătată. S-au privit tot timpul îndelung, ca într-o îmbrățișare hieratică, fiindcă el simțea de departe căldura suavă a mâinii ei albe, păstrată și pe lumânarea de ceară. A fost, prin voința lor, în timp ce se priveau stăruitor, o logodnă și un legământ. În ceea ce-l privește, Scarlat Turnavitu și-a făcut lui însuși un jurământ, anume că dacă nu se va însura cu Tincuța, nu se va mai însura niciodată.“

Lucrurile n-ajung, totuși, până aici, inima preotului Gheorghe se înmoaie, și Turnavitu, comisar al revoluției, este primit

în familie. Turnavitu e, pe scurt, un Venturiano mistic și autentic revoluționar. Un Tase, cherestegiu în Obor, ginerele aceluiași Fărșerotu, poartă tricolorul, un altul, Chiriac, olar, strigă tegetarului său (personajele folosesc un limbaj caragialesc):

„— Dumitriță, pune obloanele numaidecât!

— De ce, jupâne?

— Dă ce, dă ne ce... Pune obloanele, mă, și veniți toți în uliță la nea Tudor... Ai la constituție!

Flăcăul se înveseli:

— Cu steagul, jupâne?

— Cu steagul, mă!“

Profesorul Coriolanus Devilan, copie fidelă a lui Marius Chi-coș Rostogan, participă cu *loazele* sale la apărarea Bucureștilor și însufletește mulțimea cu discursuri incendiare: „Apoi căz râdeți ca proștii, fu de părere supărat Coriolanus. Căz nici voi nu aveți mai mult coraj... Ați făcut mă rog rivoluciune și acum implorați, mă rog, pe turc să vă apere rivoluciunea... voi sunteți niște lâciaznici, niște betegi adormiți ghe-a-mpicioarele...“

Coriolanus se poartă ca un brav, în schema unei caricaturi prozatorului a introdus un sânge de erou. Uneori Camil Petrescu, voind să satirizeze frazeologia burgheziei duplicitare, păstrează neschimbat limbajul personajelor lui Caragiale. Brătianu, C. A. Rosetti și mai ales Eliade Rădulescu (fața de care are o neînțeleasă aversiune) vorbesc în stilul lui Cațavencu și Farfuridi. Eliade cere, de exemplu, „să se dea la toți, dar fără să se ia de la nimeni“ ori „revoluția trebuie să fie în folosul tuturor și în paguba nimănui“ ș.a.m.d. Înainte de a începe ședința guvernului provizoriu, el propune ca revoluționarii să mulțumească, în picioare, providenței, „să ne întoarcem fața spre angelul libertății și al frățietății“... Ironie nedreaptă, ca tot ce va privi în această groasă carte persoana lui Eliade Rădulescu, redus la dimensiunile unui demagog orgolios și laș, victima unei frazeologii rebarbative. Procesul este aici invers: după ce, într-un număr de cazuri, a introdus un grăunte de

tragedie și, deci, de sublim în niște caricaturi, Camil Petrescu *caragializează* o mare personalitate a epocii. Și într-un caz și în celălalt el se arată obsedat de tipologia marelui dramaturg (despre el va scrie și o slabă piesă de teatru: *Caragiale în vremea lui*, 1957).

* * *

6. Revenind la structura romanului, trebuie spus că ea urmează îndeaproape cursul istoriei, cu alternanțe de la un mediu la altul și o concentrare, după 1840, asupra biografiei politice (viața intimă este subsumată vieții sociale, publice!) a lui Bălcescu, cu care, e limpede, Camil Petrescu identifică însuși mersul revoluției. Datele principale ale acestei *istorii* sunt cunoscute și din alte scrieri: complotul lui Mitiță Filipescu de la 1840, detențiunea de la Mărgineni, înființarea societății *Frăția*, tipărirea *Magazinului istoric pentru Dacia*, plecarea la Paris și participarea la revoluția de acolo, întoarcerea în țară și pregătirea revoluției, ridicarea „crailor și desculților“ la București (Camil Petrescu este un bun pictor al maselor în mișcare) și a țăranilor și pandurilor la Izlaz etc. Noi sunt elementele de cadru, amănuntele de viață, scoase din scrierile memorialistice (între ele, negreșit, *Amintiri din pribegie* de Ion Ghica, *Scrieri din junețe și exil* de C. A. Rosetti, *Amintirile colonelului Lăcusteanu* etc.) sau pur și simplu inventate, în scopul de a pune oarecare carne epică pe scheletul unor idei generale cunoscute, în fond, de toți. Episoadele fictive sunt la acest nivel al narațiunii mai interesante decât celelalte, *romanul*, în orice caz, trăiește mai intens prin ele. Substanțială este relatarea despre ridicarea oborenilor în frunte cu Tudor Fărșerotu sau a tabacilor lui State Dobrovici, foarte vii sunt și scenele de rezistență din Dealul Filaretului, cu participarea pânzarilor, abagiilor, opincarilor și a puținei intelectualități bucureștene. Prozatorul se află aici pe un sol mai sigur, observația poate străbate dincolo de document pentru a impune un caracter sau o tipologie văzută

social. Așa se întâmplă cu oboreni macedoneanului Fărșerotu și cu Fărșerotu însuși, figură memorabilă de haimana balcanică (un strămoș al personajelor lui Panait Istrati și Zaharia Stancu), devenită stâlp al negustorimii mărunte, aprige și juste. Camil Petrescu complică la început inutil biografia acestui personaj (îl pune să aibă discuții cu generalii Suvorov și Kutuzov?!), dar odată eliberat de povara de a justifica o schemă politică individul e urmărit într-un cadru firesc de viață și verosimilitatea lui literară crește. Fărșerotu stăpânește peste un clan de fii, nurori, gineri, nepoți, fini, cumetri. *Săliștencele* lui, femei frumoase și prolifiche, domolite după o izbucnire sălbatică a instinctului erotic, au împânzit Oborul și celelalte cartiere ale Bucureștilor ca neveste cuviincioase și harnice de chiristigii, cavafi, gabroveni, olari, șelari sau chiar de fețe bisericești. Aflat într-un lung și adânc conflict cu *huidumele*, mardeiașii din mahala, Fărșerotu nu vrea să se miște la început pentru revoluție, considerând, ca negustor, proprietar, că revoluția este făcută de acești pierde-vară care terorizează zonele mărginașe ale târgului. Când înțelege că revoluția este, totuși, altceva iese cu tricolorul în frunte, urmat de toată armata de gineri și fini, să dea o mână de ajutor *constituției*.

Toate aceste elemente epice sunt, de bună seamă, adiacente. *Un om între oameni* vrea „să fie, în intenția neacoperită a autorului, un roman înainte de orice despre Bălcescu. El, istoricul profetic, este *omul între oameni*, individul de excepție, simpatizat de autor de la primele lui manifestări publice și pus deasupra celorlalți actori ai revoluției de la 1848. Înainte de a spune dacă prozatorul a procedat bine sau rău alegând ca personaj central într-o carte de asemenea dimensiuni o personalitate a culturii noastre și un om politic atât de cunoscut, ca Bălcescu, să vedem sub ce înfățișare spirituală apare el în epopeea scrisă de Camil Petrescu. Imaginea istoricului nu diferă, aici, de aceea impusă de scrierile anterioare și popularizată de școală: Bălcescu este un revoluționar dăruit aproape mistic cauzei, un spirit incoruptibil

ca Robespierre, atașat, totuși, de valorile vieții și plin de o iubire nepământească pentru frații săi. În *Danton*, Camil Petrescu figura prin Robespierre și Danton, două atitudini posibile în revoluție față de viață, două imagini, în fond, ale raportului dintre rațiunea revoluției și morala existenței. Robespierre vrea să introducă virtutea prin teroare și să apere revoluția de plăcerile (slăbiciunile) vieții. Danton este un *om al concretului* și revoluția trebuie să satisfacă, după el, nu numai rigorile spiritului, dar și bucuriile trupului. În *L'homme revolté* (1951) Camus formula mai limpede această împăcare între morală și realismul acțiunii: „il faut une part de réalisme à toute morale: la vertu toute pure est meurtrière; il faut une part de morale à tout réalisme: le cynisme est meurtrier“.

O soluție camusiană dă și Camil Petrescu în *Un om între oameni*: Bălcescu, Magheru (personajele care exprimă mai direct atitudinea autorului) unesc, în practica revoluției, rigoarea cu respectul pentru viață, sunt incoruptibili în idei și cu o mare înțelegere pentru suferințele individului. Cartea forfotește, dealtfel, de mici Dantoni bucureșteni, indivizi bravi și iubitori de femei frumoase și de chefuri, ca ofițerii Dincă Bălășoiu și Deivos. Bălcescu aduce, în această tipologie, o nuanță de renunțare și sacrificiu. Ascetismul lui nu ia, totuși, forme teroriste, omul continuă să se manifeste în idee. Iubește pe Frusinica și este iubit de teribila femeie, dar se retrage pentru a se dedica iubirii pentru patrie. Când, mai târziu, în viața lui sentimentală intervine o femeie experimentată, Luxița Florescu cu care are și un copil (prozatorul acceptă această ipoteză), Bălcescu sacrifică și această iubire, iubita lui unică, mistică fiind România.

Mai completă și mai adâncă, până la un punct, este biografia intelectuală a lui Bălcescu. Camil Petrescu extrage din lucrările istoricului idei generale privitoare la revoluție (*revoluția nu se poate face de sus, afirmarea unui popor în istorie se face printr-o demnă rezistență în fața dușmanilor* etc.) și dă o viziune coerentă despre destinul poporului român. La Telega, într-un moment de

deprimare, Bălcescu gândește la *lânzezeala molcomă* în care au trăit sute de ani românii, rău așezați geografic și rău cârmuiți, și propune, ca singura formă de afirmare în istorie, fapta, acțiunea curajoasă, cu prețul sacrificiului. Ideea va fi reluată, mai târziu, când se va pune problema rezistenței în fața turcilor lui Fuad: „Un popor care a lăsat puțin sânge într-un război de eliberare este un popor care prin asta se regenerează, ia cunoștință de propriile lui posibilități, se oțelește, își selecționează oamenii... Este un popor care se afirmă istoric, care-și creează drepturi, care tulbură opozițiile viitoare și pune pe gânduri pe viitorii săi dușmani, îi neliniștește, îi face să-și greșescă socotelile. Faptele de azi îndrumază istoria de mâine... Nu glasul unui bogătaș care-și vede pustiit avutul și viața lui în pericol este glasul adevărat al popoului, oricât de îndreptățit și dureros este cazul acestui bogătaș, ci glasul aceluia copil de cincisprezece ani, a cărui ispravă ne uimă adineauri... Nu puteți face crima să refuzați țării încă o șansă, și armatei încă o posibilitate de luptă, refuzând sumele necesare pentru cumpărarea unor patroane.“

Alăturând și alte sugestii (Camil Petrescu dă mare extindere inițiativei lui Bălcescu de a împăca pe Avram Iancu cu Kossuth), se poate deduce din *Un om între oameni* o biografie exemplară de revoluționar, surprins și în incidentele existenței comune. Se pune întrebarea dacă o biografie pură, fără intervenția ficțiunii, n-ar fi servit mai bine un subiect atât de însemnat. Cu acestea revenim la o problemă ce s-a mai ridicat și altădată: este bine, este inspirat ca un romancier să aleagă ca eroi pentru cărțile lor pe Eminescu, Caragiale, Maiorescu, Creangă, Bălcescu, Eliade Rădulescu sau oricare altă personalitate a culturii și a istoriei noastre apropiate? Se cunoaște opinia negativă a lui G. Călinescu. Sunt cunoscute și alte poziții, mai totdeauna sceptice în privința posibilității unui prozator de a face operă de ficțiune cu indivizi intrați, prin mijlocirea *istoriei reale*, în conștiința unei națiuni. Cei care apără acest procedeu dau exemplul lui Shakespeare, Tolstoi,

Hugo, H. Mann, Sadoveanu, care n-au ezitat, vorbind de o epocă, să aducă în scenă oamenii eminenti ai acelei epoci. Cazul lui Shakespeare iese, totuși, din discuție, pentru că la el istoria este o sursă de tipologie, personajul cel dintâi fiind istoria însăși (îndepărtată în timp și plină de fapte de spaimă). Voievozii și pârcălabii lui Sadoveanu dispar, tot așa, în legendă, numele lor sunt mai degrabă mituri, timpul și spațiul romanului, puternice sub raportul creației, se pierd în îndeterminări fabuloase. Epoca de la 1848 este, dimpotrivă, prezentă în conștiința culturii noastre, Bălcescu, Eliade au o operă și, ca și în cazul lui Eminescu, Caragiale, Maiorescu (deveniți și ei eroi de romane și de piese de teatru), biografia lor reală nu are nici un înțeles în afara operei: opera îi exprimă integral și le creează în perpetuitate destinul. O biografie critică, atentă la toate aceste raporturi, poate spune indiscutabil mai mult despre cel ce a scris *Românii supt Mihai Voievod Viteazul* decât un roman care ne arată cum istoricul intră și iese din casă, ține lecții de istoria patriei unor sergenți și subofițeri neștiutori, tușește din când în când și privește cu spaimă batista pătată de sânge etc. G. Lukacs, care a cercetat problema în cartea sa *Romanul istoric* (scrisă înaintea de război)¹, spune că a aflat mai mult despre Marx omul din monografia lui Franz Mehring decât din oricare altă adaptare literară. Tot el observă (și observația trebuie reținută) că marii scriitori din trecut, care cunoșteau bine posibilitățile și limitele literaturii, au preferat să prezinte nu faptele unui om de geniu, ci *efectele lor*. Când, totuși, aceste destine exemplare apar într-un roman (Napoleon, de pildă), locul lor este în planurile îndepărtate ale scrierii. Lukacs vede aici o reflectare justă a raportului real dintre *personalitate* și mase în istorie, dar să traducem faptele estetic: ficțiunea, tipologia, pe scurt creația primează și în romanul zis istoric, documentul, istoria reală, personalitatea cu o stare civilă precisă intră în planul secund.

¹ Cităm după ediția franceză, Editura Payot, Paris, 1965.

Cazul lui Bălcescu este mai complicat pentru că, în afara vieții lui — dificil oricum de tradus într-o operă de imaginație —, există o operă prin care trece de acum înainte și biografia. Omul în absența operei e micșorat, lipsit, în orice caz, de acele atribute spirituale pe care numai consultarea nemijlocită a creației le poate dezvălui. Personajul Bălcescu din *Un om între oameni* este, indiscutabil, inferior scrierilor sale, documentația serioasă pe care prozatorul o aduce în sprijinul intuițiilor sale este concurată și pusă la îndoială de convențiile *literaturii*. Bălcescu, ca personaj literar (admițând că faptul este posibil), este discutabil și altfel: el n-are în cartea lui Camil Petrescu o filozofie de existență mai precis articulată, gândul lui nu se ridică (cum se ridică adesea în opera sa!) deasupra vorbelor și vorbele, puse într-un scenariu epic, n-au acea rezonanță înalt profetică pe care o au în scrierile istoricului. Intuițiile lui Camil Petrescu sunt mai degrabă de ordin ideologic, spiritul personajului său nu trece decât rareori de faptă și tocmai această străpungere a faptei în direcția metafizicului izbește în tot ce scrie Bălcescu. În privința lui Eliade Rădulescu, Camil Petrescu este, cum s-a putut deduce și din citatele date înainte, pătimăș și injust, făcând din cel mai însemnat om de litere al momentului caricatura unui impostor orgolios. Apariția poetului este invariabil însoțită în roman de două elemente: profilul *cezarc* și *mantia albă*. Omul cu fizionomie cezarcă scosese, totuși, *Curierul românesc*, compusese o *gramatică* și publicase un număr apreciabil de poeme cu mult peste media literară a timpului, încât încercarea de a-l anula, după o sută de ani, într-un pamflet fără fantezie pare mai degrabă o inabilitate. Ca *personaj* de roman el este, ca și ceilalți scriitori care intervin în acțiunea cărții (Bolliac, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Iancu Văcărescu, Costache Negri) inexistent. O curioasă patimă ideologică împiedică pe Camil Petrescu să vadă just complexitatea unei personalități artistice. E dificil de admis că individul care se mișcă inutil și gălăgios, cu gesturi de o tristă teatralitate, în *Un om între oameni* este totuna cu cel care a scris *Sburătorul*.

* * *

7. Critica (Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu) a vorbit de caracterul autobiografic al romanului. Bălcescu ar fi Camil Petrescu însuși, idee pe care romancierul n-o respinge (interviul citat), zicând că există „familii de spirite“, între care, peste timp și spațiu, e posibilă *inducția psihologică concretă*. Vladimir Streinu aduce argumentul unor *constanțe extreme și opuse* („Camil Petrescu“, *Gazeta literară*, 11 iulie 1963): *livrescul și autenticul*, arhiva și viața, surse comune pentru istoric și pentru romancier. Faptul se poate discuta. Bălcescu intră, evident, într-o serie tipologică (despre acest lucru au vorbit toți cei care au scris despre roman), obsesiile din teatru revin și aici. Clară mi se pare *tema creatorului* (temă privilegiată în literatura lui Camil Petrescu), reluată cu o documentație mai solidă. Bănică Mustea, un violonist cu mari perspective, este rob (am citat mai înainte episodul) și stăpânul lui, subțirele fanariot Medelioglu, îl ține în captivitate pentru a cânta numai pentru el. Violonistul se spânzură, iar boierul este omorât de fierarul Filaret, tatăl lui Bănică. Destinul lui Bălcescu însuși ilustrează această temă. Aici nota autobiografică este mai puternică. Mai lucid și mai clarvăzător decât alții, Bălcescu este înconjurat cu neîncredere, cuvântul lui în guvernul provizoriu nu este ascultat cu atenție, *o conspirație* se țese în jurul lui: „un fel de conspirație a bagatelizării se stabilise în sânul guvernului când era vorba de Bălcescu“. Sentimentul unei tăceri conspirative și a minimalizării ideilor sale îl avea, înainte de război, și Camil Petrescu. Sunt și alte puncte comune; *reconstituind*, scriitorul se *proiectează*; observând pe alții, ne căutăm, în fond, pe noi înșine.

* * *

8. Chestiunea ultimă ce se pune este ce valoare au toate aceste căutări, proiecte, desfășurări ample de mase pe cuprinsul tuturor provinciilor românești și pe o distanță de mai multe decenii?

Cei care au judecat, din acest unghi, cartea s-au declarat satisfăcuți. „Lucrare de vastă documentație și de pătrunzătoare reconstituire a momentului istoric, romanul — spune Șerban Cioculescu — este poate capodopera lui Camil Petrescu și una din culmile literaturii noastre epice“. Vladimir Streinu este și el de părere că *Un om între oameni* rămâne „un monument al literaturii noastre istorice și adevărat triumf de autor asupra lui însuși“. Citit azi, după 20 de ani de la apariție, romanul nu mai lasă aceeași impresie. Ca roman, *Un om între oameni* mi se pare o întreprindere vastă și costisitoare abandonată, eșuată, nu din lipsă de inspirație, de forță de creație, ci din cauza unui proiect eronat. Camil Petrescu a voit să scrie o operă despre un mare spirit și, amestecând documentul cu ficțiunea, a dat o biografie ce nu convinge epic. Romanul acceptă toate convențiile (chiar și pe acelea ce cu greu mai pot fi admise azi) și convențiile distrug în cele din urmă autenticitatea personajelor centrale. Este greu de admis, de pildă, că un țăran care vede prima oară un tânăr iunker și aude două-trei fraze poate să aibă revelația unui destin exemplar: „Ai văzut tu feciorul ăla de boier care a sărit pentru noi? O să mai auzim noi de el“... O să auzim evident, pentru că prozatorul știe deja totul, dar ne întrebăm dacă Toma, țăranul citat mai sus, putea avea acest dar premonitor. Teoreticianul autenticității încalcă aici și în alte cazuri un elementar adevăr psihologic. În alte locuri el încalcă și adevărul istoric, punctul de rezistență, totuși, al cărții sale. Am citat deja cazul lui Kisseleff, prezentat altfel decât l-au înregistrat istoria obiectivă și memoria contemporanilor. Să luăm un alt exemplu. Țăranii răsculați de la Vadul Rău, după ce nimicesc o companie turcească, sunt prinși de o sotnie căzăcească, legați cu o frânghie și duși spre un loc necunoscut pentru a fi executați, însă, miracol: ofițerul cazacilor recită din Pușkin versuri despre libertate și frăție între oameni și dă drumul clăcașilor, iar el fuge spre țara ungurească pentru a participa la revoluția de acolo. Scena este de o inautenticitate bătătoare la ochi.

Spre a simplifica lucrurile, să spunem că romanul (Camil Petrescu a folosit odată această imagine) se prezintă ca o clădire cu mai multe niveluri. Primul ar fi acela al *rădăcinilor* (romanul țărănesc), al doilea înfățișează viața unui târg (București) și ultimul, biografia unui om care exprimă o epocă și prin care epoca se exprimă în ceea ce are ea mai profund. Dintre acestea, numai cel de al doilea este, sub raport literar, reușit. E stratul cel mai profund al cărții, acela în care curiozitatea acestui mare prozator nu mai întâmpină obstacolul nici unei convenții. Documentul și imaginația merg aici mână în mână, personajele (indivizi obișnuiți) se exprimă firesc și nu mai poartă după ei umbra unei glorii literare sau politice care să-i împiedice să devină subiecte normale pentru literatură. Istoria are un sens mai adânc, reconstituirea devine o creație epică realmente remarcabilă. În straturile de sus (acelea unde este vorba de Bălcescu, Eliade etc.) romanul se tulbură din nou: *istoria* împiedică aici desfășurarea liberă și creatoare a *ficțiunii*, *ficțiunea* prin nota ei convențională simplifică și bagatelizează *istoria*.

* * *

9. Camil Petrescu a publicat după cel al doilea război mondial și un volum de *Nuvele* (1956; o parte dintre narațiuni apăruseră în 1949, 1951), un fel de jurnal al operelor lui mai vechi. Apar aici teme tratate odată în teatru (*Turnul de fildeș* este o relatare în proză a subiectului din *Jocul ielelor*) și personajele întâlnite în alte scrieri: Ladima, Nae Gheorghidiu etc. Două sunt temele mai importante ale acestor firave (estetic) narațiuni: *tema creatorului* (intelectualului) și *tema compartimentării lumii burgheze*. Lui Ladima, poet și gazetar, viața îi pare (*Cei care plătesc cu viața*) „deznădăjduit compartimentată“ între avuți și săraci. *Creatorul* intră cu un spor de suferință datorită sporului de luciditate în prima categorie. Prozele traduc, fără prea multă imaginație și fără interes pentru psihologie, această teză. Ladima — „unul dintre

cei mai interesanți poeți ai epocii“ — umblă îmbrăcat în costum de subofițer rezervist pentru că nu are haine civile, stă ceasuri întregi la „Terasă“ așteptând un prieten fără să mănânce ceva deoarece n-are doi lei în buzunar, prețul unui capuținer cu două cornuri. Mihai Oproiu (*Mănușile*; nuvela este o versiune nouă a unei bucăți mai vechi: *O seară cu masă bună și iubire*, publicată înainte de război) este, ca și Ladima, „revoltat cu fruntea la pământ“: poet orgolios, famelic, împușcă francul prin cafenelele orașului și acceptă, supunându-se unei mari umilințe, invitația unui fost coleg de școală, Dimianu, de a lua masa la un restaurant de lux. Dimianu este un om de afaceri abil, cu mare trecere la femei și cu o filozofie cinic de practică: „Crede-mă pe mine, școala nu face doi bani. Uite, Niculescu, premiantul I-iu, ce face? profesor la Giurgiu. Și eu care eram coada“... îi place cu toate acestea literatura, mai ales cea *idealistă*, pentru că, lumea fiind mizerabilă, literatura îl face să uite (ideea artei ca formă de escamotare a conflictelor sociale). La plecare, după o masă bună și o conversație agreabilă, Dimianu pune în mână poetului o sută de lei, recomandându-i să nu mai ceară bani pentru poeziile publicate („N-ai idee ce proastă impresie faci... Mai bine, când n-ai, cere-mi mie un pol, doi acolo...“). Poetul rămâne stupefiat de umilință, cu lacrimile șiroid pe obraz.

În același stil abrupt tezist sunt scrise și celelalte nuvele. Proza-torul ia un *cuplu*, de obicei doi foști colegi de școală, pentru a ilustra selecția inversă a valorilor în societatea *compartimentată*: Mihai Oproiu și Dimianu, Ticu Florea și Johny Scurtăcescu (*Un episod*), Ladima și boier Dinu Dănoiu (*Moartea pescărușului*), Paul Lamanesco și Mitrache Anghel sau Sinești și Gelu Ruscanu (*Turnul de fildeș*) ilustrează ideea despre opoziția ireconciliabilă între valoare și promovare socială, artă și conformism. *Creatorul* este cel care pierde mereu, ultimul chemat la banchetul vieții. O sugestie mai profundă a acestei diferențieri aflăm în *Cei care plătesc cu viața* (unde se vorbește și de demonstrația muncitorilor tipografi

din 13 Decembrie 1918). Dinu Dorcea, tânăr actor cu mari perspective, își pierde treptat auzul. Infirmitatea (este la mijloc și o notă autobiografică) pune între el și cealaltă lume un deșert de liniște și neînțelegere. Actorul (Creatorul) percepe *semnele* venite din cealaltă parte prin mijlocirea unei teribile maladii (simbolul unei subiectivități închise, impenetrabile).

Mai profunde dintre nuvelele lui Camil Petrescu sunt *Moartea pescărușului* și *Turnul de fildeș*. Ladima, invitat la țară de idilicul boier Dinu Dănoiu, află că acesta a făcut afaceri necurate în armată și a strâns o avere însemnată folosind grațiile soției sale, frumoasa Adina Dănoiu. Dinu are acum o casă mare și o grădină cu soiuri rare, păzită de 16 câini. În acest paradis floral se află mormântul Adinei Dănoiu de care se îndrăgostește, retrospectiv, după fotografiile Ladima. Întrebarea ce chinuie pe temutul gazetar este dacă Adina s-a sinucis (există și ipoteza că, după ce s-a folosit de ea, Dinu Dănoiu a ucis-o ca să scape de un martor incomod) și dacă s-a sinucis pentru ce motiv (depresiune nervoasă, remușcări?). Problematika eroilor lui Holban este tratată în acest mod mai simplu. Un răspuns, pe calea unei alegorii, îi vine dintr-o întâmplare cinegetică: boierul care iubea florile ucide inutil, cu toate protestele lui Ladima, un pescăruș.

În *Turnul de fildeș* reținem, pe lângă elementele cunoscute din piesă, cuplul Irena și Paul Lomanesco, prin care Camil Petrescu ilustrează *tema creatorului* inversând datele ecuației. Paul Lomanesco, pictor cunoscut, cu expoziții la Paris, este la origine un oarecare Găman, individ de extracție joasă, fără nici o aplicație pentru artă. El este opera bogătașei Irena, născută Ruscanu, femeie urâtă și aprigă. O schiță — în linie tipologică — a „logoviperei“ Calliopi Băl-Ceaurescu din *Un om între oameni*. De o „vanitate coriace“ și „răutate vulturească“, ea are cultul familiei și face din simplul, dar robustul Găman un pictor de oarecare suprafață și-un om cu educație mondenă. Simplificat, mitul lui Pygmalion este transpus într-o atmosferă de lupte și vanități balcanice. Lomanesco

a ajuns, prin voința acestei femei dârze, un pictor la modă și trăiește izolat de viață într-un fals turn de fildeș, turnul de fildeș fiind în cazul de față bunăstarea. *Compartimentarea* de care prozatorul este în continuare obsedat se face între pseudo-pictorul Lomanesco și grupul de tineri pictori săraci care solicită o comandă guvernamentală. Episodul Gelu Ruscanu — Sinești este colateral nivelului piesei.

* * *

10. Piesa *Caragiale în vremea lui* (1957), precedată de un *prolog excursiv* despre *om* și *neom* în societatea compartimentată (tema revine), este cea mai slabă dintre scrierile lui Camil Petrescu. Amestecând ficțiunea cu elemente luate din opera și viața lui I. L. Caragiale, Eminescu, Slavici, Maiorescu, autorul transpune în replici triste prin lipsa lor de expresivitate biografia unui *creator* în luptă cu mizeriile vieții. Eminescu este un bolnav plângăcios, Slavici un om bun, dar greoi la minte, Maiorescu un cinic și un parvenit antipatic, I. L. Caragiale un corosiv cu o ironie cam vulgară, tandru, sentimental totuși în familie. Punându-i să vorbească în acest chip, autorul uită că viața particulară a acestor indivizi nu mai poate fi privită decât prin intermediul operei lor. Uită, mai ales, că un creator de geniu nu poate deveni personaj central într-o operă de ficțiune. Să cităm câteva replici din piesa *Caragiale în vremea lui*, expresia unei neînțelese rătăcirii din partea unui mare scriitor:

„CARAGIALE: [...] Mă Mihai, ce-i cu tine?

EMINESCU (*din străfundul făpturii lui omenești, îi cade capul în piept*): S-a isprăvit..

CARAGIALE (*țâșnind cu capul în sus*): Nu s-a isprăvit deloc.

EMINESCU: Sunt sleit. Sunt bolnav. De-abia îmi mai pot mișca picioarele bolnave. Mi-s umflate. Uite, umblu vara cu galoși. (*Arată galoșii de stofă.*) N-am locuință, n-am haine. Alaltăieri am refuzat o masă la Maiorescu, pentru că nu mai puteam ieși în lume cu costumul ăsta, singurul pe care-l port de ani de zile. (*Surâzând*

amar.) Și el mi-a spus să încerc un costum de al lui... Dar mai ales sunt obosit, sunt sfârșit. Simt ca s-a rupt ceva în mine, care nu se mai poate drege.

SLAVICI (*îndurerat, înțelept*): De vină sunt excesele dumi-tale, frate Mihai... Eu ți-am spus mereu. Noaptea nedormite...

CARAGIALE (*scăpăraător de mânie*): Mă Slavici, nu fi prost. Învață românește, învață înțelesul cuvintelor, dacă nu ești în stare să-l găsești singur. Când zici «excese» la plural, tu nu-ți dai sea-ma ce spui. Tu ai vrea să zici că Eminescu se dă prea mult muncii lui de poet, fără să mai știe de lume, căutând tâlcurile sau cum spune el: «Simți că pe cap îți cade cerul căutând cuvântul ce exprimă adevărul». (*Lui Eminescu*): Așa parcă spui, mă? (*Cu fruntea dreaptă*): Acolo, în lupta asta nu poate fi «exces», căci acesta este rostul, legea scriitorului pe pământ... Datoria noastră, noi cei din jurul lui, împreună cu scârbele astea care pun țara la cale, ca și cu cei ce conduc azi, e să-l ajutăm să-și tămăduiască rănilile... să se înzdrăvească, să se odihnească... În loc de asta chiar voi, tu și Maiorescu, care pretindeți că-l prețuiți, îi oferiți vreun costum de haine uzate... Și ca să justificați meschinăria și reala voastră nepăsare, creați legende. «Că așa e Eminescu, că el nu are nevoie de nimic; că pe el nu-l ating nevoile și lipsurile pământestești; că el trăiește în nori.» Baremi tu, nepricopsitul, îl mai calomniezi și din neștiința limbii române. Măi, când zici despre cineva că face «excese» așa pur și simplu, înseamnă că-l învinuiești că abuzează de petreceri și de plăceri oprite, oprite, mă, și rușinoase, în dauna sănătății lui.

SLAVICI: N-am vrut să zic asta... Eu știu cât e de cuminte. Ca o fată.

(*Eminescu scrie ceva cu un zâmbet trist.*)

CARAGIALE: N-oi fi vrut să spui asta, capsomane, dar ai spus-o și o vor repeta-o și alții. Se va crea o legendă... Din prostia ta frățescă, sau din prostia subțire și filistină a lui Maiorescu...“

Critica a găsit interesantă, totuși, această piesă prin faptul că „nu țintește doar să facă o calmă reconstituire istorică, ci susține o polemică inteligentă și aprinsă cu o imagine a lui Caragiale oarecum formată. Camil Petrescu țintește să răstoarne această imagine și să-și impună viziunea lui înfățișând un Caragiale care trăiește drama spiritului creator, exasperat de rolul cretiniei burgheze, drama omului neînțeleș adesea chiar de prietenii săi cei mai buni“ (Ov. S. Crohmălniceanu, *Gazeta literară*, 15 oct. 1964).

Întrebarea este dacă despre toate acestea trebuie să mai vorbească o piesă proastă după ce a vorbit o mare operă.

Vasile VOICULESCU

1884 —1963



O mare surpriză a produs apariția în 1964, la un an după moartea poetului, a *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu*. Perpessicius considera în prefața volumului că e vorba de „una din marile zile festive ale lirismului nostru contemporan“, Vladimir Streinu, făcând o analiză a întregii opere, este de părere că *Sonetele* constituie o „doctrină a iubirii, o erozofie“, născută dintr-un mimetism liric superior. Alți comentatori (Al. Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Aurel Martin, I. Negoieșcu, M. Tomuș) îndepartează ideea de mimetism creator, insistând asupra originalității de fond. În analiza textelor au ieșit la iveală elemente de renașcentism, petrarchism, puse în acord (crede Vladimir Streinu) cu o conștiință de „ortodox manicheist“. Nu au fost ignorate nici notele de demonie roman-

tică, în timp ce impulsul ascensional și solemnitatea formei au îndreptățit pe interpreți să apropie poezia lui Voiculescu de stilul baroc. Toate acestea sunt sau pot fi adevărate, însă întrebarea ce se pune, dincolo de straturile, izvoarele spirituale ale sonetelor, este ce spun ele la lectură și în ce măsură satisfac gustul cititorului modern, suspicios față de orice retorică și puțin amator, în fond, de maniheism, petrarchism, cultism, barochism etc. Poezia, indiferent de structura ei, este expresia unui mod individual de a gândi existența, în orice schemă trebuie să existe o experiență, reală sau imaginară. V. Voiculescu este un poet de concepție și în versurile mai vechi (*Urcuș*, *Destin*) împacă un vitalism păgân, dezzechilibrat, cu un puternic sentiment religios. Limbajul poemului e aspru, cu multe elemente dialectale. Voiculescu vrea să fie „surugiu de cuvinte“ și trece versul, în scopul de a-l regenera, prin urcușurile bolovănoase ale limbii, pe cărări de piatră „abia slemnite“ (*Urcuș*). Cuvintele (observa G. Călinescu) tind să iasă de sub tirania ideii, devenind „obiecte de contemplație“. În *Sonete*, dimpotrivă, cuvintele se supun în întregime ideii, culoarea lor scade, reliefurile își pierd din agresiunea formelor, poezia se abstractizează. Tema este, acum, iubirea văzută ca un concept deschis spre semnificațiile universului. Modul acesta de a trata un sentiment e vechi, de la Dante încoace literatura ne-a obișnuit cu ideea că prin dragoste se deschide o poartă spre cosmos și divinitate. Voiculescu reia această retorică strecurând în versuri solemne și reci neliniștea modernă provenită din conștiința blestemului și a izbăvirii prin artă. Sunt 90 de sonete, în continuarea celor 154 rămase de la Shakespeare, cu elemente formale asemănătoare (triunghiul pasional, luciditatea disperată, lamentații suave etc.), însă independente față de model prin tensiunea spiritului. În primul înveliș al poemelor dăm peste alegorii solemne cu idei existente în toată lirica Renașterii, înaintea tuturor ideea plenitudinii, eliberării spirituale prin mijlocirea unei pasiuni. Cel care iubește are un țel

mai sus de simțuri, idealul lui e desăvârșirea, în preajma sentimentului stă totdeauna, ca factor amplificator și ordonator, rațiunea („puterea gânditoare“). Iubirea este în această viziune un uragan disciplinat, înmărmurit (expresia este a lui Valéry) care înalță, nu strivește ființa umană. Faptul că Voiculescu asociază acestei idei în chip frecvent motivul luminii sau pe acela, mai abstract, al esenței nu e fără semnificație. Iubirea este o cunoaștere de sine și o deschidere spre necunoscutele universului, printr-o pasiune trăită rațional ajungem la esență. Iubirea e, așadar, o lumină și chiar o esență a luminii care permite ascensiunea spre tiparele perfecte și eterne (mitologie platoniciană):

„Alături de lumina creată-n empireu,
Iubirea fu o nouă lumină pentru lume,
De-atuncea fiecare-n opaițu-i de hume
O poate-aprinde singur, el sieși Dumnezeu.
În inima mea arde acest lăuntric soare.
Din haosul vieți-mi te-a dezvăluit
Pe tine, frumusețe atotcotropitoare,
Vast cosmos, ce-n orbite-ți m-ai prins, biet satelit;
Și-n juru-ți cu alaiul de aștri mă avânt,
Pe muzica din sfere de-a pururi să te cânt“.

Sau:

„Pornisem din obârșii potrivnice unirii,
Dar ne chema lumina aceluiași văzduh;
Cu vârfuri deopotrivă în slăvile gândirii.
Ne-am întâlnit acolo, în pur azur de duh!
Sus, creștete-mpletite în artă și visare,
Zvârlisem orice-amestec cu lumea de sub noi,
Când din seninul aprig suit, pân'la pierzare,
Larg fulgerul iubirii izbi în amândoi:
De-atunci mă zbat și suflu, văpaia să-i sporesc
Să ardem împreună de-același foc ceresc“.

Toate imaginile de aici și din alte sonete arată o dorință de purificare și depășire, încât se poate vorbi la V. Voiculescu de un

symbolism ascensional ca în pictura lui El Greco. Iubirea e un arhetip, îmbrățișarea transformă carnea în duh (CCV), privirea celui adorat deschide misterioase ceruri, suferința e o forță propulsoare spre înălțimi. Un sonet (CCXIII) concentrează aceste idei, în fond comune, în niște versuri reci și transparente ca flăcările de alcool:

„Vrei să te smulgi din mine? Smulgându-mi ochii poate...
 Și nici atunci... De-a pururi stai dincolo de ei?
 În tot ce este-n mine duh de eternitate,
 În însăși nemurirea în care-am să mă-nchei.
 Ce-mi pasă că iubirea, ca luna, are faze,

 Tălăzuind, lunatic, se umflă spre-nălțime:
 Ce mândră limpezime-n zenitul suferinței!
 Deodată-n mii de valuri mă sparg să te răsfrâng...
 Ne-atragem unul pe-altul cu forța năzuinței,
 Dar cumpăna ei fixă — pământ și cer — n-o-nfrâng,
 Și totuși, aspra-i lege poetul va-nfrunța:
 În orice vers se scaldă, de sus, splendoarea ta“.

Lumina este la Voiculescu și o metaforă a intensității. Puritatea nu diminuează forța combustiei, amplitudinii pasionale. Dragostea e un foc care nu se stinge, un iad de flăcări care înnobilează metalele inferioare ale simțurilor și dă clipei, accidentalului dimensiunea eternității. În niște versuri ce amintesc de Blaga este dezvoltat cu o imagistică arborescentă simbolul focului originar:

„De la crearea lumii, cu aștrii toți deodată,
 Nu se mai stinge-n mine originarul foc.
 E cât un bob, dar ține virtuțile esenței;
 E diamant, ce roade oțel și munți de stei...
 Cu el îți tai fereastra-n pereții existenței,
 Să intre nemurirea cu tot văzduhul ei“...

Iubirea este definită și prin raportare la alte noțiuni (sonetele sunt, în fond, niște repetate definiții ale unui sentiment greu de definit), unele din domeniul eticii, altele ale filozofiei pure. Voi-

culescu se străduiește să traducă în metafore savant lucrute acel „nu știu ce“ al romanticilor, neavând teama de a fi discursiv și didactic. Destin, Nemurire, Esență, Arhetip pur sunt noțiuni-simboluri ce trec deseori prin *Sonete*. Uneori ele sunt înlocuite cu imagini mai complicate, cum e aceea a cerului platonician, lăcaș al arhetipurilor („tărâmul eternelor idei“). *Sonetul al CLXXIX-lea* propune un fel de cod al dragostei spiritualizate. Noțiunile dinainte, la care se adaugă: dorul, așteptarea, extazul, cugetul, încercuiesc ca puncte de referință iubirea, definită în cele din urmă ca un „dor lung“ și „taină împletită cu așteptarea“. În altă parte se fac trimiteri la Eterna artă și Suverana Moarte (*CLXXXII*), la Timp și chiar la Geniu, Voiculescu zicând că „iubirea este geniu“. Nu sunt uitate noțiunile creștine de virtute și păcat, amândouă, în concepția poetului, radioase, căci puterea iubirii este de a face „cerese“ veninul și a înnobilă viciul:

„Transfigurați de-un fulger de viții, dăm lumină,
 Și dintr-o curtezană croim ușor o sfântă;
 Iubirea-i scurta noapte în care totul cântă.
 Dar demonul e-alături și râde în surdină.
 Mocirla cărnii noastre răsfrânge cer și stele.
 Plecați să le culegem, în ea ne scufundăm.
 Împerecheați pornirăm s-ajungem pân' la ele,
 Și-n loc să fim scafandri, pentru nămoluri grele
 Ne-am prins aripi... Iubite, dă-mi gura... ne-necăm
 Neconținut viața are nevoie-n noi
 De negre-ngrășăminte, ca plante, de gunoi“.

Stăruitoare este la Voiculescu referința la artă. Ea intră în acest somptuos tratat despre dragoste ca un vehicol al duratei. Poezia asigură eternitatea sentimentului, versul scris cu patimă și cuget (un cuplu lexical care revine în text) nemurește. Ea se opune, în ordine etică, vanității gloriei lumești. Un sonet inspirat valorează mai mult decât o coroană de rege. Paralela, în fond veche și banală, este dezvoltată meticolos de Voiculescu într-un limbaj

fără culoare, cu un aer de vechime care vine din sintaxa complicată a frazei:

„Îmi spui zaraf? Schimbi versuri pe-o dragoste de aur?
 Pentru-ai iubirii tale ducăți îți dau sonete?
 Viclean, îți iau aleanul și dorul amanete,
 Cu camătă închise-n avarul meu tezaur?
 De-ai ști! fiecă slovă ce-ți scriu ți-ar fi mai scumpă
 Ca mii de nestemate din frunțile regești;
 Cutezător scafandru-n oceanele cerești,
 Zvârl duhul meu din duhul etern să ți le rumpă...
 Și nu mă plâng că poate iubirea ta mă-nșală.
 Nu cat de-i mincinoasă moneda ce-mi strecuri,
 Că simt ce grea și seacă îmi sună uneori,
 Și nici nu zgârii plumbul sub calpa poleială,
 Ci smulg tăriei verbul de dincolo de fire,
 Și orice vers ce-ți dărui i-un fir de nemurire“.

Să se remarce că în versurile maiestuoase ale lui Voiculescu, tăiate totdeauna într-un material de preț, există — să-i spunem astfel — un epic de referință. Sonetul are un subiect care concretizează emoția. În jurul unei metafore-pivot se strâng altele ca rețeaua de fire într-o dantelă. Tema centrală este reluată, dezvoltată într-un șir de nuanțe care spațializează și dau un cadru narativ poeziei. *Sonetul CLXV* dezvoltă, de exemplu, ideea de sursă petrarchistă a durerii plăcute în dragoste. Voiculescu imaginează un mic scenariu, apelând la elemente de mitologie elină. Sufletul iubitei e întortocheat, imprevizibil, el poate fi comparat, deci, cu un palat dedalic. Imaginea odată definită e reluată sub alte forme, urmând firul mitologic: minotaurul neîndurător, feciorii eroici dați pradă fiarei crude etc., cu încheierea că îndrăgostitul se instalează de bunăvoie și cu un sentiment de fericire gravă în vastul labirint al sufletului:

„Dedalicul tău suflet lăcaș mi l-am ales
 Și jur că niciodată din el n-am să mai ies...“

Nu mi se pare întâmplătoare figura labirintului la V. Voiculescu. Ea sugerează, am impresia, o mișcare mai profundă a spiritului său față de obiectul creației. Să revedem elementele: poetul reia o veche comparație pentru a exprima o idee, nici ea nouă: caracterul tiranic, subjugător al sentimentului. Iubirea e un labirint în care îndrăgostitul aspiră să pătrundă. Momentul de extaz ar fi reclusiunea voluntară într-o pasiune unică, devoratoare. Inșă obiectul nu se lasă ușor cucerit. Poezia dă indicii numeroase despre încercările repetate de a pune stăpânire pe ceva ce nu se lasă stăpânit. El trece ca fumul printre degete, și demersul dramatic al poetului este de a-l încercui, de a-i da o consistență. Într-un loc, Voiculescu, dând poeziei un ton mai senzual, scrie:

„Trupul în săruturi ți-l prind ca-ntr-un năvod“.

În altă parte, mai abstract, reia ideea:

„Ți-am făurit o-naltă și grea demiurgie,
Un univers de patimi adânc pus sub zăvor:
Aicea orice vorbă închide o urgie
Și fiecă silabă e un ciclon de dor“.

(CCXXXIV)

Năvod, trup de săruturi, patimi sub zăvor, urgie închisă arată în planul despre care este vorba o tentativă repetată de închidere, o dorință aprigă de posesiune neîndeplinită. Universul se populează cu temple, stâlpi puternici, cicloanele îngheață, lucrurile sunt atrase, ca anticele obiecte de fier de la corăbiile dușmane, de un magnetism cosmic. Este un mod ingenios livresc de a imagina ceea ce am putea numi la Voiculescu figura consistenței și a pasiunii eșuate. Tonul care însoțește acest demers este totdeauna grav, de un dramatism supravegheat. Ironia nu intervine niciodată, identificând iubirea cu divinitatea poetul nu-și îngăduie să se detașeze de obiectul inconsistent, fugar.

* * *

Suferința, ca „justificare a iubirii“, o cânta și Ienăchiță Văcărescu. Chinul fericit, „dulcea zvârcolire“, „cruzimea alintătoare“ vin de la Eminescu. Ruga nostalgică amintește, iarăși, de romanțele eminesciene:

„Pe aripile uitării, însingurat mă-ntomn.
Îndură-te, coboară și vino să mă vezi
Pân’nu s-aștern pe mine solemnele zăpezi“...

Însă emoția simplă capătă de regulă la Voiculescu bogate referințe livrești. În simbolistica barocă a sonetelor domină metafora orgoliului și măreției. Vulturii, leii (păsări, animale imperiale) intră în poem pentru a figura o pasiune care, chiar și în umilința trădării, păstrează un aer de semeție. Iubirea este „leonină“ (CCII), din țândările decepției țâșnește „vulturul rănit“ (CLXX), vulturul simte aripile ca o povară (CLX), leul nu vânează gândaci, cruzimea lui cere jertfe de pret; cuvântul trecut în poemul erotic devine un condor care spintecă vremea și spațiile cu geniul dragostei în gheare (CCXX), în fine, indivizii din jur sunt jalnici „bureți de umbră“, singur cel ales se înalță glorios ca cedrii Libanului etc. Din mitologie sunt citați Prometeu și Zeus, simboluri ale dârzeniei și semeției, transpuse ca și cele dinainte în decoruri grandioase. Ideea intră modestă, cenușie în acest mecanism enorm și întortocheat și iese sub forma unei metafore înfășurate în purpură și lumină. Limbajul poetic nu trece, cu toate acestea, peste un anumit grad de abstracțiune. A spune „curcubeul singur al împăcării“ sau „gerul voluptății“ este a dubla abstracțiunea, a privi rotocoalele de fum în oglindă.

Pentru spiritul modern, educat în sensul unui lirism scos de sub tirania poeticului, versurile acestea pot părea vechi și sofisticate. Unele și sunt în realitate prea didactice, de un formalism patetic. Discursul ucide emoția, aluziile mitologice deviază fluxul liric. Imaginea unui îndrăgostit înjugat la carul lui Bachus

(*CLXXXVI*) alături de tigri și lei e fastidios barocă. Când nota existențială este mai puternică și limbajul mai direct, rama bătută în sedefuri rare se întunecă și privirea se concentrează asupra tabloului. Iată sugestia de prăbușire a universului, de moarte cosmică pe care o provoacă trădarea în dragoste:

„Mă sprijin pe amintire-acum... și-apoi pe moarte;
Toți ceilalți stâlpi cu lumea deodată s-au surpat,
Iubirea putrezește pe undeva, departe
Eternitatea-i încă un vis dezariplat.
M-adun de pretutindeni, mă-nchid de-o grijă sumbră,
Mi-e sufletul zadarnic și cere să se culce;
Prin slăvi amurgul trece misterios de dulce
Și-n umedul lui giulgiu mă-nfășură cu umbre...
Nici stea, nici cântec: vine alt soi de noapte, grea,
Mai limpede ca gheața... și rece tot ca ea“.

Sau în alt sonet (*CCVII*), ideea purificării suferinței erotice prin artă:

„Mai tragic ca un țipăt din mine a țâșnit,
Sfâșietor, sonetul ce ți-am trimis aseară.
Ocări, blesteme, imnuri acolo s-au ciocnit,
În iureș, îngeri, demoni, val mă cutreierară.
Ca lebăda ce moare și cântecul își țipă,
În spasmul destrămării ți-am scris, înăbușit
De-un gălgâit de suflet agonice, pe sfârșit...
Și mâna cu condeiul căzu ca o aripă.
Culcai pe masă tâmpla și, așteptând pieirea,
Crezui că este moarte... era, vai, tot iubirea“.

Sonetele închipuite ale lui V. Voiculescu ascund și un al doilea plan, plin de obscurități voite. Critica a remarcat imprecizia obiectului, ezitarea între un *el* și o *ea*. Cui se adresează aceste patetice versuri? Chestiunea rămâne, ca și la Shakespeare, în studiu. Voiculescu vorbește într-un loc de „puternicul meu domn“, de „prinț hermetic“, dar și de „scumpa mea“, „iubita mea“, de rochii și dantele etc., întreținând deliberat echivocul. Când în sonete

apare, cu oarecare insistență, și ideea de păcat, echivocul crește. Se pot face multe speculații pe seama acestui obiect androgin în niște versuri clare și didactice. Ce interesează e nota de mister care începe, de la un punct, să întovărășească discursul liric și să-i dea acel înveliș de obscuritate reclamat de toată poezia modernă. Însă, încă o dată, obscuritatea nu e a formulei, de o precizie rar întâlnită, obscuritatea vine, ca și la Arghezi, din imprecizia obiectului. S-a vorbit de un roman patetic cu trei personaje în sonete: doi bărbați și „oacheșa aceea fățarnică și rece“. Romanul își confundă însă deliberat personajele. Amintim că androginul e un simbol cu largă circulație în literatura romantică. El sugerează faza primă a creației, aceea în care genurile nu există. Poeții au făcut din el un simbol al unității și plenitudinii universului. Îl întâlnim, sub forme mai profane, și la Eminescu (în proză). La Voiculescu faptele pot avea și un substrat spiritualist. În versuri este mereu vorba de virtute și păcat, de legi sumbre călcate, de „iadul în flăcări“ al iubirii, de iubire și credință etc. Într-un sonet citim: „Iubirea și credința pe dos sunt blestemate“. Există, deci, o conștiință a culpei, exprimată printr-o terminologie biblică. Aceasta ne duce la gândul că, în dualitatea rațiunii, virtutea este feminină, iar păcatul masculin, că triunghiul (cei doi bărbați și femeia) este nu numai simbolul complicității și al trădării, dar și acela al ochiului divin etc.

Interpretările pot merge și în altă direcție. Poezia sonetelor îmi pare a sta deasupra acestor speculații, și anume în patetismul rece și solemn, în ardoarea de care Voiculescu o pune în a exprima formele unei iubiri spiritualizate. În literatura română experiența lui este unică.

* * *

Surpriza a fost și mai mare când au apărut *Povestirile*, mai întâi într-o ediție în două volume (1966), prefațată de un important studiu al lui Vladimir Streinu, apoi, cu un sumar sporit, în

„Biblioteca pentru toți“ (Minerva, 1972). Ele au fost scrise după al doilea război mondial, majoritatea între 1946 și 1949. Ultimele datate (*Ciobănilă, Ispitele părintelui Evtichie*) sunt din 1957. Materia lor epică este veche (operații magice, scene de vânatoare și pescuit, moravuri călugărești etc.), ca și stilul direct și colorat, lipsit de complexitatea și psihologia modernă.

Vladimir Streinu le clasifică, din punct de vedere formal, în patru categorii: 1) *anecdota simplă (Proba)*, 2) *anecdota ilustrativ-ideologică (Fata din Java)*, 3) *nuvela care semnifică realități primordiale (Sezon mort, Pescarul Amin etc.)* și 4) *basmul scurt (Iubire magică, Schimnicul, În mijlocul lupilor etc.)*. Clasificarea e discutabilă ca oricare alta. Diferența dintre *anecdota simplă* și *anecdota ilustrativ-ideologică* nu este esențială; nuvelele, povestirile care se bazează pe un epic pur pot intra, dacă gruparea lor este necesară, în același compartiment. În categoria basmului scurt sunt unele povestiri (*Iubire magică, În mijlocul lupilor*) care semnifică o *realitate primordială*, locul lor ar fi, deci, în cel de al treilea capitol ș.a.m.d. Tehnica narațiunii e, în fond, aceeași, numai tema diferă din când în când. Voiculescu, se vede limpede, este interesat de eresuri, simboluri magice, de partea, într-un cuvânt, ocultă a existenței. Nuvelele se ating mai superficial sau mai profund de această realitate nevăzută a lucrurilor. Chiar și atunci când epicul se detașează de simboluri și se desfășoară liber după mecanisme proprii, există suficiente elemente care trimit la un substrat magic. *Alcyon sau diavolul alb* e o povestire în stilul realist fabulos al lui Panait Istrati, cu subiect din viața hoților de cai. Culoare, intrigă ingenioasă, desfășurare rapidă de fapte senzaționale, dar de la un punct intervin întâmplări cu strigoi, practici vrăjitoarești (mâna de mort folosită în adormirea paznicilor, cântecul care deșteaptă în animale deprinderi vechi etc.), *semne*, pe scurt, care tulbură desfășurarea realistă.

Însă oricât de puternică ar fi invazia acestor semne în realitatea obișnuită a vieții, V. Voiculescu se ferește să îmbrățișeze pe

de-a-ntregul soluția fantastică. El începe povestirea cu ceva ce am putea numi o *punere în temă* (o discuție, de pildă, între oameni cultivați despre semnificația behaviorismului sau a existențialismului), după care urmează narațiunea propriu-zisă, ca argument la premisa avansată și, la sfârșit, o încercare de a explica în chip rațional faptele iraționale din cuprinsul povestirii. *Explicația* decide, de regulă, neputința de a explica. Final deschis, lăsând cititorului posibilitatea să dea singur o interpretare. Prin aceasta, *povestirea* lui Voiculescu se îndepărtează de stilul tradițional care cere totdeauna o încheiere și o semnificație precisă, apropiindu-se de ambiguitatea prozei moderne. Ciocnirea dintre elementul magic și cel rațional amintește de Sadoveanu, dar și (prin sublinierea factorului *scientist*) de nuvelele lui Mircea Eliade.

Tema centrală a prozei lui Voiculescu este, în fapt, moartea lumii magice în brațele civilizației raționale. Pentru a o ilustra, el recurge mai întâi la alegorie și parabolă (*Revolta dobitoacelor*, *Ciorba de bolovan*), cu slabe efecte epice. Adevărata lui putere de invenție se vede în povestirile în care observă cu mijloace realiste miticul, miraculosul în genul lui Sadoveanu. Pe acesta îl continuă, în orice caz, în ideea de a opune civilizației tehnice distrugătoare un mod de viață primitiv. Un chinotehnician, însărcinat să facă un film propagandistic despre cocoșii de munte (*Misiune de încredere*), descoperă o realitate fabuloasă: oamenii vorbesc cu fiarele și păsările, cunosc dinainte vremea după anumite semne oculte etc. Un pădurar, Bujor, om slobod care „văcuiește“ în munți, știe multe despre misterele codrilor, dar ce știe ține „sub lacătă și peceti“. Spirit religios, el se închină copacilor și folosește peșterile drept biserici. Când un urs atacă o vacă, el ucide ursul pentru a restabili o justiție. Acest nou Peceneaga știe să oprească vremea rea, apoi s-o dezlege, spre mirarea chinotehnicianului, care nu înțelege astfel de lucruri. Când pentru a-i mulțumi de ajutor, orășeanul vrea să dea pădurarului un ceas, acesta nu-l primește, socotindu-l nefolositor. „Rânduiala vremii se făcea după alte semne

și învoieli“ notează, cu interes de etnograf, povestitorul. Prezența lui se simte de mai multe ori în text, ca și aceea a *ascultătorului* (spectatorului), de regulă un raționalist sceptic. E modul lui Voiculescu de a sugera existența celor două planuri: *miticul* și *realul*, *sacru* și *profanul*, într-o încordată pândă.

În *Pescarul Amin*, tema este dusă mai departe. Realitatea magică nu mai este privită dinafară, cu tăgăduința și curiozitatea unui cercetător detașat, ci din interiorul ei. Amin, „domn peste pustietățile întristate“, veghează peste balta împrejmuată și are sentimentul că numeroase fire îl leagă de peștii pe care se pregătește să-i prindă. Când brigadierul Fistic și delegatul vor să folosească dinamita pentru a ucide morunul ce s-a strecurat în baltă, Amin se opune și sparge barajul pierind în larg odată cu valul de pești, luat în piept de morunul fabulos. Acesta este scenariul realist al nuvelei, subiectul profan. În al doilea plan este sugerată relația totemică dintre pescarul Amin și morunul rățăcit în bulboană. Câteva semne anticipează această legătură posibilă în lumea magicului. Amin are ceva de amfibie în alcătuirea lui, ieșit din apă trupul lui fără păr se zvântă imediat, pielea tăbăcită de soare și apă are încrustături de forma solzilor, tălpile și palmele sunt late, ca niște lopeți. El vede, în plus, prin apă și, pus să vegheze deasupra barajului, poate distinge până la fundul bălții mișcarea peștilor. În clipa în care descoperă morunul, pescarul intră într-o stare de agitație. Amin crede că morunul rățăcit e strămoșul său („legendarul“) de care i se povestise și se simte atras irezistibil de „duhul obârșiei veșnice“, de „cotloanele zămisririlor dintâi“. El trăiește acum numai pe planul *închipuirii* („celălalt mare izvor al vieții“ — notează prozatorul), abandonând fapta, „lucrarea“ (*realul*). Explicațiile care însoțesc această prefacere sunt de un ermetism solemn, ca transcrierea unui ritual în limbajul sărac al prozei: „Se scrută singur: simțea că trece într-o altă adâncă prefacere. Nu mai avea nimic de-a face cu fapta, cu lucrarea... De acum se închina cugetelor, odihnei în gânduri... Ca bunicul... Oare

îmbătrânise așa, dintr-o dată? Se cercetă: poate! Dar, oricum, această bătrânețe se arăta cu totul nouă, *un alt chip al vieții...* O îmbogățire a ei cu nemăsurate lărgimi înapoi și înainte, o scumpă atotînțelegere, o dezinteresare împărătească, o nepăsare plutind binevoitoare deasupra tuturor. Bătrânețe grea de har și puteri, dezbărate de carne, strânse, încordate în ele însele ca pentru o înălțare. Cum putea fi bătrânețe, când se simțea gâlgâind în el ca sucule uriaș a mii și mii de alte vieți stoarse într-o clipă de tot ce aveau mai tare și mai prețios în ele ca să i se dăruiască lui. Acum înțelegea deplin: viața nu este nici ziua de azi, nici mâine, nici anul întreg. Vieții adevărate îi este de-ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuieste timpul într-o lacrimă, ca de spirit. Clipă când, copil, a scos singur întâiul pește, un crap de două ori mai mare decât el. Clipa când, într-o noapte, aplecat pe gura bunicului să-i audă șoaptele, acesta, cu un oftat ce a încremenit vremile, *și-a dat sufletul chiar în sufletul lui*. Clipele astea nu sunt timp, n-au să moară niciodată...”

Frazele acestea oraculare vor să spună că în prezența morunului, semn al unei înrudiri ce urcă la rădăcinile ființei, pescarul trece printr-o criză magică: dintr-un om al *faptei*, el devine un om al *cugetului*. Fundul bulboanei se transformă atunci într-un paradis în care Amin reintră lăsând afară timpul. Finalul apoteotic sugerează această întoarcere a pescarului în mediul strămoșilor săi (soluție fantastică, creată pe un echivoc):

„Și alaiul fabulos al peștilor se desfășură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducând la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriașă apoteoză către neperitoarea legendă cosmică de unde a purces dintotdeauna, omul.”

Echivocul este premeditat. Autorul nu vrea să precizeze dacă Amin, făcând o spărtură în gard, a fost surprins de șuvoi sau n-a vrut să se dea la o parte din calea peștilor conduși de teribilul morun. Mai mult, insistă asupra neputinței lui de a da o explicație („Amin nu putu sau nu mai vru să aibă timp?”), fugind de-o jus-

tificare care să stingă misterul acestei întâmplări. Nuvela se menține, prin aceasta, în linia fantasticului, deși sunt numeroase detaliile care o situau până aici, când în planul realismului, când în acela al miraculosului. O scenă tipică pentru această indecizie calculată este aceea care aduce vestea preschimbării somnului în morun. La început, pescarii cred că „nămeștia“, „jigadina“ care s-a pripășit în baltă este un somn, pește prădător. Amin recurge la toate viclesugurile pentru a-l prinde și, neputând, se întristează. Un fel de nebunie îl împinge până acolo încât să-și bage un picior în apă, ca momeală. Dedulcit la carne de om, somnul ar putea să iasă la suprafață. O ultimă încercare de a-l prinde cu năvodul duce la concluzia că „dihania“ e, în fapt, un morun, lucru neverosimil pentru mulți, întrucât morunul nu stă niciodată în bălți. O primă explicație (realistă) este că peștele a fost prins de zăpoare și împins în baltă. Explicația mulțumește pe toți, în afara lui Amin. Pentru el morunul înseamnă altceva și apariția lui îi pare o nenorocire: „Nici el nu știe de ce. Poate dintr-o amintire uitată? În legătură cu ce-i povestise bunică-sa? Nu căuta să se dumerească. La ce bun? Și se întoarse la paza lui...“

Amin (și prin el povestitorul) respinge soluția realistă. Nu se grăbește însă să accepte nici justificarea supranaturală. În această clipă de indecizie, de ezitare între două planuri, pătrunde (după teoria lui Tzvetan Todorov) fantasticul. Semnele lui sunt, deocamdată, inconsistente (*o amintire uitată*, *o poveste* spusă demult de bunica), urmate de refuzul protagonistului de a le tălmăci („nu căuta să se dumerească“). Personajele trăiesc în registre diferite. Brigadierul (cel care dă explicația rațională, verosimilă) reprezintă glasul lucidității și al realismului (nesatisfăcător pentru povestitor prin simplismul și duritatea lui). Amin este pe punctul de a se detașa de acest plan comun, în el s-a produs o imperceptibilă *ruptură*: „schimbarea din somn în morun — notează nuvelistul — îi atârna din ce în ce mai greu pe suflet“. E primul semn al *prefererii* prin care va trece. Amin va urma, dacă ținem discuția

pe plan simbolic, drumul de la *somn* la *morun*, din sfera faptei el va intra în aceea turbure, vrăjtită a mitului. Excelent acest joc de nuanțe în povestirea lui Voiculescu, tehnician desăvârșit al fantasticului.

Interesul estetic pentru această povestire pescărească vine și din extraordinara sugestie a forfotei acvatice, din via senzație de fecunditate sălbatică. Preocupat de lucruri atât de subtile ca trecerea dintr-o realitate spirituală în alta, trăind spiritual în preajma miturilor năucitoare, Voiculescu nu-și pierde plăcerea de a înfățișa viața în elementaritatea ei sublimă. Comparația cu Sadoveanu nu-i zdrobitoare. *Pescarul Amin* poate fi socotit o variantă muntenească a *Noapților de Sânziene*, de un fantastic ce vine și din concentrarea extraordinară de specii în lumea materiei:

„Inundația se trăsesese... Ținutul își lua din nou înfățișarea lui obișnuită. Gândurile se scuturau din volbura spumelor. Ieșeau plauri înflorite. Răsăreau ostroave cu lațele sălciișurilor zbicite. Între ramurile gârelor astâmpărate înverziseră plavii... Uscatul se despărțise de ape și își ridica țărmurile dintre brațele fluviului, care își părăsea prada. Satele ridicate pe podmoluri albeau dintre grădinile cu pometuri. Holde de stof mălit își sculau din palănci moșurile înspicate. Cuci întârziați își isprăveau popasul în pădurile dobrogene și urcau, cântându-și numele, spre țară, pe urma celorlalte păsări călătoare. Dimpotrivă, cârduri de stârci și roate de berze se întorceau la loc pe meleagurile lor obișnuite, la smârcurile și mlaștinile rămase pe urma scăderii apelor, și o undă de plăcere mângâie sufletul împovărat al paznicului. Delta renăștea la viață, cu visteriile doldora de pește.“

În altă parte (*Amintiri despre pescuit*), el face un recensământ al peștilor de baltă și al mijloacelor de a-i prinde. Un popă lepros, care știe totul despre cegi, este priceput la meșteșugul setcilor. La Greaca se prind crapi, lini, plăticsi, șalăi, bibani, somotei, știuci, țipari, chefali, guvizi, lufari etc. uneori cu mijloace interzise cum este acela de a folosi gogoășe de pește cu sucuri veninoase. Pe

malul Buzăului se prinde „cu ostic“, un fel de furculiță mare. În năvod apar uneori și sirene, cum este o tânără văduvă de pescar care știe să arunce prostovolul și care sucește capul doftorului de plasă. Peste câțva timp, pescărița se înecă în Dunăre împreună cu un flăcău care voia s-o ducă în Bulgaria, iar doctorul își continuă cercetările lui asupra feluritelor metode de a pescui.

Din seria povestirilor care dau roată miturilor, eresurilor, miraculosului păgân fac parte și *Sezon mort*, *Loștrița*, *Iubire magică*, *Lacul rău*, *Lipitoarea*, *Ultimul Berevoi*, unele substanțiale, altele fără să depășească relatarea unui caz ieșit din comun (*Lacul rău*). *Sezon mort* este o nuvelă excepțională prin sugestia comuniunii între regnuri și ideea unei naturi în prada unei excitații colosale. Voiculescu își definește mai bine decât în alte narațiuni tehnica lui epică. Un prolog, întâi, care demarează greu (o discuție — în cazul de față — lăncezitoare, între vânători plictisiți de povești vânătorești). Locul crâșmei și al curților de han, unde se adună oamenii singuratici și vorbăreți (Sadoveanu) îl ia aici salonul orășenesc plin de oameni îmbrăcați în jiletci și nevrozați de inactivitate. *Povestirea* este pentru ei o ieșire din starea de *spleen*. Un erou cineget mărturisește a fi fost în pragul sinuciderii când... Deschiderea s-a făcut, pregătirea ascultătorilor este încheiată. Povestirea poate, deci, începe. Omul cu gânduri sinucigașe este smuls din plictiseala orașului și dus de amicul său Charles la o fazanerie situată nu departe de capitală, în inima unei păduri bătrâne. Fazaneria este un magnet teribil, păsările și animalele pădurii sunt ațâțate, o lăcomie disperată împinge șobolanii, ciufii, huhurezii, vulpile, ereții etc. spre gardurile păzite de Simion și de câinele acestuia, Azor. Printr-o înșiruire lungă de specii, Voiculescu dă senzația de forfotă, șiretenie și cruzime naturală. De la șerpii verzi de livezi până la cloncanii hoitari cu spinările albastre, toate soiurile de jivine și zburătoare sunt concentrate în aceste pagini. Curios, poezia lor vine din absența poeziei obișnuite la naratorii înzestrați cu darul descripției. Totul e rece și calculat în prezentarea

valurilor de jivine tulburate de mirosurile fazaneriei. Câinele Azor dispăre și, pe o noapte cu lună, Charles, naratorul, și paznicul Simion descoperă pe fugăr împerecheat cu o vulpe într-o poiană. Primul gest al pândarului este să-l împuște (gest semnificativ), însă ceilalți îl opresc. Câinele este adus la fazanerie și legat cu lanț, dar după un timp dispăre cu lanț cu tot. În strategia povestirii aceasta este o *scenă anticipativă*. Ea anunță drama adevărată ce va urma. Pentru a o cunoaște, trebuie semnalată intrarea în scenă a unui alt personaj, nevasta pândarului Simion, femeie sprintenă și atrăgătoare. Charles, stăpânul fazaneriei, o disprețuiește la început, socotind-o hoată și murdară, dar într-o noapte el dispăre și peste oarecare vreme este descoperit în aceeași poiană cu tânăra țărancă. Paznicul repetă gestul de a trage, dar este împiedicat și, peste câteva zile, când naratorul se duce în sat la casa lui Simion ca să cumpere de la acesta femeia, descoperă pielea roșcată a vulpii întinsă pe gard și pe nevastă cu obrajii învinețiți. Charles, bolnav *de inlunație*, se ridică din pat, iar Azor se întoarce, liniștit, la fazanerie. Acestea sunt elementele povestirii. Voiculescu pune la urmă pe ascultători să discute întâmplarea și să dea o explicație. Doctorul X (cel ce narează faptele) dă o justificare rațională, dar poate fi ea cea adevărată? „Nu sunt psiholog și mai puțin freudian, se scuză povestitorul. N-am căutat nici o explicație omenescului izbucnit în el și debordând peste artificialul ce-și impusese. Că a fost pilda câinelui care îl îndemnase la mezalianța cu o țărancă disprețuită până atunci, sau influența lunii, ori prea lunga abținere la care se constrânsese, nu vreau să știu. Aventura lui era pentru mine firească, și orice om mai ușuratic, adică normal, ar fi săvârșit-o de la început. Numai caracterul și ideile lui Charles au dat întorsătura ciudată pe care o luase întâmplării, foarte banală altfel. Cu asta, amicul n-a pierdut nimic în ochii mei. Ca și Azor, care a urmat apoi să fie rece, distant și serios ca și înainte de morgantica lui căsătorie, sfârși doctorul X... povestirea.“

În realitate povestirea nu se sfârșește aici. Explicația nu este convingătoare, *soluția* pozitivistă împruținează semnificația întâmplării. Paralelismul Azor-vulpe, Charles-țarancă rămâne tulburător. Substratul psihanalitic, îndepărtat din comentariu, nu e totuși de ignorat. Nici ideea de *vrajă* avansată pentru un moment; povestirea se încarcă de semnificații pe măsură ce deschide mai multe posibilități de interpretare. Unii comentatori au luat în serios finalul justificativ al narațiunii zicând că, prin asemenea intervenții, Voiculescu vrea să discrediteze obscurantismul și să descurajeze pe cei care vor să dea o interpretare mistică acestor întâmplări senzaționale. Eroare. Voiculescu nu pune problema obscurantismului, misticii populare, interesul lui merge spre un substrat magic în spiritualitatea țărănească pe care nu se grăbește să-l aprobe sau să-l condamne. Mai important pentru el — și desigur pentru cititor — este felul în care se delimitează o anumită condiție umană în raport cu aceste credințe vechi. Menține, cu alte cuvinte, literatura într-o zonă de relații care interesează oricând, pentru că acesta este, în fond, obiectul și scopul ei.

Lostrița, din aceeași sferă de preocupări, este mai aproape de formula fabulosului popular. Voiculescu cercetează aici mitul cunoscut al Sirenei sau al Ondinei, existent și în folclorul românesc. Un flăcău de pe Bistrița, Aliman, se îndrăgostește de o lostriță care nălucește prin bulboane. Vrajit, flăcăul tânjește, se topește ca de boală și, după ce reușește odată s-o prindă, o scapă păstrând în carne „o dezmierdare, ca un gust de departe“. Exasperat, merge la un vraci și vraciul îi dă o lostriță lucrată în lemn (tema *dublului*). Pusă în apă, păpușa produce minuni: apa Bistriței vine mare și, provocând inundații, aduce de sus de la munte o plută pe care se află o fată care nu știe cum o cheamă, un fel de sălbatică picată într-o comunitate omenească. Între Aliman și frumoasa sălbatică izbucnește o mare dragoste, întreruptă de apariția mamei, o vrăjitoare de pe Bistrița de sus, despre care, iarăși, nimeni nu știe nimic. Bistrițeanca șoptește fetei vorbe adormitoare și, în transă

hipnotică, fata și mama pleacă lăsând pe flăcău întristat. O pământeană din sat pune ochii pe el și, cum treburile merg repede, se hotărăște nunta. În ziua cununiei, un băiețaș aduce vestea că a reapărut lostrița și Aliman, trezit dintr-un somn ciudat, vrea s-o prindă și s-o mănânce la nunta lui. Apa este mare și, ispitit de lostrița care-l privește fix în ochi, flăcăul se afundă în bulboană și dispare... Potrivit obiceiului său, Voiculescu plasează înaintea povestirii un prolog despre *diavol* (inutil, dealtfel) și un epilog privitor la răspândirea sub formă de basm a întâmplării. Adaosurile și scorniturile cu care împodobesc localnicii povestea lui Aliman și a lostriței ar porni dintr-o acută „jinduire de întâmplări dincolo de fire“. Foamea de fabulos naște, deci, povestirea. Voiculescu o tratează, în orice caz, în modul lui Creangă, punând miraculosul în condițiuni omenești. În interiorul acestui basm repovestit realistic există un sâmbure fantastic care introduce în narațiune un al treilea plan, tulburând pe cele dinainte (planul real și cel supranatural). E vorba de apariția fetei (întruparea dorinței erotice) și bănuiala, neexprimată, că ea ar putea fi lostrița însăși. Faptul că fata apare după ce dublul lostriței (păpușa de lemn descântată) este aruncat în apă mărește echivocul. Venirea, în fine, a mamei și reapariția lostriței sporesc această nehotărâre. În continuare povestirea capătă o desfășurare realistă. Etapele ei ar putea fi astfel figurate, dacă lăsăm deoparte prologul: *real* (fascinația pentru un pește rar) — *miraculos* (iubirea dintre Aliman și fata sălbatică) — *real* cu slabe elemente de *miraculos* (reapare fascinația pentru lostriță sub forma hotărârii de a o distruge). Momentul capital, acela care dă povestirii profunzimea cea mai mare, este momentul fantastic, situat la confluența dintre două drumuri. Unul duce spre lumea neverosimilă a basmului, altul spre determinarea, cauzalitatea vieții obișnuite. Fantasticul reprezintă, aici, un popas, nu un capăt, ca dealtfel în toată nuvelistica lui Voiculescu.

Încercarea de a explica sacrul, magicul în chip profan raționalist, cu ocolirea indeciziei fantasticului, se vede limpede în alte

povestiri, *În mijlocul lupilor*, de pildă, unde e vorba de un bătrân, numit Luparu, care în noaptea Sfântului Anton dă naratorului o probă de vrăjitorie elementară. Luparu poartă un cojoc cu miros usturoiat, arsenical, strigă într-o oală imitând urletul lupilor și din ochi varsă un fluid care paralizează haita înfometată. Singurul fragment care ridică povestirea deasupra unei corecte relatări etnografice este acela care înfățișează camera vrăjitorului, zugrăvită cu chipuri de lupi, mistreți, vulpi, cerbi și în mijlocul lor un om uriaș cu o bătă în mână. Vrând să cerceteze desenele, naratorul este împiedicat, sugestie că taina vrăjitoriei este interzisă individului profan, sceptic. Povestirea nu este rea, dar nu mai atinge profunzimea din *Pescarul Amin*, *Sezon mort* și *Loștrița*. Voiculescu dă și o lămurire coerentă a fenomenului, zicând în final că văpaia din ochii Luparului (fluidul magic) reprezintă puterea de concentrare a omului, formidabila „activitate de duh”: „magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rând se trage înfiorat, ca oamenii la apariția unui înger”.

Un caz tragic de magie ni se arată în *Ultimul Berevoi*, povestire cu valoare simbolică, întrucât ea sugerează moartea miturilor. Un sat de munte este terorizat de un urs și, epuizând mijloacele obișnuite de represiune, țăranii apelează la un bătrân solomonar, Căciulă-împletită, coborâtor din tată în fiu dintr-o renumită familie de vrăjitori. Voiculescu face aici o descripție amănunțită a ritualului magic. Bătrânul adună obiectele de fier din sat (simboluri ale civilizației opresoare) și, întorcând pe oameni în epoca de lemn și de piatră, organizează o repetiție în vederea spectacolului final. Actul decisiv ar fi reînvierea duhului marelui taur al muntelui (*arhitaurul*) care să dea tăria lui urmașilor moleșiți de necredință și civilizație. Au loc jocuri, lupte, un fel de carnaval sălbatic cu scene de erotism păgân: *taurul biruitor* (un om deghizat) se împreună cu *juncana mântuită* (o femeie mascată cu o piele de vită) pentru a zămisli *pruncul ucigător de fiare*. Se înțelege că împreunarea

rămâne o taină pentru toți. După repetiția cu oamenii, are loc alta, cu cireada de vite. Vraciul anină de un pom pielea unui urs pentru a trezi instinctul războinic al animalelor, însă animalele sunt placide, ochii lor nu arată mânie și hotărâre de luptă. Atins în orgoliu, vraciul cercetează duhurile altor Berevoi, înaintașii, și, edificat, îmbracă pielea ursului făcând gesturi amenințătoare spre cireadă. În fine, taurul (nu arhitaurul) se agită și, pornind în galop, trage după el turma de vaci care zdrebește pe omul-urs. Moarte simbolică, fierul (civilizația) reintră în drepturi, ultimul Berevoi se sacrifică pentru a salva prestigiul științei magice.

În alt loc (*Schimnicul*) e vorba de un lycantrop, părintele Sofronie, paznic care dijmuește turma mănăstirii. Desfășurarea epică este bună, cu intrigă inteligent polițienească. Cu *Iubire magică* ne întoarcem în lumea oierilor și ciubărarilor, trăitori într-o sărăcie „de preistorie“. Un Onișor strânge aur aruncând o piele de berbec în râu („o taină străveche care s-a pierdut“), un bătrân adună pe un vârf de cuțit puricii care nu lasă să doarmă pe orășeanul rătăcit în acest colț vechi de lume. Apare și o Margaretă, nora gazdei, de care omul civilizației se îndrăgostește fulgerător („răscol sexual“), dar inutil, pentru că femeia e șireată, apare și dispare, ispitește și fuge. Îmbolnăvit, omul se duce la o vrăjitoare și aceasta îi destăinuie că Margareta e în realitate o vrăjitoare primejdioasă. Ni se descrie din nou o scenă de magie, din care nu lipsește scuiparea de trei ori în ochi. Alte trei insuflări, tăioase și reci, sunt plasate sub vintre, după care solicitantul e afumat cu buruieni rău mirositoare amestecate cu păr smuls de la fiare, în fine, vrăjitoarea îi face cu cuțitul semnul unei stele în dreptul inimii și-i dă la urmă dintr-o oală ascunsă în pământ un os. Descântecul cere ca osul să fie aruncat pe femeia vicleană, lucru pe care îndrăgostitul îl face și, atunci, minune: „Dar în clipa aceea se petrecu ceva cumplit. În fața mea sta o strigoaică ou ochii de albuș de ou răscopt, plesnit de dogoare: nasul mâncat de ulcer; obrajii scofâlciți se sugeau adânc între gingiile știrbe și puruiate. Sâni

tescuți îi atârnav ca două pungi goale, uscate și încrețite. Coastele îi jucau ca cercurile pe un butoi dogit, și în bazinul șoldiu, pe crăcanele oaselor picioarelor, măruntaiele spurcate clocoteau ca niște șerpi veninoși și duhoarea morții umplu deodată lumea. Am răcnit ca un nebun. Și am smucit-o deodată la fugă, fără să mă mai uit îndărăt, părăsind toate acolo..“

Explicația finală este necruțătoare în acest caz: „o psihoză excitomaniacală cu delir sistematizat“. Misterul povestirii se pierde, rămâne doar faptul epic ca atare, bine narat de autor. Mai stranie, de un straniu rațional ce amintește de Edgar Poe (a cărei temă o și reia Voiculescu) este *Lipitoarea*. Un adolescent cu fantezia înfierbântată este condus de o pasăre într-un loc unde află un cadavru. Anunțând autoritățile și revenind la locul dinainte, nu mai găsește nimic. Vedenie? Adolescentul retrăiește o întâmplare petrecută aidoma cu 100 de ani în urmă: bunicul său fusese omorât în locul unde el descoperise cadavrul. Locurile sunt bântuite de stafii (justificarea normală a unui fapt anormal), însă adolescentul gândește altceva și anume că, într-un fel pe care nu-l lămurește, a trăit pentru o clipă în afară de timp. Voiculescu nu adâncește filozofic asemenea cazuri și nici nu caută o explicație psihologică. El se limitează să arate cum miturile tulbură existența indivizilor simpli, provocând uneori încurcături pe care mintea rațională nu poate să le descurce.

Un număr de povestiri pot intra în categoria *eseului*. Epica este chemată să ilustreze (ca la Odobescu) un subiect abordat întâi științific. Visul și vânătoarea sunt teme tratate în *Căprioara din vis*, unde divanul de înțelepți discută despre puterea prevestitoare a visului și manifestările artei cinegetice în arta propriu-zisă. Se citează poemul despre Ghilgameș, Platon și, în completare, se povestește o întâmplare (prologul domină aici epica propriu-zisă), unde se vede cum un sculptor este salvat de la îngheț de către câinii împrumutați de femeia pe care o iubea fără speranță, domnița Irina. Raportul dintre existență și literatură devine tema

adevărată a altei povestiri, *Taina gorunului*, cu multe note semănătoriste (dor de foc în vatră, de țuică fiartă, nadișancă, pipe din care se pufăie), dar și o intrigă ce amintește din nou de Poe. *Cărăbușul de aur* este chiar citat în text, și ce urmează este o variantă la *mitul norocului*. În loc de comori, căutătorul descoperă în scorbura unui copac un schelet care se dovedește a fi rămășițele unui tâlhar celebru, Gogolea. E de apreciat, în cazul acestor povestiri, ingeniozitatea epică, mai puțin simbolurile din subtext.

Simbolurile dispar cu totul sau îmbracă haină morală în ultima categorie a *Povestirilor* lui Voiculescu, aceea în care naratorul tinde să iasă din umbra miturilor, fără a reuși cu totul. *Proba, Capul de zimbru*, apoi un întreg ciclu *călugăresc* arată calități excepționale de născocitor epic. Un grec vârstnic, suspect de a fi încornorat de mai tânăra lui soție, se expune în vitrina unui magazin din centrul orașului împreună cu cele patru fete ale sale, dând celor neîncredători în virtutea nevestei o probă irefutabilă: copiii au, ca și tatăl lor, șase degete la un picior (*Proba*). O piesă excepțională este *Capul de zimbru*, pe o temă ce a fost tratată și în proza rusească (Kuprin). E în discuție întâi (cunoaștem deja schema narativă) *existențialismul*, cu referințe la Kirkegaard, Heidegger și *existența tragică, ananké* etc., cam fără rost în text. Epica este însă excepțională. La cartierul general al unui regiment român sosește în vizită un general german însoțit de colaboratorii lui. Din discuțiile ce urmează unei mese copioase reiese că un ofițer, contele K., pasionat filatelist, are o piesă rară: un cap de zimbru de 27 parale. Timbrul se află asupra lui și-l arată celor de față, apoi timbrul dispăre fără urmă. Bănuiala este că cineva l-a ascuns. Toți, afară de un ofițer român, sunt dispuși să se lase a fi controlați. Recalcitrantul este amenințat, dar el preferă să fie mai bine împușcat de comandantul său decât să fie percheziționat. În fine, faptul nu se împlinește, în clipa în care comandantul ridică pistolul, apare chelnerul care strigă, salvator: „s-a găsit, s-a găsit“. Capul de zimbru se lipise pe fundul unei farfurii și puțin lipsise ca el să fie opărit

cu apă și aruncat la gunoi. Ofițerii, inclusiv cei străini, cred că la mijloc a fost mândria ofițerului și-l felicită, însă căpitanul Tomuț, care preferase să moară, dă altă explicație, stupefiantă: în portofel el are un cap de zimbru asemănător, moștenire de la o mamă descinsă din boierimea moldoveană. Calm, cel care trecuse prin dura probă existențialistă, aruncă timbrul în foc strigând: „*Tertium non datur*“.

Narațiunea este desăvârșită ca tehnică și arată la Voiculescu un gust al povestirii pe care prozatorii mai noi l-au pierdut. Din seria nuvelilor călugărești, două sunt substanțiale: *Chef la mănăstire și Ispitele părintelui Evtichie*. E vorba, în continuarea unei tradiții bogate a prozei noastre, de fanatism ortodox, misticism primitiv, de călugări care, vrând să scuipe diavoli, se umplu de bale etc. *Ispitele părintelui Evtichie* are o vervă boccacciană, la care se adaugă nota autohtonă de erezie și corupție. Cea de a doua povestire e mai în sensul lui Hogaș și Sadoveanu, cu defilări de soiuri de mâncăruri aromate și pofte bisericești nesățioase. Voiculescu face și aluzii mai licențioase vorbind de un „fetișcan“, ajutor nedefinit al starețului. Subiectele de acest fel vor fi dezvoltate în *Zahei orbul*. Povestirile aduc adesea soluții neprevăzute și încântă la lectură printr-un mod ingenios de a evita solemnitatea frazei, deși culoarea reținută și fluența propozițiilor dau un sentiment de demnitate stilistică. Nu toate *Povestirile* sunt la același nivel estetic. În afara celor citate ca fiind fără interes estetic, mai pot fi amintite *Limanul*, *Moarte amânată* (proză semănătoristă în stil Gârleanu) și chiar *Fata din Java* și *Sakuntala* despre care s-a spus că ar fi capodopere. Teza morală mi se pare aici mai puternică decât epica, amenințată (într-un caz) și de un pitoresc prea livresc. Însă, în ansamblu, proza este extraordinară, făcând încă o dată inutilă discuția despre teme urbane sau rurale, moderne sau tradiționale. V. Voiculescu recurge la un *sincretism folcloric* care-i permite să reactualizeze miturile fără a părea învechit și a

sugera moartea lor socială, fără a face sociologism și etnografie. Interesul ce se observă în ultimii ani pentru proza fantastică nu este fără legătură cu apariția acestor *Povestiri* tulburătoare.

* * *

La operele postume dinainte se adaugă și romanul *Zahei orbul*, publicat în 1970 (Ed. Dacia), socotit de unii un eșec, de alții o capodoperă. Adevărul este că romanul nu-i o scriere fără cusur, dar nici o scriere ce merită a fi ignorată. Tema este inedită în proza noastră și unele scene (mai ales acelea privitoare la viața ocașilor) sunt memorabile. E drept că *Zahei orbul* nu debutează sub cele mai bune auspicii. Istoria unui infirm care suportă nedreptăți peste nedreptăți a fost scrisă de mai multe ori. Noutatea ar fi la V. Voiculescu substratul simbolic, vizibil mai ales în ultima parte a narațiunii, aceea care arată înfrățirea dintre orbul Zahei și ologul popă Fulga (romanul are patru părți), amintind de un proverb românesc, dar și de cunoscuta întâmplare biblică a lui Tobie care și-a recâștigat vederea prin credință. Personajul lui Voiculescu este un uriaș care a orbit din cauza spirtului băut la cârciuma unui Stavrache, în ținuturile Brăilei. Ideea lui fixă este de a ajunge la schitul Dervent, în Dobrogea, pentru a se tămădui, dar ajunge la spital și, de aici, iese nevindecat pentru a trece, ca un veritabil erou picaresc, printr-un șir de întâmplări mai degrabă feroase decât pitorești. Conduc de Panteră, un borfaș cu pielea târcată, Zahei ajunge în „groapa gunoaielor“ unde stăpânește barosanul Paraipan, bătrân hoț pocăit. Orbul e pus să cerșească, dar se dovedește a fi păgubos, apoi e vârat zilnic cu picioarele în baltă ca să prindă lipitori. Un popă văduv, Ciosvârtă, își alege țiitoare dintre fetele din groapă, dar acestea fug după oarecare vreme furându-i popii lucrurile furate de țigani. Orbul Zahei e dus la bâlci și pus să împingă comedia, apoi ajunge grădinar pe moșia arenda-

șului Lagradora, zis Logodeală, om rău, zbir oriental. Însurat cu o femeie mai tânără cu 32 de ani decât el, femeia se spânzură, aceea care îi urmează, Caliopi, „femeie de iatac“, e arzoaie și vicleană. Văzând pe uriașul Zahei, arendășoiaia intră în călduri și, într-o noapte când Lagradora e plecat la oraș, se strecoară în culcușul orbului. Orbul crede că visează, scena se repetă, cu încheierea că arendășoiaia e prinsă și omorâtă de grecul bolnav de gelozie. Vina cade pe Zahei care, din iubire pentru moartă, nu se apără și ajunge la ocnă pentru 15 ani. De aici romanul începe să intereseze. Voiculescu, coborând în lumea subterană, întâlnește concurența unei mari literaturi. El insistă asupra formelor aberante pe care le iau, în stare de reclusiune îndelungată, viciile umane. Lipsește din descrierile lui Voiculescu sentimentul de milă creștină, lipsește și accentul satiric. Ocașii săi sunt mânâți ca și în lumea liberă de vanitatea puterii și cad pradă instinctelor oarbe. O regulă de viață există și aici, dar regula este anormalitatea. Boeru, căpetenia ocașilor, are trei țiitoare dintre deținuți, ceilalți se împerechează între ei formând, cu excepția unora (*muercile*), mici familii. Voiculescu face loc în text câtorva scene de sodomie colectivă (în nuvela *Vaca blestemată* prezentase împerecherea dintre un rudar și o vacă!) și înfățișează chiar o nuntă între bărbați:

„Giugiuc pășea palid cu ochii umeziți parcă de lacrimi, la brațul lui Boeru, înzorzonat și el peste hainele vârgate, cu pânglicuțe și alte țartamuri. Pe hârdăul de apă, slujind acum drept masă, luceau două cercuri, în chip de cununi, tăiate din tinichea de acoperiș frecată până ajunsese argintie. Alături un păhărel cu vin și un pesmet ros de șoareci. În loc de lumânări, Zahei și Alexandru le-au ținut aprinse două felinare din ocnă. Numaidecât în spate străjuiau Sperie-Pește și Gagiul cu cele două state majore ale lor amestecați cu soții și prietenii ginerelui, împopoțonați în loc de beteală cu felurite găтели mărunte. Apoi, paznicii, dorobanții de gardă, dornici de priveliștea nouă și setoși de băutura. Pe urmă gloata, prostimea, cu gura căscată la atâta splendoare și bogăție. Popa Țurcă,

Înveșmântat într-o largă rochie albastră, descusută din cingătoare, căpătată pentru împrejurarea asta tot dinafară, a spus din toată inima rugăciuni, a rostit pe dinafară cât s-a mai priceput și și-a mai adus aminte frânturi de slujbă, le-a schimbat inelele, i-a adăpat din același păhărel și i-a hrănit din același pesmecior soldățesc din care au ciugulit ca doi hulubași. Le-a cântat *Isaia dănțuiește*, învârtindu-se în jurul hârdăului cu orbul băjbâind după ei. Apoi i-a blagoslovit și după o scurtă cuvântare de urare a dat drumul nunții. Boeru a plâns, Sperie-Pește a hohotit de râs, Zahei a rămas adânc zguduit de puterea duhovnicească a tainei slujite și simțea nevoia să se apropie de popa pentru toată durerea și obida lui.“

Giugiuc, mireasa, este scos după oarecare timp din ocnă și soțul, Boeru, trece prin chinurile iadului. Încearcă o evadare și încercarea îi va fi fatală. Paginile acestea crude amintesc de proza lui Jean Génét. Lângă simbolul sodomiei, Voiculescu așează și un simbol religios. În lumea blestemată a ocnei, Zahei înțelege că „orbenia este școala lui Dumnezeu“. El *nu vede* mizeria existenței, ochiul minții se deschide în interior, în lumea spiritului. Acolo sunt legi și reguli ce pot salva omul de întunericul dinafară. Dus de Mânza (un fost ucenic-sculptor care, într-un moment de demență erotică, ucisese pe patronul și nevasta lui), Zahei ajunge la o biserică cioplită de ocnași în sare. Curiozitatea e că în loc de sfinți biserica este populată cu statui de femei goale în poziții impudice, rod al unei obsesii desfrânate. Biserica este, în fapt, un tractir unde prizonierii se refugiază noaptea pentru a-și înșela, printr-o substituie monstruoasă, simțurile. Simbol al *sfințirii* viciului sau simbol al trivializării, umilirii ideii de credință? Neavertizat, orbul Zahei ia locașul spurcat drept loc de închinăciune și îngenunche în fața falșilor sfinți, înnobilând prin curățenia credinței lui faptele rușinoase ale ocnașilor. Paginile care înfățișează toate acestea arată o fantezie asiatică:

„Femei goale, unele lucrute cu micală, altele strujite grosolan, cu stăruință numai asupra unor părți și organe. Toate mai mari

decât mărimea firească, în goliciumi desfrânate, pulpeşe, pâncoase, cu țâțe năprasnice boldite către privitori, unele cu coapse rășchirate să li se vadă sexurile căscate, altele cu șale încordate de spasme, câteva încremenite pe brânci cu șezuturi bucălate întoarse la îndemâna închinătorilor, multe răsturnate cu genunchii dați în lături parcă ahtiate să-și primească amanții, sau trântite de-a-dreptul pe pământ cu picioarele în sus. Nu se vedeau bine în beznă; făcute numai pentru noapte, ele slujeau doar pipăitului și îmbrățișărilor pe întuneric. Dar acum scăpărau din toate tainele lor nerușinate picurate cu diamante strălucitoare.

Era tractirul, la care cioplise generație după generație toate șirurile de ocnași de-a lungul anilor, fiecare cu râvnele și poftele ei, de când se deschisese ocna. Maghereanu sculptase în cinstea lui Boeru pe cea mai mârșavă, o mândră idoliță de-o moliciune a tot cutezătoare cu patru țâțe trufașe și două sexuri învoalte, vampirice, unul în față și celălalt în dos. Aici în capiștea neagră alergau chinuiți de pofte, înfierbântați de dorințe, să mângâie, să îmbrățișeze, să sărute nurii pietroși de care să-și sleiască clocotul simțurilor înnebunite de înfrânări năsilnice și să-și molcomească aprinderile în umeda lor răceală.

— Unde e Maica Domnului?

— Aci, șopti tânărul sugrumat.

Zahei se desfăcu, pipăi cu sfială, dete de pulpe goale și nu-și urcă mâinile mai sus. Căzu în genunchi și se rugă muțește, îndelung în țărâna sărată prinsă de sprâncene.

— Să mă ajuți să-mi însemnez drumul până aici, spuse el ridicându-se. Vreau să viu în fiecare dimineață și seară.“

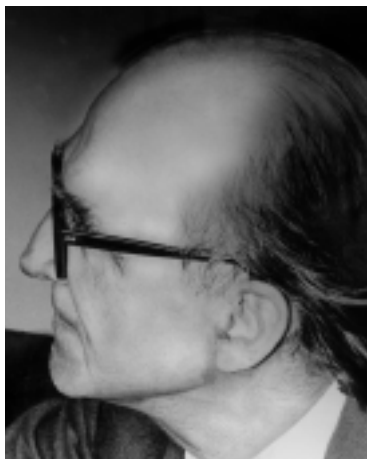
Detențiunea încheindu-se, Zahei e pus în libertate și primul lui gând e să ajungă la Dervent, simbolul mântuirii sale. Ajutat de o femeie, ajunge, dar schitul nu mai există. Disperat, Zahei vrea să se înece în Dunăre, dar scapă și-și reia viața de rătăcitor. E paznic la Brăila la o casă de toleranță, hamal în port etc., până când, auzind de minunile unui popă, Fulga, din satul Cervoiului,

pleacă în căutarea lui cu speranța de a-și recăpăta vederea. Popa însuși are o biografie fabuloasă (ca aceea a lui Popa Man): setos de femei și avere, el a făcut fapte scandaloase, a furat, de pildă, cai și i-a ascuns într-o biserică veche. Închis pentru răzvrătire, popa trece printr-o criză morală și, întors în sat, se arată preocupat numai de viața spiritului. Punând mâinile pe capul lui Zahei, orbul are senzația că vede și din acea clipă popa-olog și orbul formează un cuplu nedespărțit. Murind popa, orbul leagă mâinile mortului deasupra capului său și rămâne încremenit, pe locul unui vechi păcat, în așteptarea morții proprii. Sfârșit simbolic. Fostul oncaș răscumpără printr-o moarte voluntară nelegiuirile vechi ale unui slujitor al bisericii. Romanul se încheie în acest chip apoteotic strecurând, într-o parabolă plină de fapte de întuneric, lumina spiritualității creștine. Faptul că personajul central este un *orb* în căutarea *vederii* (mântuirii) întărește ideea unui simbolism evanghelic.

Cartea nu-i, cu toate acestea, peste tot profundă, unele părți cad în melodramă curată. Nici stilul nu mai are vigoarea din *Povestiri*. Unele pagini sunt fără culoare și, în genere, lipsește romanului o idee mare care să dea un sens mai înalt estetic acestor întâmplări crude și patetice.

Mircea ELIADE

1907—1986



Mircea Eliade a devenit o figură de prim ordin în știința miturilor și istoria religiilor, cărțile lui (*Aspecte ale mitului, Sacrul și profanul, Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului, Yoga, imoralitate și libertate* și, mai ales, *Tratatul de istoria religiilor*) reprezintă puncte de referință într-o disciplină de care se interesează majoritatea curentelor de idei din epocă. Psihanaliza, antropologia structurală, critica psiho-tematică etc. cercetează din unghiuri diferite miturile și arhetipurile, reintrate și altfel, pe calea ficțiunii, în spiritualitatea modernă obsedată de ceea ce a pierdut: *sentimentul sacru*lui. M. Eliade ocupă un loc special, prin metodă și amploarea cercetării, în acest vast proces de revalorizare a gândirii arhaice. În timp ce majoritatea metodelor moderne tind să demitizeze existența și expresiile ei arhaice descoperind profanul

în sacru, Eliade urmează o cale inversă: scopul lui este să „identifice prezența miticului în experiența umană (*Fragments d'un journal*, Ed. Gallimard, 1973, p. 315). Așadar, preocuparea este de a vedea *sacrul* în *profan*, manifestarea arhetipului, miticului în faptele comune ale vieții. Literatura modernă n-ar fi străină de această operație, cu atât mai necesară cu cât ea se dezvoltă într-o lume (societatea industrială) din care Dumnezeu (religia) a dispărut. Renașterea artei ar fi posibilă prin redescoperirea funcțiilor mitului. În felul acesta, ea și-ar recăpăta „demnitatea metafizică“ pe care a pierdut-o. Câteva din ideile omului de știință trec și în opera de ficțiune. Profesor de istoria religiilor la Universitatea din Chicago, Mircea Eliade continuă să scrie în limba română nuvele și romane de un fantastic intelectualizat. O nuvelă mai întinsă reia cu elemente de viață modernă vechiul simbol al Sheherezadei. Născocirea (*povestirea*) este o formă de salvare, *ficțiunea* concurează și înfruntă, în cele din urmă, moartea. Pentru a-și prelungi viața, un bătrân institutor bucureștean își creează o biografie fabuloasă. *Imaginarul, miticul* reprezintă o cale de mântuire. Mai documentat psihologic și mai complex ca structură epică este *Noaptea de Sânziene*, publicat mai întâi în franțuzește sub titlul *Forêt interdite*. E vorba de o carte inițiativă în care până și elementele cele mai banale (*mașina*) au o valoare arhetipală. *Miticul* continuă, deci, să existe într-o lume desacralizată, transcendentul se manifestă în gesturile cele mai banale ale individului care, fără să știe, poartă cu sine tiparele, riturile străvechi. Tema de aici o regăsim tratată mai concentrat și cu efecte uneori de mare subtilitate în *Nuvele* (Madrid, 1963) de un realism tulburat din loc în loc de *rupturi* voite și substituiri de planuri temporale. Volumul *La țigănci* (E.P.L., 1969) reia sumarul culegerii din 1963 adăugând două povestiri noi (*Adio, Podul*) și altele vechi (*Domnișoara Cristina, Șarpele, Secretul doctorului Honigberger, Nopti la Serampore*), scrieri ce fac din M. Eliade cel mai important scriitor

tor fantastic în proza română modernă, comparabil cu Lovecraft și Tolkien.

Concepția lui asupra fantasticului nu se abate prea mult de la teoria orientalistului asupra dialecticii *sacru*lui: după incarnație, transcendentul se camuflează în lume (istorie), rolul literaturii este să înregistreze *hierophaniile* (manifestările *sacru*lui) într-o narațiune care îmbrățișează direct faptele fără a le sofistica prin comentarii parazitare. Inșă pe măsură ce miticul se revelă, ceva se *ascunde*, devine criptic. Literatura, interesată în astfel de lucruri, *dezvăluie, lămurește* și, în același timp, obnubilează, adâncește misterul. Fantasticul modern (citim în *Jurnal*) și-a îmbogățit considerabil subiectele și metoda din contactul cu psihanaliza, etnologia, istoria religiilor și, mai ales, din experiențele *paranormale* ale tinerilor care consumă droguri halucinogene. Este posibil să se nască o literatură „inteligibilă și semnificativă“, implicată în *istorie* și *realitate*, cu rol pedagogic superior, căci ea deschide o fereastră spre sensul adânc al fenomenelor. Fantasticul din secolul al XIX-lea cultiva *evaziunea*, fantasticul modern, fecundat de noile experiențe, propune tinerilor derutați („închiși în propriul vid“) o mitologie nouă.

Discutabilă ideea lui Eliade că senzațiile pe care le produc halucinogenele pot duce la o redimensionare a fantasticului! Ar trebui mai întâi să avem certitudinea că autorul de proze fantastice încearcă puterea drogurilor (operație ce s-a făcut, în poezie, cu *mescalina*) rămânând în același timp în *istorie, realitate*. De reținut însă ideea că fantasticul modern nu mai poate ocoli noțiunile din urmă și, în genere, că literatura poate câștiga sugestii noi folosind descoperirile metodelor moderne de cunoaștere. O cerință asemănătoare formula cu patru decenii în urmă și Camil Petrescu, enervat de stereotipia vechiului realism. Metodele, între timp, s-au schimbat și literatura de azi folosește (nu numai cea fantastică) multe din documentele psihologice pe care i le pun la dispoziție, de pildă, psihanaliza sau sociologia. Din consultarea

miturilor poate ieși o nouă mitologie, și acesta este sensul spre care împinge (cu îndreptățire) M. Eliade fantasticul. El experimentează în câteva nuvele temele pe care le-a analizat mai întâi ca om de știință. În scrierea mai veche *Secretul doctorului Honigberger* (1940) tema este ieșirea din timp și spațiu cu ajutorul practicii yoginice. Pus de doamna Zerlendi sa elucideze misterul dispariției soțului său, medic și învățat orientalist, autorul — întors proaspăt din India (detaliu biografic exact) — descoperă între hârtiile medicului un jurnal care notează etapele apropierei de *Shambala*, tărâmul nevăzut. Doctorul Zerlendi ajunsese la experimentarea transei hipnotice și a altor metode spiritualiste cercetând biografia unui doctor din Brașov, sasul Honigberger (*inițiere*, deci, în *inițiere*, mister la puterea a doua). Este în puterea omului de a depăși lumea simțurilor și de a pătrunde, printr-o disciplină a spiritului, în lumile nevăzute. Jurnalul narează fazele acestei dispariții în *Shambala*, dar în momentul cel mai important, acela care ar trebui să dezvăluie secretul operației magice se oprește. Formula rămâne necunoscută, un colț al perdelei s-a ridicat pentru ca altul să cadă. Zerlendi se trezește nevăzut și însemnările lui continuă și după *dispariția* lui corporală, semn că funcțiile spiritului îi rămăseseră intacte. Până aici M. Eliade povestește cu exactitate un caz neverosimil. Narațiunea se complică și-și dezvăluie adevăratul ei înțeles când, după lectura teribilului jurnal, autorul, voind să-l înapoieze proprietarei, nu mai găsește pe nimeni în casă. După un an revine și, aflând pe doamna Zerlendi și pe fiica ei, Smaranda, acestea se arată intrigate de povestea vizitatorului: biblioteca doctorului Zerlendi fusese împrăștiată cu 20 de ani în urmă, slujnica murise de 15 ani, doctorul Zerlendi de 30 etc. Peste misterul dintâi se așează altul, mai greu, revelația accesului în *Shambala* se întunecă din nou la lumina realistă a *istoriei*. Cartea se încheie nehotărât (*vis* sau *realitate*?) și, dacă optăm pentru soluția dintâi, cine se înșelase: autorul (cel ce revelează sacrul, magicul în jurnalul unui doctor orientalist dispărut în chip bizar)

sau doamna Zerlendi și fiica ei, voci ale evenimentului (profanului)? Fantasticul iese din această tratare realistă a unui scenariu inițiativ.

Depășirea limitelor timpului și a spațiului formează și simbolul altei povestiri, *Nopti la Serampore*, ieșită din aceeași fază „indică” din biografia spirituală a lui M. Eliade. Trei europeni sceptici sunt supuși unei operații magice de către profesorul Budge din Calcuta, adept al practicilor *tantrice*. Ei sunt martorii unui eveniment care s-a petrecut cu... 150 de ani în urmă. Consultat asupra acestui fapt, înțeleptul Swami Shivananda de la o mănăstire din Himalaia confirmă puterea de a răsturna timpul și spațiul făcând pe tânărul indianist european să retrăiască experiența întoarcerii în timp. Evenimentul este modificat, retrăirea adaugă sau estompează unele dimensiuni.

Pentru cititorul modern astfel de lucruri sunt, firește, incredibile, dar prin relatarea lor inspirată narațiunea dă sentimentul unei forțe magice care contrazice raționalismul, geometrismul spiritualității noastre europene. Se mai asociază și o poezie a exoticii pe care M. Eliade o strecoară fără ostentație în paginile lui dense, congestionate de simboluri.

Tema *ieșirii din timp și spațiu* este reluată și în nuvele mai noi, în *Douăsprezece mii de capete de vite*, de exemplu, unde e vorba de cetățeanul Tancu Gore din Pitești, „om de încredere și de viitor”, care vrea să recupereze niște bani de la un oarecare Păunescu, funcționar ministerial. În timp ce Gore face cercetări pe strada Frumoasă, sună alarma și, intrând în adăpost, cunoaște pe M-me Popovici și pe servitoarea acesteia, Elisabeta. Reîntors la cârciumă, Gore află cu surprindere că alarma nu avusese loc și că M-me Popovici, pe care el pretinde că o văzuse cu cinci minute înainte, murise cu 40 de zile în urmă, în timpul unui bombardament. Niște muncitori aflați în cârciumă confirmă spusele cârciumarului, dar Gore susține morțiș că pe el simțurile nu-l înșală și, punând un pariu, pierde: casa de pe strada Frumoasă nr. 14 fusese distrusă

de mult, semnele vechi ale bombardamentului se văd peste tot. Culpabilizat și înnebunit de revelație, Gore se descarcă printr-o imprecizie profană: „Mama voastră de nebuni“. Dar cine este *ne-bun* cu adevărat aici, cine se înșală și cine spune adevărul? *Ruptura* în planul realului, pe care Roger Caillois o consideră esențială pentru afirmarea fantasticului, ia aici înfățișarea unei substituiri de planuri temporale. Gore trăiește într-un timp al *memoriei* și, în contact cu evenimentul cotidian (timpul acut al istoriei), enigmaticele lui nu se lămuresc și nici nu se destramă. Ele continuă să existe, într-o lunecare paralelă de planuri și în neputința eroului (și a noastră) de a le suprapune. M. Eliade se ferește să introducă sugestia unor elemente supranaturale. Totul aici este *verosimil*, dar *neconcordant*. Logica lui Gore e rectilinie, faptele povestite de el par adevărate, numai că versiunea lui se desfășoară în alt timp decât acela al evenimentelor cotidiene. Conflictul între aceste două planuri nu se poate închide în nici un fel, pentru că, spre deosebire de *Secretul doctorului Honigberger* și *Noapți la Serampore*, magia (soluția ireală, miraculosul) nu intervine nici o clipă în *Douăsprezece mii de capete de vite*. Acolo interpretarea poate atârna în favoarea soluției iraționale, aici opțiunea nu este posibilă pentru că personajul trăiește rațional, coerent, verosimil în două sfere diferite de timp.

Importanța literară a povestirii mi se pare a ieși mai puțin din caracterul ei ingenios fantastic, cât din pictura unei tipologii tradiționale într-o împrejurare enigmatică. Gore este un Mitică guraliv, înfipt, revendicativ, năpăstuit de soartă să treacă printr-o împrejurare grea. Încă de la prima replică ne dăm seama că Gore suferă de vanitate și că, mai mult decât paguba, îl irită intenția lui Păunescu (amicul escroc) de a-l duce de nas. „Eu sunt Gore — se prezintă el cârciumarului — (...) om de încredere și de viitor: așa-mi spun mie prietenii“. Gore este, evident, grăbit (și eroii lui Caragiale sunt totdeauna impacientați, modul lor de a nu face nimic este de a se agita, a reclama *un stil al urgenței!*): „Plata,

meștere, că suntem grăbiți! (...). Avem treburi. Suntem grăbiți“. În fine, orgoliul lui Gore izbucnește plener, amenințător în clipa despărțirii: „Ai să mai auzi dumneata de mine — asigură el pe cârciumar. — Ai să mai auzi de Iancu Gore“. Culmea e că Gore se ține de cuvânt, dar într-o conjunctură și pe un plan pe care el nu le prevăzuse. M. Eliade alege deliberat un individ comun [*tributele* lui, ca și acelea ale eroului caragialesc, pot deveni ușor vicii: dorință patologică de comunicare (mărturisește oricui ce i se întâmplă), graba (mistica deplasării) și orgoliul (ambățul)] pentru a trece printr-o situație enigmatică. Din nou ideea — devenită axul întregii sale literaturi — că sacrul, miticul se manifestă în aspectele banale ale existenței.

Ideea este reluată mai eseistic în povestirea *O fotografie veche de 14 ani*. Un om simplu, Dumitru, țăran de la Dunăre, ajuns într-un mediu de limbă engleză, pretinde că dr. Martin, taumaturg și predicator la Biserica Mântuirii, i-a vindecat prin telepatie soția, Thecla, bolnavă de astm. Mai mult, Thecla a început să semene, după intervenția predicatorului, cu o fotografie veche de 14 ani. Naivul Dumitru revine după patru ani pentru a mulțumi doctorului Martin, dar doctorul, descoperit între timp ca escroc, a fost închis și, vindecat în închisoare de spiritualism, practică acum o meserie onorabilă: e chelner într-un restaurant. Teza lui (și teza lui M. Eliade din scrierile științifice) e că divinitatea s-a retras din lume și pentru oameni e ca și moartă: nu intervine în nici un fel în faptele vieții, încrederea neclintită a lui Dumitru în dr. Martin (Dugay) tulbură acest raționalism sceptic. Cazul este discutat pe larg și niște tineri specialiști în budismul zen, semantică și sociologie reconstituie accesul lui Dumitru spre Spiritul Universal, trecerea de la Natură la Cultură, fără ca acesta să priceapă, bineînțeles, ceva. Dumitru ar fi ajuns în avangarda culturală a lumii pe măsură ce a învățat limba engleză (*limba universală*), fiind, totuși, incapabil să exprime toate misterele pe care le trăiește. Încheierea este că Dumitru, și nu dr. Martin, este adevăratul

făcător de minuni, creatorul, mai aproape prin naivitatea, idolatria lui de esența lucrurilor decât învățații sofiști din bar. Dumitru continuă să creadă cu obstinație că dr. Martin este un profet și un făcător de miracole... Atmosfera de ocultism, contestație tip hippy, sofistică subțire în marginea filozofiei budiste, specifică unor medii intelectuale occidentale, este bine prinsă. Fantasticul povestirii este însă discutabil din moment ce intervine perspectiva, incontrollabilă, a *miraculosului*. *Ieșirea din timp* este și ea o temă adiacentă, evoluția faptelor în narațiune arată o deplasare de accent de la obiect (pretinsa minune săvârșită de dr. Martin) asupra *subiectului*: elementarul Dumitru. Această substituție de planuri este fină, impresia ultimă este că Dumitru provocase, în credința lui oarbă, starea de grație pe care o atribuie nesigurului doctor Martin. *O fotografie veche de 14 ani*, mai slabă literar decât altele, are meritul de a formula clar tema scriitorului (retragerea divinității din lume) și de a sugera, printr-o ficțiune epică cât se poate de simplă, un caz de renaștere spirituală într-un individ de rând.

Tehnica epică este, dimpotrivă, complicată în nuvela *La țigănci*, indiscutabil o capodoperă a fantasticului românesc. Sorin Alexandrescu, care a studiat nuvela din punct de vedere structuralist (în excelenta *introducere* la vol. din 1969, E. P. L.), arată că este vorba aici de un itinerar spiritual: Viață și Moarte, Profan și Sacru, tradus grafic în chipul următor: „Real“ — „Ireal“ — „Real“ — „Ireal“. Cele 8 episoade ar marca un număr simetric de *intrări* și *ieșiri* sau mai degrabă *treceri* ale personajului de la o existență la alta, nuvela fiind citită (spre o interpretare asemănătoare înclină și alți comentatori) ca o *alegorie a morții* sau a *trecerii spre moarte*.

Interpretarea este, nu mai încapă discuție, adevărată, totuși nuvela are și alte planuri care o fac să fie mai mult decât o alegorie spiritualistă. Nu trec neobservate, de pildă, notele ei realist-pitorești, culoarea balcanică, încurcătura, stupoarea perpetuă a personajului, pe scurt, elementele unui prim plan realist în care

evoluează, în ignorarea totală a oricărui mister, un Gore Iancu mai cult, Gavrilescu, profesor de pian. *La țigănci* pare, până la un punct, o prelungire modernă a povestirii *La hanul lui Mânjoală*, cu oarecare note din *Momente* (căldură mare, birjarul filozof etc.). În planul secund al narațiunii se află un scenariu simbolic, asemănător în multe privințe cu cel din *Douăsprezece mii de capete de vite*. Aici e dezvoltată cu o mai mare artă epică tema ieșirii din timp sau a trăirii simultane în două planuri diferite. O scenă, mai întâi, banală de viață. Gavrilescu se întoarce acasă de la lecții și în tramvai încearcă să intre în vorbă cu ceilalți călători. Obsesia lui e *căldura și colonelul Lawrence*: „E cald, într-adevăr — spune el. Dar când este omul cult, le suportă ușor pe toate. Colonelul Lawrence, bunăoară, știți ceva de colonelul Lawrence?“... Nimeni nu știe de colonelul Lawrence, nici chiar Gavrilescu, dar numele colonelului (reținut din conversația unor studenți) e un simbol al intelectualității sale. Acestei prime realități, cvasi-comice, începe să i se substituie alta, misterioasă, simbolizată de *grădina țigăncilor*. Nevoit să-și întrerupă călătoria (profesorul de pian își amintește, deodată, că și-a uitat servieta cu note la M-me Voitinovici, pe Strada Preoteselor), Gavrilescu ajunge după oarecare ezitări „la țigănci“, în grădina răcoroasă pe lângă care trecuse fără s-o ia în seamă mulți ani. Intervine, vasăzică, hazardul, accidentalul (uitarea servietei) pentru ca personajul să ia act de existența *misterului* (grădina citată). Aici e întâmpinat de o fată oacheșă, apoi de o babă și, la urmă, în bordeiul cu paravane, covoare și divanuri scumpe, de alte trei fete: o țigancă, o grecoaică și o evreică... La sfârșitul lecturii, când simbolistica gravă a povestirii se vede mai limpede, constatăm că baba și fetele trag după ele grele umbre mitologice. Baba poate fi Cerberul, vizitiul — luntrașul Charon, iar fetele care-și ascund identitatea — Parcele. Deocamdată însă acest substrat spiritual, care trimite în egală măsură și la fabulosul folcloric românesc, este imperceptibil. *Semnele* apar îndată ce Gavrilescu începe să rătăcească în bordeiul plin de perdele și

paravane (*mitul*, concentrat, al *labirintului*, dacă continuăm să privim nuvela din acest unghi). Se remarcă aici și frecvența cifrei *trei*, și ea cu valoare simbolologică. Suma pe care o plătește la intrare profesorul valorează *trei lecții de pian*, fetele pe care trebuie să le identifice sunt în număr *de trei*, în fine, ora când se produc toate aceste întâmplări enigmatice e în jur de *trei*. Să părăsim pentru moment subtextul narațiunii spre a reveni la suprafața ei. Scenariul realist continuă să fie coerent, cu fragmentări care dau, la o primă impresie, o notă de confuzie voioasă, verosimilă pentru psihologia unui om de 49 de ani, trezit fără voia lui în fața a trei fete acoperite ațățător cu voaluri subțiri. Gavrilescu vrea întâi să renunțe („venisem pentru răcoare, pentru natură“), apoi, pus să ghicească fetele, da mereu soluții greșite. O ultimă încercare de a se salva este povestea „*tragediei vieții*“ lui (nevoia de comunicare), însă profesorul este adus brutal la realitate: „nu schimba iar vorba“. Gavrilescu nu este lăsat să se piardă în trecut, să se rățăcească în memorie. Fetele sunt grăbite („căci trece timpul, trece timpul“), amăgitoare și profesorul e supus la mai multe probe. Într-un rând el se vede înfășurat în giulgiu (viziunea morții), în altă clipă îi pare că visează și, trezit, își dă seama că e îmbrăcat altfel decât intrase, cu șalvari și tunică de mătase galben-aurie. În această confuzie totală în care miturile poartă măști foarte lumești, numai încercarea eroului de a-și povesti viața răzbate mai limpede prin epica savant fragmentată. Gavrilescu vrea să povestească viața lui și nu este lăsat, ceva totdeauna îl împiedică. Se înțelege, cu toate acestea, că, tânăr student în Germania, iubise pe Hildegard, dar o părăsise luând-o pe Elsa cu care trăiește de mulți ani la București. Venirea *la țigănci* echivalează cu o întoarcere în alt timp afectiv: „în acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr și toată lumea ar fi fost a lui, și *Hildegard* ar fi fost de asemenea a lui“. Însă, confruntat cu lumea de mistere a bordeiului, sentimentul de fericire dispare. Foarte acută este teroarea de obiecte și, într-o progresie amenințătoare,

senzația de împresurare a morții. Gavrilescu a intrat într-un labirint de lucruri vechi pe care îl străbate într-o stare nelămurită de vis și veghe: „Dați-mi drumul!... strigă. V-am spus să-mi dați drumul!... Din nou cineva, ceva, o ființă sau un obiect cu neputință de precizat, îl atinse pe față, pe umeri, și atunci începu să se apere învârtind orbește șalvării deasupra capului. Îi era din ce în ce mai cald, simțea broboanele de sudoare prelingându-i-se pe obraji, și gâfâia. Într-o smucitură prea bruscă, șalvării îi scăpară din mână și dispărură undeva, departe, în întuneric. Gavrilescu rămase o clipă cu brațul ridicat, strângându-și spasmodic pumnul, ca și cum ar fi sperat să descopere, de la o clipă la alta, că se înșelase, că șalvării erau încă în puterea lui. Se simți deodată gol, și se făcu mic, lăsându-se pe vine, proptindu-și mâinile pe covor și plecându-și fruntea, parcă ar fi fost gata s-o ia la goană. Începu să înainteze pipăind cu palmele covorul în jurul lui, tot sperând că și-ar putea regăsi șalvării. Descoperea la răstimpuri obiecte pe care îi era greu să le identifice; unele semănau la început cu o lădiță, dar se dovedeau a fi, pipăite mai bine, dovleci uriași înveliți în broboade; altele, care păreau la început perne sau suluri de divan, deveneau, corect pipăite, mingi, umbrele vechi umplute cu tărâte, coșuri de rufe pline cu jurnale — dar nu apuca să hotărască ce-ar fi putut fi, pentru că descoperea neconținut alte obiecte în fața lui și începea să le pipăie. Uneori îi ieșeau în față mobile mari, și Gavrilescu le ocolea prudent, căci nu le cunoștea formele și-i era teamă să nu le răstoarne.“

Sugestia mai profundă (formulată clar în finalul nuvelei) este că de la viață la moarte trecerea este imperceptibilă, uneori visul, alteori plăcerea (experiențele lui Gavrilescu în *bordei*) constituie anticamera morții. Ieșind din ea, profesorul de pian aude tramvaiul huruind (un semnal al *timpului*) și redescoperă baba așezată la punctul de frontieră între două țărâmurii. Reintrat în realitatea cotidiană (se va vedea că pentru Gavrilescu e vorba de o *falsă realitate*, el trăiește deja într-un timp revolut) personalul revine la

ticurile și volubilitatea dinainte. Subiectul predilect este tot *căldura* și *colonelul Liwrence*, însă audiența este acum mai slabă. Chestionat, un tânăr întoarce distrat capul. Dând taxatorului o bancnotă, Gavrilescu descoperă cu stupeoare că bancnota este retrasă din circulație. Ajuns pe Strada Preoteselor, află că doamna Voitinovici plecase de mult. Acasă la el, profesorul găsește oameni străini. De la cârciumarul din cartier, ia cunoștință că Elsa se întorsese, de 12 ani, în Germania după dispariția fără urmă a soțului ei, Gavrilescu. Așadar, rătăcirea în bordeiul țigăncilor a durat nu câteva ore, ci 12 ani, fapt pe care Gavrilescu, evident, nu-l înțelege: „Curios, șopti Gavrilescu, începând să-și facă vânt cu pălăria. Și eu dacă ți-aș spune dumitale, dacă ți-aș spune că azi dimineață, și-ți dau cuvântul meu de onoare că nu exagerez, azi dimineață am stat cu ea de vorbă... ceva mai mult. La prânz am mâncat împreună. Pot să-ți spun și ce-am mâncat..

— S-o fi întors, vorbi cârciumarul privindu-l nedumerit.

— Nu, nu s-a întors. N-a plecat deloc. E la mijloc o confuzie. Acum sunt cam obosit, dar mâine dimineață am să-ți dau eu de rost..“

Întors la *țigănci*, Gavrilescu găsește lucrurile neschimbate. Baba e la postul ei și-i recomandă, ca și prima oară, să nu se rătăcească. În bordei, profesorul află pe Hildegard, tânără cum o lăsase cu multe decenii în urmă, și fata reacționează ca și cum totul s-ar fi întâmplat ieri: „De când te-aștept (...) Te-am căutat peste tot. — Am fost la berărie, șopti Gavrilescu. Dacă n-ar fi fost cu ea la berărie nu s-ar fi întâmplat nimic..“ Planurile s-au încurcat de tot. Gavrilescu amestecă timpul trecut cu cel prezent, iar bunul lui simț realist caută o scuză în căldură și oboseală: „A fost o zi teribilă!“ Fata îi trece prin fața ochilor o posibilitate (moartea) pe care el tot n-o înțelege: „E adevărat? se miră fata. Tu încă nu înțelegi? Nu înțelegi ce ți s-a întâmplat, acum, de curând, de foarte curând? E adevărat că nu înțelegi?“ Echivocul crește când, luat de mână de Hildegard, Gavrilescu se urcă în trăsura pe care moțâie

birjarul ce-l adusese la țigănci. Cele două planuri temporale fuzionează total. Hildegard și birjarul fac parte din două lumi diferite și pentru Gavrilescu nu mai este cu putință a le mai separa. *Timpul memoriei și timpul istoric* se confundă și călătoria spre o imaginară pădure spre care îl îndreaptă Hildegard poate fi o călătorie spre moarte. Ea începe cu o trecere de la starea de veghe la starea de vis: „Hildegard, începe el târziu. Dacă nu te-aș fi auzit vorbind cu birjarul, aș crede că visez... (...) — Toți visăm, spuse [Hildegard]. Așa începe. Ca într-un vis...”

M. Eliade notează în *Jurnal* (p. 550) că problema pentru critică nu este să descifreze simbolismul povestirii, ci *mesajul* ascuns de realitatea povestirii („mai precis acel nou gen de realitate pe care o dezvăluie aventura lui Gavrilescu“). Din altă însemnare deducem că intenția autorului, scriind *La țigănci*, a fost să creeze (id est: *reveleze*) două lumi paralele în Universul cotidian. Ca într-un mit polynesian, *lumea reală* este și nu este în același timp, și semnificații nebănuite *dau un sens* mai adânc vieții de toate zilele. Cu alte cuvinte: istoria narată în *La țigănci* nu simbolizează nimic și nu transfigurează realitatea cu ajutorul unui cifru. Esențială e doar manifestarea aceluși omniprezent, statornic *dincolo* în lumea fenomenală a lui *dincoace*, un prezent nesigur, alunecos.

Sugestia acestor două realități în existența obișnuită este, ca și în *Șarpele* și, în genere, în toată proza fantastică a lui M. Eliade, esențială, însă în limbajul sărac al criticii literare toate aceste planuri din spatele faptelor epice se cheamă *simboluri*. A citi simbolurile într-un text cu suprafețe realiste netede e a dezvălui *mesajul* ascuns în straturile adânci ale creației. În *La țigănci* ele sunt numeroase, mascate de vorbe banale. La urmă, când cheia povestirii a fost găsită, vedem că detaliile acoperă în chip ingenios simplu *realitatea mitică* (să-i spunem astfel, deși nimic solemn mitic nu se petrece aici) a povestirii. Faptul, de pildă, că Gavrilescu, coborând din tramvai pentru a se întoarce pe Strada Preotelor, întârzie să ia tramvaiul în sens contrar începe să dea de

bănuie. Vorba pe care el o aruncă: „Prea târziu...” pare profetică. Amănuntul, apoi, că eroul este un artist (cineva, altfel zis, care vrea să creeze o altă realitate, o realitate *iluzorie*) nu este, iarăși, fără semnificație: Gavrilescu vede realitatea zilnică prin oglinda iluziei lui (arta). Ca pianist el trăiește frecvent pe alt portativ (plan) al existenței. Arta e, dealtfel, orgoliul și forma lui de apărare. Când o fată din cele trei remarcă faptul că celui rătăcit în bordei îi este frică, Gavrilescu înalță solemn brațul și pronunță replica de mai jos, de cea mai pură culoare miticească:

„Domnișoarelor! strigă el jignit. Văd că nu știți cu cine aveți de-a face. Eu nu sunt un oarecine. Eu sunt Gavrilescu artist. Și înainte de a fi ajuns, pentru păcatele mele, un biet profesor de pian, eu am trăit un vis de poet. Domnișoarelor, exclamă patetic (...), la 20 de ani eu am cunoscut, m-am îndrăgostit și am iubit pe Hildegard.“

Vine la rând, în seria acestor simboluri mici prin care trăiește simbolul mare al nuvelei, insistența celor trei fete de a fi identificate. Gavrilescu este pus în repetate rânduri să ghicească și el eșuează mereu. Ce poate să semnifice asta? Scena trimite la operațiile magice, dar și mitologice, unde eroii sunt puși mereu în situația să aleagă din trei drumuri pe cel adevărat sau să intuiască din mai multe izvoare pe cel dătător de puteri. Personajul lui Mircea Eliade ratează (cum ratase și iubirea cu Hildegard și, apoi, în cariera socială!) și întrebarea ce se ridică este ce s-ar fi întâmplat dacă el ghicea, cu adevărat, pe cele trei fete. „Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos, șopti grecoaica. Ți-am fi cântat și ți-am fi dănuțuit și te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos“. Răspunsul este numai în parte satisfăcător, profund. Singurul lucru ce se înțelege este că dincolo de satisfacțiile lumești, Gavrilescu ar fi putut pătrunde în *toate odăile* bordeiului. Acesta vrea să spună că el ar fi ajuns să *cunoască* micul labirint în care viața și moartea, plăcerea și eșecul trăiesc laolaltă.

Semnele se înmulțesc, inutil a le urmări pe toate, ele sunt strecurate discret într-un text care nu respiră un sentiment de teroare, frică existențială. Eroul lui Eliade este suspect de calm, nici una din încercările nefirești prin care trece nu-l tulbură atât de tare încât să devină anxios. După scurta scenă în care obiectele îl împresoară amenințător, Gavrilescu revine la starea normală. El pune totul pe seama unei confuzii provocate de *căldură*. Căldura e, dealtfel, factorul climateric decisiv în povestire. La prozatorii fantastici de tip gotic (la Hoffmann și chiar la Poe) fantasticul e o floare a nopții, enigmaticul are nevoie de complicitatea întunericului și a ceții, în nuvelistica lui Eliade totul se petrece la lumina zilei. Abia dacă *umbra, răcoarea* scot eroul de sub tirania luminii. Moartea e o topire lină într-un vis nedesprins încă de starea de veghe. Prins în jocul celor trei fete (trei *iluzii*), Gavrilescu refuză să ia lucrurile în serios, sentimentul lui sincer e că la mijloc nu este decât o farsă din care trebuie să iasă. În termeni existențialiști, am putea spune că Gavrilescu nu vrea să ia act de condiția lui, refuză să-și asume destinul tragic. Chestiunea are o anumită semnificație în proza lui Mircea Eliade. El alege în chip deliberat indivizi simpli pentru a revela în ei o realitate spirituală profundă. Dumitru, Gore Iancu, Gavrilescu sunt caii răpciugoși în care se ascunde sufletul nobil al sacralului.

Alte povestiri (*Ghicator în pietre, Fata căpitanului*) pun accent pe factorul divinație și pe realitatea morală pe care el o provoacă. Emanuel face cunoștință, la mare, cu Vasile Beldiman, fost marinar și paznic de far, priceput în a citi destinul indivizilor în pietre. Ghicatorul prevede că un alt vilegiaturist va primi o telegramă, lucru ce se întâmplă, și prezice lui Emanuel că vede două fete întâlnite la patinaj, dintre care una, căzând, e ridicată de tânăr, fapt ce iarăși, *s-a întâmplat*, dar în vis, în imaginația lui Emanuel. Ce urmează e complicat: faptele sunt povestite înainte de a se întâmpla, dialogurile pun și pe eroi și pe noi pe gânduri. Personajele se caută și nu se găsesc, se salvează de la înec fără a fi

intrat în apă, intriga dă impresia unui scenariu care se desfășoară deodată pe mai multe planuri de timp și spațiu. Nuvela amintește într-o oarecare măsură de *Crima lordului Arthur Savile* de Oscar Wilde, dar acolo accentul cade pe factorul psihologic și pe rezolvarea spectaculoasă a obsesiei, aici pe coincidențele misterioase și ambigue.

Fata căpitanului pune față în față o fată bovarică (Agripina) îndrăgostită de un poet care a murit de mult, și pe Brânduș, copil găsit care are harul de a ghici secretul fetei: Agripina rămăsese repetentă. Întrebat de unde știe, Brânduș nu spune, singura lui dezvăluire e o poveste cu un motan năzdrăvan care scoate cu gheara rufele dintr-un cazan în clocot. Intervine și aici răsucirea de planuri: povestea cu motanul se întâmplase când copilul avea 5 ani, dar el o prezintă ca și când s-ar fi petrecut în prezent. Agripina, pradă unei fantezii livrești, face lui Brânduș recomandări (să fie sarcastic și demonic, să insulte, să provoace la duel), Brânduș nu vrea să învețe nimic, el are un secret pe care îl protejează: „eu știu ce știu, n-am nevoie de altceva“, și se pierde în munte. Mai înainte se lăsase bătut de fiul căpitanului, Valentin, voind să-și verifice puterea voinței. Povestirea, admirabilă, e în linia fantasticului folcloric, dezvoltat mai întâi în *Domnișoara Cristina* (1936).

Adio (E. P. L., 1969) e un proiect de teatru în stil voit absurd (anti-teatru), cu o temă frecventă și în alte scrieri. Un actor apare pe scenă și zice de trei ori *adio*, apoi autorul este împins din spate de director pentru a explica unui public peștiș și enervat ce ar fi vrut să spună dacă ar fi scris piesa (absurd și parodie de absurd). De reținut că autorul este profesor de istoria religiilor (notăm că M. Eliade a scris cu adevărat o piesă: *Brâncuși*) și în ideea lui piesa ar trebui să sugereze moartea lui Dumnezeu. O fată este legată cu mâinile la spate și în fața ei stă un bătrân mânios care privește adânc și cu semnificație. Bătrânul mânios și cu privirile pironite reprezintă *lumea veche* (politeismul vedic, ideologia și praxiologia sacrificiului), fata încătușată e *spiritul* („atman“)

care, în fapt, nu poate fi legat, rob. Îndată ce fata se trezește, legăturile cad singure: spiritul nu poate fi înlănțuit etc. Publicul participă la descifrarea simbolurilor preconizate de proiect. Tema lui poate fi *misterul descoperirii Spiritului*. În final, scriitorul anunță că nu mai vrea să scrie piesa care, între timp, s-a jucat.

Podul, povestire și mai fragmentară decât cea dinainte, se bizuie în sensul teoriei pe care o știm pe *ambivalența evenimentului*, pe posibilitatea coexistenței a două fapte, universuri contrarii („coincidentia oppositorum“) în aceeași ființă, lucru. În *Jurnal*, Eliade notează undeva că un eveniment banal poate revela semnificații transcendente și că alt eveniment, aparent extraordinar, fantastic, poate fi acceptat, trăit de indivizi ca ceva normal. *Podul* se străduiește să dovedească astfel de legături secrete în tot felul de întâmplări care se modifică de câte ori sunt reluate. E vorba și aici de *atman* și re-naștere în *lumea spiritului*. Un locotenent de roșiori se culcă cu 12 femei, apoi cu 11, iar din cele 11 una singură este Magna Mater, Marea zeiță, dar care? Când locotenentul se întoarce de la regiment, prietenii lui destupă *prima* sticlă de vin, iar asupra celei de a *doua* păstrează un secret și respectă un ritual, iarăși, de ce?, pentru că a doua *oară* înseamnă născut sub semnul lui „atman“ etc. Povestirea narează, într-un stil deliberat complicat, astfel de *hierophanii*, alternând notația eseistică (despre gândirea occidentală, de pildă, care n-ar mai fi făcut nici un progres de la presocratici) cu colaje de fapte epice, răsturnate, fragmentate ca în *Guernica* lui Picasso. Titlul narațiunii vine de la faptul că discuția are loc într-un tren și ea se încheie în clipa în care trenul se apropie de Pod (podul Cernavodă), detaliu ce se poate, firește, *simboliza*: Podul care leagă două maluri ale existenței, două universuri, două planuri, *podul* care ne duce *dincolo* etc., etc. Numărul *hierophaniilor* este nelimitat.

Nuvela *Un om mare*, datată 1945, se apropie prin subiect de formula aceluia *fantastic anatomic* cultivat între cele două războaie de autori care, pătrunzând în laboratoare și spitale, depistează

cazuri de abatere de la normele biologice pentru a înfățișa comportamente aberante. Însă la Mircea Eliade nu-i decât un prilej de studiu mitic. Inginerul Cucoaneș începe deodată să crească într-un ritm îngrijorător. Consultați, medicii dau din umeri, nici o ipoteză nu pare a sta în picioare. Curând, pe inginer nu-l mai încap hainele, pantofii, camera în care stă devine neîncăpătoare și, ajutat de un prieten, se refugiază în Bucegi. El a devenit deja un uriaș, urechile lui prind sunete pe care omul obișnuit nu le percepe, ochii văd departe și adânc. Cucoaneș suferă deci de „macrantropie“ datorită unei glande dispărute la mamifere în pleistocen, activizată în cazul lui fără să se știe de ce. Aceasta este explicația științifică. Nuvela își poate trage izvorul și din literatura mitologică, despre un *mit al uriașilor* vorbind în mai multe rânduri și orientalistul Mircea Eliade. Despre copii care cresc într-o zi cât alții într-un an aflăm și în basmele noastre. Ce sunt, apoi, Ochilă, Strâmbă-lemne, Sfarmă-piatră etc. dacă nu niște ființe mitice care se mișcă nestingherite printre oameni comuni și fac isprăvi răsunătoare?! Legende din diverse puncte geografice vorbesc de faptul că odinioară (in illo tempore) pământul era locuit de oameni mari care participau la întâmplări sacre. Accentul în nuvela lui M. Eliade cade nu pe studiul macrantropiei în lumea modernă, ci pe sugestia că un exemplar comun, devenind un uriaș, ia contact cu o realitate mitică, ascunsă simțurilor obișnuite. În munți unde se refugiază Cucoaneș pare un Neptun înălțat peste talazurile de verdeață.

„Barba îi crescuse... prodigios în aceste ultime zile, schimbându-i cu desăvârșire figura, transformându-i-o în teofanie. Capul — cu totul normal pentru proporțiile trupului — devenea totuși peste putință de privit îndată ce începea să rădă sau să vorbească, pentru că atunci își arăta dinții, și întunericul gurii, și limba de balaur. Dealtfel, la cel dintâi sunet pe care îl scotea, te cutremurai trăgându-te înapoi, căci aveai impresia că a provocat acel sunet într-un chip nefiresc, mișcându-și umerii, sau trosnindu-și degetele,

sau huruind în coșul pieptului. Mă simt cu totul incapabil să evoc acele sunete. Nu pot spune că semănau cu vreunul din nenumăratele suspine, gemete, pocnituri și şuierături pe care le auzisem în natură — și cu toate acestea ele evocau ceva, ceva dintr-un domeniu incert de vis, de febre și spaime animale, și numai această involuntară evocare te copleșea cu teroarea ei, fascinandu-te, suspendând pentru atâtea cutremurătoare clipe sentimentul prezentului.“

Uriașul nu e trist, părăsit de toți el cântă, întrebat de prietenul său ce simte, ce aude, el răspunde invariabil: „E bine, e bine“. Adusă la fața locului, logodnica (Lenora) se înspăimântă, leșină, dar Cucoaneș ridică brațele către cer și chiuie de bucurie. Sunetele lui îndoiesc copacii și anunță uragane. Uriașul pare a fi descoperit ceva, o taină, și întrebat (prin mijlocirea unei table de scris) „ce este *acolo*?“ el răspunde enigmatic: „*Totul este*“. Rupe, apoi, dintr-un copac trei ramuri verzi și le împarte logodnicei, prietenului și șoferului, voind să comunice ceva pe care cei de față nu-l înțeleg: „Le-am luat cu mare teamă, parcă am fi ghicit, ca prin vis, că ni se dezvăluie o cutremurătoare taină, și am rămas toți trei cu ramura verde în mâini, privindu-l. Cucoaneș a început atunci din nou să râdă, peste măsură de înveselit de buna noastră cuviință.“

Cucoaneș dispare și peste câțva timp urmele lui sunt semnalate în diverse părți ale țării, după care nu se mai aude nimic de el. Natura pe care, se pare, o descoperise în ipostaza de macrantrop, îl înghite cu totul. Alte comentarii, în marginea cazului, Mircea Eliade nu face.

Este locul, după ce am văzut temele literaturii lui Eliade, de a defini formula fantasticului său. E limpede că ea nu este străină de preocupările și știința istoricului religiilor, ipotezele de acolo trec și în opera de ficțiune. *Ieșirea din timp*, manifestarea *miticului*, *sacralului* în faptele neînsemnate ale vieții, existența a două planuri paralele sau coexistența în aceeași ființă de elemente din lumi diferite (*coincidentia oppositorum*) etc. sunt temele cele mai

răspândite și, dacă privim bine, observăm că scrierile fantastice ale lui Eliade au și din acest punct de vedere o unitate remarcabilă. De la *Șarpele* și *Domnișoara Cristina* până la nuvelele mai noi aceleași simboluri circulă într-o varietate de întâmplări ingenioase, tot atâtea etape, forme ale unui *scenariu inițiativ* mai general în care intră, adesea fără voia lor, oamenii de rând. Fantasticul eliadesc stă, astfel, foarte aproape de *miraculos* fără a se contopi totuși cu el, întucât autorul e interesat mai puțin de formele revelației decât de sugestia unui substrat mitic în existența de toate zilele. Cărțile au în spatele lor o concepție teoretică, însă teoria nu se vede, căci, creator profund și original, M. Eliade pune în spatele ideilor desfășurarea liberă a fanteziei. O fantezie, evident, cultivată, fecundată de lecturi, totuși nu împovărată de erudiție. La Lovecraft, fantasticul vine dinafară, ca o violare a lumii normalității de către niște ființe coborâte din alt univers. Agresiunea lor provoacă o dislocare în ordinea firească a vieții, iar dislocarea un sentiment acut de *teroare*. Proza lui Poe se bazează pe capacitatea rațiunii de a naște monștri, fantasticul este la el (dacă putem spune astfel) *eroarea* posibilă, normală a logicii. Fantasticul lui Eliade este la capătul opus al *oribilului* anglo-saxon. Nuvelele lui, s-a observat de către mulți, nu cultivă și nu produc la lectură spaima de existență, fantasticul este mai degrabă calm, ca un element firesc de viață. Chiar faptele cele mai crunte (dispariția unui individ, revelația de a trăi în alt timp) nu atrofiază simțurile și nu aruncă spiritul în brațele teroarei. Numai în *Domnișoara Cristina*, scriere legată direct de folclorul românesc, Eliade dă oarecare dezvoltare demonicului, sub presiunea, probabil, și a subiectului construit pe ideea contactului posibil între strigoi și oamenii vii. Dăm aici peste fetițe posedate și tineri care trăiesc cu disperare neputincioasă sentimentul morții. În rest, fantasticul este o realitate care tulbură, dar nu cutremură și nu dezechilibrează ființa. De cele mai multe ori (*La țigânci*, *O fotografie veche de 14 ani*, *Douăsprezece mii de capete de vite*) el trece aproape imperceptibil. O „încurcătură teribilă“, cum zice Gavriles-

cu, din care eroul vrea să scape, să revină la *normalitate*. În fond, elementele care produc sentimentul de fantastic nu sunt, în proza lui Eliade, străine de realitatea normală, *fantasticul* și *realul* cresc, evoluează împreună. Și cum fantasticul îmbracă de obicei haina miticului, putem spune că personajul care trece prin proba inițiativă (*inițierea* e și ea un proces imperceptibil normal) este un purtător fără să știe de mituri. Nuvela înregistrează momentul în care individul ia act, printr-un accident, de existența acestui univers ascuns, moștenit ca datele genetice. Reacția lui nu va fi, în consecință, violentă, totul se petrece în stare de luciditate. Însă acest mecanism are și un al doilea moment. *Miticul*, *arhetipul*, *sacrul* se încarcă, pe măsură ce tema se desfășoară, cu semne din ce în ce mai profunde, mai complicate, nu pentru erou, ci pentru cititor. Am spune că eroul trăiește în afara condiției impuse de fantastic, întrucât are o vagă conștiință a lui, cititorul este cel care descoperă realitatea secundă, universul paralel în care se oglindesc faptele noastre neînsemnate. El singur înțelege că aiuritul, vorbărețul Gavrilescu se pregătește să intre în moarte sau că Iancu Gore a început să se miște pe un portativ metafizic. Știința lui Mircea Eliade este de a strecura într-un text totdeauna limpede astfel de simboluri care pun spiritul nostru să vadă prin lucruri și să-și cântărească filozofic gesturile. Filiația ce se poate stabili în cadrul literaturii române duce, în cazul lui, la Eminescu și la formula *fantasticului metafizic*. Deosebirea este că M. Eliade evită să facă din personajele sale niște filozofi sau visători metafizici, preferând oamenii cei mai banali cu puțință și, în altă ordine, că prozatorul modern e interesat mai mult de manifestarea miturilor decât de puțința omului de a egala, prin creație, divinitatea. Eliade desparte, apoi, definitiv *fantasticul* de *poezie* în înțeles literar imediat, textul său se supune cu severitate demonstrației epice. În felul acesta proza fantastică a lui Mircea Eliade ne apare scaldată de lumina unei spiritualități reflexive, fără a fi totuși copleșită de erudiție mitologică și uscată de speculație. Ea a dat fantasticului românesc nota mai sistematic intelectuală ce-i lipsea.

Constantin NOICA

1909—1987



O revenire puternică în eseistică are, cu *Rostirea filozofică românească* (1970), Constantin Noica, debutant în 1934 cu *Mathesis sau bucuriile simple*, eseu despre esența și limitele științei. Ca toți din generația sa, Noica se interesează de dimensiunile spiritualității românești, urmând pe Vasile Pârvan și Lucian Blaga, filozofi neomologați de școală. Dealtfel filozofia ca sistem decade în ochii tinerilor spiritualiști din deceniul al IV-lea, ceea ce vor să impună este o filozofie a ființei și a existenței. Folclorul, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, învelișurile limbii comune sunt, pentru ei, izvoare mai sigure decât Maiorescu, Conta sau alți filozofi profesioniști. Eminescu este acceptat pentru tendința lui de a depăși limitele sincretismului raționalist. Filozofia clasică românească ar fi dominată de trei

absențe: absența unei problematice a cunoașterii, absența unei etici și absența unei probleme a spiritului ca atare (C. Noica: *Pentru o altă istorie a gândirii românești*, în *Saeculum*, 1943). Filozofia s-ar naște acolo unde există o *ruptură* între *natură* și *cultură*, *fire* și *spirit* și, bineînțeles, o sensibilitate la acest proces. Or, noi, românii, avem „o dulce continuare între fire și spirit“ (*Cum gândește poporul român*, în *Convorbiri literare*, 1944) și, prin aceasta, avem puține șanse în *filozofia spiritului*. Șanse mai mari sunt în *filozofia ființei*, continuând astfel pe greci. Noica face o segmentare în straturile culturii noastre (*Ce e etern și ce e istoric în cultura românească?*, 1943) și descoperă trei momente corespunzătoare a trei viziuni: întâi „perspectiva eternității“ (filozofia absenței de a filozofa în *Învățăturile* lui Neagoe Basarab); apoi, momentul Cantemir prin „nemulțumirea de om al istoriei“ și instaurarea spiritului de critică și, în fine, faza modernă prin Lucian Blaga care încearcă să împace eternitatea cu istoria. În spiritualitatea românească evoluția ar fi, așadar, „de la ființă către istorie“. În altă parte (*Convorbiri literare*, 1944) afirmă că odată cu Blaga „triumfă românescul în filozofie“ și-l adaugă numaidecât pe iraționalistul Nae Ionescu (al cărui elev a fost) cu preocupările lui pentru factorul *teologie* în cultură. Problematika „teologicului“ ar face posibilă speculația metafizică, deci filozofia. Astfel de disocieri sunt discutabile și autorul și-a revăzut mai târziu punctele de vedere. De ce n-ar fi posibilă o filozofie într-o problematică a continuității? Istoria nu se manifestă și prin refuzul de a-ți pune problema istoriei? etc. *Jurnal filozofic* din 1944, unde C. Noica profesează în chip mai direct idei „trăiriste“ pare lui Șerban Cioculescu * opera unui sofist și el dă filozofului sfatul (perfidie?) să scrie un roman: „De ce n-ar încerca un roman? Subiectul l-ar avea copt, cartea s-ar scrie de la sine: școlile seci prin care a trecut și școala cea nouă, imaginară, realizată epic“.

* *Aspecte literare contemporane*, Ed. Eminescu, 1972, p. 709 și urm.

C. Noica a continuat să facă, totuși, eseistică filozofică și *Rostirea filozofică românească* din 1970 este, într-un fel, o revelație. Spiritul tăgăduitor dinainte acceptă acum realitatea istoriei și caută să definească o etică și o spiritualitate specifică din consultarea învelișurilor semantice ale cuvintelor. Obiectul speculației devine acum *logosul*, nu *trăirea interioară*. Întoarcerea la filologie o recomandase și Nietzsche care preconiza o genealogie a spiritului din cercetarea codului lingvistic: „un ochi exersat care să știe să citească în chip hotărât trecutul în straturile suprapuse ale textului“... Filozoful trebuie să întreprindă astfel o „*lectură simptomală și genealogică*“ (*Uman, prea uman*), rolul lui fiind mai puțin să descopere decât să recunoască în niște concepte vechi o gramatică a spiritului. Este ceea ce face (sub influența, negreșit, a presocraticilor și a lui Heidegger) Constantin Noica în *Rostirea filozofică românească și Creație și frumos* (1973). Punctul de plecare este Eminescu, în manuscrisele căruia eseistul descoperă expresii vechi și pilduitoare. Însă limbajul lui Eminescu nu este suficient. Noica apelează la dicționare, psaltiri, scrieri filozofice vechi (Cantemir), cuvinte uitate în și mai uitate însemnări de călugări și dieci domnești, în scopul de a întocmi o genealogie a spiritului românesc: „Am voit să pătrundem — spune el în *Cuvânt înainte* — în uitarea românească...“ Filozoful merge pe urmele unor „cuvinte de răspundere“, cum ar fi *sinele* și *sinea*, *întru*, *rost* și *rostire*, *fire* și *fînță* etc. și, din luarea în considerație a tuturor sensurilor (unele pierdute în istorie), scoate un mod de a fi și de a gândi al poporului nostru. *Sinele*, ca să luăm un exemplu, exprimă după eseist trei forme (sau trei straturi) ale eului: 1) unul pasiv („familia lui spirituală, clasa, poporul, cultura, ceasul lui istoric“), 2) conștiința activă a *eului* („este ordinul în care te-ai încadrat, idealul tău, conștiința ta etică mai adâncă — libertatea ta“) și, în fine, 3) *sinele* este și expresia lucidității eului („atunci el ține de libertatea care și-a aflat necesitatea“).

E de la *sine* înțeles că o noțiune cu asemenea deschidere încorporează totul, de la divinitate la eros. Bucuria de acum a filozo-

fului este să treacă prin cercurile cuvântului și să recunoască în spatele lor o filozofie de existență, un mod special de a întâmpina universul. Lângă *sine*, el pune *sinea* care poate denumi „ceva întru totul dincolo de uman“. *Sinea* ar fi partea nocturnă, germinativă a *sinelui*, un fel de Eva umbroasă ieșită din coasta raționalistă a lui Adam. Un vers din Eminescu: „Tu ești o noapte, eu sunt o stea“ este interpretat, în sensul dialecticii de mai sus, ca o expansiune a luminii *sinelui* asupra întunericului *sinei*. Teoria lui Blaga asupra cunoașterii poetice care adâncește misterul este aplicată la relația *sinelui* cu *sinea*, devenite în mitologia lui Noica două principii fundamentale:

„Acum noaptea *sinei* a devenit un haos, cu bogăția lui încă nedeslușită. O nouă trăsătură a *sinei* îți apare cu acest vers. Dacă lumina străpunge întunericul nopții, ea nu poate în schimb stăpâni și desluși dintr-o dată haosul. Pe măsură ce *sinea* este dezvăluită, ea se retrage și se învâluie mai departe. Te poți gândi o clipă la acel „eu sporesc taina lumii“ al lui Blaga, dacă aventura cunoașterii științifice din veacul nostru n-ar fi mai lămuritoare încă. Cu fiecare răspuns s-au ridicat noi întrebări și fiecare soluție a generat noi probleme. De aceea când poetul spune:

„Eu sunt un cuget, tu o problemă“

el descrie pentru a treia oară felul cum stau în cumpănă *sinele* și *sinea*. Pasivă ca și noaptea la început, plină de virtualități ca haosul apoi, *sinea* se alipește acum *sinelui*, așa cum se unește cugetului problema. Refuzul ei de *sine* este solicitare încă“.

Capacitatea lui C. Noica de a inventa o problematică gravă din ocultarea gramaticii este excepțională. Să luăm cazul verbului și al substantivului despre care noi, toți, știm că exprimă o acțiune și o însușire. Dar de unde?! În aceste părți de vorbire există o dramă a conștiinței. Verbul are, prin agresivitatea, spiritul lui Cezar, ceva irațional. Substantivul exprimă, dimpotrivă, rațiunea îmblânzitoare!...: „Verbul îți este dat de procesele lumii sau de impulsurile și înrâuririle ființei proprii; substantivul în schimb reprezintă

înstăpânirea ta de om asupra lumii. În timp ce verbul pune totul în soluție substantivul hotărăște, pune hotare, ca fiind solidar cu ideea și conceptul. E adevărat că verbul înseamnă viață; dar substantivul este viață îmblânzită, modelată până la întruchipare. De aceea substantivele cu cea mai bogată substanță lăuntrică sunt tocmai cele verbale, iar o limbă, ca a noastră, ce are ușurința de a face peste tot substantive verbale — ca acest *petrecere*, sau ca *fire*, *vrere*, *rostire* — are sorți de expresivitate sporită.“

Sunt gratuite astfel de considerații? Până la o limită da, căci un filolog de profesie nu va spune niciodată (neavând datele trebuitoare) că substantivul pune hotare, iar verbul le dă deoparte lărgind orizontul spiritual al omului. Însă în această gratuitate (înțelege *inventivitate*) trăiește puterea de creație a eseistului. Rolul lui este să împingă frontierele cunoașterii și să nască ipoteze fertile pentru gândire. *Limba* nu este un simplu *semn* convențional, limba este „însăși rostirea de sine a ființei omului și a rânduielilor lui“. Dacă este așa, care este *ființa* noastră, etica, estetica românească? C. Noica vede într-o expresie ca *ba* motorul dialecticii; „se cade — nu se cade“ reprezintă cerul nostru moral, bazat pe o blajină intransigență și pe un echilibru care, ca principiu de viață, atestă vechimea noastră clasică. Câte un cuvânt ca *vremuiește* sau *cădere* dă lui Noica însuflețire lirică. Prefixul *în* aduce pe filozof până la poarta sublimului: „prefixul *în* este o sărbătoare a gândului. El are darul, în limba noastră, să înființeze, să aducă în ființă“. Particula *s* reprezintă în gramatica filozofică a lui Noica elementul anarhic, acela care strică, pentru a vorbi în limbajul lui, rânduielele rostirii: „Pui un *s* și cuvântul *s*-a deșueat: *mîntea* devine *smîntea* [...]”; spui *batere*, dar dacă pui un *s* cuvântul și-a ieșit din țâțâni și a devenit *sbatere* [...]”; particula *s* este așadar operatorul nostru de *smintire*“... Altă dată eseistul plânge biblic pe ruinele vreunui cuvânt. Pierderea vocabulei *petrecere* e tot atât de întristătoare ca și dispariția unui mare conducător de oști: „Cine e vinovat de pierderea câte unui cuvânt în viața

societății? Să fie bătrânii, tinerii? Să fie dascălii, scriitorii, omul de pe stradă? N-o știm bine, dar întreaga obște plătește pentru moartea câte unui cuvânt — și am putea-o vedea limpede în cazul cuvântului „petrecere“, Cuvântul acesta ne trebuia.“

Comentariile acestea de un mare răsfăț al limbii, cu suceli și *sminteli* ingenioase de fraze elegiace, tind să se organizeze într-un sistem coerent de gândire. Eseistul nu uită că este totuși filozof și cea dintâi virtute a filozofului este să se pună în acord cu geometria. După *sinele* și *sinea*, cuvinte vedete, cuvinte primordiale în acest alfabet filozofic al ființei noastre, termenii sunt grupați pe cicluri (*ciclul ființei*, *ciclul devenirii*, *ciclul rânduiei*), după care urmează o cercetare cu un obiect mai precis (*Viața și societatea în rostirea românească*), însă în același stil de meditație melancolică în care strălucește, ca o piatră rară, aforismul. Aforismul nu mai este un scop, ci un mijloc de a sintetiza o demonstrație. „Viața nu merită să fie trăită fără comentariul ei — scrie într-un loc C. Noica, și cele două elemente (*viața și comentariul*) stăpânesc spiritul eseistului, hotărât să stea acum în umbră. În locul orgoliului juvenil de a da lecții și a impune o nouă tablă de valori morale apare calma dorință a spiritului matur de a înțelege morala care guvernează viața unei colectivități. Glasul devine atunci spăsit și grav, ironia tăioasă pe care o are în chip necesar orice moralist se transformă în înfiorare lirică. Minte trasează în acest timp ochi largi în jurul noțiunilor. Pornit de la o vocabulă (*ba da, mă paște gândul*) gândul ajunge la Helada, la dialectică și la filozofia infinitului. Cine ar putea bănuși că între „dracul gol“ al nostru și demonia lui Goethe este o legătură? Noica dovedește că legătura există și ceea ce părea la început aberația unui spirit livresc sfârșește prin a fi acceptat ca verosimil: tema din *Faust, II* („cartea gândului care și-a ieșit din țâțâni“) este aceea care stă și în spatele „dracului gol“, simbolul realității demonice, Mefisto al spiritului românesc.

Goethe preocupă în chip special pe Noica și, dacă suntem bine informați, el a pregătit sau pregătește o carte specială cu acest

subiect: *Despărțirea de Goethe*. Din însemnările de până acum reiese că Goethe este „marele duh sănătos în cultura lumii“ și că întâlnirea culturii noastre cu el (prin Pârvan, Blaga, Eliade, Tudor Vianu) reprezintă una din cele trei porți spre universalitate, celelalte două fiind: deschiderea spre presocratici și deschiderea către înțelepciunea indiană. Propozițiunile acestea ar fi plăcut lui Tudor Vianu, care vedea și el în Goethe pe omul total, întruparea spiritului de universalitate: Limitele lui Goethe derivă, după C. Noica, din sensibilitatea lui față de istorie și fizico-matematici. Or, peste lumea de după 1800 s-a revărsat „potopul istorist și cel scientist“. Limitele lui Goethe ar fi și limitele culturii noastre tradiționale: „*nu* am avut o bună întâlnire cu istoria, pe care a trebuit uneori s-o „boicotăm“; *nu* am trimis (...) spre științe experimentale și matematicism“.

Cu aceasta revenim la mai vechea obsesie a tinerilor spiritualiști din deceniul al IV-lea: absența istoriei. Este inutil a mai spune că „a boicota“ istoria este un fel special de a face istorie și, dealtfel, formula aceasta care a pornit din capul unui poet a provocat, cred, o zarvă inutilă în cultura noastră. Fără a ne umfla pieptul de orgoliu putem spune simplu că dovada istoriei noastre este însăși existența noastră. *Rostirea filozofică românească* vine să dovedească (și în aceasta constă adâncimea și originalitatea ei) că spiritul nostru a gândit și a definit cu finețe relațiile dintre individ și univers, că, în fine, spiritul pastoral care ne-a tutelat și-a pus cu îndrăzneală problemele mari ale ființei și dovada cea mai bună că este așa este *morală* complexă ce există în construcțiile limbii.

După ce a stabilit o filozofie de viață și o etică din „adulmecarea câtorva cuvinte“, C. Noica încearcă în *Creație și frumos în rostirea românească* (1973) să definească și o estetică a spiritului românesc luând ca punct de plecare sensurile unor cuvinte ca *dor*, *depărțitor*, *ispitire*, *lamură*, *lămurire*, *a făptui*, *săvârși*, *sfârși*, *desăvârși* etc. O estetică este poate mult spus: o coborâre spre rădăcinile limbajului pentru a scoate la lumină un fel particular al spi-

ritului de a concepe și a defini creația și frumosul — e mai în sensul cărții. *Dor* este un arhetip care ne însumează, ca popor, și ne exprimă refuzând să ne exprime până la capăt: „O căutare de negăsire“. *Sinea* (despre care filozoful a vorbit pe larg în *Rostirea filozofică...*) este cuvântul de aur al limbii noastre; exprimă cununia omului cu lucrurile, poziția lui față de elemente. Dacă traducem demonstrația lui C. Noica în limbaj tematist, am putea spune că *sinea* este figura spiritului românesc, aceea care exprimă mai bine direcția imaginarului, demersul față de univers. Sunt și sensuri, teme adiacente și plăcerea acestui filozof încântat de finețile limbii române este să le urmărească în cronici, cărți bisericești, proverbe, versuri populare. Din aceste învelișuri pierdute ale cuvântului, el deduce, încă o dată, o mișcare a gândului și gândul duce totdeauna spre faptă și creație. Termenii ce exprimă această nuanță se leagă între ei ca treptele într-o ierarhie a cunoașterii, fixată în formule verbale dificile și rafinate: „Toate cuvintele — explică el — pe care le-am avut înaintea ochilor, de la *dor* și până la *lămurire*, sunt tot atâtea trepte către faptă și creație. *Dorul* lasă cugetul încă în nehotărârea dintre pasivitate și activitate, dar ispitele și ispitirea încep să pună accentul pe partea activă din om, iscodirea e și mai activă încă, până ce se trezesc în om iscusirile de un fel ori altul, care nu-l mai lasă în liniștea și astâmpărul lui. Omul trăiește câtva timp sub semnul lui „ce-ar fi să încerc“, „va fi fiind și așa“, „ar fi să fie“, adică sub toate vrerile și trimiterile verbului, care e atât de iscoditor în limba noastră — pentru ca, în sfârșit, să încerce în adâncul său în fel și chip, omul să iasă lămurit cu sine și cu lucrul.“

Nu știi cât de exacte sunt aceste comentarii, vedem însă cât de frumoasă, fină este rostirea filozofului. C. Noica, vorbind de cuvinte, creează un limbaj propriu, cu un vocabular bogat, tras din vechile scrieri și din graiurile populare, ignorate în mod obișnuit de limba pur neologică a presei literare. Ca la Sadoveanu și Creangă, limba lui are farmec și farmecul nu trece

dincolo de marginile cărții: încercând s-o imiți, aerul de vechime pierde și subtilitatea, adâncimea devin căutare și prețiozitate. În fraza eseistului cuvintele acestea, cu parfum de candelă și molicuni de vechi icoane bisericești, trag mintea noastră spre teritorii necunoscute. În fond, C. Noica ne învață să citim dincolo de cuvinte și să vedem în *a fi* sau *iscodire*, *întru*, *către*, *spre* — vorbe banale — un efort colosal al spiritului de a încorpora lucrurile în coaja fragilă a expresiei. Prepozițiile, vorbele auxiliare, infinitivul lung — toate exprimă o tulburare a spiritului, un efort de cunoaștere prin aproximare. C. Noica dă exemplul construcțiilor verbale ale lui *a fi*, în care pulsează, ca mercurul în recipiente complicate, îndoiala, posibilitatea, teama, opțiunea etc. Să citim această pagină:

„Așadar, prima iscusire a lui *a fi*: „Este să fie“. În loc de realitate (este), avem un fel de iminență de realitate (stă să fie). Și urmează pe rând: ar fi—ca în toate limbile, posibilitate ce stă sub o condiție, dar: ar fi să fie — posibilitate deschisă a posibilității; ar fi fost să fie — posibilitate închisă a posibilității. De-ar fi — dacă s-ar întâmpla să fie — exprimă contingența, ca în alte limbi. Dar: de-ar fi să fie — contingență a posibilității și: de-ar fi fost să fie — un fel de posibilitate a contingenței posibilității. Dacă însă acum spui a fost să fie, atunci cascada ființei se oprește brusc. Căci era o adevărată cascadă, un lanț de prăbușiri sau de surpări de nivel, în toate rostirile acestea. De la realitatea asigurată a lui „este“, ființa decădea în iminența realității, apoi la tentativa de realitate, spre a trece la posibilitatea de realitate și în posibilitatea de rangul doi, posibilitate a posibilității, mai departe în contingență și apoi într-o contingență de rangul doi. Tot timpul, așadar, ființa slăbea, se retrăgea, se ascundea. Și deodată, după atâtea trepte de slăbire a realității apare întruchiparea ei de maximă tărie, necesitatea: (a fost să fie). Așa a fost să fie. Căci a fost să fie, cu aceeași întoarcere a lui *a fi* asupra-și, dă cu totul altceva decât celelalte întoarceri, anume dă implacabila necesitate.“

A defini o spiritualitate prin limbă s-a încercat și altă dată. Ului-tor la C. Noica este însă faptul că, voind să facă o genealogie a cuvântului, ajunge să scrie o genealogie a spiritului românesc, fo-losind elemente ce se află la îndemâna oricui. Niște biete vorbe ca o *să fie* sau *depărțișor* se dovedesc a ascunde o istorie, o dramă și o bogăție de gândire ce ne surprind. Ne-ar surprinde ele dacă n-ar fi creația, *rostirea*, limbajul lui C. Noica atât de bine, frumos „împelițat“ (spre a-i folosi o vorbă care-i place)?! Într-o notă din *Rostirea filozofică* citim: „Dar în orice comentariu zace un germen de îndrăcire, și toate întrupările gândului critic sunt statornic primejduite de împelițările lui“. *Îndrăcirea* lui C. Noica este ambiția lui de a coborî la rădăcinile limbii române pentru a descoperi „facerea omului românesc“, finețea și adâncimea spiritului său. Dar primejdia? Primejdia vine din *împelițarea* prea frumoasă a comentariului. Citite separat, articolele din *Rostirea filozofică* și *Creație și frumos* lasă o impresie de neuitat, citite laolaltă, după o sută de pagini, spiritul nostru e obosit de muzicalitatea monotonă a frazei. O variație a limbajului, o gimnastică mai acrobatică a minții ar da ideilor o mai mare acuitate.

Ca gânditor preocupat de spațiul spiritual românesc, C. Noica nu putea să nu ajungă la Eminescu, piatră de încercare pentru toate intelectele. Iubirea lui pentru Eminescu a luat în ultimii ani forma unui cult, provocat sau numai întărit de întâlnirea cu caie-tele rămase de la poet. Răsfoindu-le, el are sentimentul că se află în fața unui miracol și publică în presă mai multe articole în scopul de a atrage atenția opiniei publice asupra însemnătății lor. C. Noica are și o idee mai practică, aceea de a reproduce aceste caiete într-o ediție accesibilă tuturor. Din nefericire, proiectul nu s-a realizat. Inițiativa lui C. Noica este, oricum, emo-ționantă. O parte din aceste articole au fost cuprinse în volumul *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești* (1975),

primit cu interes de o parte a criticii, cu iritare de alta. Volumul are însușirile și defectele obișnuite într-o culegere de articole ocazionale (repetiții, introduceri și sfârșituri nefolositoare etc.) Este însă nedrept a nu vedea că C. Noica, făcând elogiul caietelor lui Eminescu (stratul ocazional, cultural al problemei), strecoară și gânduri mai profunde despre cultura română. Există apoi o tensiune, o bucurie a spiritului care ridică nivelul acestor pagini. Teza lui Noica este că cele 15 000 de pagini ale caietelor rămase de la Eminescu exprimă un mare spirit și că acest fapt a fost înțeles de către puțini. Doar Nicolae Iorga, văzând în Eminescu „cea mai vastă sinteză făcută de vreun suflet de român“, ar fi avut viziunea totalității, grandorii omului ascuns în foile îngălbenite ale manuscriselor. Ceilalți le-au privit cu ochi „de alexandrini“, inclusiv G. Călinescu, care, explorând totul și înțelegând mai mult decât contemporanii săi, a sfârșit prin a pune pe cântar lucrurile. Dar Eminescu nu trebuie „judecat“ — zice C. Noica —, ci „cuprins“. Cuprinderea ne-ar arăta că ceea ce este Goethe pentru germani este Eminescu pentru noi: „conștiința noastră mai bună“. Să rămânem la aceste idei. De acord că Eminescu este conștiința noastră mai bună, la acest paragraf nici un superlativ nu este suficient de puternic, dar de ce crede C. Noica o eroare intenția de a judeca însemnările rămase de la un mare poet? Și, apoi, ce înțeles are verbul a *cuprinde* în critică în afara noțiunii de *judecată*? A judeca înseamnă, în fapt, a *cuprinde* dimensiunile unui fenomen și orice *cuprindere*, încorporare, reprezintă o *judecată*. Suspiciunea de alexandrinism nu are, atunci, nici un rost când este vorba de G. Călinescu pe care, dealtfel, C. Noica îl prețuiește (un articol se intitulează: *Ne-am odihnit în Călinescu*).

Rămâne însă nemulțumirea (și aici eseistul are întru totul dreptate) față de superficialitatea cu care alții au citit și citesc aceste manuscrise. Ele trebuie privite în totalitate, numai lectura integrală poate da o idee despre adâncimea spiritului eminescian. C. Noica face această lectură din punct de vedere filozofic și

rămâne uimit de ce află acolo. O magie, mai întâi, a „informului, a larvarului, a originalului“, o mare dorință de cultură și o cultură chiar profundă, în mai multe domenii, deși nu totdeauna bine articulată. Întâlnirea cu „informul“ eminescian poate fi însă „modelatoare“, și C. Noica se gândește ce s-ar produce în lirica română dacă aceste foi ar fi puse sub ochii poeților noștri. Și tot el dă răspunsul: „Gândindu-se la Socrate, oamenilor le-a fost rușine, pur și simplu, să-și spună filozofi. Credem că la fel trebuie să te încerce sfiala în țara lui Eminescu ori în țările altor mari poeți, să te numești poet“. Cât de naiv poate fi eseistul acesta învățat! El nu cunoaște psihologia poetului român! Sfios, poetul român, descumpănit în fața spectacolului de cultură eminesciană? Dar de unde! Caietele au fost publicate fragmentar de mai multe decenii, poezia, proza lui Eminescu sunt în întregime imprimate în ediții accesibile tuturor și n-am observat nici o tulburare în rândurile poeților, nici o renunțare. Dimpotrivă, orgoliul explodează parcă mai zgomotos decât înainte, încrederea în valoarea proprie ia forme fanatice! Să-și dea demisia 90% din poezii noștri în clipa în care vor intra în contact cu acest exemplu de mare efort de cultură? Cât entuziasm, ce suflet liric și neștiutor are C. Noica! Istoria literaturii noastre nu cunoaște cazul nici unei demisiuni, nici atunci chiar când toate spiritele critice ale epocii au căzut de acord că un autor de versuri nu are talent. Insistența a fost, dimpotrivă, mai mare, vanitatea rănită și-a accelerat pulsul. Nu s-a înregistrat apoi nici un caz de sinucidere din orgoliu literar. Exemplul lui Kleist n-a fost la noi molipsitor. Negația modelelor este mai comodă.

Trebuie să luăm atunci rândurile lui C. Noica ca metafora unei mari iubiri spirituale. Aceasta îl face să fie inclement. În nici o cultură — afară de caietele lui Leonardo — spune el — nu vom întâlni niște însemnări atât de vaste și de originale ca acelea din manuscrisele lui Eminescu. Caietele lui Valéry? E vorba acolo de „o umbră“, nu de un om adevărat (cum este la Eminescu). După

această comparație care, deși flatează orgoliul nostru național, ne pune pe gânduri, urmează o fraza teribilă: „Valéry este omul care a onorat timp de 50 de ani Terra cu absența sa“. Tulburătoare rânduri! Și nedrepte! Caietele lui Valéry sunt pentru critica europeană de azi o sursă de mare preț, mai multe școli se revendică din ele, și chiar și altfel, în afară de orice considerent de metodă, notele lui Valéry arată un spirit extraordinar de fecund și original și nu este nici o exagerare a spune că el a înnoit modul de a gândi problemele spiritului. A onorat Terra timp de 50 de ani cu *absența* lui? Nu știm, ce putem ști este că a însămânțat-o cu idei noi.

Mai de înțeles este în cartea lui C. Noica apropierea dintre Eminescu și Leonardo da Vinci, în sensul că ideea *omului universal* le este comună. Vorbind de acest ideal, eseistul aduce fatal în discuție și numele lui Goethe, teoreticianul modern al problemei. Admirația lui pentru Goethe se unește, ca și în cărțile anterioare, cu negația cea mai categorică. O negație metodică, am spune, o negație plină de stimă, din rațiuni culturale, Goethe fiind spiritul suprafetelor, nu al profunzimilor: „Dacă ar fi cinstit și ar înfrunța întreg câmpul de căutare și afirmare al poetului, ar regăsi poate experiența făcută cu Goethe de cel care scrie aceste pagini. Ne-am spus că este ceva de neacceptat la Goethe; că e mult prea împlinit la suprafață, prea sigur de sine ca „ales al zeilor“; că, în fond, e lipsit de conștiință tragică sau de un sens mai adânc al umanului, iar în ce privește orizontul de cultură, el e străin de ceea ce avea să fie esențial mai târziu: matematismul și istorismul. Veacul al XIX-lea se împlinea tocmai pe aceste linii, iar cineva care refuză deschis istoria și nu are înțelegere pentru matematici se condamnă în fața noastră. Trebuie spus „anti-Goethe“.

Dure propoziții, cum au fost scrise atâtea în veacul nostru despre omul de la Weimar. C. Noica are, repet, justificarea că își întovărășește nemulțumirea cu o mare venerație față de cel care în ochii lui rămâne de-a pururi un exemplar „secretar al firii omenești“.

Revenind la Eminescu, C. Noica binecuvântează cantitatea cunoștințelor și pune din nou în fața poetului român tânăr oglinda acestei conștiințe vaste, avertizându-l: „nu există poet mare care să nu fie și un mare om de cultură, unul al vredniciei, nu numai al învrednicirii“. Jocul de termeni de la sfârșit ne amintește că cel care a scris *Rostirea filozofică românească* nu și-a abandonat tema. Eminescu devine un aliat spiritual, *caietele* constituie dovada unei pasiuni ce încearcă, la alte dimensiuni, și pe eseist. Numărul mare de cuvinte cu sensuri azi uitate, expresiile scoase din cărți vechi sau din vorbirea populară arată că Eminescu era un *semădău* de cuvinte, cel care *dă seama* de rostul și înțelesul lor. Un citat, într-adevăr surprinzător din manuscrisul 2257, unde este vorba de „partea netraductibilă a unei limbi“, readuce pe prim plan problema limbii ca sursă a spiritualității noastre și, prin aceasta, C. Noica revine la tema lui esențială. Comentariile părăsesc terenul descripției, ideile iau înălțime, meditația dă ocol conceptelor mari. La această temperatură ipotezele cele mai îndrăznețe sunt verosimile. Aceea, de pildă, despre *existențialismul* lui Eminescu, descifrat în versul din manuscrisul 2254: „Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit»: Ai putea vedea un întreg capitol din frământarea filozofică a omului modern, existențialismul, prin prima jumătate a versului lui Eminescu — spaima împietrită; și depășirea existențialismului, prin cealaltă jumătate — visul încremenit. Existențialismul întreg se lasă regândit, într-un sens, prin formularea unei jumătăți din versul lui Eminescu.“

Ideea existențialismului se poate, desigur, discuta și nu trebuie o argumentație prea întinsă pentru a o respinge. Ipoteza lui C. Noica este interesantă și în alt chip. Vorbind de existențialismul european, dezvoltat cu o jumătate de secol după moartea lui Eminescu, eseistul aduce în discuție și cazul lui Heidegger ca *filozof al ființei*, dând, indirect, o sursă a *Rostirii* sale: „Existențialismul acesta avea dintru început un plus de adâncime față de cel francez: își punea problema omului nu pentru ea însăși, ca în filozofia lui

Sartre, ci în urmărirea mării teme de întotdeauna a filozofiei: tema ființei. Heidegger a păstrat, ca atare, tot timpul prestigiul filozofiei, spre deosebire de existențialismul francez. S-a confruntat cu filozofii cei mari ai trecutului, a privit veacul nostru și problemele lui de sus și, în timp ce Sartre scria nenumărate pagini de filozofie, literatură și revuistică, Heidegger tăcea, sau încerca să arate care e sensul metafizic al tăcerii, și el își vedea, undeva, pragurile; dar a înțelege să între în boicot: a boicotat opinia publică, refuzând să editeze până astăzi volumul II din *Ființă și timp* sau ceva de ordinul lui, sub cuvânt, pare-se, că lumea nu e coaptă spre a-l înțelege — și boicotează într-un fel istoria vie, întorcând capul de la revoluția tehnico-științifică sau dându-i înțelesul unei răsuciri a omului, iar nu cel al unei împliniri a lui.“

Rândurile acestea spun mult, am impresia, și despre cel care, scriind despre nașterea *ființei românești*, n-a scăpat prilejul să atragă atenția asupra *demoniei mașinii* și a primejdiei pe care o reprezintă, sub presiunea industrializării societății capitaliste, *unidimensionarea omului* (după formula cunoscută a lui Marcuse). Logosul și ființa reprezintă două noțiuni fundamentale și în filozofia lui C. Noica atât de apropiată, prin fantezia și limbajul ei, de creația critică. *Eminescu* său este o pledoarie pentru omul total, omul universal, acela care desface orizonturile și trăiește în ambianța arhetipurilor (capitolul despre Archaeus este unul dintre cele mai substanțiale din carte).

Scrise întâi pentru presă, articolele repetă uneori ideile sub alte metafore, ca și punctele de referință. E mult a spune că C. Noica aduce „un Eminescu nou“, e mai corect a recunoaște că el citește cu un ochi de profesionist niște foi peste care au trecut atâția alții și descoperă laturi pe care nu le-a observat nimeni. Noica nu corectează pe G. Călinescu, atrage numai atenția asupra valorii întregului și pune mai bine în lumină încercarea poetului de a supune gândirii fecunde materia săracă a limbii. *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești* nu este

o carte de știință, nu-i nici o carte propriu-zis de critică, este doar (și este oare puțin?) o meditație gravă în fața unor însemnări care ascund misterul formării unui mare spirit. Noica crede, cu o vigoare intelectuală nouă, că acesta este *omul total* al culturii noastre, modelul etern, arhetipul. Fanatisme pe care le descoperim în aceste pagini vin dintr-o abandonare conștientă a spiritului critic în fața cuiva care „n-a voit să fie al doilea“.

C. Noica a editat și traducerea lui Eminescu din Kant (M. Eminescu: *Lecturi kantiene*, Ed. Univers, 1975) și a scris niște pagini substanțiale despre Brâncuși, prezentat, dealtfel, și în *Rostirea filozofică românească*. Noica este, indiscutabil, cel mai bun eseist, în latură filozofică, pe care îl avem de la Blaga încoace.

G. CĂLINESCU

1899—1965



G. Călinescu și-a creat un concept de roman pe care romanele sale îl justifică numai în parte. Tânăr, recomanda (1932) o proză de atmosferă modernă și scrie, în același timp, un roman de factură lirică (*Cartea Nunții*), mai târziu propune formula balzaciană pe care *Enigma Otiliei* (1938) o respectă numai în parte. *Bietul Ioanide* (1953) și *Scrinul negru* (1960) depășesc și această tehnică epică într-o direcție pe care critica a explicat-o în chip diferit. Mulți consideră că fundamental și permanent la G. Călinescu este clasicismul, definit într-un eseu și aplicat, punct cu punct, în romane. Paul Georgescu face o demonstrație în acest sens (*Polivalența necesară*, 1967), dovedind că programul clasicist din *Cartea Nunții* este continuat, îmbogățit, dar niciodată părăsit în cărțile ulterioare. N. Balotă (*De la Ion la Ioanide*, 1974) consideră, dim-

potrivă, că esențială la G. Călinescu este „umoarea ludică“ și că înscrierea romanelor în formula clasicismului este posibilă „doar printr-o lărgire nemăsurată a acestui concept“. Și impresia, mai veche, a lui Al. Piru este că optica din *Enigma Otiliei* este depășită printr-o „formidabilă imaginație umoristică“. Alți comentatori apropie pe G. Călinescu din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de Thomas Mann și, în genere, de romanul modern de tip intelectual preocupat de condiția creației, însă nici această filiație nu este pe placul tuturor. Modelele sunt căutate atunci în altă parte (Petronius, Rabelais etc.) cu încheierea că G. Călinescu a scris o carte (e vorba îndeosebi de *Bietul Ioanide*) care nu seamănă, prin tehnică și viziune, cu nici o altă scriere din literatura română.

Părerile nu se potrivesc nici în ceea ce privește viziunea romanelor. O parte a criticii (Ov. S. Crohmălniceanu, N. Balotă, S. Damian etc.) e de părere ca G. Călinescu n-are sentimentul tragicului, esențiale fiind la el caricatura, grotescul baroc, burlescul. Paul Georgescu observă, totuși, că în *Bietul Ioanide* mor șapte personaje și că „tragicul călinescian rezultă din conceperea caracterului ca destin“ (vol. cit.). Nu departe de acest punct de vedere se situează și Ion Vlad (*Romanul românesc contemporan*, 1974): „*Bietul Ioanide* e un roman al tragismului existenței“.

Ce gândea G. Călinescu despre toate acestea putem deduce dintr-o scrisoare din 18 februarie 1950 adresată lui Al. Piru și publicată de acesta în *Gazeta literară* din 17 martie 1966: autorul a voit să scrie „un roman de analiză palpitant“ în care toți eroii au, intenționat, probleme de conștiință și o concepție despre univers. *Politicul* lipsește cu desăvârșire din proiectul cărții, iar când documentul politic există „e doar un mijloc de a surprinde și a studia reacțiunile unei generații sedentare, absorbite în cultură (Ioanide, Hagienuş etc.), a vedea cum trăiesc spiritele academice timpurile furtunoase“. Tehnica epică nu interesează în chip special pe prozator. Studiind ființa morală a indivizilor, el nu neglijează

epicul, și folosește uneori caricatura în scopul de a pune în valoare pateticul, sublimul, pastoralul. Căci, spune într-un loc G. Călinescu, dând o indicație posibilă despre structura romanului: „Arta e prin definiție o șarjă într-un fel sau altul, tragic sau bufon. Nu există un indicator care să ne arate precis linia normală a fenomenului“.

Scrisoarea citată este un document de primă importanță, totuși unele precizări ne pun pe gânduri. Ignoră G. Călinescu political, socialul, evenimentul într-un roman unde este vorba de o mișcare politică, de asasinate, ascensiuni și căderi sociale, este erosul tema esențială a cărții, cum iarăși prozatorul mărturisește?! Luând în serios confesiunile scriitorului, N. Manolescu decide că *Bietul Ioanide* „nu e un roman social, nu e romanul unei epoci istorice, dar o scriere cu caracter abstract, un fel de *conte philosophique*“*. Alții, acceptând caracterul social al cărții, îi contestă profunzimea și justetea viziunii asupra istoriei politice, admițând că G. Călinescu a compus doar o galerie de fine portrete satirice nelegate între ele printr-o idee epică mare. În felul acesta, toate propozițiile critice au fost pronunțate și cine caută să se instruiască pe această cale în privința romanului rămâne stupefiat aflând că: 1) G. Călinescu are și nu are în același timp sentimentul tragicului; 2) a scris și n-a scris un roman social; 3) este și nu este clasicist și 4) fiind în ochii unora profund și fundamental, rămâne în ochii altora superficial și himeric.

Adevărul este că G. Călinescu și-a făcut în privința romanului un program bazat în mare parte pe ideile realismului din secolul al XIX-lea la care adaugă ideea de clasicitate văzută în sensul lui Valéry: o conștiință critică în interiorul creației. Clasicul ar fi, în acest caz, un creator care observă și se observă în spirit critic. Balzacianismul este programatic în *Enigma Otiliei*, totuși, studiind cartea în raport cu acest concept, observăm că unele elemente nu concordă, creația modifică proiectul teoretic, structurile mo-

* *Prelegeri de literatură română contemporană*, Buc., 1974, p. 183.

rale tradiționale (avarul, ambițiosul) trăiesc pe alt registru afectiv. Noutatea ar fi că G. Călinescu scrie un roman balzacian având, critic, conștiința balzacianismului, ceea ce presupune o detașare de obiect și o incapacitate de a trăi patetic și plenar în alte personaje, de a se transpune, cum se spune, în altă psihologie. Ironia, factor important în acest proces, permite introducerea unor structuri noi (cum este aceea a grotescului) într-o schemă narativă deliberat realistă. Numărul acestor rupturi în coerența epicului este sporit în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, cărți construite printr-o adițiune de formule ce nu mai corespund, decât foarte vag, noțiunii de clasicism. A le judeca în funcție de un concept teoretic este totdeauna riscant, opera fiind deseori altceva decât proiectul ei. Schemele în artă sunt făcute pentru a fi trădate. Clasicismul este un concept estetic larg pe care G. Călinescu îl folosește și-l modifică în funcție de substanța cărților sale. Un număr de principii privitoare la roman vin de la Balzac, Flaubert și, în genere, de la realiștii francezi, modele pentru G. Călinescu ale genului. Curios, criticul care întoarce de atâtea ori spatele vechilor convenții ale literaturii admite greu în privința romanului înnoirea structurilor. E cunoscută remarca lui despre balzacianismul lui Proust. Esențial (și etern) în roman ar fi, așadar, observația, nu *schema, proiectul* — simple tuburi goale trecute de la o literatură la alta. G. Călinescu rămâne din acest punct de vedere un „tradițional“: romanul este *povestirea unei aventuri* și are ca scop să fascineze cititorul prin pasiunile, ideile, evenimentele și peripețiile vieții, în timp ce un autor modern, înfățișând *aventura unei povestiri*, își propune să trezească pe cititor și să-l oblige la o lectură productivă a textului.

Despărțirea aceasta este însă înșelătoare, cel puțin în cazul lui G. Călinescu, spirit sintetic, cu o filozofie ce își are rădăcina în neliniștea modernă, *grec* (a fi elin este bovarismul lui), adică creator, observator al vieții morale din unghiul unei mizantropii pozitive. Acuitatea reflecției și modul aproape brutal de a ataca ideea

pe față fac din G. Călinescu un spirit foarte modern. În roman el *nu are răbdare* și nu acceptă umilința de a supune la obiect. Nu este, cu alte cuvinte, un analist pur. Autorul *Bietului Ioanide* are totdeauna ceva de spus, tema lui este mai importantă decât temele personajelor, vocea naratorului este mereu la suprafață, nicio dată în subsolurile textului. G. Călinescu reprezintă, în fond, un fenomen de *sincretism*, arta lui romanescă (fals obiectivă) se constituie din sinteza mai multor formule (și, cazul *Scrinului negru*, chiar „anomalii”) narrative. De aici vine impresia de vechime și, în același timp, de radicalitate modernă, de convenție și contestare (prin ironie) a convenției.

* * *

Bietul Ioanide debutează cu o frază ce parafrazează începutul unui roman celebru: „Când Gaittany aminti lui Ioanide că a doua zi urmau să se întâlnească la *cinci* (s.n.) la ceaiul oferit de Safari-an Manigomian, Ioanide protestă cu o vehemență crescândă“. Ioanide ar trebui, deci, să iasă la *ora cinci*, ca și cunoscuta marchiză, dar nu iese, sau iese, dar mai târziu, punând în calea acestei deschideri romanești tradiționale o serie de obstacole (pretexte) ce dovedesc plăcerea de a complica o schemă epică previzibilă. În acest stil „farcic“, plin de incidente și digresiuni, amestec de patetism livresc și ironie erudită (stil *baroc mirific!*) este scrisă întreaga carte. Nota burlescă, existentă și în teatrul lui G. Călinescu, nu tulbură totuși fondul serios al romanului care, în termeni simplificatori, s-ar putea spune că se ocupă de condiția creatorului și, prin implicațiile spirituale ale subiectului, de mitul creației. Autorul însuși face trimiteri în text (și reia observația în scrisoarea citată înainte) la Meșterul Manole, eroul cunoscutei balade. Arhitectul Ioanide ar fi, dar, creatorul modern care pentru a fonda opera eternă trebuie să accepte sacrificiul operei lui lumești. În baladă e vorba de soție și de pruncul nenăscut, potențial, în

Bietul Ioanide cei jertfiți sunt copiii, Tudorel și Pica. Comparația nu trebuie dusă prea departe, pentru că drama se petrece în planuri diferite. Sacrificiul este în baladă un act voluntar, un legământ crud cu destinul, în *Bietul Ioanide* pierderea copiilor este mai degrabă un act de penalizare din partea istoriei, consecința unui determinism: pentru că ignoră evenimentul, accidentalul, trăind în iluzia creației absolute, arhitectul se dezinteresează de educația copiilor săi și-i pierde — la propriu — în niște împrejurări tenebroase. Mitul, dacă există, are în roman o implicație mai ales morală.

Problema creației ca mod de existență rămâne totuși în primul plan al cărții. În *Bietul Ioanide* majoritatea personajelor sunt ca în proza lui Gide și Huxley niște profesioniști ai ideii, modul lor de a exista este acela de *a crea*. Toți pregătesc o operă monumentală, au proiecte grandioase, a încheia *opera capitală* este preocuparea lor de căpătâi. Pomponescu lucrează la „catedrala neamului“, Gonzalv Ionescu urmărește în stil polițienesc lucrările de specialitate pentru a-și completa bibliografia științifică (opera este, în acest caz, un simbol derizoriu), Hagienuș e doctor în limbi orientale, descifrează inscripții și are în vedere lucrări importante de sinteză pe care, bineînțeles, nu le termină niciodată. Emil Conțescu lucrează fără grabă la un ierbar colosal denumit *exicatum*, Panait Suflețel întocmește un corp de inscripții latinești privitor la Dacia, aflat, iarăși, în stare de proiect... Nefiind creator, ci negustor, Safarian se mulțumește să adune opere de artă, e, cu alte cuvinte, un colecționar priceput și inspirat, *opera* lui se măsoară prin numărul mare de covoare orientale, sfeșnice și tablouri. *Monumentul științific* este, deci, obsesia tuturor, dar cu excepția lui Ioanide nici un alt personaj nu trece de faza de proiect. Hagienuș, Suflețel, Gulimănescu, Gaittany, Gonzalv, Ionescu, nu lipsiți de pricepere în disciplina lor, instruiți și erudiți, sunt, intelectualicește, sterili, incapabili să ajungă la sinteză și creație. G. Călinescu îi sancționează și altfel, făcând din ei niște indivizi lipsiți

de imaginație, fricoși și oportuniști, simple *măști* într-un spectacol de tragi-comedie. Singurul care trăiește pe toate planurile condiția creatorului este Ioanide, personajul privilegiat al romanului.

Ioanide domină în toate chipurile romanul, celelalte personaje nu există decât pentru a marca prezența sau absența arhitectului definit de autor ca „un mistic patern“. Mistic Ioanide nu este, iubirile sale sunt foarte lumești, singura lui credință transcendențială este creația pe care o realizează parțial în mici construcții utilitare. Lipsa de austeritate în plan moral s-ar datora acestei obligații de a face lucruri mărunte mai prejos de posibilitățile lui (un *chalet*, un cavou, reparații de case vechi), când fantezia lui imaginează orașe în stil grecesc.

Justificarea este curioasă, argumentele nu sunt totuși de ignorat. Arhitectul crede că orașele noastre nu au stil și că omul crescut într-un cartier mizerabil dominat de case cu o înfățișare barbară e mutilat spiritualcește. Nici casele țărănești nu plac lui Ioanide, totul fiind mic, improvizat, fără sentimentul duratei. De aici vine impresia unei civilizații precare: „Civilizația noastră e făcută pentru a fi purtată oricând pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră peste piatră și a întemeia ceva solid. Dacă mă nășteam în Illinois sau în Cambodge ai fi auzit de mine.“ Obsesia lui Ioanide e, deci, *stilul* și toate proiectele lui tind să sugereze sentimentul de forță și demnitate umană. Admițând principiul „cetății radioase“, contestă totuși pe Le Corbusier pentru geometrismul lui sever. Ioanide vrea să fie un „grec“ nutrit (anacronism semnificativ) de spiritualitatea Renașterii. Când primește comanda unei primării într-un cartier bucureștean se gândește s-o construiască în genul Campanillei din piața San Marco. Biserica însoțitoare e proiectată ca o construcție masivă de tendință neoclasicistă cu elemente de revoltă păgână („joc gratuit de linii severe“).

Personajul se definește astfel nu numai prin viața lui morală, ci, fiind om de artă, și prin gustul și concepțiile lui estetice. Pentru proza românească, timidă când e vorba de viața ideilor, modul

acesta de a caracteriza individul este nou și profund. G. Călinescu a intuit bine că personalitatea omului modern nu poate fi separată de ideile pe care le cultivă și care-i ordonează, ca profesionist, existența. Curiozitatea în *Bietul Ioanide* e de a le afla în stare pură, netrecute, cum se cere de obicei, prin psihicul personajului. Ioanide gândește și trăiește în lumea abstracțiunii ca într-un regim normal de viață, a emite un paradox, a complica mental adevărurile simple e modul lui de a fi. Mitică sau Costică discută politică la cafenea, întreaga lor individualitate se relevă în această conversație, Ioanide face în compania lui Butoiescu-Botticelli considerații despre stiluri și împarte oamenii în *metafizici* și *fenomenali*. E mai puțin personal, caracterizant modul acesta de a concepe existența și a te manifesta ca individ într-o lume plină de relații? În romanul tradițional de analiză (de la *Adolphe* până la *În căutarea timpului pierdut*) personajele au timpul și mijloacele intelectuale de a se observa; a descoperi adâncimile și complicațiile psihologiei e preocuparea lor esențială. Intelectul e un vehicul, rareori obiect de studiu. Pentru a pătrunde în roman, ideile trebuie să îmbrace totdeauna o haină morală și să stea, prudente, în spatele faptelor psihice. Proza modernă înlătură această vasalitate, spiritul poate trece în primul plan al analizei, drama ideologică e tot atât de semnificantă ca și o dramă de ordin moral. G. Călinescu nu separă total cele două planuri, lângă *tema creației* el introduce și erosul ca formă de manifestare existențială a personajului, însă și în acest plan punctul de vedere al creatorului triumfă. Dragostea e câmpul unde se manifestă disponibilitățile omului de excepție, socotit din această pricină amoral de ceilalți pentru că se abate de la legi. Însă Ioanide (și, evident, autorul lui) judecă faptele estetic, *amoralitatea* nu e decât atitudinea de detașare (libertatea) geniului. G. Călinescu reia aici formula prozatorilor esteți pentru care viața morală nu e decât terenul de experiență a frumosului refractar față de norme.

Mișcarea epică a romanului conduce spre această idee. Ioanide nu e nici tânăr, nici bătrân, s-a fixat într-o fizionomie fără vârstă

și, fiind obsedat de monumentele pe care vrea să le ridice, nu ignoră frumusețile simple și trecătoare. E căsătorit și are pentru soția lui, Elvira, o stimă plină de cordialitate, ceea ce nu-l împiedică să trăiască mici aventuri în afara casei, cu justificarea că artistul caută în varietate un ideal unic și absolut. Spiritele cultivate simt o cutremurare când îl văd, modul lui de a se purta („patern și curtizanesc“) face bună impresie, femeii din generații diferite și-l dispută. Sultana, fiica lui Saferian, îl iubește focos și revendicativ, vrea să fugă cu el în Egipt, dar, scandalizat de a fi îndepărtat de familie, arhitectul refuză. Ioana-Indolenta e rece și pasivă, Erminia e logodnica veșnică, ea iubește și așteaptă 25 de ani fără speranță, în fine, Elvira, soția, are față de Ioanide o afecțiune transcendentă. Când un indiscret, Gonzalv Ionescu, dezvăluie infidelitățile arhitectului, Elvira e rău impresionată și expediază pe imprudent. Ea trăiește cu modestie în umbra bărbatului și-i iartă, dumnezeiește, abaterile. „Ce om superior“, declară ea. Ioanide are, la rândul lui, un sentiment statornic față de Elvira, simbol al familiei. Toate aceste aventuri în stil cam apaș (reluăm expresia unui personaj) nu constituie decât pretexte pentru studiul, în chip stendhalian, al psihologiei în raport (sau prin oglinda) unui sentiment fundamental. Prin Erminia, G. Călinescu dă, de pildă, o fizionomie a fetei bătrâne, fixată într-o pasiune ce se goleşte, odată cu trecerea anilor, de conținutul ei arzător, dezechilibrant. Logodnica mistică devine o confidentă care discută cu înțelegere aventurile bărbatului și-i pune, cu inocență, sub pat oala de noapte peste care a așezat o broderie fină. Sultana e ipostaza pasiunii agresive, ascendența ei arabă (G. Călinescu introduce aici ideea fondului temperamental al rasei) o împinge spre manifestări de o mare ardoare posesivă, după care, potolită, se căsătorește din interes și devine bisericoasă și inclementă moral. Prin Ioana, prozatorul exemplifică ideea lui Gide despre feminitatea amorală. Cu ea Ioanide trăiește marital într-o locuință din incinta șantierului, însă aventura nu poate să dureze. Indolenta calcă pe nervi pe ar-

hitect prin modul ei nesimțitor, comod de a se purta. Despărțirea este iminentă și femeia trece senină și indiferentă în brațele lui Pomponescu, adversarul lui Ioanide.

Se poate deduce de aici că și pentru G. Călinescu femeile au numai temperament, nu și caracter. Elvira constituie o excepție, însă, să nu uităm, Elvira întruchipează pe Junona, adică familia, pasiunea conjugală. Pentru ea, instabilul Ioanide are un cult, într-o discuție cu devotata Erminia, el face deosebire dintre *femeie* (iubită) și *soție*, relevând rolul social și moral al celei din urmă: „iubita ca atare e imaterială, rostul ei este de a converti energiile spirituale ale omului, soția e altceva: ea e un sanctuar despre care bărbatul nu se destăinuie în public. Femeia de care îți vorbesc e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător. Un rapt, o inspirație, niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sunt inedite și ochiul e mereu solicitat de inedit...“. Teoria mulțumește pe Erminia care acceptă și ea ideea că misiunea cea mai de preț a femeii este să respecte și să stimuleze pe bărbatul de merit fără să-l terorizeze cu obsesiile ei.

E greu de dedus de aici o concepție măi profundă despre dragoste. Ideea familiei ca instituție sacră și a bărbatului care „caută mereu altceva“ nu tulbură prea mult tradiția, solidă și complice la acest punct. Nu trebuie luate, cred, prea în serios aceste disocieri în jurul erosului, rostul lor în roman e mai degrabă acela de a justifica latura lumească a creatorului, aproape auster, altfel, dacă judecăm faptele moral. Căci, cu excepția episodului Indolenta, nimic nu e scandalos în comportarea arhitectului. Infidelitățile lui sunt niște jocuri fără urmări grave. În raport cu romanele balzaciene, unde iubirile devastatoare nu țin seama de nici o normă, *Bietul Ioanide* e un roman aproape cast. Destrăbălările acestui Don Juan al arhitecturii se petrec în afara capitolului citat, pe plan spiritual, vorbele o iau înaintea faptei care, în forma vulgar comună, este respinsă. Dragostea e pentru Ioanide o formă a vanității virile, o demonstrație de forță de seducție, necesară, crede

el, creației. Teoria va fi larg expusă în *Scrinul negru*, unde orgia erotică (imaginară) capătă alte dimensiuni. Un lucru este sigur: un observator rece și impersonal al sentimentului erotic, G. Călinescu nu este în *Bietul Ioanide*. Femeia e luată ca punct de plecare în studiul altor laturi ale psihologiei (celibatul, femeia care îmbătrânește, femeia în stare de erupție a simțurilor) sub forme de obicei negative. Indolenta e, în fond, o femeie ușoară și frigidă, copie deteriorată a feminității reci, nordice, Sultana e o negustoreasă aprigă, cu sângele în flăcări, căzută repede în manii burgheze, totalitare. Romancierul o va discredita definitiv în *Scrinul negru*, înfățișând-o mare și diformă, cu mustăți care-i amenință buzele late și unsuroase. Alte femei, ca madame Farfara, Smărăndăchioaia sau cele două Pomponescu, mama și soția, când nu intră în categoria fără speranță a babelor, cad cu siguranță în aceea a colportoarelor, foarte prolifică în cărțile lui G. Călinescu. Dar prozatorul tulbură încă o dată lucrurile aducând în discuție un alt personaj, Pica, pentru a ilustra iubirea paternă, lângă cea curtizanescă, exercițiu analitic și spațiu de recreație spirituală pentru creator.

* * *

Există, așadar, un Ioanide *curtizanesc* — adorat, solicitat de femei, conștient de puterea lui de seducție și, prin aceasta, narcisic și superficial senzual în limitele, totuși, unei decente funciare, și un alt Ioanide, al *subtextului*, bun familist, sentimental patern, îndrăgostit de Pica, fiica lui, imagine a juvenilității pure și eterne. Cel dintâi trăiește la suprafața rândurilor și umple romanul cu povestirile lui cam *mexicane*, simple scorniri cele mai multe, preocupat în orice caz peste marginile îngăduite unui creator adevărat de succesul monden. Fixat într-o fizionomie asemănătoare cu aceea a lui D'Annunzio (sugestia atitudinii *estete* este și în acest chip avansată), arhitectul vrea să exceleze în toate, simpla lui apariție în societate tulbură conștiințele și schimbă cursul conversației. Femeile de față se regroupează în jurul „impecabilu-

lui Ioanide“, care, pentru a boicota moda și a evita complexul părului cărunt, se rade pe cap. Amănuntul nu diminuează forța de iradiație a bărbatului, prietenii ca și dușmanii îl găsesc remarcabil în toate. „Ce om original!“ mărturisește Angela Valsamaky. „Ioanide epicureu — strigă cu o ciudă plină de admirație Panait Suflețel — Ioanide umblă după femei. El e Ahile în veșnică expediție erotică, filozoos, iubitor de viață“...

Paginile care narează toate acestea sunt cele mai superficiale din roman, o impresie stăruitoare de neautenticitate își face loc pe măsură ce citim, amuzați, fermecați chiar de limbajul superior metaforic al cărții, comentariile naratorului despre isprăvile erotice ale lui Ioanide. O ironie abil strecurată în text ar fi ridicat prestigiul acestor pagini și ar fi întărit nota de teatralitate (ingenuă sau voită) a personajului. Geniul este distrat, spune enormități pentru a stârni protestul spiritului comun, geniul nu respectă eticheta, politețea, bunul-simț burghez și, prin aceasta, el stârnește ura unor indivizi mediocri și disciplinați ca Pomponescu, geniul, pe scurt, se joacă, participă la un spectacol în care toți, buni și răi, iluștri și obscuri, intră în cele din urmă. Rolul lui este de a agita, prin contestarea locurilor comune, spiritele dispuse să ia existența așa cum este, în spiritul unei comode fatalități. Un accident vestimentar (căderea unui nasture de la cămașă) este pentru Ioanide un prilej de protest cosmic: nu vrea să iasă din casă la ora cinci, pentru a participa la ceaiul de la Saferian, deoarece excesul de iarbă din curtea negustorului de covoare îi trezește imaginea extincției și, prin asociere, a cimitirului (geniul are oroare de expansiunea vegetalului, amenințare eternă pentru marile monumente); alt argument ar fi că Saferian servește totdeauna ceaiul în cești preistorice (geniul are teamă de lucrurile vechi, ele deșteaptă ideea dispariției civilizațiilor, idee, iarăși, inacceptabilă pentru un arhitect care construiește cu sentimentul eternității în față); intrarea cu coloane de tencuială nouă face, apoi, rău lui Ioanide; aceasta vrea să spună că trăim în provizorat, suntem

mereu la început, n-avem tăria de a duce proiectele până la capăt, ridicăm numai până la acoperiș, ceea ce e demoralizant pentru un constructor care gândește la marile stiluri revelate în opere finite, perfecte. Refuzul de a vizita pe Saferian e, în fine, justificat de arhitect prin imposibilitatea de a contempla apusul soarelui. Crepusculul îi dă sentimentul că trăim pe o mărgea rotitoare, și ideea de a ridica monumente pe o planetă instabilă e pentru un arhitect de neacceptat. Supărările dintre Ioanide și Elvira au, tot așa, o notă de simpatică farsă, Ioanide observă îngrozit că muștele au depus impurități pe un lampadar și trage la răspundere pentru această faptă pe M-me Ioanide prelungind supărarea săptămâni întregi după care, uitând incidentul, trece la un regim normal de relații, până când un nou amănunt derizoriu (solicitarea unei lămâi cumpărate cu o lună în urmă, de pildă) trezește noi valuri de suspiciuni. *Geniul*, vrea să spună autorul, e gratuit, iritațiile lui sunt neînțelese, cauze mărunte, ilare determină uneori fabulații enorme.

Câtă vreme lucrurile rămân pe acest plan imaginar personajul este simpatic, gesturile lui nefirești sunt acceptate de cititor, atras el însuși într-un spectacol de idei paradoxale, spuse cu o prefăcută ingenuitate. Faptele se tulbură îndată ce această complicitate dintre personaj și lector, lipsită de suportul ironiei, dispăre. Autorul nu mai face nici un efort pentru a menține treaz acest interes, gesturile personajului devin din ce în ce mai puțin verosimile. O enormă acumulare de excentricități ridică un semn de întrebare asupra sensului și profundității *spectacolului*. Creatorul (Ioanide) face gesturi nedemne de condiția lui, pasiunile lui lumești sunt prea facile, latura *curtizanescă* a personalității începe să umbrească pe cealaltă, mai profundă, de ordin spiritual. Nu *amoralismul*, de care s-a scandalizat critica, supără în *Bietul Ioanide*, ci absența de la un punct al narațiunii a unui spirit de verosimilitate în ordinea faptelor. S-a făcut observația că, fiind un roman de idei, și nu un roman psihologic sau social, *Bietul Ioanide* nu implică problema obiectivității și a coerenței psihologice. Eroare. Orice proză, chiar

și cea fantastică, respectă o coordonare a planurilor și nu contrazice în chip absurd raporturile normale ale existenței (cazul literaturii absurdului este special). Nuvelele lui Poe sunt construite prin exacerbarea deducției raționale. Fantasticul modern (*Stăpânul inelelor*, capodopera lui Tolkien, e un exemplu) instalează un mecanism de determinări raționale într-un univers utopic. Nu e, apoi, adevărat că *Bietul Ioanide* e în afara preocupării de studiu psihologic. Interesul pentru resorturile vieții interioare este la tot pasul subliniat în roman, și în acest caz o elementară coordonare între faptele aceluiași personaj trebuie să existe și ea există, realmente, în multe planuri ale narațiunii, dându-i coerență și soliditate. Impresia că *jocul* a devenit arbitrar și că prozatorul nu mai ține în nici un fel seama de legile epicii apare, încă o dată, în expansiunile erotice ale lui Ioanide. Ingenuitatea geniului dispare, spectacolul devine, prin juxtapunere de fapte bizare, incredibile, o bufonerie lipsită, prin absența spiritului critic, de subtilitate. Ioanide *curtizan* e, să spunem limpede, cam farfaron, geniu ia fără voia prozatorului înfățișarea unui *miles gloriosus* rătăcit în saloanele bucureștene. Pe scurt, *creatorul* își trădează tema, geniu începe să fie suspectat de frivolitate, personajul pierde, prin acumularea de sublimități, identitatea literară atât de viu marcată la alte nivele ale romanului.

Erosul, avea dreptate Schopenhauer, este și pentru geniu un adversar primejdios. El dereglează totul, răstoarnă ierarhiile valorilor și stimulează la om sentimente inferioare, ca trufia, narcisismul, frivolitatea. G. Călinescu dă însă noțiunii mai multe accepții. Surprinzătoare este aceea a paternității. Ioanide, curtizanul încercat de demonul vanității, ar fi în realitate un părinte îndrăgostit de fiica lui, Pica, în care concentrează toate nuanțele iubirii. Sultana intuiește la arhitect „profunda rană paternă” și se retrage consolându-se cu pozitivul și mediocrul Demirgian. Introducând această perspectivă, G. Călinescu readuce romanul la tema lui fundamentală, creația, și prin aceasta cartea revine la tonul ei

profund. Arhitectul are doi copii, Tudorel și Pica, de a căror formație morală nu se îngrijește, considerând că personalitățile se structurează singure în libertatea unei ambianțe pozitive. Un creator nu se cade să umble cu nuiaua în mână și să admonesteze la fiice pas abaterile copiilor. Copiii cresc mari și sunt atrași într-o mișcare politică de dreapta care contestă, între altele, generația lui Ioanide căzută în paralizie morală din cauza excesului de cerebralitate. S-ar profila, atunci, cunoscutul conflict între generații. G. Călinescu nu insistă, totuși, în acest sens, neînțelegerea dintre Ioanide și copiii săi implică o chestiune mai profundă. Tudorel a ajuns un „carbonaro” și se lasă bătut cu vergeaua pe spate pentru vina de a nu fi fost discret, participă la un asasinat politic (uciderea inofensivului profesor Dan Bogdan) și este trimis în fața plutonului de execuție. Pica se îndrăgostește de „un Mirabeau de Dunăre”, Gavrilcea, individ tenebros cu o față ciuruită de vărsat, căpetenie legionară. Pus la curent, Ioanide intervine, închide pe tânăra înflăcărată în odaia devotatei Erminia; inutil, Pica fuge și se refugiază cu Gavrilcea într-un cavou la Bellu, nu altul decât acela construit de arhitect pentru Hagienuş. Fata cade răpusă de gloanțele poliției în timp ce Gavrilcea se retrage. Moartea copiilor trezește în Ioanide simțul paternității, și la temelie bisericii pe care el o construiește are sentimentul de a zidi, ca Meșterul Manole, umbra Picăi și a lui Tudorel. Simbolul e străveziu și, cum procedează și în alte privințe, prozatorul îl explicitează: „Gluma semiserioasă făcută de Ioanide cu privire la templul pe care nu s-ar fi dat înapoi să-l construiască pentru Ioana se transforma într-o intenție precisă cu privire la Pica, printr-o deplasare de la profan la sacru. Ioanide realiza mental dubla viziune a femeii din *Amor sacro e amor profano* de Tițian, oprindu-se acum la imaginea pudică”.

Lângă mitul creației stă, aşadar, din nou mitul erotic. Ioanide ar fi vrut să ridice un templu în onoarea Indolentei (simbol al amorului profan, curtizanesc) și sfârșește prin a zidi, cu adevărat, o biserică în care îngroapă imaginea iubirii sacre și purificate pen-

tru Pica. Substituirea tulbură, și G. Călinescu, care nu lasă nimic nelămurit, face o trimitere la Freud pe care îl tratează de „mare dobitoc”: „o fiică sărutând pe tatăl său îl răpește de pe solul fiziologiei, aducându-l la sentimentul de gravitate paternă“. Analogia neinspirată și judecata dură se opresc aici, romanul începe să fie dominat din nou de tema creației. Moartea nu schimbă, în fond, nimic în mentalitatea lui Ioanide, singura deosebire este că arhitectul, ratând ca părinte, încearcă să se realizeze în planul creației. Aici îl așteaptă însă alte încercări. Biserica pe care o construiește trezește invidia și protestul lui Pomponescu și al grupului său, și o broșură publicată ad-hoc (aluzia la reacția pe care a stârnit-o apariția *Istoriei literaturii române* e limpede!) arată pe Ioanide ca profanator al spiritului național și corupător al tinerei generații. Biserica este, totuși, ridicată și, culmea ironiei, ea devine fără voia lui Ioanide lăcaș de închinare pentru Centurioni. Portretele lui Hangerliu și Tudorel (asasinii lui Dan Bogdan) sunt așezate în biserică și tineri cu chipuri întunecoase, vindicative trec prin fața lor cu lumânări în mână. *Creația*, vrea să spună autorul, e îndepărtată de la menirea ei. Sacrul e profanat, dintr-un templu în cinstirea unei iubiri sublimat și a unei dureri paterne, biserică devine loc de adunare pentru niște indivizi care cultivă pe față violența și moartea spiritului. Artistul concepe și circumstanțele decid asupra creației. Biserica mai suferă o metamorfoză, din mâinile centurionilor ea trece în posesia prințesei Hangerliu, care o transformă într-o ctitorie personală. S-ar putea spune că Ioanide ratează și pe acest plan (arhitectul se confesează în acest sens lui Tudorel în închisoare), dacă n-am ști că opera rămâne indiferent de circumstanțele degradante, că sacrul subzistă și în profan. Evenimentul nu zdruncină spiritul lui Ioanide și nu-i modifică modul de a fi. Singura schimbare este aceea de a deveni un „stareț socialabil“, un însingurat care caută societatea. Aceasta vrea să spună că artistul se înstrăinează, fatal, de opera lui, că accidente biografiei nu tulbură liniștea spiritului. Destinul operei începe să

fie independent de acela al creatorului, supus, omenește, la altfel de încercări. Aduși pe lume, Pica și Tudorel scapă de sub determinarea tatălui, construită — biserica devine un instrument de propagandă în mâinile unei formațiuni politice detestabile. *Bietul Ioanide* prefigurează astfel, prin mijlocirea unui epic adeseori precipitat, rocambolesc, un itinerar spiritual: existențialul (drama paternă, erosul) se convertește în creație, iar creația capătă, sub presiunea evenimentelor, atribute sociale.

În privința erosului nu au trecut neobservate unele simetrii cu *Enigma Otiliei*. G. Călinescu însuși notează undeva că Ioanide corespunde lui Pascalopol, Tudorel lui Felix, iar Pica, printr-un sincretism îndrăzneț, Otiliei. Tudorel e prea tânăr și nu înțelege, întocmai ca Felix, complicațiile sufletului feminin. El vrea să fie, dealtfel, om al faptei, și-și disprețuiește în ascuns tatăl pentru slăbiciunile lui erotice. Singurul care prețuiește cum se cuvine eternul feminin e bărbatul matur, Ioanide, un Pascalopol obsedat de o operă ce întârzie să se nască. Analogia Pica-Otilia este numai până la un punct posibilă. Otilia e simbolul feminității misterioase, imprevizibile, Pica e tinerețea dezorientată, în stare sa înnobileze un gladiator, pretext în cele din urmă pentru o iubire sacră, paternă. Dintre aceste personaje, singurul care are o identitate literară mai precis conturată este Ioanide, Creatorul, intrat până la gât în complicațiile vieții. Pica e un simbol palid în schema narațiunii, chipul ei trăiește mai ales în amintirile tatălui. Tudorel figurează o rătăcire și o obstinație ideologică, fondul lui psihologic se întrevește greu prin zăbrelile unei doctrine aberante. Tatăl (Creatorul) își domină copiii și, ca mitologicul Cronos, îi devorează după ce îi naște.

* * *

Prin Tudorel, Pica, Pomponescu firele romanului duc la realitatea politică a vremii. În ciuda convingerii autorului („politicul în intenția mea lipsește cu desăvârșire“), *Bietul Ioanide* îmbrățișează materia actualității și pune spiritele intelectuale abstrase

de genul lui Ioanide să se confrunte cu ea. Ioanide disprețuiește viața politică, ignoră cu obstinație evenimentul (află cu întârziere de căderea Varșoviei și nu cunoaște harta politică a Europei), sistemul lui de relații ocolește combinația mărunță, profitabilă. *Creatorul* se ferește, deci, să stea prea mult în zonele joase ale vieții pentru a nu-și pierde lumina (simbolul îl aflăm tratat pe larg în *Șun*). Însă politicul se manifestă acolo unde arhitectul s-ar aștepta mai puțin: în relațiile dintre el și copii. Tudorel intră într-o formație politică extremistă (*centurionii*), conspiră, ia parte la un asasinat și lasă un *testament* unde toate valorile în care Ioanide crede (cultul artei, prestigiul rațiunii, imperativul etc., etc.) sunt contestate. Tudorel are oroare de cărți și recomandă trăirea directă, aventura, *fapta*, umilința în uniformitate („voluptatea noastră e de a trăi cu numere de ordine“), verificarea curajului prin experiența morții.

Regăsim aici idei din eseistii din deceniul al IV-lea traduse, epic, într-o narațiune polițistă cam tenebroasă. Conjurații asasinează cu stilette furate dintr-un muzeu, se întâlnesc în cavouri, umblă deghizați în sutane și fac presiuni morale asupra unor indivizi slabi și inofensivi ca Suflețel, Hagienuș, Gavrilcea, căpetenia centurionilor, are o biografie cu multe puncte obscure, intelectul lui elementar fascinează, inexplicabil, spirite mai fine, ca Pica și Tudorel de pildă. Carababă, actor fără talent, vrea un teatru *adevărat*, *trăit* și bagă pumnalul într-un pașnic profesor de fizică pentru a se releva prin forță. Pus mai târziu cu adevărat în fața morții, se poartă lamentabil. Reputația altui conjurat, Max Hangerliu, vine din imensa lui grosolănie. Aristocrat, Hangerliu împușcă francul prin redacții și înjură țigănește în saloane. În fața plutonului de execuție sfidează, cere un antiseptic pentru o zgârietură la deget și se arată scandalizat că nimeni nu se oferă să-i bată cuiul din pantof. Modul lui de a se remarca e acela de a fi, cu voluptate, mitocan. Prin el și Hangerloaica, G. Călinescu face psihologia aristocrației neaoșe (există în *Bietul Ioanide* intenția de a surprinde psihologia mediilor

profesionale și a claselor!) și dă o idee despre complicitatea ei politică. Max, moștenitorul ipoteticului tron voievodal, se lasă condus din umbră de fanaticul Gavrilcea și participă cot la cot cu Carababă și Munteanu, indivizi rudimentari, la săvârșirea unei crime preventive. În sistemul de simboluri al romanului, el ilustrează, dimpreună cu Tudorel, Gavrilcea etc., categoria *pragmaticilor*, opuși în toate privințele omului *metafizic*, creator, abstras în liniștea spiritului, ca Ioanide. *Pragmaticii* înțeleg existența numai prin întâmplările zilnice, văd fenomenal și nu judecă nicio dată din perspectiva universalului. Recomandă „spiritul de corp” care justifică violența împinsă până la formele ei extreme, asasinatul. Pragmaticul, în accepția lui G. Călinescu, e, deci, o negație a *creatorului* care judecă lumea din unghiul absolutului și cultivă, în existența imediată, toleranța și idealul vieții active („a ridica terme, a face diguri, a vedea piese de teatru, a discuta sisteme de filozofie, aceasta e viața oamenilor superiori”).

Ioanide și Tudorel, tatăl și fiul, întruchipează două moduri de a înțelege existența și, ca expresie superioară a ei, arta: unul construiește cu sentimentul că *opera* înfruntă neantul, celălalt vrea să distrugă totul grăbind *opera* neantului. Tatăl pune spiritul geometriei la temelie vieții (geometria simbolizând rațiunea și tendința de perfecțiune!), fiul crede în puterea instinctului și, confundând crima cu eroismul, își creează o morală bazată pe un echivoc nietzscheanism. A apropia revolta lui Tudorel de spiritul omului revoltat de tip existențialist (operație ce s-a făcut în critică), mi se pare a contrazice sensul real al cărții. E îndoielnic, de exemplu, că G. Călinescu s-a gândit să sugereze prin aventura *centurionilor* „ideea de trăire spirituală”. Tendința e, dimpotrivă, de a o caricaturiza. Gavrilcea „fanatic al ideii”, „filozof al neliniștii existențiale”, cum, iarăși, s-a spus? Greu de imaginat. Căpetenia *centurionilor* reprezintă prin elementaritatea intelectului său o negație principială a spiritului și, înfățișându-l străin de orice preocupare speculativă, brutal și obstinat în rău, G. Călinescu a voit să dea o idee despre înfățișarea morală a unei doctrine politice.

Tudorel indică o altă nuanță, spiritul lui e mai aproape de meditație, însă eroarea de cultură și fanatismul politic fac din el un criminal asemănător lui Carababă și Gavrilcea.

La apariția romanului s-a adus lui G. Călinescu învinuirea că manifestă îngăduință față de acest personaj, Tudorel părând unora simpatic tipologic. Reproșul ascunde o confuzie de planuri. Tudorel e fiul lui Ioanide și, privind lucrurile din perspectiva celui din urmă, G. Călinescu s-a ferit să ridiculizeze trăsăturile tânărului. El face din Tudorel un exaltat rătăcit pe un drum primejdios. *Testamentul* rezumă o orientare spirituală și politică și, în termeni generali, vrea să indice o concepție privitoare la moarte, dragoste, viață. E totodată, documentul unei „psihoze juvenile“, cum notează undeva prozatorul care, privind lucrurile în adânc, a evitat să scrie un pamflet. Pamfletul, desenul grotesc intervin în celelalte cazuri.

Ca personaj literar, Tudorel nu-i, totuși, memorabil, studiul psihologiei lui este sumar și, în comparație cu alte nume care trec prin carte, figura lui se pierde repede din vedere. El reprezintă, ca și Pica, un punct de referință pentru Creator (Ioanide) și, în schema socială a romanului, e simbolul inteligenței juvenile care se subordonează lamentabil spiritului elementar agresiv.

* * *

Un loc important ocupă în *Bietul Ioanide* indivizii „putrefiați de cultură“, opuși prin negația ideii de creație lui Ioanide, odioși în același timp și în ochii celor care ca Tudorel, considerând cărțile niște mortăciuni, urmăresc actul finalizat, fapta. Panait Suflețel, Gulimănescu, Gaittany, Dan Bogdan, Hagienuș etc. intră în această categorie, cea mai vie sub raport literar. Darurile epice ale lui G. Călinescu găsesc aici un câmp fertil de desfășurare și, prin împletirea de comic și serios, portretele sunt excepționale. Ele indică o natură morală și o poziție, cum am semnalat deja, față de condiția creatorului. Cu ei, sau prin ei, G. Călinescu realizează *un roman al măștilor*, ingenios, de o mare profunzime comică. Suflețel,

Guilimănescu, Gonzalv Ionescu etc., sunt, în strategia narațiunii, niște păpuși cu idei fixe și o vorbire dominată de automatisme. Gonzalv e obsedat de o catedră universitară, întreaga lui viață interioară e subordonată acestui ideal. Geanta umflată cu fișe bibliografice și memorii de activitate constituie semnul acestei năzuințe aflate într-o permanentă, aprigă pândă. Suflețel vrea direcția unui muzeu, Gaittany o sinecură cu automobil, Hagienuș recurge la stratageme uliseene pentru a dejuca intențiile copiilor, Emil Conțescu păstorește peste un sat de rubedenii plasate în toate partidele etc. Ei apar de la început închiși în obsesiile lor mărunte și nici un fapt care să indice o modificare sau o latură misterioasă, neștiută a ființei lor morale nu intervine până la sfârșitul cărții. Ori de câte ori apar pe scenă, spun aceleași vorbe și fac aceleași gesturi. Gaittany râde gradat și consultă discret ceasul, Pomponescu e solemn și afabil, Suflețel într-o eternă impaciență etc. Folosind o formulă ce s-a aplicat și altor cărți, s-ar putea zice că *Bietul Ioanide* e un *roman carnavalesc*, un roman în care măștile au o jumătate a feții gravă și cealaltă ilară. Totul depinde de unghiul din care le privești. Hagienuș ilustrează mai bine decât alte personaje această dualitate în familie, el este o victimă a copiilor lacomi, nesimțitori față de vocația superioară a tatălui, savant orientalist reputat și colecționar de opere inestimabile. Hagienuș e un rege Lear hărțuit și șantajat de copii. Aceasta ar fi partea tragică a personajului. Același Hagienuș ține însă în casă o ladă cu osemintele soției și speculează profitabil cavoul pe care l-a construit pe bani puțini Ioanide. E, în afară de aceasta, avar, maniac, suspect de imoralitate, căci s-a încurcat cu o guvernantă care trece de partea copiilor și-l spionează prin gaura cheii. Regele Lear e dealtfel un conformist viclean; pus de Pomponescu să scrie un articol critic la adresa lui Ioanide, îl scrie și-l publică arătându-l, în prealabil, lui Ioanide. Tragicul (intelectualul terorizat de familie, dependent de putere, în veșnică instabilitate economică) trăiește în complexitatea grotescului și se lasă copleșit în cele din urmă de el.

Ideea rotației măștilor apare și altfel sugerată în roman. Pe Ioanide îl neliniștește dinamica cerească, apusul soarelui dându-i, de pildă, senzația insuportabilă de a fi veșnic „în călușei“. Smărăndăchioaia, care în roman are rolul unui agent de legătură, înțelege viața ca „un carnaval continuu“. M-me Farfara are, tot așa, din perspectiva genealogică o viziune carnavalescă a istoriei: destinele apar și pier într-o învărtire nebunească a familiilor. E, dealtfel, o intenție epică mai generală în romanul lui G.Călinescu de a înfățișa personajele de fond *în grupuri*. Suflețel, M-me Farfara, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu, Hagienuș, Smărăndache și Smărăndăchioaia nu apar niciodată singuri sau foarte rar și atunci au tendința de a se lipi de un cerc. Ei trăiesc *în grup* (spre deosebire de Ioanide care este totdeauna singur) și-și pierd orice individualitate îndată ce se desprind de el. Gaittany e oscilant, intră sau iese din cerc, rolul lui în carte e acela de a colporta. Un personaj itinerant, cu obligații mondene multiple, de unde deprinderea (și plăcerea) de a circula în trăsură sau automobil. Din aceeași categorie fac parte și M-me Farfara și cuplul Smărăndache-Smărăndăchioaia, cu tendința, totuși, spre statornicie. M-me Farfara e, în primul rând, un agent istoric, ea face legătura dintre generații și, coborând în trecut, stabilește filiațiile, întocmește arborele genealogic, păzind cu devotament absolut puritatea sângelui aristocratic. Mai burghez, cuplul Smărăndache-Smărăndăchioaia duce vești dintr-un loc în altul, trecând ușor peste adversități, bariere sociale. El informează, de pildă, pe Pomponescu despre mișcările lui Ioanide. Gulimănescu e specializat în știri *rele*. Conțeșcu trăiește într-o mare familie cu legături colaterale bine ordonate, e șeful, putem spune, al unui clan cu o putere absolută în administrația învățământului universitar. Puterea de absorbție a clanului e mare, cine vrea să parvină în disciplina controlată de Conțești trebuie să devină ginere, cumnat, cuscru etc. lăsând alte veleități deoparte. Nefericitul Gonzalv Ionescu își dă seama că nu poate ajunge la o catedră universitară decât în acest chip și e pe

punctul de a-și lăsa nevasta și cei trei copii pentru a se însura cu o Coțescu. Numai moartea împiedică această nelegiuire. Alte personaje, cele din jurul lui Saferian, formează de asemenea un grup unde arta și negustoria merg mână în mână.

Grupul se constituie nu după afinități morale sau spirituale, ci pe bază de interese. Musafirii lui Saferian, notează prozatorul, erau „niște inamici care aveau nevoie unul de altul“. Ei se detestă cordial, se bârfesc, își fac reciproc servicii, pândesc posturi rentabile, adulează puterea (Pomponescu), au aceleași obsesii (să stea la adăpost de evenimente și să pregătească *monumentul științific*) și cam aceleași cusururi: sunt fricoși, conformiști, incapabili să ducă la capăt opera capitală la care năzuiesc. Romancierul citește în această substituție de planuri un semn al vieții moderne. Titlurile academice au luat locul vechilor dregătorii. Gonzalv Ionescu, Hagienuş, Sufleţel etc., „putrefiați de cultură“, vor să parvină în ierarhia universitară, să obțină sinecure bine retribuite și, pentru aceasta, au nevoie de relații, protecții etc. Viața în grup facilitează realizarea acestor ambiții.

Dincolo de acest aspect social este și altul, de ordin moral. Colonia este forma de existență a organismelor inferioare, și, voind să sugereze o viață morală fragilă, complementară, G. Călinescu pune personajele să stea laolaltă. Personalitatea individului nu se înțelege decât prin raportare la structura generală a grupului. Luați separat, Sufleţel, Gulimănescu, Gonzalv Ionescu sunt plăți și inofensivi, în ceată ei capătă forță și culoare. Prozatorul îi observă în câteva cazuri și individual, dând niște portrete memorabile. Balzacianismul, până aici comprimat, dispersat, revine în cazul *celor trei dioscure* în toată plenitudinea lui. G. Călinescu dă indicații topografice, face portretul fizic și moral al casei, descrie curtea, pivnița, înfățișează programul zilnic al personajului, neuitând să noteze meniul de la micul dejun, schimbările vestimentare, intrările și ieșirile persoanelor străine etc. Omul este personalizat prin obiectele pe care le frecventează, secretul ființei lui poate

ieși la iveală prin consultarea listei de bunuri materiale. Gulimănescu e profesor la Facultatea de Drept și, pentru a marca originea lui țărănească și tendința de acumulare în ordine materială, romancierul face întâi un recensământ amănunțit al curții:

„Înfățișarea locuinței sale de la oraș era dintre cele mai curioase. Curtea, foarte lungă în adâncime, ca și aceea a lui Dan Bogdan de alături, era totodată suficient de largă ca să cuprindă pe o latură și în fund niște șoproane bine întocmite, comode ca o galerie. Totul în curte era în cea mai perfectă regulă. Dar, fiind vorba de casa unui intelectual, surprindea prezența unor obiecte inso-lite: de pildă, vreo zece poloboace noi de stejar sub șopron, o căruță nouă, lustruită ca o trăsură, stocuri — cu mult prea voluminoase pentru uzul casnic — de bucăți de teracotă pentru sobe, rafturi de olane, bidoane noi de metal, așezate unele peste altele ca într-un depozit de fierărie, straturi de cherestea, trei mosoare mari cu furtunuri de cauciuc, ce nu păreau destinate stropitului, ci tragerii vinului din căzi, pulverizatoare Vermorel, coli de tablă de zinc. Afară de aceasta, în cotețe bine fasonate, patru porci obezi și gușați grohăiau profund, priviți de afară de câțiva iepuri albi ce circulau în libertate. Și—ca un paradox — aproape de intrare, încolăcit ca un șarpe, se vedea un lanț puțin ruginit, terminat cu o ancoră moderată de iaht sau de barcă cu motor. Toate aceste obiecte aveau epica lor, în discordanță cu purtarea obișnuită a lui Gulimănescu în societate. Oamenii au secrete neprevăzute, și adesea podul ori pivnița spun mai mult decât actele de stare civilă“ (pag. 242).

Individul are, vasăzică, o profesiune intelectuală, se poartă cu discreție și eleganță în societate, iar acasă crește porci și închiriază locuința unei mișcări politice pe care, pe față, o detestă. Gulimănescu e deci lacom de avere și poltron. Suflețel își începe ziua cu lectura unui text grec sau latin, pe care îl interpretează în fața soției sau a mamei sale. Poartă o cămașă groasă de pânză țărănească și, după ce soarbe o gură de lapte și înghite o prăjitură din mormanul pregătit de *Cara uxor*, Aurora, recită hexametri

din Homer. Pe la 9 se așează la masa de lucru, dar fără grabă, având oroare de munca obligată. Lucrează, se știe, la o operă esențială (*Corpul de inscripții*) și la cea mai mică piedică bibliografică intră în panică, cere informații din străinătate, consultă alți specialiști etc. Suflețel e, deci, exigent și leneș, cu alte vorbe: steril, mulțumit de situația lui în ciuda agitației exterioare. Face zilnic un turneu pe la instituțiile culturale în vederea *postului pe care îl vânează*, trece, apoi, pe la Capșa și alte localuri pentru a prinde pulsul evenimentelor. Simbolul acestei neliniști itinerante e *caduceul* pe care Suflețel îl poartă totdeauna cu el. E, ca și Gulimănescu și Dan Bogdan, descendent de țăran, fără frică însă de civilizație. Toți sunt cumularzi, sinecuriști și, ca personajele caragialești, au, la altă treaptă de instrucție, mistica schimbărilor. Apropierea de *miticism*, în ordine morală, e susținută și de alte amănunte. Dan Bogdan și Andrei Gulimănescu locuiesc pe aceeași stradă în două imobile absolut identice așezate unul lângă altul. Ca Lache și Mache, personajele lui G. Călinescu așteaptă totul de *sus* (condiția lor comună e aceea de *solicitanți* veșnici!) și invectivează guvernul ca intransigentul Conu Leonida pentru cauze absurde. Izbitoare este apoi asemănarea în ceea ce privește structura morală a personajului. Când Dan Bogdan e asasinat, Suflețel nu mai iese din casă sau doarme pe la rude, având, notează romancierul, o „spaimă funambulescă“, „delirul impacienței“. Mai târziu scrie articole favorabile *mișcării* și-și plasează soția prin mijlocirea Hangerloaiei într-un post bine remunerat. Gonzalv Ionescu suferă de catedromanie, cercetează zilnic rubrica de decese și face vizite profesorilor de specialitate interesându-se, discret, de sănătatea lor. Când Ermil Conțescu dă semne de boală, Gonzalv se instalează în casa geografului și, întrucât Conțescu nu se decide să moară, Gonzalv dă semne de impaciență și moare de supărare. Soluția e de mare efect în roman, G. Călinescu recurge la deznodământul tragic pentru a sublinia comicul unei ambiții păguboase. *Măștile* mor fără glorie sau trăiesc închise în automatism

mul lor moral. Dan Bogdan moare cu fața spre canalul de scurgere al străzii. La anchetă i se descoperă în buzunar o cutie cu penițe noi, o gumă și 5 creioane primite în dar de la un comisionar, semn al unei avariții patologice. G. Călinescu nu-și iartă personajele, moartea ca și viața lor stau sub semnul grotescului. Intelectualii din *Bietul Ioanide* au vicii urâte, sunt fricoși și oportuniști, cultura a agravat la ei, cum este cazul lui Dan Bogdan, anumite trăsături ale spiritului rural. Despre ei romancierul spune (dar cine ar putea să-l creadă?) că sunt niște personaje „șterse și lipsite de dramatism, inapte parcă a deveni vreodată eroi de roman“. Dimpotrivă, condiția lor comună le face apte pentru roman, ce este mai solid și original sub raport tipologic în *Bietul Ioanide* vine din studiul acestei categorii. *Măștile* născute pentru a fi un termen de referință negativă pentru Creator (Ioanide) urcă la suprafața epicii și acaparează romanul. Privirea lor imobilă și absentă ca aceea a figurilor de ceară din muzeul Grévin ne urmărește pe deasupra paginilor și, în timp ce multe vorbe de spirit se uită, portretele lor, ieșite dintr-o mare sensibilitate la grotesc, rămân.

O situație aparte ocupă, în strategia romanescă a lui G. Călinescu, Pomponescu. În fișa lui caracterologică citim: „discreție pompoasă“, „mizantropie afabilă“, „melancolie sociabilă“. Pomponescu se trage din burghezia provincială, e instruit și perseverent, evident ambițios, dar în respectul regulilor sociale, incapabil de a trăi succesul sau eșecul în singurătate. Aspirația lui e de a avea un *cerc* și, câtă vreme, ministru sau ministeriabil, anticamera lui e plină de lume, se simte bine. Nu aderă la viața grupului, dar îi place s-o simtă în preajma lui. Pomponescu ar ilustra, așadar, un caz de oscilație între spiritul abstras al Creatorului și acela, comun, lumesc al intelectualilor programatici de tipul Suflețel și Gulimănescu. Sau, cum notează prozatorul: „aspiră la abstracție și nu se poate smulge din efemer“. Eminent specialist în beton armat, Pomponescu nu e creator și ura lui (manifestată în forme urbane) față de Ioanide vine din această imposibilitate de a-și

depăși condiția. Lucrează toată viața la o *catedrală a neamului*, dar catedrala rămâne pe hârtie. Momentul în care proiectele îi sunt restituite de către versatilul Gaittany este esențial pentru destinul lui. *Masca* se desprinde din cerc, se izolează în suferință și, prin aceasta, el devine un personaj tragic. Părăsit de prieteni (de grup), are sentimentul inutilității, începe să trăiască în trecut și-și pune în cele din urmă capăt zilelor înghițind cianură. Nimic nu prevestea în echilibratul, solemnul Pomponescu acest sfârșit. În concepția lui G. Călinescu el ilustrează, negreșit, o altă față a *spiritului academic*. Suflețel, Gaittany, Hagienuș sunt balcanici, bizantini, sterilitatea se asociază la ei cu o mare poftă de a trăi agitat pe dimensiuni mici. Bovarismul lor e strict social, în timp ce Pomponescu aspiră la creație și vrea *puterea* pentru a domina în cercul de amici. A fi în centrul interesului general e marea lui ambiție. Femeile Pomponescu, mama și soția, îi cultivă acest orgoliu. Când Ioanide cucerește pe Indolenta, Pomponescu e sincer rănit. Biserica pe care o construiește același Ioanide pune în primădie proiectul catedralei neamului, și profesorul de beton armat caută s-o împiedice punând pe alții s-o conteste public, apoi, când tentativa eșuează, o ignoră cu obstinație. Personajul e, în ciuda intenției prozatorului de a-l caricaturiza, complex și autentic în ezitarea lui între cele două planuri de existență. A acumula putere în sfera socială și a trăi, în același timp, neputința de a te realiza în alt plan nu e un semn de simplitate. Ferit de anumite laturi ridicole, Pomponescu ar fi putut deveni simbolul unui bovarism spiritual tragic. G. Călinescu îngroașă însă nota grotescă voind să facă din Pomponescu imaginea întoarsă, negativă a Creatorului. Intenția polemică nu distinge, totuși, fondul inefabil al personajului, ceva misterios, tulburător rămâne. Neputând atinge prin creație metafizicul, Pomponescu se ridică până aproape de el prin conștiința adâncă a ratării.

Dintr-un roman al *măștilor*, *Bietul Ioanide* e pe punctul de a deveni un studiu al psihologiei eșecului, căci, dacă privim bine,

observăm că majoritatea personajelor nu izbutesc în ambițiile lor. Pomponescu se sinucide, Gonzalv Ionescu are un atac de cord, Tudorel, Pica, Hangerliu sunt împușcați, Hagienuș e spoliat de copii și-și pierde colecția, Dan Bogdan e asasinat ca să se dea un preaviz adversarilor politici ai mișcării, M-me Farfara eșuează, în fine, prin vârstă, iar Sultana într-o căsătorie burgheză. Suflețel, Gulimănescu, Gaittany staționează, eroismul lor este să se adapteze tuturor circumstanțelor. Ioanide ratează și el într-un plan pentru a se realiza în altul. *Spiritele academice* suportă greu evenimentele, nesiguranța de ordin social îi face anxioși și conformiști pe unii, victime pe alții. Creatorul singur trece neatins, senin prin circumstanțe așezând tragicul existenței lui la temelia *Operei*. O convertire care în alte cazuri, neexistând opera, nu se realizează. Drama dinafară accentuează comicul interior și, privind lucrurile din aceasta perspectivă, romancierul încheie cartea cum o începute, cu sugestia că spectacolul măștilor continuă. Pendula lui Saferian se strică, dar această oprire a timpului nu este un simbol decât pentru Ioanide. Un cerc al existenței lui se închide odată cu moartea lui Tudorel și Pica pentru a se deschide altul în eternitatea creației.

Cu aceste rânduri de simboluri și o tipologie născută dintr-o fantezie ironică, *Bietul Ioanide* e un roman singular în proza noastră în primul rând prin extraordinara lui vivacitate intelectuală.

* * *

În *Scrinul negru* (1960) stilul epic rămâne același, cu observația că, având o deschidere socială mai largă, romanul recurge și la alte formule narative, unele potrivite, altele nu. S-a vorbit și în acest caz de *baroc* și, de considerăm barocul o adițiune de stiluri, termenul este potrivit. G. Călinescu tinde totuși spre o structură unitară, realizată din fuziunea mai multor tehnici epice racordate la un „tablou“ general pe care îl supraveghează, pe rând, prozatorul sau dublul său, Ioanide. Ioanide e „creierul“ și, în continuare,

vedeta acestui spectacol epic de mărimi puțin obișnuite în literatura noastră. *Scrinul negru* are aproape 1000 de pagini și ambiționează să dea în spiritul epocii (romanul a apărut în 1960) psihologia claselor sociale înainte și după cel de al doilea război mondial. Într-un interviu din *Contemporanul* (11 nov. 1960), G. Călinescu dădea ca esențiale pentru definirea temei aceste rânduri din carte: „Probabil că pierderea celor doi copii ai săi, Tudorel și Pica, cu zece ani în urmă, redeșteptase în arhitect instinctul paternității. Inșă, fără să-și dea seama clar, dorea să aibă și alți copii. De aici reveriile sale sublim erotice și matrimoniale.“

În realitate *Scrinul negru* înaintea pe mai multe direcții epice și, grupând faptele, putem delimita trei romane posibile, nu cu totul independente, dar coerente, unitare prin temă și obiect. Aceste *micro-structuri* într-o structură mai largă pot fi găsite și în alte romane moderne și nu indică, principial, lipsa unei capacități de sinteză epică. Un număr de pagini reconstituie romanul unei femei de lume, Caty Zănoagă-Ciocârlan-Gavrilcea, altele studiază mai sistematic decât în *Bietul Ioanide* psihologia și destinul aristocrației românești și, în fine, *Scrinul negru* e în bună parte jurnalul lui Ioanide și, prin el, al realităților postbelice. Metoda diferă de la un capitol la altul. Pornită în stil balzacian, prin acumulări succesive de descripții și portrete morale, pagina călinesciană sfârșește adesea printr-un poem sau o suită de reflecții morale. Probă de virtuozitate sau, deliberat, o tehnică polifonică în scopul epuizării obiectului? Romanul le justifică pe amândouă. *Scrinul negru* e o succesiune uneori ingenioasă, alteori obositoare de formule, de la reportaj la eseu. Robert Brasillach consideră că există șapte forme românești (*povestirea la persoana a treia, jurnalul, dialogul, reflecțiile, romanul prin scrisori, monologul interior și documentele*) și scrie o carte (*Les sept couleurs*) în care le folosește pe toate. O temă unică e tratată de la un capitol la altul după altă tehnică epică. E vorba de un exercițiu pe care l-au preluat mai târziu și alții, făcând din roman o *experiență a formelor* și, prin ea, o identificare, o descoperire de sine.

G. Călinescu are un scop mai precis, romanul său își propune câteva teme pe care le urmărește pe spații întinse și în epoci diferite. Cartea debutează, ca și cele precedente, cu o scenă expozițivă, prezentarea, în speță, a unei cete de aristocrați scăpătați care participa la o înmormântare. S-a observat preferința lui G. Călinescu pentru astfel de *deschideri* epice: ceaiul de la ora cinci, reuniunea de familie (*Enigma Otiliei*), aici înmormântarea, în altă parte nunta, voiajul colectiv, ospățul etc. S. Damian numește aceasta „structură explicativă“ (*G. Călinescu romancier*). Ea permite, oricum am numi-o, trecerea în revistă a pieselor care vor evolua pe tabla de șah a romanului. Este, în afara unei necesități epice, și plăcerea lui G. Călinescu pentru marile aglomerări de obiecte, gustul lui, comparabil cu acela al lui Fellini în cinematografie, pentru grotescul fastuos. Scena înmormântării Catyei Zănoagă, urmată de alta, memorabilă și aceasta, a Talciocului arată o sensibilitate ieșită din comun pentru universurile derizorii și pitorescul terifiant: „Intrând pe o uliță de mahala din dreapta șoselei, te aflai deodată în fața unei bolgii dantești pe fundul căreia forfotea un bâlci. Pe povârnișurile groapei erau desfășurate chilimuri românești, scoarțe, imitații de covoare persane. În general uzate și stridente. Coborârea se făcea pe o râpă repede, clisoasă pe vreme de ploaie și care, în duminica următoare înmormântării din cimitirul Herăstrău, era alunecoasă din cauza zăpezii căzute în ajun și înghețate peste noapte. Fundul groapei era împărțit în cărări inextricabile, formate, în chip spontan, prin așezarea vânzătorilor. Aceștia întinseseră marfa pe zăpada bătătorită sau pe un țol, stând sau în picioare sau pe câte un geamantan. Curiozitatea era că negustorii n-aveau înfățișarea obișnuită a comercianților ambulante și erau în mod zdrobitor mai distinși decât cumpărătorii, de obicei lăptari și țărani din jurul Bucureștilor. Ei erau îmbrăcați cu haine uzate și cam împestrigate, însă de croială excelentă și de o modă perimată. Un bărbat, spre exemplu, care sta pe muchea unui geamantan de piele citind *Huit jours chez M. Renan* de Maurice

Barrès, avea pe cap o căciulă de astrahan fin, puțin roasă, trasă pe urechi, și în loc de palton o haină de piele îmblănită. În picioare purta galoși și ghetre pe deasupra pantofilor. Era ras proaspăt, privea prin pince-nez și avea aerul unui intelectual, mai degrabă al unui medic. Pe o foaie de mușama roșie întinsese marfa de vânzare: seringi Record de dimensiuni mari, două cutii cu canale pentru injecții, un binoclu militar în toc de piele, un termometru de baie în ramă de lemn, câteva pneuri de bicicletă și cronicile în ediția Kogălniceanu, legate în pânză și cu coperta întâiului volum dată la o parte și pironită cu o scrumieră de alabastru, de vânzare și ea.“

Odată piesele prezentate în aceste scene de ansamblu, epica se complică. G. Călinescu evită desfășurarea cronologică, rupe firul narațiunii și alternează temporal planurile. O scenă se petrece în prezent (aristocrații la Talcioac), alta cu 20 de ani în urmă (aceleași personaje în faza înfloririi lor sociale și biologice), cu ideea că psihologia unei clase poate fi mai bine determinată dacă este observată din două direcții. Este în această alternanță o regularitate de pendul care amintește, sub aspect strict formal, de tehnica rimelor încrucișate. Un capitol arată pe Șerica Băleanu primind în castelul de la Pipera cercul de prieteni din lumea aristocrației, altul înfățișează pe aceeași Șerica într-o cameră mizerabilă de bloc, debitând în stilul doamnei de Staël aforisme demoralizante. Într-un loc e vorba de Prejbeanu, zis și regele Vahtang, care trăiește la periferie cu o bătrână degradată biologic, Carcalechioaia, peste două capitole același Prejbeanu, tânăr crai de București, apare ca eroul unei drame sentimentale: este surprins de logodnica lui, frumoasa Lily Carcalechi, cu mama ei (ruina biologică de acum) și logodnica se omoară. Moartea nu tulbură nici pe logodnicul cu gusturi gerontofile, nici pe destrăbălata mamă: cei doi se căsătoresc și, după un număr de pagini, aflăm ce se petrece în prezent cu acest cuplu.

Sunt și salturi mai mari în *Scrinul negru*. Caty, despre a cărei înmormântare se povestește în capitolul întâi, moare cu adevărat,

după ce faptele sunt relatate retrospectiv, la pagina 700. Legătura între aceste planuri o face Ioanide, ajutat de Gaittany și de M-me Farfara, personaje care circulă de la un mediu la altul, Ioanide cumpără de la Talcioac un scrin în care are surpriza de a descoperi un număr de scrisori vechi (convenție epică știută). Scrisorile aparțin Catyei Zănoagă și, din consultarea lor și informațiile date de M-me Farfara, arhitectul reconstituie romanul unei femei teribile, nepoată de băcan, soție de diplomat, amanta unui bancher argentinian, a unui prinț român, a unui ofițer etc. Înaintea acestui roman este însă altul, aproape deloc legat de cel dinainte. Cel ce scoate prin hârtii vechi și observă fără milă agonia unei clase e un intelectual care, în contact cu noile realități, trece printr-un proces de convertire morală. Trăise preocupat de schemele abstracte ale arhitecturii, departe de viața socială. Vrea acum să fie util societății noi, proiectează un Palat al Culturii și participă, înconjurat de oameni noi ca Dragavei, Cornel, Nea Vasile, Leu, Mini, la viața cetății. E în această voință de transformare și dorința secretă de a se absolvi, moral, de vina de a se fi dezinteresat de educația copiilor. „Vreau să nasc în minte un Tudorel bun, să refac, sub zodia generoasă de azi, existența lui sfărâmată“.

Tema *convertirii sociale* a arhitectului se asociază cu *tema durerii paterne*. La acestea două se adaugă erosul care rămâne și în *Scrinul negru* oglinda cea mai fină în care se privesc caracterele. G. Călinescu înlănțuie aceste motive într-o ficțiune ce nu evită nici una din formele de captare ale epicului: senzaționalul, exotical, elemente de roman polițist etc. Ioanide proiectează un teatru popular de dimensiuni enorme și, îndată ce este ridicat, o mână sabotoare îi dă foc. Arhitectul e, desigur, mâhnit că opera lui se preface în scrum, dar, estetic, nu poate să nu observe măreția fenomenului: „Catastrofele atrag, încântă aproape prin sublimul lor“. Abia scăpat de incendiu, Ioanide e ținta unei tentative de asasinat. Cine a tras în petulantul arhitect? Mister, prozatorul nu spune. Poate Gavrilcea care, după război, se insinuează în rândurile

forțelor democratice, devine *stângist*, e demascat, fuge în străinătate și se întoarce ca spion al unei puteri ostile țării noastre. Refăcut, Ioanide proiectează un palat („palatul ioanidesc”) și se înflăcărează de ideea sistematizării orașului: „Altă dată nu mă interesea decât edificiul ca atare, a fi arhitect era pentru mine un joc cu geometria (...) Azi îmi dau seama că un arhitect e un cetățean care trebuie să lupte la nevoie cu oamenii și cu sine însuși“...

Propozițiuni de acest fel nu sunt rare în roman, arhitectul simte mereu nevoia de a se delimita de sine (cel din trecut) și de alții, însă ideile sunt deseori înecate în vorbe. Optica lui G. Călinescu nu diferă în *Scrinul negru* de optica maniheistă a romanului realist-socialist din epocă. Oamenii se împart în două categorii distincte, buni și răi, și au în genere morala și psihologia clasei lor. Suflețel, Gulimănescu sunt mic-burgezezi, conformiști, eroi ai plătitudinii; Dragavei, Cornel etc., oameni noi, sunt justițiabili, pozitivi, capabili de fapte mari. Bălenii și Hangerliii dovedesc o insolentă lipsă de realism istoric și trăiesc fără demnitate etc.

Schema este abstractă și simplistă, talentul de a portretiza individul este, totuși, remarcabil în câteva cazuri. Să nu pierdem din vedere însă pe Ioanide. Moartea copiilor trezește la el (știm acest lucru din *Bietul Ioanide*) simțul paternității, tradus acolo în opera de creație. În *Scrinul negru* sentimentul patern caută o cale mai puțin spirituală. Arhitectul se îndrăgostește de secretara lui, Mini, o tânără cu fruntea delfinică, apoi de sora ei, Diana, atletă cu o carnație marmoreeană, și e, în fine, pe punctul de a concepe cu Cucly, baletistă suavă, fiica naturală a lui Prejbeanu. Există, firește, și Elvira, soția inteligentă și înțelegătoare care, la apariția uneia din admiratoarele lui Ioanide, se retrage cu decență și cordialitate („—Bravo, domnișoară Cucly, o feliicită Elvira, când dansul încetă (...). Ioanide nu scoase însă nici un cuvânt și numai atunci când Elvira se retrase, făcând un salut cordial cu mâna către fată și închizând ușa, Ioanide apucă pe Cucly de mijloc și, strângând-o tare la piept, o sărută lung pe buzele-i aride“). Justi-

ficarea acestei disponibilități sentimentale ar fi că arhitectul, creator, are nevoie să fie stimulat. Toate marile opere au în spatele lor o iubire puternică. Dealtfel, Ioanide trăiește sentimental pe game variate, după o schemă pe care o cunoaștem din *Bietul Ioanide*. Pe Elvira o iubește cu prietenie, pe Mini spiritual, tot spiritual, dar cu o prețuire mai mare acordată formelor ei statuare, o iubește pe Michaela-Diana și, în fine, aproape marital pe Cucly. El dorește ca toate să stea în preajma lui și să participe la jocurile lui sufletești. Cu excepția balerinei, femeile stimulează pe Ioanide în direcția creației, și relațiile cu ele sunt expurgate de orice dorință lubrică. Pe Mini o iubește în vis și-o sărută pe picior (tot în vis) cum ar săruta-o pe frunte. Pe Diana o prețuiește ca pe o statuie și o face părtașa unui ritual erotic inocent: se privesc îndelung în ochi. Când arhitectul ridică Palatul Tinerimii, palatul e anticipat de o statuie colosală a Dianei. Știm, iarăși, din *Bietul Ioanide* ce simbol ascunde această sublimare. Erosul capătă o anumită materialitate în cazul Cucly. Dansatoarea ispitește mai puțin cerebral pe Ioanide și, surprins de inocenta nerușinare a fetei, Ioanide trece prin crize tinerești (inabil exprimate literar). Cucly numește pe marele Ioanide „micule“ și cere să fie agresată, posedată cu sălbăticie. Ea mușcă, strigă într-o izbucnire delirantă a simțurilor și faptul nu scandalizează pe estetul Ioanide. Bolnavă de piept, ea nu renunță să danseze și, ca o eroină romantică, leșină pe scenă în adorația publicului. Frica de a-și altera formele o determină să avorteze, spre tristețea lui Ioanide care, înflăcărat de ideea de a fi din nou tată, scrisese o serie de *sfaturi* către fiul sau fiica lui. *Sfaturile* sunt ingenioase, pline de miez moral și nu dezechilibrează, cum s-a spus, romanul. Cărțile mari sunt pline de asemenea maxime, și G. Călinesou indică într-un loc un posibil model: Cervantes. Când Sancho e numit guvernatorul unei insule (lucrurile se petrec, de bună seamă, pe plan imaginar), Don Quijotte, care ia în serios faptele, face un șir de recomandări politice cu scopul de a instrui pe scutierul său în arta de a conduce. Maximele lui

Ioanide aduc ceva din plăcerea și gravitatea antică pentru filozofia existenței și au scopul de a orienta în viață un posibil nou Tudorel sau o nouă Pica, îndreptând, astfel, o veche eroare. Ele recomandă, în esență, bunul-simț, trăirea adevărată, liberă în sensul valorilor umane, în contradicție cu credințele lui Tudorel adevărat:

„Ferește-te de a îmbrățișa idei paradoxale spre a fi interesant în cerc îngust. Cultivă filozofia pe care o simți adevărată“.

„Nu căuta să fii genial (...)“

„Iubește statornic numai o femeie (...) Dar nu întoarce capul ipocrit de la altele, multe sunt divin de frumoase“... etc.

Avortul săvârșindu-se, Ioanide aruncă *sfaturile* la coș. Adumbrit, el primește alte omagii sentimentale. Diana îl adulează: „Cum știți să iubiți! (...) Ce tânăr sunteți“. Mini, căsătorită cu Cornel, spre indignarea arhitectului, e la rândul ei geloasă pe Diana, în fine vârstnică. M-me Farfara, memoria infernală și gura rea a cărții, numește pe Ioanide „un monstru de seducție“ în stare să dea și în genunchi porunci femeilor.

O motivație mai profundă nu există în roman pentru acest sentiment, de adorație ajuns la forme terorizante pe care îl provoacă Ioanide în rândurile femeilor. Lipsa de determinare și coerența psihologică pe care am semnalat-o în *Bietul Ioanide* duce în *Scrinul negru* la o amplificare excesivă a textului. Multe pagini sunt inutile, peste necesitatea de demonstrație epică a ideii (creatorul simte nevoia de a fi inspirat, el nu e *moral* sau *imoral*, nu trădează, nu se închide într-o singură pasiune, el caută în varietate sentimentul unic, absolut pe care să-l pună la temelie operei lui).

Nici paginile care relatează despre existența profesională a arhitectului nu sunt deosebite. Ioanide spune mereu lozinci („Trăim o epocă de Renaștere, un romantism focos și optimist“... „Trăim vremuri mărețe...“), stilul lui de a comunica e grandilocvent schematic. Indivizii din preajma lui (Nea Vasile, Leu, Cornel, Dragavei) sunt ratați ca personaje literare, ei vorbesc în fraze scoase din jurnale, modul lor de a gândi e rudimentar sociologic. A exis-

tat bănuiala că G. Călinescu pune în aceste pagini schematic și încolore oarecare ironie, construind, în deriziune, o proză după gustul și canoanele criticii dogmatice din epocă. Ironia, totuși, nu se vede și capitolele care narează mișcarea arhitectului în spațiul social imediat sunt cele mai slabe din roman. Ioanide pleacă, de pildă, la țară pentru a vedea „cum mai stau țăranii cu civilizația”. Stau, evident, rău, casele lor construite într-un stil Corbusier degenerat enervează pe arhitect și, devenit la acest punct poporanist, arhitectul dă o lecție de estetică țăranilor construind o casă-model. Despre această lipsă de intuiție a psihologiei rurale la G. Călinescu a vorbit pe larg, la apariția romanului, Marin Preda.

Intuiția este, în schimb, fină, profundă când este vorba de alte medii sociale (aristocrația, mica burghezie intelectuală), și cei care neagă cu înverșunare orice valoare *Scrinului negru* ignoră un *grup* omogen prin mentalitate și destin istoric. Trăsătura lor comună ar fi orgoliul genealogic și, de aici, frica de mezalianță. Hangerloaica, șefa clanului, recomandă tuturor să se salveze social, admitând orice muncă, dar să păstreze puritatea sângelui. Când Matei, tânăr cu ascendență voievodală, se îndrăgostește de o Pârscoveanu și e în situația de a avea cu ea un copil, Hangerloaica protestează, apoi cedează recurgând la un truc: tânăra să-și schimbe oficial numele prin adoptarea ei de către mareșalul Cornescu. Tânăra refuză însă și atunci genealogista clanului caută o filiație iluzorie. Portretele au o notă de patetism în grotesc. Scenea consfătuirii din pod, urmată de contradanț, e, prin ardoarea caricaturii, felliniană:

„Generăleasa Cernicev se perindă apoi prin fața tuturor cu o mare cutie de tinichea plină cu biscuiți, din care fiecare lua câte unul, cu excepția lui Gaittany, prudent în materie alimentară. Vasilevs-Lascaris, dimpotrivă, luă doi și încercă cu mâna a apuca mai mulți, dar generăleasa, cu zâmbetul ei virginal, trecu repede mai departe. Petrecerea se desfășură astfel fără nimic deosebit, până ce madam Valsamaki-Farfara avu gustul de a propune un cadrul.

Filip, care, reîntors la prințesă, ședea smerit într-un colț, ca unul ce fugise pe rând de la fiecare, nu cunoștea cadrilul.

— Atunci jucăm contradanțul! se luminează la față mareșalul. Contradanțul lui Beethoven. Îl ai!

Toată lumea trase scaunele și băncile lângă pereți, Hangerloaica rămânând pe fotoliul ei. Filip cântă o dată prima figură la clavicin, iar mareșalul, de unul singur, explică asistenței momentele contradanțului, făcând mișcări cu barba în aer prin odaie, închiuind prin treceri dintr-o parte într-alta perechile, plutind grațios și iradiant cu trupul lui înalt.

— Gata! comandă mareșalul. *Da capo!*

Și contradanțul, condus maiestuos de mareșal, începu.

Cornescu avea în față pe madam Farfara, generăleasa pe regele Vahtang, prințesa Șerica Băleanu pe Matei Basarab, Zenaida Manu pe Charles-Adolphe Vasilescu-Lascaris. Încetul cu încetul, se aprinseră așa de tare și veselie deveni atât de zgomotoasă, încât dușumeaua elastică transmitea trepidațiile și scăriile exterioare, iar râsetele tuturor, dominate de comenzile mareșalului, se auzeau în stradă.“

G. Călinescu are gust pentru farsa enormă, fantezia satirică ia la el dimensiuni asiatice. În mormântarea benevolă a Hangerloaice la mânăstirea Horezu intră în aceeași serie de simboluri grotești și patetice. Măștile au devenit înspăimântătoare prin proporții și dau, prin deformarea teribilă a liniilor, o impresie de sublim în ridicol,

Prozatorul, voind să-și compromită și mai mult personajele, face din ele niște strategii politici. Hangerloaica se retrage la mânăstirea Horezu pentru a putea fugi cu ajutorul lui Gavrilcea în străinătate. Zenaida Manu poartă în sacoșa ei printre lucrurile de căpătat manifeste reacționare, ședința de spiritism condusă de doctorul Alec Zănoagă se dovedește a fi un paravan pentru uneltiri politice etc. Faptele sunt neconvingătoare și, la drept vorbind, complică fără rost intriga și așa îngrijorător de complicată a cărții.

Incredibile și de un senzațional ieftin sunt și demersurile politice ale fraților Gavrilcea în prezent. Colonelul, vinovat de atrocități săvârșite în vremea războiului, se retrage în munți și trăiește într-o peșteră ca „un rege med cu barba frizată în suluri“, vânând cu arcul. Gavrilcea-centurionul răpește (în ce scop nu știm) pe Filip, fiul Catyei și al prințului Hangerliu, și-l duce în peștera colonelului, unde, peste câțva timp, sosesc și niște geologi, în realitate lucrători ai securității, alarmați de existența unui „strigoii“ (Remus Gavrilcea). Nimeni nu suspectează, curios, pe nimeni, în peșteră se deapănă amintiri. Un om care a fost maltratată în trecut pentru ideile lui revoluționare povestește crimele unui tortionar. Tortionarul nu-i altul decât... Remus Gavrilcea. Din relatări reiese că Remus Gavrilcea torturase pe Cornel, actualul soț al Miniei și unul din intelectualii de perspectivă ai noii epoci; Cornel fugise și se ascunsese în... peștera în care stă acum călăul. Șirul straniilor coincidente continuă. Cornel reapare (în prezent) și Remus Gavrilcea nu mai ratează ținta de data aceasta: trage în el cu arcul făcut din fire de păr și-l ucide. Înainte de acest fapt atroce, în peșteră are loc o lecție de ideologie. Camil Petrescu plasa o inițiere filozofică în patul conjugal. G. Călinescu face ca victima de odinioară să dea consultații politice tortionarului într-o peșteră uitată de lume. Mai înainte, în alt punct al romanului, se face o disertație asupra picturii lui Rembrandt (aceasta este sub raport literar posibilă). După lecția de istorie a mișcării muncitorești, acțiunea se precipită, cei doi Gavrilcea se încaieră și pier, unul dintre ei fiind devorat de vulturi deasupra unei prăpăstii amenințătoare (moarte simbolică). Filip, adolescentul rătăcitor, coboară netulburat de nimeni din munți și, după o încercare nereușită de a sta de vorba cu Maica Maximiliana (Hangerloai-ca), se întoarce la București.

Totul e fals, neverosimil în această parte a romanului, reportaj în stil rocambollesc. Mai bine articulate epic sunt scenele din viața aristocrației (în trecut). Scopul e de a dovedi complicitatea

politică a boierimii și marii burghezii cu mișcarea centurională (legionară). Hangerloaica și clanul ei acceptă pe „tipul bandit“ (Gavrilcea), deși acesta părăsise pe prințul Max, căci, zice un personaj, „avem nevoie de un om brutal, noi cei slăbiți prin rafinement, ca să ne apărăm împotriva unei revoluții îngrozitoare“. Fraza pare scoasă dintr-un manual de strategie politică și, pusă în gura Șericăi Băleanu, moralista providențialistă, sună fals. G. Călinescu, îmbrățișând optica sociologistă asupra claselor, nu mai caută nuanțe. Șerica nu poate avea decât ideile politice ale clasei sale, indiferent (crede romancierul) de cultură și temperament. Cât de simplistă este această judecată nu mai trebuie dovedit. Efortul de a pune individul în acord psihologic cu ideologia de grup este vizibil în tot romanul. Gavrilcea cere în căsătorie pe Mémé Hangerliu, și Mémé (numele apare și la Proust) primește cererea cu revolverul în mână. Nunta are loc într-o hrubă și centurionii trag cu pistoalele în torțe. Pe front Remus Gavrilcea își câștigă faimă ca țintaș, trăgând ca Wilhelm Tell în lumânări aprinse deasupra unor evreice tinere. Gustul lui G. Călinescu pentru epicul terifiant este exagerat. Din paginile despre război, se reține destinul doctorului Hergot, confundat cu un evreu și împușcat de către nemți. Lupta omului pentru a-și dovedi identitatea este fără șansă în fața mecanismului represiunii.

Romanul cel mai solid în *Scrinul negru* este, indiscutabil, acela al Catyei Zănoagă. Față de destinul acestei femei G. Călinescu adoptă o altă atitudine. Nota polemică se estompează, povestirea nu mai este ciuruită de sarcasmul prozatorului iritat. Caty e, la început, o fată ușuratică și întreprinzătoare, cu o reală vocație erotică. Nepoată de morari transilvăneni, ea vrea să intre în lumea bună și calea cea mai sigură e bărbatul. Cedează lui Gigi Ciocârlan, bărbat însurat, și cere în scrisori să fie brutalizată, căci numai violența, gelozia crudă pot da un indiciu despre profunzimea unui sentiment: „Gigi scump, tu nu m-ai bătut până acum, nu te-ai înfuriat, nu m-ai prins de păr, încă te porți cu mine ca un om binecres-

cut care își domină pasiunile. Nu voi crede în tine decât când vei deveni brutal de gelos, când mă vei urmări călare cu un bici, căutând să mă izbești cu sfârcul lui, în vreme ce eu alerg din calea ta pe Șoim al meu“...

Atâta mazochism la o fată la prima ei experiență erotică surprinde. Femeile din proza lui G. Călinescu sunt ființe pur viscereale, neînfrânate, ca animalele tinere sau atrofiate, uscate îndată ce vârsta reproducerii a trecut. Femeia devine, în acest caz, gospodină aprigă, negustoreasă, partizană politică. Caty e o Otilia trecută de faza incertitudinii romantice. Căsătorită cu Gigi Ciocârlan, ajuns diplomat în Argentina, cunoaște pe bancherul Oster și lasă să se înțeleagă că copilul, conceput între timp cu prințul Max Hangerliu, aparține bancherului. Ciocârlan e convins și el că e tatăl lui Filip, femeia învârte pe degete, pe scurt, mai mulți bărbați și nu-și neglijează interesele. Când soțul încarcă imprudent bugetul legației și este în situația de a fi tras la răspundere, Caty se abține să-l ajute, păstrând pentru ea ceul dat de Oster în scopul de a salva pe diplomat. Scena sinuciderii lui Ciocârlan e memorabilă. Diplomatul este iertat de ministru în urma intervenției familiei și cel care trebuie să ducă scrisoarea explicatoare, Tilibiliu, fostul secretar al ambasadei din Argentina și rivalul sentimental al lui Ciocârlan, întârzie deliberat până ce Ciocârlan se împușcă. Văduvă, Caty ia pe Remus Gavrilcea apoi, după ce acesta se retrage în munți, se îmbolnăvește și moare de cancer. M-me Farfara, chestionată de Ioanide, pune în privința acestui destin diagnosticul cel mai precis: „Caty n-avea cultul omului mare, se entuziasma de poziția socială a bărbaților, era o snoabă“.

Reconstituirea vieții ei cere o metodă epică mai complicată și, voind să dea o documentație mai amplă despre existența unei femei care e nevoită să-și dirijeze instinctele pentru a parveni și, apoi, a se menține la suprafața unei clase sociale, G. Călinescu adoptă mai multe unghiuri de observație: reproduce note de plată, narează desfășurarea unui proces de moștenire, urmărește fișa

medicală a personajului etc. Dosarul Catyei e încărcat, femeia e totdeauna pe linia ce desparte ambiția socială de o vocație erotică izbăvitoare.

Un simbol vrea să fie în *Scrinul negru* Filip, împiedicat de Han-gerloaica să capete o educație și o profesiune comună. Copilul, cu înclinații artistice, nu e lăsat să meargă la școală și, după multe peripeții, după ce ratează și încercarea de a intra într-o fabrică, vrea să se înece, fiind salvat în ultima clipă de nea Vasile, muncitor pe șantier. Simbol transparent, fără profunzime.

În fine, încă o pătură socială trece din *Bietul Ionaide* în *Scrinul negru*, pentru a fi, încă o dată, persiflată. Suflețel, Gulimănescu, Hagienuș trec prin furtuna revoluției „cu hainele lor“, păstrându-și, adică, mentalitățile. G. Călinescu vrea să fixeze, consecvent cu viziunea lui sociologică, psihologia micii burghezii. Textul abundă în caracterizări ideologice și morale generale. Nu lipsește nici imaginea bine cunoscută din proza proletcultistă a *căpușii*. Suflețel, Gulimănescu, Hagienuș ar avea dar asemănări cu o insectă parazitată sau cu un mușchi ocrotit de platitudinea și conformismul lui. Comportamentul lor e previzibil, căci ce poate face, într-o vreme de răsturnări sociale, un mic-burghez, decât sa strângă cu aviditate bunuri materiale pentru a fi la adăpost de surprize? Suflețel își găurește caduceul și-l umple cu pietre prețioase, vaitându-se în acest timp de greutățile vieții. Gulimănescu își plasează banii în covoare, argintărie, aparate optice. A strâns chiar și un săculeț cu ochi de sticlă. Pentru a-și păstra casa nerechiziționată, el cazează prin rotație neamurile de la țară. Prozatorul, văzând lucrurile pedagogic, îi găsește, totuși, reeducabili. Locul lui Gonzalv Ionescu îl ia în *Scrinul negru*, simbolizând o obsesie atroce, Krikor Babighian. Babighian, expert în opere de artă, e directorul Muzeului Artistic de Stat. Muzeul are câteva magazine de desfacere și Babighian, în loc să îndemne clienții să cumpere, îi sfătuiește să renunțe aducând argumente de mai multe feluri, iubirea lui de tablouri e maladivă. Când află că Sultana Demirgian

are o pânză prețioasă, Krikor intră în alertă, negociază tabloul, pune totul jos, inutil, Sultana nu vrea să se despartă de pictură. Ceea ce era pentru Gonzalv catedra universitară devine pentru Babighian pânza lui Cezanne. El desfășoară o complicată strategie și, întrucât Sultana rezistă, estetul recurge la seducția erotică. Sultana nu mai este însă tânără, buzele ei s-au acoperit de păr și picioarele au căpătat dimensiuni elefantine. Krikor, în transă, face elogiul pulpelor groase:

„Ce-ntelegi prin tânără, protestă Babighian, de douăzeci de ani? Nu-mi plac fetele tinere. Marii pictori le-au evitat totdeauna. Femeile prea crude n-au materialitate, n-au culoare. Tizian, Palma il vecchio, Rubens au pictat femei în floare, cu forme pline, cu părul roșu și cu ochii catifelati și languroși. Suzana scaldându-se e motivul de predilecție al vechilor maeștri. Nimeni nu-și reprezintă pe Venera în vârstă de optsprezece ani. E o femeie măritată, coaptă, cu toate părțile trupului solide, împlinite, zguduind locul pe care calcă.“

Lucrurile trenează și Krikor e pe cale de a da divorț pentru a lua pe Sultana și, odată cu ea, tabloul lui Cezanne. Foarte „călinescian“ portretul acestei pasiuni pentru artă în care intră și un instinct teribil de posesiune!

Mai complex psihologic și, prin aceasta, mai interesant epic, este cazul lui Hagienuș, orientalistul persecutat de copii. Petrișor și Florica îl fură și-l terorizează provocându-i crize de epilepsie larvară. Hagienuș înnebunește în cele din urmă de-a binelea și dă foc casei sale cu opere rare. El își compune o biografie fantezistă considerându-se Alexandru cel Mare. Faulkner a introdus în literatură confesiunea unui idiot. G. Călinescu transcrie pe aproximativ 30 de pagini născocirile unui dement senil. Din ele putem deduce destinul unui specialist care sfârșește prin a-și încorpora existența reală într-una imaginară. Hagienuș își dă foc cu *alcool* (două substanțe purificatoare), ca să renască din propria cenușă, zice romancierul, dând faptelor un înțeles simbolic. E ultima

replică din romanul *Scrinul negru*. Mai înainte vedem pe Ioanide, înconjurat de o ceată de tineri arhitecți, vizitând un cartier în plină efervescentă a construcției, nu altul decât acela pe care înainta, la începutul cărții, falanga de aristocrați scăpătați. Sfârșit, vasă-zică, simbolic ca și începutul: o lume apune, alta se ridică și schimbă fața orașului. Romanul are un caracter circular, simetria planurilor narative e perfectă.

Care e, judecând global, valoarea lui estetică? Al. George (*Semne și repere*) crede (fără a avea dreptate) că nici una: „Am putea spune după analiza oricărei pagini a romanului *Scrinul negru* că incapacitatea autorului de a trece din planul realității ca fapt în cel al ficțiunii e absolută, definitivă. Vasta frescă a societății inter-postbelice nu e decât un panou grosolan, zugrăvit amestecat și strident. Peste tot, momentele semnificative, caracteristice pentru situația în care sunt puși eroii și care ar trebui să constituie celulele romanului, sunt înlocuite cu faptul divers sau cu câte o întâmplare insolită, încheiată printr-o întorsătură senzațională. Poate că nicidecum vreun scriitor n-a oferit o mai clară imagine a felului dezolant în care cineva nu poate imagina plauzibil“.

Scrinul negru e, indiscutabil, cel mai slab roman al lui G. Călinescu, totuși nu într-atât încât să justifice eliminarea lui din literatură. Sunt pagini admirabile de proză eseistică, câteva portrete rămân, un roman concentrat, foarte original (romanul Catyei Zănoagă) străbate și, în cele din urmă, se conturează trecând printr-un text dilatat, cu multe fapte schematică. Publicat în 1960 și scris cu câțiva ani în urmă, într-o vreme în care ereziile unei metode unice de creație stăpâneau mintea criticii literare, romanul are o viziune predominant și fals sociologizantă, sacrificând adesea individualul în favoarea categoriilor abstracte. A face *psihologia claselor* este posibil (tema romanului realist din secolul al XIX-lea), a reduce clasa la o schemă ideologică, ignorând diferența umană individuală, e o eroare pe care nici geniul lui G. Călinescu n-o poate totdeauna repara.