

BIBLIOTECA ȘCOLARULUI



Eugen
SIMION

LITERA

Scriitori
români
de azi

DAVID · LITERA

IV

biblioteca  școlarului

Eugen
SIMION



SCRIITORI ROMÂNI DE AZI
vol. 4



INTERNĂȚIONAL
BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

CUPRINS

NICOLAE BREBAN	3
GEORGE BĂLĂIȚĂ	28
SORIN TITEL	47
D. R. POPESCU	74
AUGUSTIN BUZURA	116
RADU PETRESCU	149
OCTAVIAN PALER	187
MIRCEA NEDELCIU	206
MIRCEA CĂRTĂRESCU	232
ÎNCHISORILE LUI N. STEINHARDT	256
ION D. SÂRBU	266
VALERIU MATEI	293
NICOLAE DABIJA	298

CZU 859.0-09

S 57

Ediție de autor

Coperta: *Vladimir Zmeev*
Fotografii: *Vasile Blendea*

ISBN 973-9355-04-8

ISBN 9975-74-090-1

© DAVID & LITERA, 2002

Nicolae BREBAN



PROZA DE ANALIZĂ

După ce a publicat în reviste câteva schițe și nuvele care n-au convins, N. Breban (n. 1934) s-a impus numaidecât prin *Francisca* (1965), roman de aproape 600 de pagini, stufos, dens, cu o structură ce rezultă din combinația mai multor metode narative. Una este aceea, tradițională, a prezentării unui mediu din punctul de vedere al unui personaj (în cazul de față, o fată de 20 de ani). Alta, veche și ea, utilizează ficțiunea naratorului care comentează liber evenimentele. Nou și neobișnuit prin proporțiile lui este eseul sub forma reflecției morale și sociale, introdus în toate straturile și la toate nivelurile narațiunii. Prozatorul se substituie curent personajelor, dezvoltă teorii în numele lor, realizează, pe scurt, acel *transfer* autor—personaj care nu intră în prevederile romancierului obiectiv, impersonal.

Romanul cuprinde două planuri cu o slabă legătură între ele. Francisca, o felceriță tânără care lucrează într-o uzină, povestește prietenului său, Chilian, activist social, copilăria ei și desprinderea din clasa din care face parte: mica burghezie ardeleană. E primul nivel al narațiunii și cel mai important sub aspect estetic. Al doilea înfățișează mediul uzinei de azi și are în centrul lui pe Cupșa, țaran ardelean intrat cu inertiile vechi într-o realitate socială nouă. Agentul de legătură între aceste narațiuni paralele este Chilian, cel mai puțin realizat, altfel, din punct de vedere literar. Chilian cunoaște pe Francisca și dragostea dintre ei este împiedicată să se manifeste normal din cauza firilor lor puternice. Ei provin din medii diferite și deosebirea de mentalități (există în subtext și această sugestie!) se manifestă și în viața afectivă. În gros limbaj sociologic, Francisca este o *burgheză* ruptă de clasa ei, energică și orgolioasă, cu crize, din când în când, de intelectualism, hotărâtă, oricum, să se detașeze definitiv (un fel de *bovarism* pe dos!) din lumea din care a ieșit. Chilian este un proletar cu oroare de complicații, ambiguități. El are câteva idei sigure și acționează în virtutea lor. Pentru Francisca, el este un semn al societății în care vrea să intre și confesiunea ei lungă are o valoare terapeutică. Povestind, ea re trăiește (reconstituie) *ruptura* de care suntem avizați de la primele rânduri și, retrăind, ea se eliberează. Înainte de a fi un bărbat iubit, dorit, Chilian este un duhovnic. Accentul în carte nu cade, totuși, pe drama acestei fete ce suferă de un fel de boală a lucidității, ci pe descrierea unei clase sociale în timpul și după un eveniment capital: războiul.

Nu este cu totul nou în proză cazul personajului care intră în conflict cu familia. Literatura modernă e plină de copii care nu se înțeleg cu părinții și de indivizi care își detestă clasa. Cazul Franciscai (oarecare sugestii din Sartre și Simone de Beauvoir sunt vizibile!) surprinde prin precocitatea și vehemența criticii. Surprinde, de asemenea, viziunea ei de clasă foarte precisă, exprimată într-un limbaj de manual de economie politică. Felcerița vorbește de „caracterul burghez contractual al căsătoriei părin-

ților”, de „școala lucidității relațiilor sociale”, de „orbita convențională a moralei mic-burgheze”, de „acea forță uriașă de a storce plusvaloarea” etc., însă, de dăm deoparte aceste clișee, aflăm o analiză fină a destrămării unei clase de veche tradiție. Tatăl, Cornel Mănescu, pe care Francisca îl detestă în chip special, este un preot fără personalitate, căsătorit în chip avantajos cu nepoata episcopului local, o femeie frumoasă și energică. Ei formează un cuplu (un prim cuplu, vor fi și altele în carte, căci N. Breban observă indivizii nu separat, ci totdeauna în *cupluri!*) nepotrivit, mediocru. Lângă părinți, cele două surori mai mari, Cecilia și Maria, lipsite și ele de personalitate, dominate de mamă (în literatura lui N. Breban mama este totdeauna superioară fiicei, și eroul, de regulă tânăr, oscilează între ele, aspirând la grațiile mamei pentru a se consola la urmă cu cele ale fiicei). Împreună cu tatăl, ele constituie ramura nereușită, mediocră (autorul zice *lâncedă*) a familiei. Familia trăiește liniștit, în spiritul convențiilor sociale, întreține prietenii profitabile, primește și reîntoarce vizite, se ocupă de educația copiilor (nu lipsesc lecțiile de pian). Pe această *insulă* apare însă Penescu, om politic din Capitală, spirit rafinat și puternic în același timp, care subjugă întreaga familie. În prezența lui, mama se *preface*, își schimbă firea, din rece, solemnă, energică devine tandră, visătoare, feminină. Transformarea nu scapă ochiului nemilos al Franciscăi, îndrăgostită și ea de Penescu. Penescu face curte Mariei, una din fiice, dar numai pentru a masca pasiunea lui pentru mamă. Cuplul Penescu—Ana (e numele mamei) nu se constituie (două energii care se resping), dar grăbește constituirea altuia: Petrașcu—Ana. Dibaci, Penescu ocrotește acest început de iubire, apoi atacă din nou, lăsând manierele deoparte. Inutil, preoteasa rezistă și, înainte de a se retrage, Penescu ține acest discurs cinic și profetic: „Eu fac ce vreau, eu sunt puternic și lucid, cunosc florile lumii și le pot rupe, le pot stăpâni. Aceasta e răsplata pentru viața infernală pe care o duc, dreptul de a lua ceea ce vreau să iau mi s-a dat mie în schim-

bul acestui blestem cu care m-am născut de a fi supra-dotat, de a fi clarvăzător într-o lume mincinoasă și absurdă. Eu trăiesc pentru voi toți coșmarul acestei lumi, strigă el deodată ațâțat, neînfrânat, eu mă zbat pentru milioane de imbecili în chinurile acestui iad prin care voi treceți cu un zâmbet prostesc și nesimțitor pe buze, eu plătesc pentru voi toți, sângele meu curge în valuri grozave plătind nu numai neînsemnata mea viață, dar și viețile voastre, miile, milioanele, voi, nesimțitorilor, nemernicilor, imbecililor, dobitoacelor...”

Mai fericit este cuplul Petrașcu—Ana Mănescu. Aceștia cumpără o moară veche și pun pe picioare o afacere rentabilă, paravan pentru marea lor dragoste. Devin, la propriu, morari, cară saci, curăță pietrele, caută clienți, situație oarecum nepotrivită pentru locul pe care îl ocupă în societate: Petrașcu este preot, iar Ana Mănescu, nepoată de episcop și soție de preot. Opinia publică nu se scandalizează însă și cuplul prosperă, sub ochii înțelegători ai soțului și ai soției (Petrașcu este și el însurat, tată de copii). Un proiect de extindere activează însă pe adormitul Mănescu și tihna celor doi morari îndrăgostiți este în primejdie. El trece la cârma întreprinderii, face investiții curajoase, dovedește ambiție, cruzime, șiretenie — calități necesare în afaceri. Mănescu este o „unealtă a împrejurărilor”, și împrejurările dezlănțuie în el energii necunoscute. Se *rupe* de vechiul lui caracter, dovedind o lăcomie vulgară. Moare trivial în urma unui accident de mașină, prilej pentru Francisca de a face noi reflecții severe despre lumea în care se formase și care se pregătea să dispară în acest chip lipsit de glorie (ultimele evenimente la care se referă romanul sunt din jurul anilor 1948—1950).

Ce se reține din această confesiune este, mai întâi, imaginea unui mediu ce a intrat și altă dată în literatură, cu o tipologie specifică. E vorba de mica burghezie, clasă pozitivă, întreprinzătoare în literatura lui Slavici și Rebreanu, surprinsă acum în momentul destrămării ei. Ana Mănescu și Penescu sunt, în această

lume de teologi, oameni politici, profesori provinciali, burghezi lacomi și vicleni, figurile cele mai vii. Penescu e un caracter tare (există la N. Breban o fascinație a forței!), însă, ca eroii lui Dostoievski, trece prin crize de slăbiciune. Când este respins de Ana Mănescu, dă dovadă de un brutal orgoliu, apoi izbucnește în plâns și se tăvăleşte, ca apucat, în iarbă. Nicolae Breban nu zugrăvește propriu-zis *tipuri*, cât *energii* și *moliciuni* umane. Pentru el indivizii sunt de două feluri: *puternici* și *slabi*. Evenimentele pot provoca treceri dintr-o categorie în alta, dislocând unitatea unui mediu (cazul lui Cornel Mănescu). *Francisca* este, din acest punct de vedere, un roman al *energiilor înfrânte*.

În celălalt plan al cărții, e vorba tot de trezirea, sub forța împrejurărilor, a unei energii neobișnuite. Cupșa, țăran de peste munți, venit la București să câștige bani, e trimis de Chilian la o școală de calificare și, în mai puțin de doi ani, învață două meserii. Este bănuitor și șiret (vrea să profite de protecția pe care i-o arată Chilian), se teme de cei cu care lucrează, disprețuindu-i (sunt „proști-de-a-nume!”) în clipa în care descoperă că aceștia nu sunt atât de puternici. Este, spune prozatorul, istoria unei *realități în altă realitate*. Eliberarea socială ia la Cupșa forme violente, monstruoase, din cauza mării lui vitalități. Monologul lui final este comparabil cu acela al lui Penescu, cu care realizează, dealtfel, o simetrie simbolică în roman:

„— Mă, proștilor și nebleznicilor ce sunteți, de nimica nu v-o fost capul ce-l purtați între urechi, la nimica nu v-o folosit și nu v-o ajutat aceea că ați vrut să mă aruncați pe mine de aici și să mă batjocoriți în tăt felul și în tătă forma! Numai iată că eu am fost mai tare decât ați crezut că sunt și decât m-ați crezut în stare și, până să vă dezmeticiți voi bine de cap, m-am pupuit aci printre voi și în mijlocul vostru și împart banii cu voi fără să vreți voi și în ciuda voastră! Voi nici nu știți cât îs eu de tare!” Intuiția acestui spirit primar, agresiv, în noile realități sociale, este una dintre cele mai fine în *Francisca*. Romanul, judecat în totalitatea lui, este

inegal, cu multe *bucle* inutile și cu căderi, în ce privește limbajul comentariului, la stilul falsei proze jurnalistice: „pumnul uriaș al forței poporului”, „ochii roșii și tulburi de poftă de câștig” etc. Să reținem că acesta este limbajul Franciscăi, felcerița ce cheamă, în altă parte, autoritatea lui Hegel pentru a-și justifica părerea într-o chestiune socială. *Transferul* de care vorbeam nu-i fericit la acest nivel. Există, în genere, o nepotrivire, o voce stridentă, neverosimilă în confesiunea acestei fete îndrăgostite, un limbaj, pe alocuri, abstract și artificial, care pune sub semnul îndoielii seriozitatea reflecției.

Reflecția (eseul) este, dealtfel, punctul cel mai tare și, în același timp, cel mai slab al prozei lui N. Breban. E puternic, original, pentru că dă altă dimensiune faptului de viață și silește analiza să coboare spre zone psihologice mai puțin cercetate. Să luăm un exemplu din carte. O fetiță inteligentă și curioasă asistă într-o noapte la o scenă oribilă: alături, în camera vecină, părinții ei se iubesc, tatăl (în ipostaza de bărbat, acum) este penibil, spune lucruri triviale: „Ce-ți lingi mâinile?... [...] pot să ți le ling ca un câine! Anicuța, îngeraș dulce, de ce te ferești, dă-mi, dă-mi mâinile, am să...” La această replică fetița inteligentă și curioasă își astupă urechile și scena continuă în planul imaginarului. Minte ei caută scuze și nu găsește decât învinuiri grave. Perechea de alături este *trivială*, se urăște și se umilește reciproc. Situația este autentică și poate suporta un comentariu pe tema *nepotrivirii*, a falsului cuplu, lucru pe care, dealtfel, prozatorul nu întârzie să-l facă. Reflecția este, în acest caz, nu o ramă a evenimentului, ci o adâncire, o implicare a evenimentului în psihologie. Însă, în *Francisca*, dăm și peste comentarii fără rost, dintre acelea ce complică inutil banalitățile (comentariul despre actul naționalizării din 1948 este un exemplu).

Este în afară de orice îndoială că, oricâte insatisfacții am avea, *Francisca* impune o vocație de romancier obsedat de câteva teme. Una este, de exemplu, tema cuplurilor. Am semnalat înainte

tendința indivizilor, în *Francisca*, de a se constitui în cupluri, completându-și, în acest fel, personalitatea. Francisca și Chilian formează primul cuplu, în care relația nu este de dependență, ci de egalitate. De obicei, un individ mai slab acceptă dominația unuia mai puternic. Copil, Francisca se apropie de Marilena, pe care o transformă în vasală. Ana Mănescu formează cu Mănescu un fals cuplu, cel real fiind acela stabilit cu Petrașcu. Și aici femeia este mai puternică, dar iubirea îi îmblânzește orgoliul dominației. Când Francisca și Chilian intră într-o seară într-o cârciumă periferică, ei descoperă o ospătăriță frumoasă, Elvira, atrasă curând de un client întreprinzător. Ei formează, fulgerător, un cuplu bazat pe seducție sexuală. Când există indivizi solitari, ca Răteanu, rațiunea lor este aceea de a admira un cuplu deja constituit (în cazul citat Francisca-Chilian). „Îmi permit să insist asupra calităților doamnei — elogiază el pe Francisca în prezența lui Chilian — care sunt într-adevăr extraordinare.” În fine, Chilian și Cupșa manifestă, din motive diferite, atracție unul față de altul, constituind (pe plan social) un alt cuplu al cărții. Relațiile în cadrul cuplului nu sunt totdeauna de afecțiune. Într-o scenă pe care o găsim simbolică, prozatorul descrie prietenia dintre doi băieți de vârstă diferite și relațiile de forță ce se stabilesc între ei. N. Breban vrea, negreșit, să sugereze prin această temă raportul forțelor în societate. *Francisca* este mai ales un roman al cuplurilor care se devoră.

* * *

În *absența stăpânilor*, a doua carte a lui N. Breban (1966), nu e propriu-zis un roman, și precizarea de pe copertă derutează. Ce legătură poate fi între cele trei secvențe ale cărții: *Batrâni*, *Femei*, *Copii*¹ decât aceea a mijloacelor de analiză, a câtorva identități psihologice (bunica doamnei Iamandi și E.B., E.B. și Herbert)?!

¹ Titlul ascunde parabola psihologiei vârstelor (bătrâni, femei, copii); lipsesc bărbații, adevărații stăpâni. Cartea e un elogiu adus energiei lor.

Citind însă totul fără prejudecăți, constăți că sub diverse chipuri obiectul analizei e același, că o realitate morală particulară obsedează pe autor, că, în fine, aceeași temă revine în toate narațiunile.

Prima narațiune (*Bătrâni*) e de un interes estetic limitat în raport cu celelalte două, excepționale. Ceea ce domină aici e eseul moral, plăcerea analizei, chiar o anumită beție a analizei. Totul e supus unui examen nemilos al abjecției, al disoluției morale și fiziologice, al grotescului în formele lui tragice. O umanitate insolită cade sub observația prozatorului, atras, acum, mai mult decât în *Francisca*, de complicitatea psihologilor mediocri. Doamna Capriș, d-na Willer, cei doi Berinde, dna Nițaș, dna Pleinicăneanu, d-l Pleșoianu sunt niște bătrâni răi, unicul lor sentiment e *ura*, unica lor realitate morală e *răutatea*. Totul, în rest — limba-jul, eleganța gesturilor, sentimentul de solidaritate și chiar de sacrificiu — constituie o mistificație. Mulți dintre bătrâni aparțin fostelor clase deposedate de revoluție sau de război și, odată ce și-au pierdut poziția socială, ei și-au pierdut și personalitatea. Această idee, pe care G. Călinescu o dezvoltase magistral în *Scrinul negru*, e, în cartea lui N. Breban, sugerată în câteva notații pregnante, interesul fiind aici nu de a explica social fenomenul, ci de a examina efectele lui morale. Înfățișând toate acestea, prozatorul neagă reprezentările mai vechi despre filozofia și frumusețea vârstei patriarhale și inculcă cititorului ideea că indivizii deposedați de bunurile lor materiale trăiesc un sentiment intim al abjecției și-și hrănesc existența lor din unicul aliment al urii. Această realitate morală dezolantă nu-i străină de sentimentul disoluției, de conștiința degradării fiziologice. Sub imperiul acestei realități psihologice, simțurile naturale ale indivizilor se modifică (dna Willer capătă insignele rapacității masculine, dl Pleșoianu se efeminează), abjecția devine, realmente, modul lor intim de existență.

O excepție de la legea tiranică a disoluției o constituie doamna Iamandi și, într-o oarecare măsură, Pamfil, anticarul. În

concepția autorului, aceștia justifică vicleniile instinctului erotic la o vârstă și la o psihologie critică. Pamfil, un individ comun, în jur de 60 de ani, suferind de o boală cronică a pielii capului, se culcă, sub ochii doamnei Iamandi — o văduvă retrasă cu obstinație într-o viață asexuală — cu o femeie tânără, nerușinată, dând astfel o lecție de brutalitate distinsei și rezervatei doamne. Anticarul face, prin chiar meseria lui, legătura dintre aceste „cârduri” de bătrâni, cum zice cu o vorbă rea prozatorul, pretext pentru a descrie mediile în care acționează psihologia infernală a senilității.

Pe solul acesta moral degradat se ridică povestea doamnei Iamandi și povestea bunicii sale, asemănătoare, în câteva amănunte, cu aceea a personajului E.B. din *Femei*. O dramă, singura de altfel, care scapă de sarcasmul autorului, unicul desen mai suav în acest tablou plin de fapte teribile. Doamna Iamandi e, ca și Francisca, un caz de bovarism *à rebours*. Retrasă într-o existență „dincolo de sex”, orgolioasă, trăind prematur o bătrânețe distinsă, ea e supusă unei experiențe grotești (asistă paralizată la scena acuplării), și ea însăși simte, ca un reflex târziu, demonul seducției pentru lemurianul Pamfil.

Analiza psihologică se fixează pe un teren epic mai ferm în celelalte narațiuni. Inversând cronologia, să spunem că *Copii* (sau *Oglinzile carnivore*) e un fragment de psihologie abisală de o excepțională precizie a analizei. Universul psihologic care intră acum sub observație e cel infantil. Herbert (amintit și în *Femei*) e, ca să copiem pe cineva, un copil universal, cu nimic ieșit din comun, dornic de joacă, sociabil, fascinat de cei din jurul lui, doritor să-i imite etc. Dincolo de această realitate comună trăiește alta, obscură, terorizantă. Semnele timpurii ale unei structuri complicate (cum sunt toate la N. Breban) apar aici în câteva atitudini capitale. În contradicție cu ceea ce se spune adesea despre vârsta de aur a omului, copilul trăiește la o altă gamă și cu alte reprezentări toate dramele existențiale: spaima, plictisul, senzualitatea incipientă. „Nimeni — zice prozatorul, justificând atitudinile ero-

ului său — n-ar putea bănuși cât de puternic băntuie plictiseala, ca o adevărată epidemie, printre tinerii în jurul vârstei de 10 ani.”

Copiii sunt oglinzile care devoră, chip metaforic de a sugera suferința prin care trece individul care descoperă, la o vârstă fragedă, existența sub formele ei cele mai brutale (printre ele și atracția erotică). Piciorul dezgolit al mătușii provoacă la Herbert o curiozitate plină de spaimă. Dar ceea ce presimte la această vârstă Herbert va deveni realitatea morală terorizantă a eroilor din *Femei*, aflați în altă fază a psihologiei. Să remarcăm în *Copii* și cea de a treia *temă* a prozatorului (după aceea a eroticului cotropitor și a senilității maligne): tema energiilor morale, prezentă și în *Francisca*. Etiologia îndepărtată a acestui motiv o aflăm în Dostoievski. La el, indivizii se împart în două categorii: *napoleonieni*, încălcătorii de legi, și cei supuși legilor, victimele celor dintâi. Crima lui Raskolnikov pornește din dorința de a verifica dacă aparține sau nu celor care sfidează ierarhiile. Personajele lui Breban, fiindte voluntare, cad adesea victimă forței colosale ce pune în mișcare resorturile vieții lor morale. În *Herbert*, prozatorul descoperă o asemenea energie manifestată în formele particulare ale vârstei. Pentru a-și verifica voința, curajul de a înfrunta spaima, Herbert se supune unei probe hotărâtoare. Când Tina-tante admonestează sever pe tânărul cu imaginația fierbinte, el gândește la un zeu atotștiutor și puternic, judecător necruțător; mai târziu, adaugă autorul, Herbert va încerca să devină el însuși acest zeu.

Vitalismul prozei lui Breban se vede mai bine în cea de a treia narațiune: *Femei*. E romanul unei tinere, E.B., jurnalul unei adolescente curioase, lucide, conștiința rebelă a familiei. Asemănarea cu *Francisca*, sub raport moral, e evidentă. Narațiunea urmărește destinul acestei tinere de la primele semne de independență morală, până la gestul ei final, tragic, care încheie o existență misterioasă, victimă a propriei energii. Și E.B., ca și *Francisca* și *Herbert*, aparține speței dificile a încălcătorilor de legi. Deocamdată posibilitățile voinței sale nietzscheene se verifică în cadrul fami-

liei, construită, ca și în *Francisca*, pe raporturi de indiferență. Pe tatăl său, domnul Barta, îl ignoră, pe mama sa o disprețuiește. Când doamna Barta îi procură, ca și surorii sale, Lia, un logodnic în persoana mediocrului doctor Subu, E.B. iese din rezerva ei disprețuitoare și lasă să acționeze, nestingherită, forța voinței sale. Ea își alege un prieten (R.V.), inventează o iubire fulgerătoare, ca o formă de apărare împotriva iubirii tenace, mărunte, a doctorului Subu. Declanșând o iubire reală, E. B. suferă prima ei înfrângere: se îndrăgostește de R.V.: „Acum încep să înțeleg ce mare forță au vorbele, ce puternic e cuvântul odată vorbit, chiar când el denumește lucruri neîntâmplare, imaginare. Cum se întoarce el asupra noastră și ne obligă aproape să-i recunoaștem realitatea și forța sa.”

Spre deosebire de mama și sora sa, E.B. are ceea ce se numește *caracter*, adică puterea de a stăpâni simțurile, energia de a domina actele morale. Părăsește pe R.V. când acesta dă dovadă de inconsecvență și, pentru a pedepsi slăbiciunea de a se fi îndrăgostit de un individ slab și neserios, se căsătorește cu doctorul Subu, inferior ei. După 9 ani îl părăsește și pe acesta, pentru Catargi, în care bănuie o forță ce o depășește. Căsnicia fusese pentru E.B. un refugiu împotriva caracterului ei voluntar, „costumul ei de scafandru”, vulnerabil totuși, în fața cuplului Catargi, tatăl și fiul.

Ajungând la acest punct, să reținem încă o dată la N. Breban preocuparea pentru viața cuplurilor. Ele sunt totdeauna polarizante, indivizii izolați tind să fie admiși în intimitatea lor. Gutman, logodnicul și apoi soțul nefericit al Liei, e atras de cuplul format din doamna Barta și fiica ei, Lia. Doctorul Subu este, la rândul lui, fascinat de aceeași doamnă Barta și de E.B., de un cuplu, cu alte cuvinte, în care două realități morale și erotice se asociază într-un chip neprevăzut. E.B., victima aceleiași ambiguități, e atrasă de cuplul Catargi. Catargi-fiul e o capcană, așa cum în familia tinerei femei doamna Barta servise, conștient sau inconștient, unui scop similar. Dominată de acest copil precoce,

pentru care are un sentiment indecis de iubire maternă și, în același timp, liliac, erotic, E.B. sfârșește prin a iubi, cu adevărat, pe Catargi-tatăl. Caracterul ei tare iese înfrânt: simțurile nu o mai ascultă, și E.B. este pentru a doua oară victima forței sale morale. Puternica E.B. alege voluntar moartea, în condiții și din motive pe care autorul nu le dezvăluie. El lasă, astfel, posibilitatea de a medita asupra destinului acestui personaj pe care voința lui ieșită din comun l-a dus nu spre triumf, ci spre moarte.

E.B., ca și Francisca, are în firea ei intimă ceva nefemeiesc, bărbătesc, o luciditate maximă, o forță de reținere și de propulsare care o duc spre situațiile-limită. Dând la o parte învelișurile vitaliste, nietzscheene ale acestei literaturi, descoperim notele prozei ardelenesti, unde femeile sunt întreprinzătoare, voluntare, ca Mara lui Slavici și Ludovica lui Pavel Dan, modele ale energiei rasei.

* * *

Animale bolnave (1968) e un fals roman polițist, în sensul pe care îl cultivă literatura modernă de la Dürrenmatt la Alain Robbe-Grillet. Crima e un pretext de analiză, iar reconstituirea, prilej de a fixa medii și psihologii variate. Însă N. Breban sparge sistematic și cu bună-știință oglinzile acestei scheme. El nu urmărește o unică acțiune și nu grupează faptele într-un singur plan de observație. Cititorului i se întind, deodată, mai multe fire și, când acesta a ales unul, are surpriza să descopere că prozatorul nu respectă promisiunea inițială. Cineva e, de pildă, interesat de destinul tânărului Paul, ochiul dilatant, deformat al romanului. Va căuta, atunci, povestea acestui simpatic născocitor de fapte teribile. Îi va fi însă greu s-o afle pentru că ața narațiunii se rupe des și sonda prozatorului cade în altă parte. N. Breban nu-și cruță, într-un cuvânt, cititorul comod, iar atunci când îi satisface gustul pentru senzational, nu-i la mijloc decât o inteligentă șiretenie: intenția e de a-l câștiga pentru un examen mai atent și mai profund, a

observa, de pildă, psihologia *monstruosului*, terifiantului în ordinea existenței curente. Procedul nu e nou și, de la Stendhal și Dostoievski, s-a cercetat adeseori în literatură psihologia crimei și s-au căutat implicațiile omenescului în zonele patologicului. Meritul lui N. Breban e de a fi pus o agerime nouă și o ambiție inteligentă în scopul de a analiza astfel de fenomene la noi, într-o literatură, în care romancierul nu depășește, de regulă, trei-patru tipuri de conflict și nu iese decât rareori din granițele tipologiei tradiționale. Un merit, firește, ce nu explică nici structura, nici valoarea cărții. Aceasta depinde, cum se știe, de profunzimea percepției și de finețea ce se pune în observarea fenomenului moral. *Animale bolnave* verifică aceste însușiri, vizibile și în romanul anterior.

Se cunosc datele scrierii. Într-un orașel industrial (Nădrag, dacă ținem bine minte!) se săvârșesc trei crime, absurde prin lipsa lor de mobil vizibil și aproape perfecte prin marea lor simplitate. Prozatorul dă, cum se obișnuiește în scrieri cu subiecte de acest fel, mai multe piste false și o ține ascunsă, până în ultimul capitol, pe cea adevărată, pentru ca, la sfârșit, un individ cu spirit de observație (Mateiaș) să reconstituie filmul crimelor și să lumineze detaliile trecute, până atunci, cu vederea. Tăria romanului nu stă însă în noutatea subiectului: suntem siguri că un autor specializat în narațiuni polițiste ar fi încurcat mai bine lucrurile și ar fi găsit, cu mai mare ingeniozitate, soluții derutante. Pe N. Breban nu-l interesează însă atât *ce* se întâmplă, ci *cum* se întâmplă. El este un analist (totuși), preocupat de ceea ce se ascunde în spatele unor acte dementiale. Studiază, într-un cuvânt, psihologia crimei și urmărește, mai ales, consecințele ei asupra unor indivizi cu un subconștient încărcat.

Dintre aceștia, doi sunt memorabili, ca personaje de proză speculative: Paul și Krinitzki. Cel dintâi este un mitoman, un tânăr care trăiește la hotarul dintre vis și realitate, sub o ciudată stare de surescitare. Imaginația lui fabrică monștri și judecata lui cade

dincolo de lucruri, deplasând sensul lor real. Neavând propriu-zis un trecut, o biografie spectaculoasă, își creează una, modificând, după circumstanțe, datele esențiale. *Viziunile* lui au o oarecare coerență și cine nu e atent la mersul acțiunii nu surprinde clipa în care relatările lui Paul trec din real în fantastic și din planul imaginației în acela al observației exacte. Memoria lui trădează, complică, și același fapt (călătoria cu decovilul) este relatat (în genul *noului roman!*) în mai multe variante. În centrul născocirilor lui Paul e totdeauna o fată în negru, obsesia idealului erotic, foarte puternică la tineri și dătătoare de dureroase, naive voluptăți. N. Breban vrea să sugereze criza pubertății sub formele ei delirante, aproape patologice, și personajul său, Paul Sucuturdean, reprezintă pe veșnicul adolescent, androgenul terorizat de grija de a nu avea autoritate. Aceasta se explică, o dată, prin vârstă, a doua oară (și aici intervine propriu-zis traumatismul moral al individului) printr-o dereglare a ființei lui interioare, o lipsă de coerență a acțiunilor și o teamă paralizantă de a nu fi luat în seamă. Paul e întâiul *animal bolnav* al romanului lui Breban, și boala lui e incapacitatea aproape patologică de a-și stăpâni imaginația, ceea ce, în limbajul cărții, înseamnă neputința de a avea voință.

Curios, însă, acest tânăr ce nu se poate smulge din placenta unei copilării febrile spune în roman adevărurile cele mai profunde despre om și condiția lui precară de a trăi între *animale* cu spirit practic. „Oare acest animal ciudat, bolnav — se întrebă el — nu poate face nimic fără folos imediat, concret, trebuie să ne îmbogățim neapărat și din gândul, din tortura propriei noastre nimiciri, a propriului nostru asasinat?!” Aceasta e una din frazele-cheie ale romanului. Paul e, deci, un idealist, un martor neputincios (laș, spune despre el acutul Mateiaș) al crimei și, fără voia sa, prin chiar psihologia lui șovăitoare, un complice tragic (provoacă, fără să știe, cea de-a doua crimă). În spațiul coerenței generale, el reprezintă, ca și Krinitzki, Irina, Miloia, principiul dislocator, excepția ce tulbură lucrarea legii. Singurul lui curaj e de

a fi altfel, de a suferi de o boală necunoscută, când toți se tem de necunoscut. Paul e singurul personaj tragic al romanului, pentru că el trăiește în permanență ipostaza de victimă. „Cine — se întrebă el odată, într-un moment de inconformism orgolios — îndrăznește să sufere de o boală necunoscută?! Cine are acest curaj?” Curajul nu trece însă în imperiul voinței și personajul rămâne veșnic în stare de nehotărâre, de ambiguitate, incapabil de a discerne, în neputință de a gândi logic și de a trăi în adevăr. *Boala* lui Paul depășește astfel patologicul și intră, prin nuanța ei de autentic tragism, într-o zonă mai rarefiată a spiritului.

Inconformismul rațional este reprezentat în roman de Titus Gârdea, un individ ce își nutrește orgoliul din propria suferință. Un spirit, altfel, eminent burghez, exaltat, dar cu măsură, capabil oricând de a trece la atitudini mai pozitive. El e un *posedat* voluntar și, ca eroii din romanele rusești, cade în genunchi și cere iertare femeilor pe care le posedă brutal și în locurile cele mai nefirești (pe un câmp de pietroaie, lângă o troiță etc.): „Irina, minunata mea... uneori mă conving eu însumi că nu sunt vrednic de tine...” Tipul e, literar vorbind, nereușit și cam fără rost într-un roman ce nu duce lipsă de naturi duplicitare. Mai în nota generală a romanului și mai autentică, sub raport psihologic, e Irina, alt *animal bolnav*, aducător de nenorociri. Femeie fatală, fără să vrea, păguboasă, de o stranie frumusețe, ea e victima unei orgolioase lipse de voință. În tipologia lui N. Breban, unde femeile se prăbușesc din pricina unei prea mari forțe interioare (ca E.B. din *În absența stăpânilor*), Irina este o frumoasă excepție. E o natură slabă, pur feminină, iremediabil condamnată să piardă. *Proprietarul destinului* ei (cuvintele sunt ale autorului) nu iartă în nici o împrejurare, și femeia trăiește mereu cu spaima de a aduce suferințe. Are, de aceea, înțelegere pentru victime și primește suplicii cu resemnare. Scena anchetei nocturne e, din acest punct de vedere, de mare efect, pentru că arată o orgolioasă abandonare în suferință, o nefirească voință (la un individ lipsit, în ge-

ner, de voință practică!) de a ocroti, cu prețul unor mari umilințe, amănunte delicate din existența ei traumatizată. Cu un cuvânt, Irina e victima insuportabilei ei mândrii, niciodată însă convertită într-o atitudine activă, dominatoare.

Uriășul Krinitzki e un mistic ce se teme de forța lui lumească și-și pune violența sub scutul *Bibliei*. Religia este pentru el o frână în calea instinctelor, și cel mai mare păcat de care e conștient e acela de a fi ascultat din frică. El provoacă, fără, iarăși, să știe, crimele și cade în cele din urmă victimă dezechilibratului Miloia, ucenicul cel mai fidel. În cartea lui N. Breban nu sunt, așadar, propriu-zis criminali, ci numai unelte, complici ai *crimei*, criminalul real (Miloia) fiind iresponsabil. Crima plutește în aer și e greu de stabilit cine este și cine nu este vinovat. Într-o oarecare măsură, toți (Krinitzki, Paul, Irina) sunt victime și călăi, îngeri și demoni, sfinți ai abjecției și demoni ai suferinței. În această intuiție mi se pare a sta nota cea mai profundă a romanului.

S-a discutat, în legătură, mai ales, cu Krinitzki, de dostoievskianismul lui N. Breban, dar cum a arătat foarte convingător Valeriu Cristea (*România literară*, 22.II.1969), termenul trebuie folosit cu prudență, dată fiind predilecția prozatorului pentru numeroase naturi morale nedostoievskiene. Câteva filiații tipologice există, fără îndoială, și autorul însuși ne atrage atenția, într-un loc, că personajul său (Krinitzki) face parte din familia propovăduitorilor din romanele rusești. Sub latura lui exterioară, personajul acesta a mai intrat o dată în romanul românesc (prin George Mihail Zamfirescu), fără a fi vorba de vreo legătură între N. Breban și prozatorul citat. Autorul *Animalelor bolnave* pune în observarea acestui personaj o finețe și un excepțional spirit de creație, deplasând drama de pe teren erotic (așa cum o aflăm în scrierile mai vechi) pe acela, mai elevat, al sentimentului religios. Tipul trăiește estetic prin paradoxalul amestec de luciditate și fanatism, detașare de dramele lumești și ascuțit simț de orientare, când e cazul, în labirintul lor. Sub aceste *structuri* (să le spunem

astfel) există o observație întinsă și o tensiune a demonstrației psihologice ce fac din *Animale bolnave*, nu mai încape vorbă, unul din cele mai bune romane pe care le avem.

Romanul nu e scris, pe toată întinderea lui, cu liniștea și siguranța cerute de o mare operă. Îi lipsește lui N. Breban, deocamdată, ceea ce un mare scriitor numea *știința elipsei necesare*, știința conciziei și arta de a-și stăpâni fraza. *Animale bolnave* suferă de o dilatare a frazei, de un exces de eseism ce împiedică ochiul să urmărească ideea mare a cărții și desfacerea ei în țesătura narațiunii până la nervurile cele mai fine.

* * *

Stilul rămâne neschimbat în *Îngerul de gips* (1973), unde epicul este și mai mult absorbit de analiză. N. Breban tratează acum un caz de eșec existențial, introducând o altă perspectivă asupra erorii ce stă la baza unei căderi morale. În romanele anterioare, indivizii ratau din prea marea lor vitalitate, din dezacordul ce se ivea, într-un moment-limită al existenței, între forța lor colosală și viața afectivă propriu-zisă. În *Îngerul de gips*, în prim plan este împinsă o altă relație cauzală: aceea dintre *adevăr și îndrăzneală, eroare și lașitate*. Un citat din Nietzsche (*Ecce homo*), pus ca motto la volum și reprodus în text într-un moment important al narațiunii, poate să dea o idee despre natura acestei relații: „Cât adevăr suportă, cât adevăr îndrăznește un spirit? Aceasta a devenit pentru mine tot mai mult adevărata normă a valorii. Eroarea (credenței într-un ideal) nu este obtuzitatea, eroarea este lașitatea...” Doctorul Minda, conferențiar universitar și diagnostician reputat, este logodit cu Ludmila, femeie voluntară și pură, formând un cuplu (un prim *cuplu* al romanului) admirat, stimat, invidiat. Bărbatul este puternic, greoi, cu o idee în ceață, dar sigură, femeia este inteligentă și, ca toate femeile din proza lui N. Breban, orgolioasă. Cuplul are o *valoare socială*, Minda și Ludmila au *ținută*, și apariția lor în public — spune prozatorul — este remar-

cată favorabil. Doctorul a mai fost o dată însurat, Ludmila nu-i la prima experiență sentimentală. Dragostea este pentru ei un act de libertate, de *reumanizare* (termenul există în text), o victorie, în fine, împotriva morții. Victoria presupune un protocol (scotch fără gheață, contemplarea trupurilor goale, evident frumoase, statuare, competiție sexuală până la epuizare, discuții pe teme intelectuale în pat, plimbări, apoi, prin piețele orașului adormit etc.), protocol pe care prozatorul îl prezintă pe larg în fraze fără culoare și fără poezie, dar exacte și sugestive.

În viața cuplului pătrunde însă Mia Fabian, fostă colegă de școală a Ludmillei, femeie insașiabilă și vulgară. Fabian reprezintă în romanul lui Breban ceea ce reprezintă, în *Patul lui Procust*, actrița Emilia: fascinația vulgarității. Ea are despre dragoste teorii primitive: „Eu sunt în amor ca și la mâncare, nesățioasă: vreau totul! Când las un bărbat, las numai pielea de pe el, și aia scoorjită și ruptă.” În vulgaritatea ei profundă, Fabian are un aliat: sinceritatea, ca armă a feminității ei acaparatoare. Lui Minda îi spune de la obraz: „Nu-mi placi deloc ca bărbat, iartă-mă că ți-o spun”. Minda o detestă cu cordialitate, simțindu-se totuși atras de ea, așa cum indivizii onești (explică prozatorul) simt uneori tentația spre viciu și cei rafinați atracția spre viața primară. Este o primă explicație a căderii puternicului Minda. Doctorul acceptă cu superioritate avansurile femeii, fără să-și dea seama că acest „pește durduliu”, pe care îl ironizează, va fi instrumentul eșecului său. Fabian, pe de altă parte, n-are cea mai bună impresie despre doctor. Îl socotește snob și nu-l acceptă decât ca pe un *cățeluș de rasă* cu care iese. Pentru *pat* (precizarea îi aparține) îl are pe Gelu Babeș, individ gelos, agresiv și, se pare, destoinic în alte privințe. Minda este uluit de această rezistență complice și încearcă să precipite lucrurile, inutil. Fabian îl ridiculizează într-o luptă cu „pulpele ei fusoidale”. Lovită în orgoliu, femeia apelează la sprijinul lui Gelu Babeș, și acesta, însoțit de un amic, aplică doctorului o sancțiune exemplară.

Este momentul în care narațiunea, până aici nehotărâtă în ce privește personajul central, dă un indiciu mai clar despre începutul eșecului său. Minda, umilit, respins, continuă să se intereseze de vulgara Fabian, și în acest sens face o vizită la locuința lui Nestorescu, un fel de casă a Arnotenilor, unde intră cine vrea, se ascultă muzică de jazz, se bea și se flirtează. E primul semn că vanitosul, tarele Minda intră definitiv în raza de atracție a *îngerului de gips*. Existența lui continuă să se desfășoare paralel, între Ludmila, îngerul bun, autentic, și Fabian, îngerul fals, care pune pe doctor în situații vexante. Acceptându-le, Doc (e numele de *bibelou* dat de Fabian) începe un lung *exercițiu al umilinței*. Formula, inspirată de Dostoievski, din care N. Breban citează un lung pasaj, vrea să sugereze acea inexplicabilă prăbușire a firilor voluntare, plăcerea pe care o au oamenii cei mai lucizi și mai stăpâni pe simțuri pentru o existență inferioară condiției lor. Literatura rusă e plină de astfel de indivizi care pun toată energia în a-și grăbi distrugerea.

În cazul lui Minda, eșecul este nespectaculos și, până la urmă, fără o cauză precisă. Prăbușirea ia la el aspectul unei panici fără motiv, a unei sile de *sine însuși*. Social, continuă să promoveze (este numit profesor), iar moralmente nu arată nici unul din semnele pe care trecerea în altă condiție le implică, pierderea orgoliului rațional, de pildă. Minda e, dimpotrivă, lucid, calm (calmul fiind la el semnul forței), conștient de căderea lui, și când Fabian, definitiv cucerită, îl anunță ca l-a alungat pe Gelu Babeș, nu se grăbește să-i ia locul. Rătăcirea prin cârciumile orașului, înainte de a intra în casa care va marca înfrângerea orgoliului său, este una din scenele cele mai substanțiale, sub raport literar, din roman. Despărțirea de Ludmila este de neînălțurat și, intrând în altă zonă de viață, panica se instalează definitiv în spiritul său, iar odată cu ea, sentimentul ratării în plan psihologic. Spiritul caută forme de împotrivire, cum ar fi, de pildă, religia, la care Minda se gândește o clipă ca la o soluție de salvare, sau idealul fericii casnice (desele vizite în familia prietenului său, Ceea),

fără nici o consecință însă. O călătorie la Brașov, la amicul Bibi Medoia, individ socialmente perfect adaptat, nu schimbă nimic. Un *animal sinucigaș* i s-a cuibărit definitiv în suflet, și doctorului vanitos nu-i mai rămâne decât să mediteze, cu perspectiva morții în față, la îngerul căderii lui, îngerul de gips Fabian (Fabian, scoasă din condiția ei, murise între timp): „Mia Fabian, ce respira acum, moartă, atât de aproape de el! Mia Fabian, îngerul său de gips, îngerul său mortal! Ar fi putut să se îndrăgostească de ea acum abia, de trupul ei lătăreț, de inima ei vioaie, care bătea în pământ! Ea, dulcea, înecăcioasa lui moarte, greața din gură pe care o simțise când o îmbrățișa cu atâta virilitate o avea și acum, greața aceea scrâșnindă, ca atunci când iei pământ între dinți. Fiecare fuge de moarte în felul său. Cum spusese cineva, o Voce: „Uneori, intrarea la iubita noastră candidă, cu genele veșnic speriate ca niște aripi de porumbel, e tocmai o scară dosnică pe care se aruncă lăturile!”

În romanul lui N. Breban este vorba și despre alte eșecuri, să rămânem însă la cel semnalat mai înainte. Care să fie, încă o dată, explicația lui mai adâncă? O motivație deplină nu există. Indivizii ratează de cele mai multe ori sub presiunea circumstanțelor sau din cauza unei inaptitudini psihologice. Autorul face însă ca Minda să aibă toate circumstanțele de partea lui, iar, psihologic, este vorba de o natură făcută să triumfe. Eșecul nu poate fi justificat nici altfel, spiritual, Minda având o inteligență mai mult practică, dezinteresată de metafizic. Nu mai apare în romanul lui N. Breban conflictul dintre *real* și *ideal* prin care se explică în literatura mai veche înfrângerile în sfera psihicului. Eșecul lui Minda este existențial și atracția pe care o manifestă pentru elementara Fabian nu este cauza, ci numai mijlocul acestui eșec. Minda — ne sugerează romanul — suferă de o boală mai subtilă: *fascinația adâncurilor*, boala naturilor puternice. Merită a fi reținută remarcă pe care o face prietenul său, filozoful Ceea, când afla că doctorul frecventează pe pictorul Mișu, instalat în subsolul blocului:

„Inutil să ne facem probleme, el ar fi ajuns oricum acolo!... Am băgat de seamă încă din seara aceea, când povestea Maica, cum i se aprinseseră ochii ca unui șacal! Probabil ardea de curiozitate să vadă ce se petrece *acolo jos* [s.n.], în lumea pictorilor-caloriferiști.”

Acolo jos, adică în zona în care se trăiește după alte legi decât acelea ale existenței normale, zona fascinantă și distrugătoare a *adâncurilor*. Atracția pentru Fabian are aceeași sursă. Curiozitatea este că Minda se supune acestei tentații cu un fel de silă eroică. Nu-i place, evident, vulgaritatea, și glumele proaste ale Miei Fabian îl deprimă, dar, printr-o răsturnare de sensuri, voința îl împinge să îmbrățișeze ceea ce detestă mai tare. Alunecarea în trivialitate este o probă a *îndrăznelii* lui de a coborî spre cercurile de jos ale existenței, acolo unde se află Răul. Propozițiile lui Nietzsche au în acest context alt răsunet: cât *adevăr* suportă, cât *adevăr îndrăznește* un spirit? Până la autodistrugere, firește, căci dacă posibilitățile *îndrăznelii* sunt nelimitate, forța spiritului de a reveni din *adâncuri* nu este fără limită.

Minda nu are feroarea eroilor dostoievskieni. Ca orice face, prăbușirea cere la el o caznă, o elaborare înceată sau, cum spune același Ceea, un *eroism inuman*: „Minda a pățit exact lucrul de care fugea mereu; el avea oroare să stea la masă, într-un restaurant, cu o societate gălăgioasă, care atrage atenția asupra ei prin scandal, pe scurt, de vulgaritate! Ei bine, iată-l pe doctorașul nostru, he, he, ancorat până la urmă la o astfel de masă, și inițiatorul scandalului e, de multe ori, chiar el! Și să nu crezi că a început să-i placă scandalul sau vulgaritatea, nu-nu, la fel de puțin ca înainte [...]”.

Cuvintele lui Ceea ne pun în gardă: Minda ar fi *adus* nefericirea în viața Miei Fabian, și nu invers. Argumentul este că, sănătoasă, echilibrată, făcută pentru *cea mai odihnitoare și mai trivială dintre fericiri*, femeia a fost smulsă cu brutalitate din lumea ei și, bineînțeles, a pierit. Fabian este — în termenii propuși de roman

— o martiră, superficială, vulgară, dar o martiră, victima unei coliziuni de forțe morale inegale. Victima provoacă la rândul ei prăbușiri, dislocări. Ideea ar fi că între agresor și victimă diferența dispare în acest plan. N. Breban face, cred, eroarea de a ridiculiza acest personaj insistând asupra trivialității lui. Însă pentru a avea o idee despre vulgaritatea unei femei nu-i nevoie ca femeia să fie și proastă și abjectă. E îndeajuns ca vulgaritatea ei să fie seducătoare, altfel conflictul moral n-ar mai fi posibil și eșecul lui Minda ar ieși în afara interesului literar.

Simpatia autorului merge spre Ludmila, simbolul feminității distinse și pasionate. Ea iubește cu orgoliu și se desparte din vanitate când află de legătura doctorului cu Fabian. Femeia distinsă și inteligentă nu are, totuși, ca doamna T. (un model posibil), simțul pudorii, căci relatează din viața ei intimă lucruri ce sunt îndeobște trecute sub tăcere. O sugestie a *nerușinării* femeii, a *cruzimii* instinctelor sub masca seninătății? Ludmila este mai ales o vanitoasă și, ca și Minda și, până la un punct, ca și Fabian, are simțul competiției (un snobism al competiției) în amor. Într-o clipă de intimitate cu Minda, povestește performanțele erotice pe care le-a realizat cu alt bărbat, cu o feroare cel puțin nepotrivită cu situația ei: „După-masă, între două și patru, noi obișnuiam să ne odihnim, deși dormeam arareori... făceam dragoste, oh, în materia asta *el* era formidabil. Da, așa era, cu soarele acela torid înmagazinat, cu trupurile noastre ce ardeau aerul în jur, ne iubeam ore întregi, până la o totală epuizare, până la sufocare, la demență, uneori nu mai puteam să legăm două cuvinte [...] și Florin [Florin era un adolescent îndrăgostit de Ludmila] stătea dincolo de ușă...”

Mai reușită, chiar și literar, este mama, doamna Ogrin. Reapare astfel în *Îngerul de gips* cuplul mama—fiica și, din nou, mama este superioară fiicei. Minda face o vizită la Sebeș pentru a scoate din încurcături pe viitorul său socru, domnul Ogrin, implicat într-un proces, și acolo cunoaște pe mama Ludmilei, femeie încă tânără și cu o personalitate puternică. Doamna Ogrin are gâtul *ludmili-*

an și este mai inteligentă decât fiica ei. Ea acceptă de mulți ani iubirea devotată a unui mic funcționar local, dl Gherman, ridicol, dar invincibil prin forța de a se lăsa subapreciat, umilit. Bărbatul (domnul Ogrin) este la închisoare, și soția, după ce se agitase toată ziua pentru a-l scăpa, ascultă noaptea cu încântare lectura pe care o face dintr-o veche carte domnul Gherman, Egistul din Sebeș. Legătura, pur sentimentală, este veche, acceptată de toată lumea, inclusiv de soț și de fiică. Dl Gherman este, sub aparențe modeste, un individ brav, capabil de mari sacrificii. Și-a ratat cariera, lucru de neînchipuit în provincie, pentru această iubire. Minda, tulburat de feminitatea mândră a mamei (mândria fiind deviza *clanului ludmilian*), caută ardoarea tânără a fiicei. Este aici un joc de forțe (inclusiv *resentimentul violent* al Ludmillei) de o mare subtilitate, pe deasupra oricărei implicații licențioase.

Fiindcă am amintit de cuplul doamna Ogrin—Ludmila, să cităm și altele (*cuplul* fiind o *temă obsesională* în proza lui N. Breban). Bibi Medoia, cu care în adolescență Minda constituise *un cuplu*, formează acum, prin firea lui intempestivă și sănătos vulgară, un cuplu posibil (lângă cuplurile reale, constituite, există și cupluri virtuale) cu Fabian. Cei doi se înțeleg de la prima vorbă, în timp ce sofisticata Ludmila privește pe acest inginer gras și chel cu o silă plină de teamă. Medoia are, la rândul lui, oroare de firile sofisticate: „Ești un bou, Minda,... te înșeli total, ele tocmai pe mine mă visează, exact un tip ca mine, gros la trup și fercheș la minte! Eu sunt bărbatul ideal, eu sunt ce le trebuie! [...] Printre cucoanele tale sofisticate, pline de idei ca găina de păduchi, care râd cu un ochi și lăcrimează cu celălalt, depilate pe picioare și pe la subțioare, ca niște...”

Mai complicat este cazul lui Laurențiu Ceea, al doilea personaj important al cărții. Minda îl numește într-un loc dublul său și, într-un anumit sens, Ceea reprezintă un alt Minda, dialectician al negației, un fel de Ivan Karamazov într-o lume de intelectuali snobi. Contestatar și filozof, Ceea este și un mitoman. Un

Paul Sucurtudean (*Animale bolnave*) mai instruit și cu imaginație mai coerentă. Să remarcăm circulația tipurilor de la un roman la altul, odată cu circulația *motivelor*. Florin, adolescentul care se îndrăgostește de Ludmila, repetă în alte împrejurări și la altă vârstă gestul lui Herbert, copilul concupiscent din *În absența stăpânilor*. Ludmila face parte din aceeași familie de spirite cu Francisca, E.B., în timp ce doamna Ogrin se înrudește cu Ana Mănescu, doamna Iamandi, doamna Barta (tipul mamei-concurente). Tatăl este și aici mediocru, secundar, dominat de personalitatea Mamei (soției), superioară pe toate planurile.

Povestirea neterminată, confuză a lui Ceea constituie un al doilea plan al romanului și are, în raport cu primul (analiza eșecului lui Minda), valoarea și rolul pe care îl are o ramă față de un tablou. Laurențiu Ceea (“urât, osos, pleșuv, cu nasul mare”) încearcă să reconstituie epoca adolescenței lui, fără să reușească, pentru că povestirea se întrerupe des, planurile se schimbă, personajul însuși dă mai multe versiuni despre același eveniment, substituind, suprapunând situațiile, figurile. Tehnica este ingenioasă, pentru că sugerează neliniștea incoerentă a unei vârste (“istoria pubertății noastre politico-erotico-sentimentalo-existențialo-proustiano-filozofarde”). Licean, Ceea iubise pe Pitina, o adolescentă fanatică și capricioasă, îndrăgostită la rândul ei de un alt licean, Guga, factor important în viața locală. Felul în care se răsfrânge în lumea adolescenților mișcarea vieții sociale este observat cu finețe. Ceea trăiește „revoluția” printr-o femeie, fantastică, inaccesibila Pitina fiind, din acest punct de vedere, un simbol. Personajul are, altfel, o gândire complexă și, ca să-l înțelegem pe Minda, trebuie să-l ascultăm pe Ceea (*alter-ego*-ul său). El reprezintă *vocea*, *dublul* care se exprimă, spre deosebire de Minda, *dublul* care trăiește drama. Complexul lui Ceea provine dintr-o frică inexplicabilă de eveniment: A vorbi este atunci un exercițiu contra fricii: „Tăcerea prelungită [...] mă face să intru în panică”. Nu crede în valoarea cuvântului (“o lașitate”) și nici în posibili-

tatea unei transformări reale a individului, teza lui fiind că „evoluăm ca să rămânem ceea ce suntem”, ca să supraviețuim. Ceea suferă ca și Minda de o panică existențială pe care o stăpânește prin *exercițiul negației*, în timp ce Minda alege *calea umilinței*, încheiată printr-un eșec în sexualitate. Ceea găsește, apoi, o compensație în viața de familie, filozoful acesta batjocoritor fiind un excelent soț și un bun părinte.

Toate acestea le desprindem dacă citim cu atenție un text nu totdeauna clar. Analiza în *Îngerul de gips* este incoerentă, confuză, mai ales la început, și pentru a ajunge la materia propriu-zisă a romanului trebuie să treci prin spațiul a 100 de pagini cam prolix, cu trei-patru determinări pentru aceeași nuanță. N. Breban intră greu în subiect (autorul, ca și personajul său, realizează totul „neplăcut de greoi”), *demersul* său epic este lent și presupune o acumulare de detalii de același plan. Însă de la un punct amănunțele nu mai împiedică analiza psihologică și textul capătă o remarcabilă densitate.

George BĂLĂIȚĂ



Până la *Lumea în două zile* (1975) și *Ucenicul neascultător* (1977), romane care l-au impus în conștiința criticii literare, George Bălăiță (n. 1935, Bacău) a publicat trei cărți de povestiri și nuvele în stilul cunoscut al prozei tinere din anii '60: proză simbolică despre universul infantil și despre dezalienarea individului. Țăranii lui sunt, ca și aceia din epica lui Fănuș Neagu, D. R. Popescu, N. Velea, suciți și euforici, iar copiii sunt curioși și imprevizibili. Colectivistul Florea Inu stă mândru în carul plin cu saci și vorbește tare cu nevasta ca să-l audă toată lumea: „Vreau să văd unul acuma să nu mă lase să vorbesc dacă așa îmi place mie, vreau să-l văd eu, acuma să-l văd.” Colțosul Costică Alistir îl ia peste picior: „Unde stai tu, acolo sus, tot ca pe la noi e vremea, Inule? Ce spune: mai plouă sau nu?” Împreună cu feciorul său mijlociu, Gheorghe, Florea Inu astupă în zorii zilei o fântână

părăsită, iar la urmă feciorul suduie: „Parcă nici n-a fost, tu-i nuca mă-sii.” (*Călătoria*, 1964). Fântâna este, desigur, simbolul trecutului. Fetița Nona este isteată și numește pe tatăl său Nea Fane. Ea se plimbă cu mașina șantierului și, la urmă, în drum spre colonia în care trăiește, este tristă nu se știe de ce și mărturisește tatălui: „Nea Fane, azi am câștigat de trei ori jocul, dar îmi vine să plâng, nu știu de ce îmi vine să plâng, nea Fane, nu știu.” Un băiețaș merge desculț prin ploaie și se bucură, mama lui se înspăimântă și-l duce repede în casă, ploaia stă, apoi băiețașul plânge nestăpânit până ce ploaia începe din nou. Personajele au, ca și la N. Velea, nume bizare (Farțadi, Iacob Nesfântu, Ion Anisia, Axinte Sava Cuculeț, Torică, Viluță, Trif Milinton, Teirău, Vecu Oancea, Doandă, Olbeu...), vorbesc în dodii și fac gesturi simbolice. Prin ele prozatorul vrea să dovedească persistența fondului de inocență și puritate al țăranului frustrat de istorie. E, în ordine epică, primul pas spre o psihologie mai complexă.

Volumul *Conversând cu Ionescu* (1966) arată deja o dorință de înnoire a tipologiei și a tehnicii epice. Două sunt narațiunile care anunță pe romancierul de mai târziu: *Întoarcerea eroului cunoscut* și *Palladion*. Locotenentul Valter Descu vine, în 1943, în permisie și în drumul de la gară până acasă rememorează, într-o succesiune confuză, scene din adolescență și din războiul la care participă. În fapt, narațiunea începe cu sfârșitul. Doi consumatori discută la cafenea despre un incendiu și despre moartea glorioasă a unui ofițer care a vrut să-și salveze sora. Filmul e dat înapoi și povestirea reîncepe cu descinderea eroului în gara din târgul natal și călătoria lui (în real și în imaginație) printr-un târg marcat de război. George Bălăiță descrie, în fapt, un caz de falsificare a conștiinței tinere, temă predilectă în proza din deceniul anterior. Deosebiri sunt totuși importante. Personajul lui Bălăiță nu-i nici sublim, nici (în ordine morală) abject. Maniheizmul își pierde autoritatea în rândurile noii generații de prozatori, din ce în ce mai interesați de situațiile care se abat de la regulă. O regulă, dealt-

fel, simplificatoare, căci exclude tocmai ceea ce este fundamental pentru literatură: individualul, ireductibilul din om. Revenirea la „cazuri”, abundența indivizilor bizari și, încă o dată, pătrunderea „suciților” în proza din anii '60, reprezintă o primă negație a modelelor epice proletcultiste. Valter Descu e un tânăr timid și fricos (simbolul iepurelui se repetă în nuvelă), pus de viață într-o situație-limită. Pe front, el trebuie să aleagă între durul Manea Gelcu și scepticul Paraschiv. Actele lui de vitejie sunt lamentabile și, întors acasă ca erou, moare într-o împrejurare ambiguă. Nuvela nu-i în totalitate bună (discuția dintre părinți, în așteptarea eroului, nu-i prin nimic semnificativă), dar din multe notații se simte ochiul pătrunzător al prozatorului autentic și puterea de a pune faptele în perspectivă epică.

Conversând despre Ionescu este, în fapt, o carte de experiment. Autorul învață să stăpânească o tehnică nouă pe măsură ce începe să gândească în alt mod, indiscutabil mai profund, literatura. Se simte și influența lecturilor din proza modernă. Doi indivizi discută la cârciumă despre al treilea, Ionescu, în modul acela fragmentar și aluziv pe care îl întâlnim și în schițele lui Caragiale. Dialog absurd, incongruent și pitoresc, Lache și Mache în varianța măruntei birocrății actuale:

„— Dealtfel, eu am zis că nu-i a bună cu Ionescu.

— Parcă nu era, cum să spun, suspect, numai ochii...

— Numai ochii!?

— Cum să spun eu...

— Eu am zis-o tare, și primul. Ei drăcie, mi se pare că ne-au dat alt rom. Hei, unde ești? Vino te rog, *domnule!*

Celălalt îl călcă pe vârful pantofului:

— Lasă, nu striga pentru nimica, e rom ca tot romul, nu face, vezi doar ce bine servește, ce amabil e, nu face. [...]

— Lasă, lasă, dragă, să întreb, de ce să nu întreb, înăștia să n-ai încredere. De ce să nu întreb?

— Bine, întreabă, fă ce vrei, de strigat spuneam... mă știi.

— Tu te lași călcat pe coadă, n-am ce-ți face. Se scărpină la subsuoară, foarte satisfăcut. N-am ce-ți face.

— Este chiar felul în care îl repezeai pe Ionescu, zise prietenul lui.

— Ce spui? Nu te aud.

— De asta ziceam... îl cam repezeai...

— Ionescu? Trebuia să-l repeadă cineva!

— De ce să-l repeadă, în definitiv? Zău, vorbește mai încet.

— Mai încet, mai încet, asta știi. Avea ceva, roșea, se bâlbâia, mă rog toate astea te făceau să-l repezi, crede-mă.”

Alte nuvele (*Prima zi a săptămânii*) păstrează încă tipologia și prejudecățile vechii proze. Moise Aanei a avut o viață crâncenă și, în noile împrejurări sociale, se adaptează greu. Nevasta lui, aproape copil, se joacă în ascuns cu păpușile. Mai târziu este aspră și tăcută. O bătrână, Raveca, aleargă ici, colo, părând a fi un agent mărunț al destinului în condițiile lumii moldovenești. Moise străbate, în fine, vestitul *drum al înțelegerii*, dar nu până la capăt, căci în ultimele rânduri ale nuvelei îl vedem stând pe dunga patului și gândindu-se la ziua de luni. Un început, deci, o promisiune de ieșire din starea de alienare...

Schimbarea cea mai serioasă în optica prozatorului se vede în *Palladion*, unde aflăm, sub o formă incipientă, modul de a nara din *Lumea în două zile*. Este, aici, o discontinuitate voită, o rupere sistematică a cronologiei reale, o deliberată confuzie între real și imaginar... cu efectul de a ține cititorul în stare de pândă și de a-l sili să participe la un complicat joc narativ. Apare din când în când și autorul ca personaj-narator, zicând că autoritatea lui asupra ficțiunii pe care tocmai o scrie este limitată. Ca în romanele publicate peste un deceniu, nuvela începe să aibă și o temă a nuvelei:

„Acum, când văd că mare lucru nu știu despre cei cinci, mă gândesc la discuția pe care am avut-o nu de mult cu un scriitor cu mare experiență, foarte priceput și la critică literară, părerea lui fiind deopotrivă ascultată la cafeenea și acasă la el, pe plajă,

unde vrei și unde nu vrei. Îmi spunea bătrânul: „Nu te-apuci de scris până nu știi totul despre personaj. Să ai schema lui. Înțelegi, dragul meu, tu ești creierul, inima, tu ești Dumnezeuul personajului. Tu știi tot; nu ești scriitor dacă nu știi tot, precis, de la început. Altfel nu merge. Numai așa poți să redai, da, numai în felul acesta poți reda realitatea. Asta-i singura și cea mai convenabilă metodă. Eu am știut întotdeauna tot și am fost fericit.” „Bine, mae-stre”, răspunsei eu.”

Nuvela se constituie din fragmente, iar fragmentele, întocmai ca niște cărți de joc, sunt dinadins amestecate. Începutul este voit ambiguu. Palladion este un joc cu numai cinci piese pe o tablă de șah și se poate juca de unul singur. Precizarea o face naratorul, apoi, tot el, fără nici o altă explicație: „Într-o vară, cei cinci profitară de lipsa mea de experiență [...] și o șterseră la București. Cei cinci nu erau alții decât: Grigore, Baltazar, Spânul, Contele și Patrocle”...Ceea ce urmează lasă să se înțeleagă, dar numai până la un punct, că totul este un joc al fanteziei epice, că peripețiile celor cinci în tren se desfășoară doar în capul naratorului care stă într-un bloc la etajul VIII și îi place să joace Palladion... Sunt, în cuprinsul nuvelei, și alte elemente ce întăresc această ambiguitate tocmai când faptele epice par a respecta cu mai mare fidelitate logica realului. Baltazar discută cu Grigore, amicul său, apoi vedem că el discută, în fapt, cu valiza lui Grigore. Nici nu ne-am da bine seama de această substituție dacă n-ar interveni, complice, naratorul care ia ușor în răs personajele, aduce în față pe autor, apoi îl scoate din nou în afara spațiului epic, mereu cu aerul că se amuză, că așa e piesa... O relativizare continuă a narațiunii și o fugă în ambiguitate pentru a întări suspiciunea cititorului. George Bălăiță a prins deja acest rafinament al jocului și, în romane, îl va urmări pe mari spații epice.

Până atunci, prozatorul mai scrie o fantezie în genul *Micului Prinț: Întâmplări din noaptea soarelui de lapte* (1967), cu alegorizări simpatice și naivități studiate. Micul Cantemir (personaj

care apare și în *Conversând despre Ionescu*) stă de vorbă cu *Cireșul*, cu *Frica de întuneric*, cu *Umbra*, cu un domn jumătate turbină, jumătate farmacist, numit *Nu-vreau-să-fiu-pisat*, fuge de acasă spre locul unde apune soarele și se adună delfinii, întâlnește în drum o carte groasă, un om care caută ceartă, un înțelept care-i dă o veveriță și-i spune o poveste cu mai multe înțelesuri... Apare și un pui de vulpe, dar puiul de vulpe nu-i atât de filozof ca ruda lui din cartea lui Exupéry... George Bălăiță scrie o povestire ingenioasă în care se vede cum un copil ia în serios ceea ce spun cărțile pentru copii. Micul Cantemir este intrigat că vulpea lui nu vorbește și caută singur o justificare. Prozatorul amestecă elementele de basm într-o narațiune discret simbolică.

Saltul de la această proză experimentală la romanul publicat peste aproape un deceniu este enorm. Citindu-l, ne dăm seama că adevărata vocație a lui George Bălăiță aici se află. *Lumea în doua zile* este o narațiune profundă și originală, admirabil scrisă, printre cele mai bune publicate la noi după 1970. Surprind maturitatea stilului și știința de a condensa o mare cantitate de fapte într-un spațiu epic limitat. Augustin Buzura notează în *Absenții* (1970) ceea ce i se întâmplă și, mai ales, ceea ce trece prin mintea personajului său timp de două ore, George Bălăiță descrie două zile (21 decembrie, 21 iunie) din existența lui Antipa, voind să dovedească faptul că nu-i nevoie să reconstitui istoria unui personaj de la naștere până la moarte pentru a da o sugestie despre destinul lui. Modelul Joyce îi stă și lui în față. În *Ulysse* sunt transcrise 18 ore din viața unui mărunț funcționar din Dublin (în ziua, celebră de acum, de 16 iunie 1904). Butor descrie în *Passage de Milan* (1959) o noapte într-un imobil parizian, iar Malcom Lowry reconstituie în *Sub vulcan* (1947) ultima zi din viața unui diplomat englez în Mexic (2 noiembrie 1938). În *Moartea cotidiană* (1946), Dinu Pillat descrie, după același model, viața personajelor într-o singură zi. R. M. Albérès vede în astfel de cazuri o ordine secretă și o sugestie inițiativă. Dar înainte de orice este o

convenție epică nouă. Romanul își restrânge spațiul și timpul narațiunii, însă le recuperează printr-o permanentă evaziune din temă. Memoria unei zile este încărcată de memoria zilelor anterioare, textul unei confesiuni este, în fapt, o suprapunere de texte. E suficient să râcăi puțin pentru a da de alte straturi și de altă ordine a faptelor și tot astfel până ce biografia eroului se întregeste. George Bălăiță introduce în cărțile lui (tehnica este aceeași și în *Ucenicul neascultător*) și alte procedee din romanul modern. Folosește, de pildă, mai mulți naratori și, fatal, mai multe perspective epice asupra aceluiași personaj. Reproduce, apoi, confesiunea unui maniac (Anghel) după exemplul lui Faulkner și consențează discuția dintre cățelușa Eromanga și înțeleptul câine Argus, într-un stil deloc alegoric (un posibil model mai îndepărtat: Gogol care, în *Însemnările unui nebun*, pune două cățelușe, Meggy și Fidela, să facă schimb de scrisori între ele și să vorbească despre faptele stăpânilor). Narațiunea, în genere, nu-i o înlănțuire de fapte, este o neconținută mișcare de fapte sistematic împiedicate să intre într-o cronică determinabilă, coerentă. Prozatorul vrea să sugereze în acest chip fluxul existenței interioare, vechi deziderat epic, suprapunând perspectivele și notând, pe cât este posibil, reacțiile unei conștiințe agresate simultan de mai multe rânduri de imagini și întâmplări. Prozatorul clasic voia să prindă *succesiunea* unei existențe, prozatorul modern tinde să surprindă *simultaneitatea* ei. La primul, omul este o ființă determinabilă prin câteva categorii (morale și psihologice), la cel de al doilea omul este o sumă de aproximații, o fugă — vorba filozofului — înaintea gândirii. Cum poate să-l prindă și să-l cuprindă romanul?

Lumea în două zile își fixează, întâi, un teritoriu epic: Albala (în prima zi), Dealul Ocna (în cea de a doua), cu mici deosebiri între ele. O lume sensibil asemănătoare, în plină dizlocare și în plină constituire. În centrul ei stă Antipa, mărunț funcționar la Consiliul Popular din Dealul Ocna, om cu două existențe paralele. Unul dintre naratori (fostul judecător Viziru) crede că Antipa din

21 decembrie (ziua cea mai scurtă a anului) este *omul domestic*, iar cel din 21 iunie (ziua cea mai lungă, zi cu valoare inițiativă) este *omul infernal*. Asta trimite la un vechi mit romantic (mitul dualității, mitul omului angelic și demonic), însă autorul nu-și asumă integral această perspectivă. Este opinia unui singur martor, nu a tuturor. Alții văd în Antipa un cabotin sau un filozof, un spirit profund care întâmpină viața cu ironie... Prima zi înfățișează existența lui Antipa în familie, în orașul Albala. Cei care spun ceva (ceva aproximativ) despre viața domestică a personajului sunt bătrânul August pălărierul (simbol al timpului și simbol al conștiinței care înregistrează și judecă micile evenimente ale timpului), bizarul profesor Baroni, specialist în ihtiologie, și mai bizarul Pașaliu, autor de cronică muzicale, de-o erudiție monstruoasă, atins de simptomele ratării... Sunt, în fine, și alți naratori care judecă pe acest prim Antipa, omul casnic. Cățelușa Eromanga, de pildă, și Argus, dulăul filozof sau Marta, o iubită din tinerețea eroului. Naratorii spun, dar mai ales nu spun același lucru, se contrazic între ei și se contrazic ei înșiși în succesivele confesiuni. Să nu scăpăm din vedere un element important: *Lumea în două zile* este, în fapt, o reconstituire prin intermediul unui narator care își asumă rolul de a asculta și a înregistra ceea ce martorii (naratorii) de primă instanță relatează. După șapte ani de la moartea lui Antipa, la Albala vine judecătorul Viziru care vrea să afle adevărul despre fostul lui prieten. Viziru a cunoscut și pe celălalt Antipa, *omul infernal* de la Dealul Ocna. El face legătura între cele două zile și, evident, între cele două ipostaze ale personajului. Însă Viziru moare înainte de a-și încheia cercetarea și însemnările sale sunt citite și preluate de alt narator, Alexandru Ionescu, absent din relatările judecătorului. Acesta este naratorul (personajul) din afara spațiului epic, personajul care își reclamă autorul. S-ar putea bănui că este autorul însuși care n-are loc în text, vocea autoritară pe care discursul epic modern a trimis-o la plimbare.

Până să ne dăm bine seama de statutul bizarului narator (nara-

torul fără narațiune!), să vedem însă ce se întâmplă cu personajul care stimulează și concentrează atâtea mărturii, delimitări, comentarii... Antipa este un navetist enigmatic care are o nevastă frumoasă și geloasă, Felicia, și mai mulți prieteni printre care un bătrân pălărier, August, un literat bovaric, Pașaliu, un alt meșter bătrân și filozof, Iacubovici... Aceștia, împreună cu Antipa-tatăl, îl vizitează în ziua de 21 decembrie. Prietenii cred că Antipa pregătește ceva mareț, însă Antipa nu face practic nimic, judecă doar pe alții și trage totul spre farsă. E un filozof de provincie, inteligent și ironic, *moale* și *absent*, zice despre el profesorul Baroni. Cățelușa Eromanga crede că stăpânul ei lucrează în ascuns la o mare operă, însă Argus, dulăul sceptic, o contestă. Dulăul scrie el însuși un poem (*mondo cane*) în două părți: una care se ocupă de lucrurile calme, sigure, caraghioase (*Domestica*) și alta care relatează faptele tulburi și iraționale (*Infernalica*). Disocierea o aflăm, mai târziu, în comentariul lui Viziru referitor la existența dublă a lui Antipa. O anticipare, așadar, simbolică, un caz de *mise en abîme* într-un roman care utilizează multe din procedeele romanului modern. Cert este că George Bălăiță are o mare capacitate de a crea o atmosferă și de a fixa, între atâtea aproximații, lunecări și suprapuneri de mărturii deformante, un univers uman și chiar o tipologie memorabilă, deși el respinge deliberat romanul clasic. Destinul lui Antipa rămâne, până la urmă, incert, însă lumea în care el trăiește este așa de vie, de pregnantă. Adevăratul personaj al cărții este Albala, orașul de provincie, cu filozofii, memorialiștii, ratații și întâmplările lui fără istorie. A da o semnificație faptelor fără semnificație din viață este ambiția prozatorului. El are un dar special de a impune prin descrieri și comentarii succesive asemenea fapte mărunte, ca o cină prelungită într-o familie provincială sau dialogul dintre un paznic și o chelneriță ori discuția interminabilă dintre doi meșteșugari uitați de vreme... Stilul este alert, ironic, pe alocuri burlesc, dar și serios, penetrant, cu multe observații morale de extremă finețe. Câteva figuri se în

mințe. August pălărierul, în primul rând, simbolul unei lumi dispărute, martorul care judecă lumea veche și lumea nouă prin toleranța și iubirea lui. El are o biografie, dar biografia se pierde în extraordinarul vălmășag al faptelor care acoperă spațiul romanului. August trăiește după o înțelepciune veche și crede că în viață trebuie să dai fiecăruia ce i se cuvine și să nu obligi pe nimeni să facă întocmai ca tine. Este un sceptic pozitiv, un spirit care acceptă spectacolul lumii și vrea să rămână în toate senin. Iată fișa lui în roman:

„Frica, îi spunea bătrânul August pălărierul fostului judecător Viziru, are un cap fioros acoperit cu solzi, dar o coadă veselă de șopârlă. Mă întrebi ce fel de om sunt eu? De unde să știu? Eu am trăit mulțumit: niciodată o nenorocire nu mi s-a părut prea mare. Cea mai mare nenorocire nu există. Întotdeauna alta mai mare decât cea de anul trecut sau de ieri se poate întâmpla. Și atunci cum să nu trăiesc mulțumit între ai mei?! Nu eu am făcut legile, eu nu le-am călcat, dar n-am spus: gata, aici începe și sfârșește totul. Cine poate vorbi despre început și sfârșit în lucruri?”

Nici o biografie nu-i, în fapt, spectaculoasă în *Lumea în două zile*, nici chiar aceea a dementului Anghel. Naratorii împiedică biografia, prin indeciziile lor, să capete amplitudinea și acuitatea unui destin. Antipa este, în felul lui, un om fără destin, un Ulrich într-un ținut imaginar în care bufoneria și tragedia, realul și fantezia, adevărul și minciuna sunt de neseplat. El însuși trăiește în două planuri și, prin ironie, încearcă să se ridice deasupra lor. „Tu glumești, dar necredința se plătește. Poți să-ți bați joc cât vrei, dar viața este credință. Tot ceea ce am scris în jurnalul meu era adevărat, dar tu ți-ai bătut joc [...]. Tu minți. Cine ești tu? Ai trecut și tu prin același timp cu noi, dar neparticiparea ta, cum spui, nu te-a salvat așa cum vrei să mă faci acum să cred [...], nepăsarea ta ascunde teamă și dispreț. Tu ești deasupra și glumești? Crezi că ai să scapi cu gluma, Antipa? O, nu, nu! Crede-mă, plătim tot, nu scapi” — îi spune Marta Wiegler, iubirea părăsită, și vorbele ei

se adevăresc, dar mai târziu, când omul domestic va deveni „funcționar al neantului”.

Este ipostaza lui *infernală*, a doua identitate, mai enigmatică decât prima. Antipa merge zilnic la Dealul Ocna și înregistrează actele de deces. A căpătat cu timpul o curioasă putere de a presimți moartea și prietenii lui de la cârciuma lui Moiselini (paginile care înfățișează chiolhanul de aici sunt admirabile) cred că Antipa poate chiar provoca moartea. El vede într-o dimineață pe Costache Onu, șeful de gară, și spune că va muri în aceeași zi, ceea ce se întâmplă. Prevede, apoi, moartea lui Biducă și a popii Zota, previziuni care, iarăși, se confirmă. Completează dinainte certificatele de deces și le arată prietenilor săi, fascinați și îngroziți de forța necunoscută a mărunțului funcționar de la oficiul stării civile. Intervine și alt personaj, fanaticul grădinar și paznic de la Casa de apă. Acesta crede că Antipa întrupează o veche vocație demoniacă, îl stimulează în acest sens și, în cele din urmă, îl omoară. Soluția epică este discutabilă și, până la urmă, confuză și irelevantă. Toată povestea despre *Oglinda străveche* și spiritul lui Su Cio, trecută prin mintea turbure a unui grădinar din Dealu Ocna, este fără noimă în roman. Paginile care preced acest sfârșit sunt însă profunde. Aici apare naratorul ascuns, Alexandru Ionescu, care este totodată și primul *personaj-lector* al romanului, întrucât el citește însemnările lui Viziru și dă o judecată despre ele: „Dar eu eram acolo, mereu cu ei, la Moiselini, pe stradă etc. [...]. Pentru mine răul e doar semnul că binele există pretutindeni. N-o să mă schimbe nimeni. Viziru a lăsat la o parte lucrurile știute de toată lumea, cunoscute și de el foarte bine. În viața particulară și în soarta prietenului său Antipa el a încercat să găsească adevărul: schimbarea și mișcarea neîntreruptă a vieții. El a văzut lucruri peste care eu am trecut cu nepăsare. Sunt poate o natură fericită care nu face *sechele*. Dar asta nu înseamnă că sunt mai puțin adevărat. Și acum, când scriu și aud cocoșul, cum și el îl auzea în puterea nopții când ciudatul lui *contract* cu Antipa îl făcea să caute,

să scormonească în adânc fără odihnă, m-am hotărât: n-am ajuns un inginer bun, voi fi un judecător strălucit. Încă n-am împlinit treizeci de ani. Trebuie să mă grăbesc. Am întârziat zece ani. În loc de șaptezeci am nevoie de optzeci pentru a duce la capăt tot ce mi-am pus în cap. Îi voi avea.”

Alexandru este unul dintre mesagerii autorului care își pune în discuție, în chiar paginile romanului, romanul pe care tocmai îl scrie (idee care, de la Gide, se repetă în proza din secolul nostru). Există o temă a autorului absent și există o temă a discursului care se constituie sub ochii și cu participarea noastră. Romanul modern, s-a spus pe drept cuvânt, este o arhitectură de interogații, o închidere care se deschide, cum zice un filozof contemporan. *Lumea în două zile* este, într-un anumit sens, și romanul conștiințelor care se dispersează înainte de a se configura în destine. Despre Antipa nu știm, la sfârșit, mai mult decât știam la început în privința structurii lui adevărate. „A existat într-adevăr o *putere* a lui Antipa?” întreabă nu mai știu ce narator al cărții, voinde să sugereze că totul n-ar fi decât proiecția unui nebun (Anghel) și că întâmplările ciudate nici n-au existat decât în întunericul minții lui. Viziru însuși, anchetatorul și, până la un punct, greșierul acestui caz, nu este prea sigur în privința lui Antipa. El scrie nu ca să elucideze o enigmă, ci să păstreze imaginea unui prieten fermecător și ambiguu care trăiește în nepăsare și vede lumea ca o farsă.

Antipa rămâne până la capăt, în acest joc de umbre și lumini, creația imperfectă a naratorilor (martorilor) săi. Este el omul care trăiește în refuz, incapabil de revoltă? Dualitatea (omul domestic și omul demonic) reprezintă, cu adevărat, esența ființei lui impenetrabile? Sau Antipa ilustrează, în intenția prozatorului, ceea ce un personaj al cărții (Baroni) spune despre om: „un complex biologic ratat”?! Antipa nu acoperă integral nici una dintre soluțiile avansate de cei care vorbesc despre el. El este din toate câte ceva și nimic precis. Destinul lui este, încă o dată, să nu aibă destin sau să-și refuze un mare destin.

Despre construcția și stilul numai în parte sarcastic al cărții s-a vorbit mult în critica literară și unii comentatori au căutat simetriile dintre cele două părți ale romanului. Ovid S. Crohmălniceanu (*În Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981) și N. Manolescu (*În Arca lui Noe*, III, 1983) dau un număr de exemple care confirmă ideea că este o ordine în roman și chiar un sistem de corespondențe între cele două părți (domestica și infernală). Dacă este așa, atunci nu mai este adevărată a doua idee după care *Lumea în două zile* ar fi o „formulă hibridă de bric-à-brac”. Adevărul este că la prima vedere romanul lui Bălăiță pare a nu respecta nici o regulă (cum și zice un personaj: „să poți scrie ce-ți trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vântul deșertului, nici o formulă magică să nu le poată distruge; să poți spune, chiar și fluierând cu mâinile în buzunare: ceva statornic, definitiv, nimic provizoriu. Cu toate că un gând care se contrazice totuși se ivește: oare eu însumi n-am pornit pe drumul ăsta dintr-o glumă?” și, totuși, romanul aspiră să impună o ordine și să lumineze o existență (Antipa) ce refuză să se configureze. Stilul este, uneori, de o vervă bufonă. Un stil al parantezelor ce se deschid la infinit. Stil de eseu romanesc, de o mare mobilitate. Cartea nu-i ușor de citit, faptele lunecă repede în comentariu, temele se schimbă fără veste, de la Robbe-Grillet se trece ușor la o veche parabolă din epoca Tang. Asta este posibil deoarece eroii nu sunt lăsați să trăiască liber (autorul *nu le dă drumul în viață*, cum procedează prozatorul de tip realist), eroii trăiesc doar în comentariile despre ei. Începută, poate, ca o pastişă ironică a procedeeleor romanești (critica a judecat-o mai ales în acest fel), cartea lui George Bălăiță sfârșește prin a fi profundă și substanțială, de-o originalitate frapantă în câmpul prozei noastre.

Ucenicul neascultător (1977) folosește aceleași procedee epice, deși se observă o diminuare a spiritului parodic și un mai mare accent pus pe proza de observație socială și psihologică. George

Bălăiță anunță, în *Cuvânt înainte*, că e vorba de o „meditație discontinuă“, o primă parte dintr-o trilogie. Schema și în parte chiar tipologia din *Lumea în două zile* sunt respectate. Locul bătrânului pălărier August este luat aici de artimonierul Artimon, cronicar obscur al întâmplărilor din Albala, *Casa de Apă* devine *Casa Zidită*, loc privilegiat de observație și taifas. Există, apoi, unele similitudini între Naum Capdeaur, scribul din *Ucenicul neascultător*, și Viziru din cartea anterioară. Romanul de acum începe astfel:

„Dacă în orașul Albala povestea lui Antipa s-a uitat, povestea lui Naum Capdeaur abia începe. Dar Naum este încă departe. Abia chipul lui se strecoară printre lucruri, trece tăcut de la o întâmplare la alta. În mijlocul mulțimii el se ivește vesel și nepăsător ca o mască împodobită cu pene colorate în carnaval. Licărind întunecat piere și apare în altă parte, la doi pași sau la mari depărtări, precum capul omului care înoată sau se îneacă în largul mării pierdut printre înspumatele creste piezișe ale valurilor. Într-adevăr, această parte a cronicii despre Naum și Albala este mai degrabă istoria unor oameni (un tunet, o fulgerătură, o parte doar din ei!) care l-au cunoscut îndeaproape sau numai în treacăt. Prin ei însă avem încă o înfățișare a lui. Ca un bun vânător de istorii, cronicarul nu va lăsa să-i scape urma asta. Cronică, poveste, romanț sentimental cu aventuri și filozofie, baladă, farsă, epepee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învățătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tânăr în prima, a doua sau a treia tinerețe, câte nu poartă în lada căruței trupa noastră...”

O mică fabulă care dă o idee despre stilul cărții. „Până la Naum drumul e lung și întortocheat” mai spune unul dintre naratorii cărții și tot el sau altul (poate chiar autorul care își îngăduie să se amestece în text și să-și asume rolul de voce obiectivă și autoritară): „Rămâi încă nevăzut, Naum! Ceilalți vorbesc despre tine. Destinul lor, viețile lor mărunte, dar nu fără semnificație au nevoie de fermecătoarea ta lipsă de experiență. Adică de tinerețea ta.

Nu ești un ideal, ești o nostalgie. Ei nu se întorc la tine ca la o credință, umiliți după ce s-ar fi lepădat de ea, tu ești prezent în ființa lor ca o amintire de neuitat. Ei nu știu de ce, pomenindu-ți pe neașteptate numele, încep să vorbească despre tine ca și cum atunci ai fi plecat dintre ei, doar pentru scurt timp, și trebuie să te întorci să-ți continui povestea. Ei își amintesc și mult mai târziu amintirea lor își va aminti. Vei fi și în ultimul lor gând, vei trece astfel înainte de propria ta trecere, cu fiecare dintre ei, în neant. Vei fi un fel de rege al memoriei lor. Nu ți-ai dorit acest regat, dar dacă ți se oferă îl stăpânești ca un adevărat rege. Ave. Nimeni nu știe *de ce?*, după cum nimeni nu știe ce i-a spus bătrânul Toma din Modra fiului său Dumitru înainte cu o clipă de moarte. Tu, cu tinerețea ta nepăsătoare, ești în viețile lor atât de diferite, atât de departe de a ta. Nevăzut, asemenea lui Peter Schlemil ascuns de gluga lui fermecată, mai norocos decât el, fiindcă umbra ta ține cu tine, ucenicule neascultător! Mai mult, ea te urmează ca un câine credincios. E drept, lătratul amintește prin insistența lui difuză inelul pâlپător care în unele nopți se arată în jurul lunii.”

Ceea ce se și întâmplă. Naum Capdeaur scrie istoria familiei Adam și face, într-o oarecare măsură, cronica orașului Albala și a satului Modra, dar el, ca personaj, întârzie să apară. Romanul cuprinde opt narațiuni întinse, numai în aparență independente. Cărțile de joc sunt, în continuare, amestecate (jocul memoriei infidele, jocul naratorilor), dar sunt evidente o coerență mai mare între episoadele (istoriile) care formează acest mozaic și o preocupare sporită de a construi o tipologie morală. Istoria, relațiile sociale capătă un loc mai important în comentariile naratorilor, în continuare numeroși și inventivi. George Bălăiță face, într-o oarecare măsură, roman politic ca toți din generația lui, dar dintr-un unghi epic superior și cu o vervă intelectuală remarcabilă. Intriga este simplă: Naum, tânăr jurnalist la Albala, vrea să scrie istoria familiei sale (neamul Adamilor pornit din satul Modra de sub Muntele Ou și de lângă Lacul întins) și notează ceea ce-i spun

Artimon Înțeleptul, autodidactul Palaloga, primar în satul Iernatic, fost activist de partid, sau ceea ce transmite tradiția familiei. Până să prindem simbolurile mai adânci ale romanului, reținem câteva destine în mai vechiul stil al romanului realist. Bătrânul Toma Adam este patriarhul de la Modra, întemeietorul clanului. Coborârea lui la Albala este un eveniment, moartea lui este simbolică. E legea veche și bună, e omul de la munte tare și drept care trece neschimbat prin evenimentele tragice. Fiul său, Visarion, nu mai vrea să fie țăran. El pleacă la oraș și dorește să capete putere. O obține, o pierde, apoi iar o capătă și ratează în plan moral. Filozofia lui este simplă și eficace. Lumea se împarte, după el, în *orășeni* și *țărani* și toată strategia lui se bazează pe această disociere elementară. E un om puternic, un spirit posesiv, viața lui e un șir de erori. Are în carte „o poveste și un destin”, amândouă bine înfățișate. La fel este Dabija, activistul orgolios care moare în chip absurd pe un viscol cumplit, pentru că n-are răbdare să aștepte. Sentimentul lor este acela al unor luptători de profesie, sunt duri și exercită puterea fără a ține seama de valorile omului. Prozatorul descrie cu atenție aceste procese, nu face pamflet, nu se grăbește să condamne istoria, nici s-o scuze. Vrea s-o înțeleagă și pune, în acest sens, un număr de martori să vorbească. Ei au participat la evenimente, au *povestirile* lor și din adițiunea povestirilor individuale iese o narațiune fragmentată, cu multe pagini fanteziste (*discursul diavolului de iarmaroc* sau *discursul scribului*), care au rostul de a sugera lectorului că viața este o comedie și că în spatele istoriei reale și tragice stă altă istorie: jovială și enigmatică, dominată de diavoli mici și vorbăreți, actori bătrâni și ratați, circari malefici ca Al. Veștea sau Chirică Samca. Ei stau la Casa Zidită și văd lumea ca un spectacol.

Foarte viu, memorabil ca personaj de comedie morală, este istoricul Rafael Finți, din galeria distraților, generoșilor energici. Sosit la Albala să întemeieze un muzeu, Finți colindă județul, tero-rizează cu verva lui drăcească autoritățile locale și obține în cele

din urmă ceea ce vrea. Perorează pe teme istorice în fața servitoare și încântă pe ospătari și pe vânzătoarele de la Alimentara prin comentariul lui erudit și spiritual. Pare scos din cărțile lui G. Călinescu, un Panait Suflețel sau un Gaittany în turnee provinciale. Sunt și alte figuri episodice (tuberculosul Ioșca Mușat, bucătarul Zăgănel, un număr, apoi, mare de mătuși care populează cărțile lui George Bălăiță, specializate în sarmale și dulcețuri), care dau culoare ținutului Albala, proprietatea imaginară a prozatorului acesta cu mintea ascuțită și ochiul lacom, senzual, „un realist fantasmagoric”, un observator al concretului sensibil, al *existentului* în feeria realului, cum l-au numit comentatorii lui.

George Bălăiță are, cu adevărat, un neobișnuit talent de a prinde sensul faptelor mărunte, de a sugera freamătul obscur al existenței. Niște țărănci vin la târg și, la marginea orașului, își pun pantofii ascunși până atunci în desagă. Un copil mănâncă pământ (detaliul apare în folclor, la Sadoveanu și în proza lui Zaharia Stancu înainte de a-l întâlni în celebrul roman al lui Marquez!) și este vindecat cu greu de acest straniu viciu. Un nepot al bătrânului Toma, Filip Adam ajunge din greșeală în pușcărie, iese după mulți ani și devine un fel de comis-voiajor într-o fabrică, băiat bun la toate, iubit și temut. Alt nepot Alexandru, vrea să scape de autoritatea tatălui, Visarion, și nu poate. Tatăl trece printr-o boală grea, urâtă, apoi își revine în chip miraculos și o ia de la capăt. Cornelia, soția aceluiași teribil Visarion, este o femeie modestă, inadaptabilă la noua situație a bărbatului și cade în cele din urmă în patima băuturii. În romanul lui George Bălăiță lipsește, dealtfel, erosul (excepție aceste nefericite ipostaze conjugale). Cronica familiei Adam (căci *Ucenicul neascultător* este în bună parte o cronică de familie) lasă deoparte viața femeilor. O scenă epică antologică este moartea bătrânului Toma. Sunt, întâi, semne prevestitoare, apar de peste tot rubedeniile și la căpătâiul nonagenarului se desfășoară o veritabilă ceremonie a trecerii. Romancierul o prelungește peste măsură și, de la un punct, intro-

duce prea multe elemente de literatură, diminuând astfel sugestia tragicului. Moartea nu trebuie să întârzie prea mult în spectacol.

Mai pregnantă, mai insistentă revine în *Ucenicul neascultător* decât în *Lumea în două zile* tema romanului în roman și, ipso facto, tema autorului. Toți au citat monologul scribului care, într-adevăr, este de mare efect și prefigurează orgoliul și spaima creatorului (“sunt mai profund decât cerul, pământul și lumea de dincolo [...], avid de lucruri și întâmplări ca un burete de medii său [...], memoria mea este ca lumina și întunericul; cât scriu este lumină; când am încheiat papyrusul este întuneric...”), dar în afara lui există și alte discursuri ale autorului în acest vast discurs care sparge cronologia evenimentelor și multiplică unghiurile de vedere. Naratorii sunt, mereu, îngrijorați de soarta lui Naum, scribul care își asumă, pe față, rolul de a pune ordine în întâmplările așa de dispersate și confuze. *Naum, Naum al nostru*, ce face el în acest timp?, întrebă câte un personaj în toiul confesiunii. Și totdeauna este cineva care să-i dea un răspuns, pentru că toți sunt îngrijorați de soarta marelui absent, toți știu că povestirile lor depind de băiatul neîndemânatic care și-a asumat o responsabilitate copleșitoare. George Bălăiță, care continuă să țină naratorul tradițional (omniscient și impersonal) pe tușă, îl strecoară uneori în acest chip deghizat în joc. Dă, pe deasupra, și iluzia că nu ascunde nimic cititorului, romanul se configurează tocmai acum și, într-o bună măsură, în afara voinței romancierului:

„Dar Naum? El era pe atunci ucenicul, învățăcelul plin de zel care se dă în vânt după aventura cunoașterii, cum va spune careva într-o seară de pomină, cu mult mai târziu, la Casa Zidită? Căuta el cu patimă și răbdare taina, jocul relațiilor, balanța nesigură a sentimentelor, ambiguitatea unei conversații, spectacolul formării unui caracter? Era el ucenicul etern în căutarea învățătorului ideal? Pasionat de lume și viață, renunțase pentru o vreme la școală și se dedicase experienței? În căruța lui hodoro-

gită, hai, hai pe drumurile lungi, trasă când de un melc bătrân, când de doi măgari sfrijiți, umblaseră cândva în anii lor cei mai lipsiți de grij, energicul Wilhelm Meister, nehotărâtul Frédéric Moreau, problematicul Castorp, zănaticul, dulcele prinț Harry, ucenic la vremea lui în atelierul lui Falstaff? Settembrini, Naphta, Falstaff, oho, ce învățători iluștri, l-ar fi chemat ei oare la ospățul lor pe Naum?”

Ucenicul neascultător este un roman de-o remarcabilă bogăție și varietate, scris cu mare vervă, nu neapărat ironică, parodică. Ironia, parodia prezente în roman (în capitolul, mai ales, *Un diavol de iarmaroc*, dar și în celelalte) nu modifică prea mult sensul grav al lucrurilor, înfățișarea adesea tragică a unei lumi în stare de constituire. Acest prim volum anunță o construcție epică impunătoare.

Sorin TITEL

1935—1985



Din contactul cu noul roman, cel care a tras cel mai mare folos în proza noastră pare a fi Sorin Titel (1935-1985). Spirit cultivat, lucid și ambițios, el a luat ce trebuie dintr-o formulă epică pândită, prin repetiție, de sterilitate și a adaptat ceea ce a învățat la temele lui. Rezultatul este remarcabil. Romanele impun un stil original și un univers epic ușor de diferențiat în geografia imaginară a literaturii postbelice. Primele povestiri (*Copacul*, 1963; *Reîntoarcerea posibilă*, 1966; *Valsuri nobile și sentimentale*, 1967) sunt în spiritul lui Alain Fournier și Saint-Exupéry: proză cu inflexiuni lirice, concentrată și simbolică. O temă răzbate prin ele: descoperirea adolescenței și, în cărțile de mai târziu, despărțirea de adolescență. Sorin Titel vede și judecă lumea din perspectiva acestei vârste. Viața este, la el, o prelungire sau o trădare a adolescenței. Critica veche considera că adolescența, neavând o

psihologie specifică, nu poate constitui obiect de analiză în roman. De la Gide încoace lucrurile s-au schimbat. Literatura post-belică (îndeosebi cea occidentală) este plină de tineri abia ieșiți din copilărie, complicați și refractari față de morala părinților. Un sociolog face chiar observația că adolescența a ajuns în epoca noastră și o *vârstă socială*, nu numai o vârstă (o stare) afectivă și morală. De observat că Sorin Titel scrie mai puțin despre adolescenți, decât despre *adolescență* ca stare de spirit: starea când omul este curat și capătă sentimentul plenitudinii. E spațiul de securitate și, în clipele de primejdie, e spațiul de refugiu al omului. Șansa omului depinde de rezerva de adolescență ce a rămas în ființa lui.

Cam astfel ar putea fi judecați indivizii aceștia modești și nostalgici care populează literatura lui Sorin Titel, analist fin și povestitor (trebuie subliniat) foarte înzestrat. Există o evoluție înceată și sigură în scrisul lui. Un caz fericit de creștere a talentului și de deschidere progresivă a spiritului epic spre mai multe formule de creație. Tema adolescenței rămâne și, în jurul ei, se constituie o lume specială care nu seamănă deloc cu aceea folclorizantă și pitorească impusă de proza bănățeană (Sorin Titel este un bănățean fără complexe dialectale). A debutat odată cu N. Velea, George Bălăiță și alți povestitori la începutul anilor '60 și, ca și ei, scrie despre copii care descoperă cu mirare lumea obiectelor. Domnica vrea să ajungă la locul în care holda se întâlnește cu cerul. Mătușa ei cea bătrână joacă în șopronul casei cu altă babă și cântă „că eu când pășesc pe drum, pașii mei miroase-a rum” (*Într-o zi de primăvară*). Un băiat firosos întrebă pe bunicul său dacă există sau nu cai năzdrăvani și, cum bunicul nu răspunde, băiatul se urcă pe gard și se uită la doi cai incendiați de amurg (*Gardul*). Cade zăpada și oamenii sunt mulțumiți s-o privească. O gospodină e speriată că a prins-o iarna fără să-și termine treburile. „A nins, și eu n-am pus încă murăturile” — zice ea (*Dimineața*). E povestirea cea mai pregnantă din volumul de debut al lui Sorin Titel. E o prefigurare a lumii pe care o va fixa în ro-

mane de mai târziu. Apare, aici, *mama*, mica zeităte a familiei și apare, în genere, viața familiei care constituie spațiul predilect al prozei lui Sorin Titel. În fața zăpezii, mama se gândește la „zilele îndepărtate ale tinereții”, la nunta de acum treizeci de ani... Fața îi întinereste, notează prozatorul, „pentru câteva clipe mama arată ca o copilă”. O transfigurare despre care va fi vorba și în alte texte. O atenție specială are prozatorul, încă de la debut, pentru psihologia senectuții. Povestirile și romanele lui sunt pline de bătrâni care își aduc aminte de viața de altădată și privesc cu resemnare cum ce-i mândru și frumos se duce. Babei Cuca îi place să bea țuică și lasă vorbă ca, atunci când o muri, să-i lege de cruce o sticlută. Baba Ana o ascultă cu milă și se gândește la tinerețea ei (*După-amiază de vară*). O altă bătrână intră în agonie, și lui Moș Țișlea, bărbatul, îi e frică să primească ideea morții. Se duce după sanitar și, la întoarcere, rămâne în urmă și spionează casa. Clopotele de la biserică îi dau de veste că a rămas singur. Pe pământul scorojit cad prune putrede (*Căldura*). Luca e trist că a fost părăsit de femeia pe care o iubea și dă acum sfaturi unui prieten: „mare lucru e să iubești, frățioare, să simți cum, de durere că nu ești destul iubit, taie cineva în tine ca în carne vie. Să simți asta, frățioare, că de asta ești om.” E șofer și, de câte ori ajunge lângă canton, se oprește lângă un pom singuratic și-i spune: „Măi dragule, frățioare, crește, mă micule, mă frate, crește și înflorește pe pământ” (*Copacul*). Un mod naiv simbolic de a transmite suferința interioară. Povestirile sunt minore și substanța lor, dependentă de gândirea literară a timpului în care au fost scrise, s-a învechit.

Ca să descoperim pe adevăratul prozator trebuie să mai așteptăm puțin. *Reîntoarcerea posibilă* e un mic roman pe tema singurătății creatorului. Se deschide cu câteva propoziții din *Frații Karamazov* care anunță, într-un anumit sens, programul autorului: „oamenii, cât ar fi ei de răi, sunt adeseori mai naivi decât s-ar putea crede și au o candoare pe care nimeni nu le-ar bănuia. Ca

oricare dintre noi, dealtfel”... O idee pe care Sorin Titel n-o va părăsi niciodată. El nu va abandona omul mărunț, neînsemnat și nu va scrie despre el decât din perspectiva umanității lui potențiale. Prozatorul respectă, în această privință, principiile literaturii din secolul al XIX-lea, interesate de omul fără istorie. Semnele modernității vin în proza lui Sorin Titel din altă direcție. E, întâi, o chestiune de tehnică epică și, prin ea, de schimbare a punctului de vedere asupra realului. Chiar din a doua carte (*Reîntoarcerea posibilă*) se vede tendința de a renunța la cronologia liniară și de a introduce în narațiune, după o sugestie luată din cinematografie, mai multe planuri de percepție și mai multe voci narrative. În limbajul lui Sorin Titel asta înseamnă că gândurile personajelor o „iau oarecum razna” în timp și spațiu. „Amintirile îl năpădiră, venind oarecum la întâmplare”, zice prozatorul despre Ștefan, eroul său, tânăr pictor dat afară din facultate, observator oarecum indiferent al vieții. *A năpădi* și *oarecum* sunt două cuvinte importante în proza lui Sorin Titel. El le folosește des și, mai important decât atât, cuvintele traduc o relație dintre text și lucrurile din afară. E prematur să explicăm, acum, această relație, să observăm numai că întâmplările mici *năpădesc* pur și simplu proza lui Sorin Titel și că prozatorul le primește cu *oarecare* circumspecție, *oarecum* mirat, bucuros și, totuși, neîncrezător. Lucrurile, întâmplările se domolesc, își pierd din agresivitatea inițială, spiritul ce se ține aproape de *oarecum* și *oarecare* le filtrează și le trece prin mai multe trepte ale memoriei. Autorul (naratorul) este el însuși *năpădit* de vocile care șușotesc în text, de martorii care spun lucruri diferite despre același eveniment.

În *Reîntoarcerea posibilă*, doi frați, Ștefan și Dan, stau de vorbă, duminică, într-un oraș provincial și ei sunt năpădiți de imagini vechi. Sorin Titel are încă de pe acum predilecție pentru destinele proiectate în trecut. Cam tot ce se petrece în cărțile lui se petrece în alt timp. Presentul nu-i decât treapta de sus a unei scări cufundate în ceața timpului. Dan, elev, admiră pe fratele său, pictor

singuratic în căutare de adevăr. Naratorul este în preajma lor, îi spionează și, din răsfăț sau din oboseală, se oprește și se adresează direct cititorului pentru a-l pune la curent cu problemele dificile ale narațiunii. Un prim semn (suntem în 1966) că estetica romanului devine o temă a romanului: „Ar trebui probabil să fie descrise, să descriu dulapurile lor „Biedermayer”, mesele imense care umpleau întregul spațiu al odăii, paturile vechi care scârțâiau penibil, perdelele îngălbenite de la ferestre, tablourile de familie, din care priveau militari țațoși, lămpile de petrol cu garnitură de porțelan și metal. [...]. Ar fi necesar, fără îndoială, să vorbesc despre toate acestea ca să redau atmosfera acelei după-amiezi de duminică. Dar cred că fiecare om cu puțină imaginație și care a trăit o parte din viață într-un astfel de oraș cunoaște toate astea.”

Stilul capătă și mai mare acuratețe în *Valsuri nobile și sentimentale*, volum care încheie perioada de ucenicie a lui Sorin Titel. Sunt aceleași teme, dar tratate cu mai mare siguranță. Naratorul este, în continuare, un copil. El observă lumea din jur, moartea și nașterea, și relatează cu vocea înecată de duioșie. Baba Iulia, fostă hoață de cai, cunoscută în șapte ținuturi, e acum tare bătrână și spre a se feri de căldură stă în șopron sub cada mare de prune. Vorbește singură și nepotul ascultă. Nepotul (naratorul) adaugă și ceea ce-i spune mama Ana despre teribila bătrână. Sofica, numai de 15 ani și cu burta la gură, îi aduce de mâncare. Bunica buncii moare și nepotului îi pare rău (*Vara cu ochii închiși*). Moș Țârlea își privește picioarele desculțe și își aduce aminte că și-a cumpărat odată, de Rusalii, când era copil, o pălărie. Copiii strigă în spatele lui: „a murit soarele” și moș Țârlea nu știe dacă sunt nepoții săi sau vechii săi tovarăși din copilărie. Bătrânul vrea să spună ceva, dar nu e auzit de nimeni și moare întristat (*Moartea lui moș Țârlea*). Dorca stă întinsă pe iarbă și sforăie ușor, apoi se scaldă în râu și colegii ei sunt tulburați. Mai târziu se zvonește că ea se mărită și adoratorii ei tineri și confuzi sunt cuprinși de o mare tristețe. După multă vreme, din frumusețea somnoroasă a

Dorcăi nu mai rămâne nimic (*Somnul Dorcăi*). O bătrână, însoțită de un copil, cară la cimitir o cruce de lemn: „— O duc la cimitir — explică ea copilului — să-mi țin loc pe când n-oi mai fi [...]. Se umple cimitirul, și eu nu mai am loc. Mor tare mulți oameni cu războiul ăsta”... Copilul își așteaptă bunicul în fața mormântului în care zace tatăl, dar bunicul nu vine (*Fața mirată a copilului*). Mai toate aceste fragmente vor fi reluate sub altă formă în *Țara îndepărtată* și romanele ulterioare. Se vede limpede, încă de acum, că prozatorul are un univers (un spațiu) uman pe care îl descrie prin reluări succesive. Povestirile aduc primele elemente. Sunt imagini disparate, momente din viața unei comunități străvechi, cu obiceiuri și legi morale proprii. Sorin Titel introduce discret și un limbaj specific. Naratorii vorbesc în limba lor și unele apăsări dialectale (*tare greu, tare frumos miroase acum pământul, pruncuț...*) dau culoarea locului. Stilul epic este liniștit și sigur, povestirea nu are elemente de prisos.

Sunt în *Valsuri nobile și sentimentale* și narațiuni care ies din universul rural. Ele nu au însă savoarea și autenticitatea celor dinainte. Merită, totuși, să fie luate în seamă ca exerciții pentru opera viitoare. Doi soți o duc bine, apoi se înstrăinează deodată pentru că bărbatul, care are înclinații artistice (cântă la pian), își dă seama că femeia lui, ființă eminentemente casnică, nu descoperise niciodată artistul din el. Artistul se revoltă și, cum în provincie sunt puține forme de manifestare a revoltei existențiale, se apucă de băut și-și brutalizează nevasta. E casier la Sfatul Popular de zece ani și, când este numit șef de secție, se potolește. Revolta artistului dispare și funcționarul se întoarce fericit în tihna căminului (*Valsuri nobile și sentimentale*). Trei tineri stau pe malul lacului și se laudă cu isprăvile lor erotice, imagineare desigur (*Trei tineri pe malul lacului*). Intelectualii navetiști se adună la doctorul psihiatru și ascultă muzică bună, beau votcă în pahare de cristal și se uită la sfeșnicele de fier și la mobila masivă. Tinerii n-au sentimentul frustrării sociale și sunt cuprinși de o melan-

colie plăcută (*Mi-am amintit de zăpadă*). Unele povestiri nu-i reușesc deloc tânărului prozator (*Soare pentru fiecare*).

Cu *Dejunul pe iarbă* (1968) și *Noaptea inocenților* (1970) proza lui Sorin Titel merge în chip mai hotărât spre parabolă și onirism. Până acum dominantă a fost notația simbolică, transfiguratoare (“un echilibru prudent între realismul esențial al descrierii și infuziunile lirismului evocator” — scrie în *Prozatori de azi*, G. Dimisianu, unul dintre criticii de primă oră ai lui Sorin Titel). Lecăturile moderne (din Kafka și din noii romancierii francezi) și experiența dobândită în scrierile anterioare îl hotărăsc să schimbe strategia narațiunii. Accentul începe să cadă pe *aventura scriiturii* și pe sugestia de simultaneitate a trăirilor. Livius Ciocârlie descoperă, în această fază, un „expresionism oniric” (*Eseuri critice*), însă termenul de expresionism este discutabil la un prozator care estompează, de regulă, brutalitățile concretului și vede lumea fie în dimineața, fie în amurgul existenței. În micul roman *Dejun pe iarbă* narațiunea răstoarnă complet cronologia și epicul se dizolvă într-o notație difuză și lentă. Nu există aici personaje principale, cum nu există o intrigă determinabilă. „Analismul” de care a fost suspectat autorul se limitează la senzații și la juxtapunerea de mici întâmplări, imagini, stări așa cum le aduce pe hârtie o memorie acută și capricioasă. Fragmentul din scrisoarea lui Kierkegaard către Regina Olsen, reprodus pe prima pagină a cărții, spune mult despre demersul epic al lui Sorin Titel. Realul e prezentat prin *clarobscurul reamintirii*; „pentru mine — scrie filozoful danez logodnicei sale — orice contact armonios al idealului cu viața se transformă, se transfigurează instantaneu într-o reamintire și, în vreme ce apropie de mine trecutul cel mai îndepărtat, acest contact împinge înapoi cel mai recent trecut, ca să-l prezinte în clarobscurul reamintirii. Deși clipa ne refuză astăzi ajutorul, deși scriind aceste rânduri ora n-a sosit încă, îmi amintesc toate acestea ca un trecut îndepărtat, în care durerea își pierde ghimpele și-n care melancolia își păstrează toată dulceața”...

Rândurile de mai sus explică într-o oarecare măsură modul în care funcționează timpurile narrative la Sorin Titel. Procesul se bazează, în esență, pe o fragmentare a cronologiei reale și pe evitarea contactului direct, brutal cu obiectul. Primul aspect este aproape general în proza modernă. E la mijloc o tehnică pe care Sorin Titel a deprins-o și a complicat-o în funcție de proiectele lui spirituale. Al doilea este, într-un anumit sens, mai profund pentru că traduce o dimensiune a spiritului creator, un mod — cum am zis adesea — de a privi lumea din afară. A primi lumea prin memoria ei infidelă, iată un mod neobișnuit în proza noastră. În *Dejun pe iarbă* preocuparea cea dintâi este pentru *scritură*. Romanul are patru părți și fiecare parte este scrisă într-un anumit fel. E întâi stilul prozei obiective (descrierea familiei), vine, apoi, prezentarea fragmentară, mai bine zis rememorarea copilăriei prin scene disparate, gesturi, imagini care se învălmășesc și se întind la suprafața textului ca o soluție uleioasă. Urmează aventura naratorului (o aventură erotică) trecută, iarăși, prin filtrul rememorării și, în fine, o abolire a trecutului în narațiune și o revenire la prezent: sunt înfățișate ultimele evenimente într-un stil însă, dacă-l putem numi astfel, al înstrăinării. Naratorul care trece prin aceste moduri ale povestirii se oprește din când în când și se consultă cu lectorul său: „Ar urma, probabil, descripția nopții în care, în sfârșit, eroul se naște (așa cum se întâmplă în frumoasele cărți de altădată...)” sau, după ce dă un număr de informații despre eroii săi, pune în discuție verosimilitatea lor, făcând cu ochiul cititorului credul, dispus să ia totul în serios: „Să credem oare în ele? În aceste amintiri dulci, în aceste clipe duioase de altădată?”...

Implicarea lectorului în text epic și transformarea lui într-un personaj (personajul productiv, sintetizator), recomandate de *noii critici* și *noii romancieri*, sunt evidente. Sorin Titel o face în modul său: cu umor blând și răsfăț intelectual. O mică îndoială menită să dezmoștească puțin cititorul și să-l facă să gândească la ceea ce i se spune. Faptele vin spre cititor în ordinea (dezordinea) trans-

misă de o memorie încărcată. Unele fuseseră deja amintite în povestirile anterioare. Viața, de pildă, a Anei, hoată de cai, narată acum în chip sec. Sunt povestite, apoi, întâmplările prin care trece fiul ei, Simion, însurat tot cu o Ană. Arta scriitorului se vede mai limpede în notația stărilor difuze. Senzația pe care o provoacă ninsoarea sau trecerea prin grădina de vară pustie, fuga unui copil printr-un lan de sânziene, dispersarea eului în lucrurile din jur și brusca lui trezire la realitate. Totul este înregistrat într-un stil de mare migală, într-o curgere somnoroasă, muzicală. Ov. S. Crohmălniceanu este de părere (în *Pâinea noastră cea de toate zilele*) că asemenea texte se sustrag judecății critice. Nu de tot, din moment ce criticul însuși le găsește puerile. Adevărul este că Sorin Titel face în *Dejun pe iarbă* un experiment care în unele privințe amintește de *noul roman*. Simpatia lui pentru individ și credința că proza nu poate ignora viața simplă și fundamentală îl împiedică să rămână însă în *aventura scrisului*.

Noaptea inocenților și Lunga călătorie a prizonierului (1971) indică în chip mai direct lecturi aprofundate din Kafka și, în genere, din proza parabolică. Decorurile sunt mai sumbre, apare sentimentul de angoasă. Un individ se trezește în fiecare dimineață într-o cameră necunoscută, mereu alta. Singura lui grijă este ca vecinii să nu afle nimic (*Dimineți ciudate*). Un tânăr „urâțel și slăbuț” aude un strigăt îngrozitor într-o clădire și vrea să afle ce se întâmplă. Rătăcește ca eroul lui Kafka într-un labirint de camere și nu descoperă nimic. Proza, densă, bine lucrată, înregistrează un coșmar trăit în stare de luciditate (*Strigățul*). Narratorul se îndepărtează la un moment dat de personaj și-l urmărește cinematografic: „peste câteva minute vom da peste el deschizând alte uși...” Alte narațiuni sunt scrise în stilul unui jurnal de regie: „camera ar trebui să aibă tavanul foarte înalt, încât ridicând privirea să fie greu să distingi locul în care pereții văruiți în alb, un alb nu tocmai curat, se zugrăviseră nu de mult așteptându-se mereu ca bătrânul să moară“... (*Moartea lui Iacob*). Se fac, apoi, precizări

asupra decorului, cântecului, mișcării personajelor... Este vorba de sfârșitul unui bătrân, nota prozei este tragică, însă — deplasată în acest registru — tragedia capătă o abia perceptibilă notă teatrală. Cea mai kafkiană și cea mai onirică dintre povestirile din volum este *Tinerețea lui Aldo*. Aldo aterizează cu o parașută într-un oraș și trece prin fel de fel de întâmplări tragi-comice. Trei domni cu pălării negre cu boruri tari și cu câte o umbrelă roșie în mână îl urmăresc, un grup de polițiști înveșmântați în roșu întonează *Gaudeamus igitur...* Lui Aldo i se face o operație la ochi și operația nu reușește. Aldo rămâne orb ca o statuie. E așezat, de altfel, pe un soclu în parc. În altă parte (*Magnificat*) naratorul stă închis într-o cameră circulară și mai mulți indivizi îl pândesc ziua și noaptea, mai înainte fusese legat cu sfori udate în piață, iar câteva bătrâne știrbe și scofâlcite aruncaseră peste el „lăturile fierbinți ale dorințelor lor”. Cel martirizat în chip așa de grotesc rezistă cu mândrie. Simbolurile nu sunt limpezi și impresia, la lectură, este că prozatorul complică enorm o tehnică de a nara până ce sângele viu al emoției se scurge.

În *Lunga călătorie a prizonierului* parabola este profundă. Cartea a fost tradusă în franțuzește și a avut succes. Sorin Titel descrie, în stilul din *Procesul*, călătoria fără capăt a unui deținut și a însoțitorilor lui. O trecere prin labirint, o ispășire adâncă, un individ culpabil care greșește mereu drumul. Nici paznicii lui nu sunt mai luminați. Li se spusese la plecare (de unde?, în ce împrejurări?) doar atât: „aveți un drum lung de făcut [...], un drum plin de greutate, dar vă descurcați voi, suntem convinși”. Romanul înfățișează această băjbăire în timp și spațiu, iarna și vara, ani în șir, într-o succesiune rapidă de anotimpuri și situații. Pare o inițiere în moarte, o călătorie prin micul infern însoțită de o lentă depersonalizare a individului. La început, paznicii sunt cruzi și-l supun pe prizonier la probe teribile. Îl obligă să meargă, pe frig, dezbrăcat, și acesta, înlemnit, spune cu blândețe: „mă cam ia cu frig”. Cuvintele sunt înțelese anapoda și prizonierul este găsit

mereu vinovat. „Vă iubesc — strigă el biblic — vă iubesc ca pe frații mei”, iar însoțitorii traduc: „Ne urăște ca pe dușmanii lui”... Faptele se desfășoară la început în planul realului, apoi, prin aglomerarea de imprecizii, aluzii, observăm că am intrat deja în plin simbol. Apare mereu o femeie căruntă ce se cheamă Maria și ea este (în imaginația prizonierului) mama îndurerată, singura ființă a cărei imagine rămâne nealterată în acest periplu al suferinței: „Doamne Dumnezeule, (...) ce lucru mare e să ai o mamă, o mamă pusă pe așteptat (...) Mama mea e fecioară! Și iată-mă pe mine, fiul ei rătăcitor care se întoarce la ea, stând deocamdată în această groapă puturoasă și luând apă la picioare.” Pe o noapte geroasă, un barcagiu cu priviri rele îi trece un fluviu și fluviul pare a fi Stix, iar barcagiul Caron. Prizonierul răstignit între cei doi paznici duce gândul la un martiraj biblic, tradus acum în termenii unei parabole existențiale. Faptele sunt prezentate în așa fel încât ele pot fi citite și în plan realist și în plan fantastic. Un transfer curios se petrece și diferențierea dintre prizonier și călăii săi dispăre lent. Destinele se amestecă, chipurile se estompează, cei trei rătăcesc la urmă înfrățiți într-o singurătate cosmică. La început naratorul vorbește la persoana a treia, apoi (de la pag. 31) naratorul se schimbă. Povestește prizonierul sau unul dintre paznicii lui, nu se știe cine. O confuzie premeditată și semnificativă. Câtă vreme diferența dintre victimă și tortionari există, istoria poate fi relatată la persoana a III-a. Se exprimă distinct un *eu* și un *el*, vocea subiectivității și vocea naratorului din afară. Când, în lungul exercițiu al fricii, omul și-a pierdut consistența (personalitatea), narațiunea unifică vocile. Vorbește un *eu* nediferențiat, rezultat din confuzia inocenței și a crimei. În fața morții, Isus și cei doi tâlhari devin egali. Romanul vorbește, în fond, despre frică și depersonalizarea omului în imperiul fricii.

Țara îndepărtată (1974) deschide un ciclu de romane care, fără a avea aceleași elemente de intrigă și tipologie, se mișcă în același spațiu socio-moral și impun, în cele din urmă, un univers uman

diferențiat. Sunt cele mai solide cărți ale lui Sorin Titel și unele din cele mai originale apărute la noi după război. În *Țara îndepărtată* (țara, desigur, a copilăriei și adolescenței), naratorul principal este Andrei — „acel băiețaș slăbuț, care străbătea, tremurând de frig, acele vremi pline de entuziasm”. Sunt primii ani de după cel de al doilea război mondial, dar, potrivit unei strategii pe care o cunoaștem din povestirile anterioare, timpurile și modurile narative se amestecă. Într-o pagină se aud două sau chiar trei voci. Eva Nada povestește despre aventura surdo-mușilor lui Bantu și, în mijlocul povestirii, intervin Bantu, babele și plutonierul. Altădată, narațiunea înaintează printr-o imperceptibilă succesiune de discursuri (plutoniera, mama, Eva Nada...). Despre doamna Binder, nemțoaică fanatizată de oratoria Führerului și dispărută în circumstanțe tragice, narează mai mulți martori: fiul cel mic (“voi fi un povestitor foarte exact”, promite el), Frau Lise, Eva Nada și, bineînțeles, Andrei, băiețașul slab și urâtel care rememorează totul și unifică timpurile narațiunii. Verosimilitatea faptelor este pusă în discuție de mai multe ori și, tot de atâtea ori, întărită prin noi dovezi. Eva Nada, teribila bucătăreasă, exprimă în felul ei simplu ceea ce romancierul gândește fără să spună: „— Umblă tot felul de povești, doamnă, unele întâmplare, altele nu — dar ceva adevăr tot o fi în ele, e drept că e greu să afli care or fi de adevăratele și care nu, spun și eu ce-am auzit de la alții, dacă mint ăia care mi-or povestit, mint și eu; minciuni, spun drept nu-mi vine să cred că sunt, că ți se face pielea de găină, câte s-or mai întâmplat și în ultima vreme cu războiul ăsta, să mă crezi, doamnă, să moară ăl care te minte, azi-noapte n-am putut închide o clipită ochii. M-am gândit la poveștile astea care umblă, întâmplări adică de tot felul.”

Din acest caleidoscop de istorii mărunte se desprinde imaginea unei lumi vechi agresate de evenimente. O ceată de școlari așteaptă într-o gară minusculă de provincie trecerea trenului. Mamele — croitorese, pilărițe, țărănci corpolente — vorbesc între

ele despre profesori, copii și întâmplări din viața lor. Andrei, care ascultă, are propriile amintiri. Doamna Binder, soția directorului de fabrică, dă tonul modei în mica localitate și organizează petreceri câmpenești. Doi dintre copiii ei mor în urma unui bombardament și femeia nu-și mai găsește rostul. După câțiva timp pleacă și se spânzură într-un hotel. Fiul cel mic dă o variantă asupra curioasei și tragicei mame. Frau Lise, care petrecuse mulți ani în deportare, propune altă versiune. Ea încurcă puțin evenimentele și, de la un punct, nu se mai știe despre ce moarte este vorba. Eva Nada, specialistă în sosuri și murături, se duce la învățătorul Drăguțoiu să-i scrie băiatului Ionel, dar nu-i în stare să dicteze decât două vorbe curioase: „Săracă Lină“. Învățătorul este nedumerit, cere lămuriri, însă femeia bătrână nu știe ce să zică și, la urmă, tot ea se supără. Este personajul cel mai bine conturat în roman. Eva Nada este încrezătoare în justiția divină. Douăsprezece femei sunt violate și împușcate în timpul războiului, și Eva Nada e de părere că făptuitorii nu vor scăpa de pedeapsă. S-a luat la întrecere cu văruica Veta, de Paști, cine mănâncă mai multe ouă, a mâncat douăzeci și de atunci nu vrea să mai vadă ou în față. Moș Poldi, căruia îi place țuica, povestește despre Bantu, om apucător și bizar, și Eva Nada aduce completări utile.

Un loc important ocupă în proza lui Sorin Titel bucătăria. Se mănâncă enorm în cărțile lui. Numai la Sadoveanu mai găsim asemenea interes pentru gastronomie. Plita încinsă e locul ce concentrează atenția familiei. Eva Nada prepară murăturile de iarnă, pune frunze de dafin și piper, gustă din zeamă, consultă, apoi, stăpâna îi adaugă o linguriță de zahăr. Plutonierul din localitate e mort după șuncă afumată, se scoală noaptea și mănâncă, pe furiș, apoi se culcă din nou. Mama ridică spre lumină cozonacul rumen și întreabă: „Ce zici de cozonacul ăsta, ai mai văzut vreodată un cozonac atât de frumos?“. Tot mama taie colțunașii cu marmeladă cu un cuțit cu rotiță. Naratorii (cu precădere inepuzabila Eva Nada) gustă întâi din bucate și după aceea spun ceea

ce știu. Este o impresie, în ciuda vremurilor grele (secetă), de prosperitate și opulență în cărțile lui Sorin Titel. Aromele colțunașilor (mâncarea, se pare, favorită) ne întâmpină aproape în fiecare pagină. Istoria trece prin bucătăria Evei Nada.

Țara îndepărtată este, în maniera lui, un roman substanțial. El reconstituie o existență colectivă (Sorin Titel nu are propriu-zis eroi principali) din micile întâmplări și impune o lume tragică și frumoasă, pierdută în memoria unui copil.

Nimic senzațional nu se petrece nici în *Pasărea și umbra* (1977): un țăran moare și soția lui, îmbătrânind, povestește la nesfârșit (într-o suită de fragmente care dau sentimentul discontinuității vieții și al efortului depus de individ de a trece peste fatalele rupturi) împrejurările acestei morți. Faptele se petrec în alt timp, de aici imaginea lor aburoasă, pauzele memoriei. Lângă acest plan epic există altele desfășurate în fața și cu complicitatea cititorului. La un punct al narațiunii, autorul scoate capul dintre rânduri și se adresează (și aici) lectorului său. Sarcina pe care teoreticienii noului roman o pun în seama *lectorului productiv* (aceea de a asambla și de a da un sens coerent fragmentelor) Sorin Titel o trece în competența acestui *personaj-autor* arhitect al ficțiunii și comentator sceptic (demolator) al ei: „Cine să mai confrunte cele povestite cu cele întâmplate în realitate? Unde să mai găsești pe acei „martori oculari”, gata să strige în gura mare că lucrurile nu s-au petrecut așa, că autorul minte, adăugând de la el, pe ici-pe colo, că nu spune întotdeauna adevărul?”

Se observă numaidecât în proza lui Sorin Titel intruziunea fantasticului în planul realist al narațiunii, *mișcarea* clișeului, ambiguitatea voită a situațiilor, personajelor. Un țăran veghează agonia prietenului său din tinerețe și aude, deodată, o voce pe care o cunoaște, apoi își amintește că vocea aparține unei femei bătrâne, moarte de mult. Țăranul este nedumerit de descoperirea sa și holbează, neputincios, ochii. Andrei, sanitar într-un spital (*personajul martor, receptor* în carte), are propria lui dramă, și drama lui

bate, uneori, spre oniric. El stă în parc și vede într-o fulgerare a privirii pe tatăl său, decedat. Alt sanitar caută un băiețuș operat de amigdale fugit din spital, și se adresează aceluiași Andrei, uluit de atâtea coincidențe: el însuși suferise în copilărie de amigdalită, fusese operat și probabil încercase să fugă... Lipsește la Sorin Titel ceea ce am putea numi *anticamera fantasticului*. Deplasarea se face fără nici unul din acele semne premonitorii din narațiunea fantastică tradițională (atmosferă stranie, oră imprecisă etc.). Ideea este că fantasticul este o formă de existență a realului. Este suficient să intervină viziunea interioară sau imaginile altui timp în prezentul concret pentru a deplasa liniile și a face loc altui timp afectiv și altor forme ale imaginarului. Când intervine explicația rațională, realistă ("nici vorbă să fie tata, își spune Andrei. De mirare c-am putut face o asemenea confuzie. Ochelarii sunt de vină, desigur, își spuse el, căutând să se justifice într-un fel"), explicația pare mai degrabă o scuză, impresia de ambiguitate, coexistență a planurilor rămâne.

Un alt mod de a tulbura mișcarea normală a epicii și de a da realismului (esențial în *Pasărea și umbra*) o deschidere spre fantastic este reflectarea aceluiași fapt în mai multe oglinzi subiective. Procedul este mai vechi în proză, noul roman i-a dat însă o funcție primordială în structurarea (și, în același timp, fragmentarea) narațiunii. Honoriu Dorel Rațiu vede un cocoș crescut într-un turn și, în chipul lui mediocru de a reflecta, spune totuși un fapt important: „Cât de fantastică poate fi realitatea, cât de puțin trebuie să o modificăm”. Pictând fabuloasa pasăre, Rațiu are un moment de iluminare, își depășește talentul (modest) și dă un tablou de un realism halucinant, însă opera nu durează deoarece cocoșul, văzându-și imaginea pe pânză, este cuprins de furie și atacă opera și autorul. Două fete bătrâne, Letiția și Tili, trăiesc în armonie, apoi una dintre ele, Tili, o ia razna, spune că s-a întâlnit cu fostul ei logodnic, cântărețul Caius Perian, mort de câteva decenii. Apare și un tânăr cu o umbrelă și tânărul (ambiguitate stu-

diată!) pare a fi logodnicul în discuție. Cealaltă soră simte că înnebunește și, pentru a nu-și părăsi sora, se internează împreună cu ea, spre stupefarea croitorului bătrân din curte care și el vede un purceluș roz urcând pe o scară de mătase.

Fantasticul (provocat, „închipuit” în cazul din urmă de *personajul-autor* care vrea să rotunjească în acest chip narațiunea și să ajungă acolo unde romanul realist nu poate ajunge) nu este venit din afară și, repet, nu exercită o agresiune asupra normalității. Banalul, insolitul, straniul trăiesc împreună, în același flux, fără să se stingherească. Exemplară este, în acest sens, istoria lui Tisu, prezentată, întâi, indirect (din perspectiva altui personaj), apoi direct de către narator și, din nou, printr-un inteligent clivaj în cronologia narațiunii, direct, dar în alt plan temporal. Tisu este un doctor bătrân care își urăște meseria, se abrutizează cu alcool și cade într-o mizantropie grea. Peste acest destin mărunț, tragic, se lasă însă umbra altei istorii (tinerețea lui Tisu) și, fără să ne dea de veste, prozatorul prezintă altă narațiune, detașată de prima, despre tânărul medicinist Tisu într-o Vienă barocă și petrecăreață. Paginile despre călătoria la castelul de pe Rin (un scenariu epic împrumutat din narațiunea romantică: *scenariul inițierii*) nu sunt cele mai consistente din roman, însă ideea de a înfățișa un Tisu-tânăr are un rost în carte. Personajul (spectator și, în același timp, actor al propriei drame) anunța tema mare a romanului: ieșirea din copilărie, descoperirea sentimentului morții. Copil, Tisu asistase la moartea lui Moș Bălu, apoi, devenit medic, trăiește mereu în preajma morții. El este cel dintâi, dintre eroii cărții lui Sorin Titel, care părăsește paradisul inocenței. Exercițiul suferinței i-a distrus spiritul adolescenței și, pierzându-l, omul a decăzut, și-a pierdut un punct de reper, existența devine o moročnoasă alergătură.

Mai este ceva ce trebuie observat în acest original roman: *proliferarea narațiunii*, înmulțirea celulelor epice. Romanul realist clasic este o oglindă care se plimbă de-a lungul unui drum (peste

o realitate, altfel zis, constituită, stabilizată), romanul nou este o peliculă despre o realitate în stare de ebuliție. Oglinda s-a sfărâmat, cioburile nu prind decât fragmente dintr-o realitate la rândul ei în stare de accelerată metamorfoză. Semnul acestei deplasări continue este, în plan epic, o narațiune care se constituie și se desface în alte mici narațiuni produse și prinse ca bulboanele în pasta inițială. Asta dă sentimentul mai acut al diversității vieții. *Pasărea și umbra* este, prin calitatea observației psihologice și complexitatea tehnicii epice, un roman excelent.

În *Clipa cea repede* (1979) tema este, ca și în romanul precedent, dispariția unei lumi, agonia lucrurilor vechi. O meditație epică despre moarte, un univers ce stă între real și imaginar, într-un timp nehotărât și într-un spațiu pe care memoria naratorilor îl schimbă, îl „lucrează” mereu. Spațiul sau timpul? Întâi timpul, într-o cronologie capricioasă (cronologia memoriei subiective), apoi spațiul care se metamorfozează pe măsură ce memoria îl străbate de mai multe ori. Sorin Titel scrie despre țărani și liceeni timizi, despre învățători și preoți de țară, uneori într-un răsfățat grai regional (“văruțu”, „nărodatic”, „zăbunatic”, „bitangă”, „dubași”, „netoci”, „știintere”, „golomoz”) și cu un lirism care abia se stăpânește, însă complexitatea narațiunii și calitatea observației dau acestor însemnări însușirile intelectuale ale prozei moderne. Iată de ce este greu s-o introduci într-una din cele două direcții ale epicii tradiționale: proză rurală, proză citadină. O dovadă în plus că nu tema, ci stilul (prin stil înțelegând un mod de a cunoaște și un mod de a scrie) este hotărâtor în proză.

Romanul lui Sorin Titel are un prolog (în opt părți) și șase capitole (*Ana, Grădina, Casa* etc.) care nu se înțeleg decât împreună. Ele dezbat din unghiul unui personaj sau al mai multora aceeași temă într-o suită de *povestiri* progresive, proliferante. Un narator vorbește despre cineva (un personaj absent), apoi, deodată, personajul absent apare și începe la rândul lui să povestească ceva, o altă întâmplare, și așa mai departe. Nușca, Persida,

Cornel povestesc despre domnișoara Ana, o învățătoare destoinică plecată din sat sau moartă de mult, nu se știe bine, apoi apare și domnișoara Ana care dialoghează în vis cu părinții ei, tineri. Însă faptele sunt astfel prezentate încât prezența sau absența unui personaj nu este niciodată sigură. *Povestirea* o face doar verosimilă. A existat, cu adevărat, domnișoara Ana sau ea este numai proiecția imaginară a unor femei bătrâne care, vorbind despre domnișoara Ana, vorbesc despre tinerețea lor pierdută? Cornel a întâlnit-o pe când domnișoara în discuție era tânără de tot și intra într-un sat bănățean, neștiutoare, dar hotărâtă ca un personaj slavician să facă fapte mari. Dintr-o însemnare scurtă de la sfârșitul cărții ne dăm seama că *istoriile* s-au petrecut înaintea ultimului război mondial, dar, încă o dată, timpul real este relativizat de timpul epic pierdut în nisipul micilor întâmplări.

Reținem o primă observație privitoare la tehnica romanului: e vorba de *tehnica anvelopei* și a *înlănțuirii progresive*. Domnișoara Ana este, într-o parte a romanului, punctul care leagă firele acestei pânze epice. În altă parte este Domnul Director, un dascăl de școală care se pregătește să moară, pentru ca mai târziu faptele epice să se adune în jurul casei „La Împăratul Traian”, loc de petrecere și suferință al intelectualității provinciale.

Nu este vorba, așadar, în *Clipa cea repede* de o singură istorie, ci de o lume care trăiește în amintirea deformantă a unor supraviețuitori: Nușca, Persida (femeile sunt, de regulă, în proza lui Sorin Titel depozitarele memoriei, agenții timpului!), Cornel, Deziideriu, naratori care au propriile lor istorii și, în marginea lor, fabrică altele. Cele care se țin mai ușor minte, dovadă că sunt mai expresive, sunt acelea care se petrec în absența actorilor, în planul doi al textului. Iată, de pildă, pe acest „văruț” (Ion sau altfel!), flăcău dezghețat, curajos, cu sângele iute, soldat în armata lui Franț Iosef, tulburat de o insașiabilă Erji, apoi de o Mărișca și de surorile ei, focoase și enigmatice, dintr-un sat copleșit de zăpadă și de eresuri. Flăcăii merg cu *dubele* și se închid cu trei surori (între

ele teribila Mărișca) într-o casă părăsită, în timp ce un alt flăcău, naratorul de acum, stă în grajd de vorbă cu bătrâna Cărăbaș, stăpâna casei, moartă de mult. Am semnalat acest procedeu în *Pasărea și umbra*. În *Clipa cea repede* el revine, tulburând ca și acolo nivelul realist al narațiunii. Nușca stă de vorbă la câmp în timpul unei amiezi somnolente cu domnișoara Ana, dispărută de multă vreme. Sora ei (vocea lucidității) o brutalizează, aducând-o la realitate. Domnul Director, bătrân, conversează în zori cu tatăl sau, Goian, și acesta mort, tatăl fiind acum mai tânăr decât fiul. Aceste evaziuni din real sau rupturi în real (cum să le numim?) nu produc un sentiment de teroare, nu agresează normalitatea. Fantasticul a devenit o dimensiune a timpului, o umbră a memoriei.

Narațiunea din *Clipa cea repede* este povestită, întâi, la perfectul compus, apoi, odată intrați în timpul încheiat, *a fost* este înlocuit pe neobservate cu *este* și în această trecere ceva se pierde, ceva se adaugă. Autorul nu intervine decât de două sau trei ori (exact ca în *Pasărea și umbra*) pentru a da cititorului un sentiment de detașare (“trebuie să spunem neapărat acest lucru pentru ca nu cumva să aruncăm asupra mătușii o lumină falsă și nepotrivită”), însă detașarea nu este posibilă și, pe drept cuvânt, prozatorul nici nu vrea ca ea să se producă. Obiectivitatea, indiferența epică nu constituie nici specialitatea, nici ambiția sa. În epica lui Sorin Titel drumul cel mai scurt dintre două puncte nu merge în linie dreaptă. *Ocolul* este figura retoricii sale, *întoarcerea* este modul lui de a lămuri o istorie: „Să aruncăm, totuși, o privire în urmă, să nu ne grăbim precipitând desfășurarea evenimentelor. Să ne întoarcem la acea zi când unchiul Rubin...”

Să nu ne grăbim, să ne întoarcem, să nu anticipăm, să aruncăm, totuși, o privire indică o plăcere a scrisului, o frică imperceptibilă că pânza se va încheia, că timpul rămâne definitiv închis. Fină, și în acord cu tema fundamentală a romanului, această sugestie a textului care refuză să devină un depozit de fapte moarte. Livius

Ciocârlie ar vedea aici și în alte fragmente o metaforă textuală. Iată una dintre ele: „Cu multă atenție Gheran prinse sârmele, alcătuiind cele încrucișate și mai fanteziste trasee. [...]. Zbârnâiau în fel și chip, așa cum zbârnâie sârmele de telegraf când îți apropii urechea de ele, purtând mesaje tainice și necunoscute, de la un capăt la celălalt al pământului.”

Romanul însuși este o metaforă (despre trecerea și petrecerea sufletelor simple și candid), o metaforă cu mai multe învelișuri, greu de rezumat, pentru că nu există un singur fir epic, ci mai multe, și acelea rupte, întretăiate, reluate în plan real și în plan simbolic. Înțelesul acestor istorii („orice întâmplare [...] ascunde întotdeauna o învățătură din cele adânci”) este rezumat de următoarea frază care revine, sub diverse forme, în roman: „Cum să nu plâng [...] când tot ce-i mândru pe lumea asta piere de parcă n-ar fi fost. Azi îi și mâine nu-i, cum să nu fie întristată?” Înțeles simplu, morală cunoscută, filozofie a resemnării în fața implacabilei treceri. Însă sentimentul trecerii angajează un număr de destine și, din observarea lor, prozatorul scoate o narațiune profundă. Un învățător de țară a fost tânăr și harnic, dar pe nesimțite a îmbătrânit lângă școală, grădină și doamna Letiția, și acum stă de vorbă cu umbrele. Mătușa Valeria are gust pentru frumos, casa și grădina ei arată ca mici paradisuri. Ea cultivă flori și strânge în casă porțelanuri fine, nu în alt scop decât acela de a-și bucura ochiul. Însă casa decade, grădina se păărăginește și porțelanurile sunt distruse cu ciomagul de colericul Gherman, bărbatul servitoarei Carolina. Bătrânul Goian a construit o casă (*casa și grădina* sunt în proza lui Sorin Titel simboluri ale trecerii, ca la Poe), o casă trainică și impunătoare, pe care a botezat-o „La Împăratul Traian” spre a marca obârșia noastră latină. Balintoni, Munteanu și Bujor vin aici să joace cărți, scăpând astfel de monotonia vieții conjugale. Unul e popă sărac și speră să câștige pentru a-și cumpăra o vacă, altul s-a însurat cu fiica urâtă și rea a Vlădicăi și face ce-i stă în putință pentru a toca zestrea și a răzbuina, astfel,

umilința compromisului. Al treilea este un jucător cu vocație, îndrăcit, împătimit. Preotul care joacă pentru a pierde se pedepsește și altfel: prin ascetism, fugind de ispita cărnii. Într-o noapte el vede într-o casă singuratică o femeie goală și popa fuge ca de diavol, rătăcind întristat prin făget. Dostoievskian este în *Clipa cea repede* și alt personaj, Carolina, femeia care suportă cu mulțumire umilința din partea impudicului Gherman.

În analiza acestor stări *mijlocii* (nu există la el marile suflete tragice, patetice, cum nu există caracterele dementiale), Sorin Titel atinge o finețe și o poezie discretă, cum e aceea pe care o observăm în cutare pagină în care misterioasa Domnișoară Ana umblă năucă prin grădină și acoperă roadele cu brusturi pentru a le feri de arșiță. Nimeni, cred, dintre prozatorii mai noi n-a sugerat ca prozatorul acesta bănățean cu trupul robust, cu favoriți falstaffieni și o mustață ce se revarsă lin peste obrajii rumeni, inspirând simpatie și mulțumire de viață, nimeni, zic, n-a scris mai bine ca el despre melancolia lucrurilor ce pier.

Romanul englez are, ca șobolanul, coada lungă și rece, zicea Thibaudet. Judecând după proza lui Sorin Titel, romanul românesc are, ca racul, picioare multe și frânțe. Deplasarea între două puncte este anevoioasă și complicată. Abia un braț se mișcă într-o direcție că altul o apucă în sensul contrar, un fir oțelos cercetează spațiul dinainte și trupul, frământat de zeci de cartilagii, își croiește bâjbâind drum înapoi. O invizibilă sincronizare se petrece, totuși, între aceste mădulare rebele. În *Femeie, iată fiul tău* (1983) acțiunea începe într-un sat bănățean, pe la începutul secolului, apoi peste 50 de pagini ne aflăm la Paris, în anii '70 și, din nou, ne trezim în lumea țărănească de peste munți, aceea pe care Sorin Titel a descris-o în cărțile anterioare, spațiul lui de referință. Tânărul care pătrunde ca vestitul erou balzacian în Paris e pictor și se cheamă Marcu, soldatul care moare pe frontul din Galiția, în primul război mondial, se numește tot Marcu. Pe cel din urmă îl plânge, o viață întreagă, o mamă sublimă, neresemnată în fața

destinului, pe cel dintâi îl scoate din agonie, într-un spital parizian, o mamă venită de la Dunăre să-și vegheze fiul grav accidentat. O mică neatenție, la lectură, și timpurile se amestecă și personajele se confundă. Confesiunea primei mame nu diferă de confesiunea celei de a doua; Marcu, soldatul chezaro-crăiesc, și Marcu, nepotul agonizant la Paris, sunt fiii aceluiași destin. Trăiesc în singurătate și sunt oameni fără noroc. Prozatorul potrivește în așa fel lucrurile încât să scoată din aceste similitudini un număr de simboluri și de arhetipuri. Cel dintâi este arhetipul mamei. *Femeie, iată fiul tău!* este un roman despre iubirea maternă și, în genere, despre misia sacră a femeii în lume. O carte scrisă cu multă știință epică și o mare pasiune. Dacă termenul n-ar fi compromis în literatură, așa zice că *Femeie, iată fiul tău !* este un roman cu teză, gândit și scris în lumina unei mari idei. Ideea se desface în timp și spațiu, se adună și iarăși se despletește într-o puzderie de istorii laterale. E stilul cunoscut al prozatorului, ajuns, aici, la maturitate deplină, hotărât să se confrunte cu marile teme. Și marile teme nu pot ocoli situațiile fundamentale din existență: iubirea, moartea, sentimentul fericirii și al nenorocului, singurătatea și suferința... Trebuie spus, de la început, că prozatorul acesta care, în viața de toate zilele, pare distrat și absent, are o mare profunditate în scris și aproape toate scenele mari îi reușesc. Este un indiciu pentru posibilitățile talentului său.

În *Femeie, iată fiul tău!* situațiile de existență (și, în funcție de ele, tipologia) sunt cele obișnuite. O femeie uitată de timp, Sofia, nu-și uită fiul cel mic, mort cu decenii în urmă. Ea retrăiește la infinit momentele din îndepărtata tinerețe și din reamintirile învâlmășite se desprinde un destin născut pentru durere și devotament. Reînvie, odată cu el, o lume frumoasă moralmente, cu petrecerile și tragediile ei. Cititorul pune singur ordine în dezordinea faptelor reproduse de memoria unei bătrâne și reconstituie biografiile personajelor din cioburile oglinzii sparte. Cartea începe cu un vis (visul unei bătrâne țărănci) și visul se repetă, având în

centrul lui imaginea însângerată a fiului care spune mamei sale: „că-i tare greu, mamă, așa să știi, nu-i defel ușor să fii ca mine: străin în tot locul și neîmpăcat cu lumea! Căci om mai singur și mai fără noroc nu cred să fie altul, oricât ai căuta și oricât ai umbla”... E tema centrală a cărții, reluată sub mai multe chipuri și încorporată într-un număr mare de fapte. Sofia, mama care primește mesajul îndurerat, fusese tânără și fericită, acum este bătrână și închisă într-o amintire tragică. Are trei copii care, la rândul lor, au făcut copii și așa mai departe... Cel de-al patrulea, Marcu, născut târziu, a fost cel mai drag. Ca eroul din basm, el nu voise să se nască. Își prevăzuse destinul și refuza să iasă în lume. Mama era, atunci, fericită și multă vreme, după ce copilul se hotărâse să se nască, fusese fericită. Marcu crește greu, la 3—4 ani nu vorbește, și frații lui, care nu-l iubesc, îi spun mutul. Este în el o fragilitate și o spaimă de existență care se traduce în felurite chipuri, în dragostea, de pildă, bolnăvicioasă pentru un vițel. Simion, Petre și Pavel (frații mai mari) îl închid în biserică și Marcu (să se observe că toate numele sunt biblice și că romanul sugerează parabola fraților dușmani și, implicit, un mit: *mitul cainian!*), înspăimântat, se roagă de ei să-l elibereze: „Frații mei dragi [...], veniți și scăpați-mă, dați-mi o mână de ajutor”...

Acestui Marcu, pregătit pentru jertfă, îi ia locul în narațiune un alt Marcu (pictorul), iar în locul Sofiei începe să vorbească o altă mamă, soția unui învățător de țară, 30 sau 40 de ani mai târziu. Nepotul sau strănepotul îi seamănă la chip în mod curios și începe să-i semene și în destin. O primă corespondență (identitate) iese la iveală: aceea dintre strămoș (Marcu Crăciunescu) și Marcu (pictor) și o primă manifestare a temei dublului. Vor fi și altele. Marcu (înaintașul) merge la armată și ajunge ordonanța ofițerului sârb Ivo Filipovac. Prin ce miracol, nu știm, soldatul român seamănă ca două picături de apă cu ofițerul său. Marcu (pictorul) ajunge la Deauville și acolo întâlnește un tânăr hippy care are aceeași înfățișare. Par doi frați care se regăsesc după o

lungă rătăcire. Șirul asemănarilor continuă în alt plan. Marcu, fiul Sofiei, e luat drept superiorul său și bătut aprig de un circar, fratele gelos al frumoasei trapeziste Anny Scheindler. El ispășește, astfel, pentru celălalt, geamănul său, îndrăgostit de trapezistă. Moare în cele din urmă în război, în Galiția, în timp ce dublul său, Ivo Filipovac, trăiește și va fi fericit în iubirea sa. Cincizeci de ani mai târziu, Roger La Fontaine, dublul lui Marcu (pictorul) ispășește pentru fratele său străin: moare într-un accident de mașină. Cupluri misterioase, ispășiri simbolice. Frații buni (Simion, Pavel, Petre, Marcu) nu se înțeleg. Frații întâmplători se iubesc și plătesc unii pentru alții.

Numai mamele sunt totdeauna aceleași, indiferent de loc și de timp. Sofia și soția învățătorului de țară trăiesc doar pentru un sentiment și printr-un sentiment, e drept, fundamental: devotamentul matern. Cartea lui Sorin Titel este în chip figurat și direct, prin pasaje eseistice, un elogiu adus femeii și, cu precădere, mamei. „Căci numai o femeie — zice Ivo Filipovac — poate să înțeleagă într-adevăr lumea, pătrunzându-i în așa fel esența, încât nici o discordanță să nu apară, nici o discrepanță, nici cea mai mică sau neînsemnată nepotrivire. Îi va fi întotdeauna ușor să-și găsească locul pe pământ fiind pretutindeni la ea acasă.” Marcu fiul (probabil pictorul) văzuse într-o biserică o icoană sugestivă: „Maica Domnului își ținea inima cu amândouă mâinile”. Am putea considera această imagine o formă de „mise en abîme” în romanul cu atâtea canale secrete al lui Sorin Titel. O imagine a suferinței eterne și o previziune a ceea ce urmează în carte. În altă parte e vorba de celebra *Pietà*, alt simbol al durerii materne. Există în roman și o mică polemică imaginară cu Jean-Paul Sartre pe tema existențelor mărunte. Filozoful își asumă — am amintit deja — sarcina lumii întregi. El gândește în sensul totalității și e sensibil numai la dramele umanității. Când ai în seamă marea istorie, zice contrariat Sorin Titel, nu poți avea înțelegere pentru durerea unei mame care-și pierde fiul. Și, totuși, durerea mamei este mai im-

portantă pentru existență decât grija arogantă a filozofului pentru soarta umanității: „Pentru că suntem convinși că ființe asemeni mamei duc tot greul lumii acesteia și fac, în același timp, ca lumea să continue să existe, să fie posibilă viața noastră, oricât de necruțătoare ar fi calamitățile de tot felul”... Polemica se poate duce și, din unghiul său, creatorul are dreptate. Sarcina lui este omul ca ființă individuală, nu abstracta umanitate. Problema este, totuși, inabil pusă în roman, pentru că, dacă e adevărat că iubirea pentru umanitate nu trebuie să ne împiedice să iubim și să respectăm individul, adevărat este și că filozoful are dreptul să gândească la destinul speciei și să-și asume sarcina lumii întregi. Mai trist este când scriitorul justifică injustițiile istoriei (s-au văzut cazuri) în detrimentul individului.

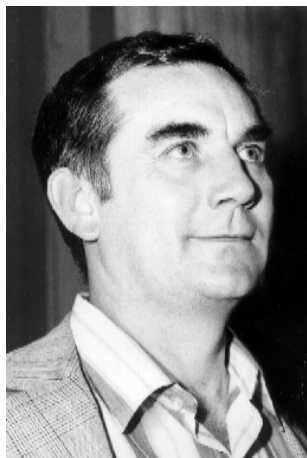
Delimitarea de Sartre, nesatisfăcătoare sub aspect intelectual, servește lui Sorin Titel ca premisă teoretică în dialogul mai amplu pe care îl duce în roman (“între dragoste și singurătate, între misterul dragostei — har și enigma singurătății — blestem”, observă Valeriu Cristea în *România liberă*, 9. IV. 1983). Acesta este, cu adevărat, profund în carte. Sorin Titel e mult mai elocvent când gândește în termenii ficțiunii. Așa și stă bine unui scriitor. În *Femeie, iată fiul tău!* el se întoarce la lumea cărților sale și o reconstituie, acum, în funcție de relația citată. E un roman despre iubire și singurătate, despre viață și moarte, cu fața întors discret spre mituri. Romanul arată un rafinament al stilului și un respect enorm pentru adevărul uman. Există o frumoasă umilință și o mare tenacitate în scrisul lui Sorin Titel, convertite într-o bucurie a jocului epic. El aduce, și aici, tema romancierului în pagină, discută despre dificultatea de a găsi o soluție acceptabilă, caută un final reușit și dă, în cele din urmă, mai multe (sfârșitul trapezistului Lutz Scheindler). Sugestia pe care vrea s-o provoace este aceea de a transcrie în proză o existență care există înainte de a exista proza, iluzie veche în artă, trecută acum prin noua estetică a romanului care se face pe măsură ce lectorul îi dă un sens. Sorin

Titel pune inteligență artistică, ironie fină și, mai ales, un extraordinar simț al realului în discursul său epic liniștit și penetrant. Mai este, apoi, autenticitatea limbajului și culoarea *vederilor* de ansamblu, este talentul neobișnuit al artistului de a da culoarea *târgului* bănățean. Iarmarocul pe care îl descrie este tot atât de pitoresc și de viu, artisticeste, ca și acela celebru din Paustovski. Prozatorul are o sensibilitate specială pentru mișcarea lentă a mulțimii și, așa zice, pentru *psihologia petrecerii*. Târgul pe care îl vede copilul Marcu (pictorul) este formidabil. Hora tinerilor, psihologia fetei nubile, timiditatea și încăpățânarea flăcăului bănățean, nesfârșita lui răbdare sunt notate bine în roman. Sau bucuria Sofiei când se întoarce de la petrecere, iubirea care izbucnește, nebună, după mulți ani de la căsătorie. Tandrețea și forța interioară, jocurile cu copiii, nefireasca și, totuși, frumoasa prelungire a adolescenței la o femeie care a născut trei băieți și se pregătește, rușinată, să-l nască și pe al patrulea, toate sunt trecute în pagini memorabile.

Sorin Titel este în continuare atent la momentele capitale din scenariul existenței țărănești. Plecarea în armată a lui Marcu este înfățișată ca un ritual. Flăcăii se îmbată și sunt elegiaci, fetele fac jurăminte, mamele plâng pe furiș, lăzile grele de lemn cu lacăte ruginite sunt date jos din pod și pregătite pentru marea plecare. Și, apoi, sentimentul trecerii și îmbătrânirii, tristețea oamenilor care se opresc din când în când și privesc fără ură în urmă: „Și când a fost mai frumos și mândru s-a sfârșit!...” Ce-i interesant de observat în proza lui Sorin Titel este frumusețea și complexitatea morală a țaranului, îndeosebi a femeii. Prozatorul nu face analiza feminității, ci analiza vieții în care femeia este o mică divinitate. Sofia din primele și ultimele pagini din *Femeie, iată fiul tău!* trăiește, parcă, în afară de timp, ca un simbol al duratei și al iubirii în singurătatea lumii. Nepoții și strănepoții vin din când în când la ea, un copil o umilește punând-o să-i cânte, bătrâna iartă totul și, în destinul ei de furnică, duce mai departe, cât s-o putea,

povara lumii întregi. Sunt notații strălucite și, din ele, țâșnește imaginea arhetipală a *mamei*, înconjurată de o armată de rube-denii, de *văruți* și mătuși cu poveștile și petrecerile lor. Sorin Titel nu-i, cu toate astea, un prozator al gloatei. E un prozator al existenței obscure în care amestecă miturile și neliniștile lui de om cultivat. De aici vin impresia de finețe intelectuală a talentului, nota acut modernă a romanului. Inautentice și, la drept vorbind, inutile în roman sunt doar paginile despre Franța, prea reportericești (excepție fac notațiile despre spital). Ele sunt însă puține și nu tulbură prea mult structura solidă a cărții.

D. R. POPESCU



Formula literară a lui D. R. Popescu (n. 1935) asociază, de regulă, trei elemente: *gustul pentru mister și spectaculos, o intrigă bogată și, instalat în inima notației realiste, poeticul*, manifestat în preferința pentru simboluri. Acestea din urmă sunt variate și acoperă un spațiu vast de viață, unde e vorba mereu de crime, iubiri tragice, călătorii bogate în evenimente, personaje ciudate, chiar diabolice, animale malefice etc. Într-o pagină de D.R. Popescu se concentrează toate nuanțele pe care existența obișnuită le poate cuprinde, de la asasinat la poezia naturii, antrenând un număr impresionant de istorii pe care memoria naratorilor (sunt totdeauna mai mulți naratori în cărțile sale), le dilată, modificându-le înțelesul ori de câte ori sunt reluate. Viața apare astfel ca o poveste confuză, neîncheiată, constituită dintr-un amalgam de fapte, bune și rele, urâte și frumoase, verosimile și neverosi-

mile, care se agresează reciproc și se *îngăduie* cu dificultate. Înfățișând-o, prozatorul nu intenționează s-o ordoneze și s-o judece *more geometrico*. La sfârșitul cărții, istoriile sunt tot atât de tulburi, contradictorii, iar cititorul este silit să caute el însuși un sens și să dea o soluție.

Ideea că scriitorul nu trebuie să introducă în operă o realitate gata făcută, o viață dinainte hotărâtă e foarte modernă. Realistul mai vechi prezenta o lume deja explorată, *digerată* (zice cineva ironic) și oferită spre consumare publicului printr-o *scriitură* frumoasă. El cunoaște încheierea dramei și știe dinainte ce vor face destinele pe care le-a adoptat pentru o vreme: le dă drumul în lume ca învingători sau îi va pierde din vedere la o cotitură a narațiunii. Neprevăzutul, surpriza, răsturnarea spectaculoasă a vieții personajelor astfel elaborate sunt dinainte calculate, spre uimirea cititorului, care are iluzia că asistă la o istorie desfășurată sub ochii lui. Se creează, astfel, *iluzia simultaneității*, și lectorul are naivitatea (frumoasa naivitate) să creadă în ea.

Prozatorul mai nou nu mai vrea să cultive această iluzie și, luându-și un colaborator prețios (același lector îngăduitor), analizează o lume despre care nu știe încă nimic, o lume subiectivă, în *curs* de constituire. El nu dă iluzia simultaneității (falsei simultaneități), *se situează chiar în simultaneitate*, acceptă riscul lucrului necunoscut și renunță la orgoliul de a se înfățișa dinaintea cititorului ca un creator atoateștiutor, ci doar ca un umil căutător de adevăr într-o lume de relativități. Un roman, spune Robert Pinget în niște inteligente *Pseudoprincipii de estetică*, este „un amalgame d'histoires qui s'enchevêtrent et dont à première vue ressort une manière de *verité moyenne* que le lecteur localise mal, mais qui ne le dérouté pas trop, car elle s'énonce en termes simples et selon les thèmes familiers que j'ai dits. L'esprit s'accroche involontairement à quelques mots-clefs, tels forêt, maison, larcin, meurtre, viol, fuite, promenade et caetera, ne se doutant pas que je le mène ailleurs par le truchement justement de cette simpli-

cité qui normalement conduit à reconnaître des situations déjà connues de lui. Ce lecteur peut donc très bien «marcher», pourvu qu'il ne soit pas trop exigeant sur la vraisemblance...”

Fără să împingă lucrurile până la acest punct, D.R. Popescu a deprins din proza modernă gustul de a relativiza adevărurile narațiunii, și *istoriile* sale, debitate repede, într-un stil colorat și împleticit, vorbesc în chip firesc de întâmplări nefirești și de indivizi ce trăiesc normal în bizarerie. Un personaj (F, 1969) stă în vârful unui plop, ține într-o mână o umbrelă neagră, în alta receptorul unui telefon și spionează satul, zi și noapte. Un altul, profesor de desen, disprețuind formele civilizației, umblă desculț și dă bună ziua vacilor, vaca fiind un animal sfânt. Noe, lemnar și psihanalist al satului, construiește o corabie încăpătoare și așteaptă încrezător potopul. O femeie teribilă, Ileana, se împreună pe acoperișuri. Ică, tatăl ei, președintele machiavelic al satului, fost actor de circ, are un picior de lemn și un ochi de sticlă; un țăran alcoolic umblă cu o capră după el, iar când capra dă semne de nestatornicie, o ucide etc. Astfel de fapte se petrec într-un cadru firesc de viață și nu degradează substanța realistă a narațiunii, deși liniile ei se deplasează adesea și, ca în literatura fantastică, apare sentimentul de *ruptură* în coerența structurii.

Romanul F cuprinde, în fapt, trei nuvele legate între ele printr-un personaj comun, Tică, tipul confidentului justițiar. Prima (*Ninge la Ierusalim*) este mai degrabă fantastică, compusă în genul prozei lui Mircea Eliade. Un antrenor de fotbal călătorește *noaptea* pe o *vreme rea* cu mașina și, în timp ce își amintește de un vis urât, aude un *miorlăit* suspect. Apare și o *babă* înfășurată într-o gubă maramureșeană și însoțită de o pisică. Baba e moartă sau a fost omorâtă, din neatenție, de antrenor? În orice caz, el o urcă în mașină, apoi, cum ochii ei sticloși îi dau gânduri negre, o suie pe caroserie și-o leagă temeinic cu funii. În acest timp 20 de pisici sar, urlând infernal, din portbagaj. Echivocul crește când, ajuns la miliție, antrenorul constată că baba, sub înfățișarea căreia se

ascundea, se pare, un tâlhar celebru, dispăruse. Intervin și alte elemente spre a spori echivocul narațiunii: un medic, prieten al antrenorului, trecuse printr-o întâmplare asemănătoare cu deosebirea că *baba* nu dispăruse, ci fusese înmormântată de medic în grădina casei, spre a fi apoi descoperită de poliție; și ca și acum, *baba* în chestiune era un notoriu asasin travestit. *Noapte, vreme rea, vis* (coșmar), *pisică* diabolică, *babă* — metamorfoză în toată literatura populară a Diavolului și simbol al vrăjitoriei maligne, iată elementele prin care se exercită *agresiunea* fantastică (orice creație fantastică este o *agresiune* împotriva simetriei realului, o violentare a *normalității!*) în proza lui D.R. Popescu. Povestirea nu are o încheiere și nici nu poate avea, practic, vreuna, deoarece orice precizie în plus ar distruge sentimentul de incertitudine din care trăiește, în fond, fantasticul. A întâlnit sau nu antrenorul teribila *babă*, a văzut, cu adevărat, 20 de pisici sărind din portbagaj sau totul este o născocire a fanteziei lui sub influența unui *vis rău* și a unor întâmplări auzite de la alții? Regula este să nu știm nimic precis din toate acestea.

Literatura fantastică modernă își scoate temele din existența obișnuită, ocolind miraculosul, feericul, supranaturalul. D. R. Popescu aplică și în acest caz, cu bune rezultate, o tehnică verificată și dă povestirii sale un cadru normal de viață. Antrenorul despre care este vorba se întoarce de la Timișoara de la un meci de fotbal, ascultă radioul, meditează la soarta unui jucător excepțional, sabotat de antrenori mediocri, asistă la un accident de tren, se adresează la urmă miliției relatând o faptă care, dealtfel, nu se poate verifica, personajul urmează, cu un cuvânt, un itinerar normal, și tocmai acest șir de fapte banale face posibilă (și verosimilă) inserția elementului fantastic în narațiune.

Cursul faptelor este mai iute și intrigă mai complicată în cea de a doua parte a romanului (*Boul și vaca*), ce se poate, dealtfel, detașa și citi ca un bun roman polițist. Prozatorul este interesat de psihologia crimei, în sensul lui Dürrenmatt, în lumea inertiilor

rurale. Narațiunea începe cu relatarea unei agonii și se încheie cu sugestia potopului. Între aceste două trepte, un lung șir de asasinat, anchete, confesiuni adevărate și false, delatățiuni ce se continuă și se lămuresc, în parte, în povestirea următoare, *Cele șapte ferestre ale labirintului*, care și aceasta se sfârșește cu o crimă. De data aceasta este ucis procurorul, cel care voise să dezlege firele unei acțiuni complicate și salvase un inocent ce-și asumase o crimă. Inocentul omoară pe salvatorul său, săvârșind, astfel, un act simbolic: procurorul devenise culpabil prin încercarea de a da la o parte misterul ce stăpânește peste o lume plină de tragedii irecuperabile. Însă aceasta poate fi o justificare fantezistă. Ceea ce e sigur și dă farmec acestei narațiuni în care se concentrează materia a 10 filme de groază este, în afară de puterea de invenție a prozatorului, știința de a crea o atmosferă unde tragicul și grotescul, crima și sfințenia trăiesc laolaltă.

În satul lui D.R. Popescu se petrec tragedii shakespeareene. Povestirea începe cu anunțarea unei agonii. La căpătăiul Mariei lui Vasile Ciulama se perindă neamurile, vecinii care, sub impresia morții apropiate, simt nevoia să vorbească mult, *povestirea* fiind o formă de apărare. Din dialogurile lor fragmentate, confuze se poate reconstitui istoria dură a unei familii țărănești în epoca noastră. Maria și Vasile Ciulama avuseseră mai mulți fii și toți pieriseră în împrejurări neclare. Manoilă, cioban, a fost găsit mort într-o mlaștină. Din Păun, alt fiu, donjuanul satului, n-a mai rămas decât scheletul. Fusesse omorât, târât în pădure și devorat de șobolani. Un ginere, Gogu, a stat degeaba la închisoare, victimă a unei înscenări de furt din avutul obștesc. În fine, bătrânii și nepoții au fost deportați la Frumușica, în urma unui aranjament local de care nu este străin, iarăși, diabolicul Ică. Cine a săvârșit acest măcel și în ce scop? Un nume revine, adesea, în discuție, Ică, însă Ică fusese și el ucis între timp (i se tăiase capul cu sapa), și din comentariile țăranilor se deduce că și alții ar fi implicați. Moise, directorul școlii viticole, dă o explicație posibilă a faptelor, zicând că

la originea lor ar sta voința de putere a defunctului Ică. Fostul actor de circ venise în sat și-și căsătorise fiica, frumoasa Ileana, cu Celce, un spirit primar, posesiv, devenit repede un încornorat primejdios. Ileana îl umilește și-l înșală în circumstanțe insolite. Am citat mai înainte ca loc de refugiu pentru inșaiabila femeie acoperișul casei conjugale, însă de regulă trădarea se petrece în grădina special amenajată de Celce cu flori și plante rare. Pe aici trec bărbații din toate generațiile satului, în timp ce Celce este ținut departe și umilit. Din răzbunare, Celce ar fi ucis pe Păun și, tot el, împreună cu Dimie, ar fi omorât, din motive de data aceasta obscure, pe Manoilă. Ică a făcut din Celce un instrument al dorinței lui de putere și, încurajându-l să omoare, intenționează să realizeze, dintr-o dată, două lucruri: să domine, prin teroare, satul și să întărească sentimentul de vasalitate a ginerelui.

Explicația lui Moise este coerentă, verosimilă, însă discutabilă, ținând seama de șiretenia personajului și de plăcerea lui de a fabula. Mai mult, Moise ar fi el însuși un criminal și încercarea de a stabili o legătură între evenimente are scopul (cel puțin așa cred Don Iliuță și Tică) să îndepărteze pe curioși de cauza reală a atâtor tragedii. Însă nici această îndoială nu ne face să progresăm, căci amintirile lui Tică, martor, după câte înțelegem, la un asasinat comis de Moise, nu sunt sigure, iar Don Iliuță recunoaște că *ceva* este adevărat în povestirile directorului Moise, și anume ficțiunea: „Tu vorbești foarte mult despre morți și despre o stare a materiei care nu mai este, s-a destrămat și s-a risipit. Și în fața acestei materii care se distruge ireversibil tu știi că singura formă care este eternitatea este povestirea.” Însă Moise alege din întâmplare *partea întunecată, păcatul, pedeapsa* și, încă o dată, în ce scop? Răspunsul ar fi că directorul *inventează, creează* raporturi verosimile între niște întâmplări tragice, voind să dea oamenilor care au ieșit din aceste tragedii o justificare liniștitoare și să treacă, astfel, în umbră participarea lui la aceste evenimente.

Există și altă versiune a faptelor, și aceasta implică adânc per-

sonajul dinainte în istoria acestor întâmplări necurate. Tică, fiul învățătorului Dunărințu și nepotul Mariei, muribunda, asistase nevăzut la uciderea lui Manoilă de către Moise. Întâmplarea îl dezechilibrase și tânărul n-are curajul sa mărturisească ceea ce văzuse. Alt martor, Nicolae, confirmă mai târziu că Moise (victimă, și el, al unui accident de tren) fusese un cinic și omorâse, cu adevărat, fără scrupule. Însă, abia ieșiți din această pădure de fapte fioroase, cădem din nou în incertitudinea cea mai mare, căci Nicolae omoară cu un briceag pe Tică, procurorul care se apropiase mai mult de adevărul faptelor. Relieful narațiunii se întunecă încă o dată. D. R. Popescu nu renunță la tehnica pe care și-a ales-o și cartea se încheie, cum începuse, sub semnul relativității evenimentelor.

Din numărul mare de personaje care se mișcă în acest roman extrem de dinamic reținem, în legătură cu ideea de mai sus, două tipuri: unul reprezintă *spionul* (confidentul, martorul), celălalt — o speță curioasă de *ucigaș vorbăreț, imaginativ*, cinic, cu un mare apetit de putere. Tică, Dimie, Nicolae intră în prima categorie. Ică, Celce, Moise în cea de a doua. Un spion poate fi în același timp un ucigaș și invers. Dimie care supraveghează din vârful plo-pului mișcarea satului a participat la uciderea lui Manoilă. Moise, care spune adevărul despre Ică și Celce, a omorât pe Manoilă și pe o tânără țărăncă, Leopoldina, și a pus la cale numeroase alte asasinat morale. În fine, Nicolae, confidentul lui Moise, ucide cu adevărat după ce își asumase o crimă imaginară.

Trecerea în prima categorie vine și dintr-un sentiment aproape general de culpă pe care îl au niște indivizi care au participat, direct sau indirect, la provocarea unor mari tragedii. Elocvent este, pentru această situație, Dimie. Instrument al lui Moise și Ică, Dimie a ucis, a mistificat documentele primăriei pentru a înfunda familia lui Păun, apoi, când toate acestea au trecut, el s-a exilat în pomul amintit și supraveghează satul pentru a împiedica *răul* să se manifeste. Dar este o convertire sinceră? Moise crede că nu.

Izolându-se în vârful plopului, purtând cravată și pantaloni totdeauna călcați, Dimie vrea nu să se umilească, să se purifice de răul pe care l-a făcut, ci să disprețuiască satul asupra căruia nu mai are nici o putere. Dintr-un motiv sau altul, Dimie este un simbol al suspiciunii, sub forme, e drept, nebunești, comice. *Lanterna* pe care o ține totdeauna la îndemână pentru a lumina noaptea curțile oamenilor este, prin excelență, un obiect de *spionaj* și de *teroare*. Dimie s-a *retras* din lume, dar vrea, în continuare, s-o supravegheze și s-o înspăimânte. Ică a fost omorât, Celce zace de mult timp fără să poată să moară, victima (mătușa Maria) agonizează, el singur, Dimie, a supraviețuit și scrânteala lui traduce o veche deprindere de a teroriza.

Mai complicat este cazul lui Nicolae Pop, disprețuit de familie și de sat pentru lenea și beția lui perpetuă. Un caz de psihanaliză în proza lui D. R. Popescu. Nu singurul, dealtfel, căci Noe, tâmplar, doctor și filozof, utilizează metode freudiste empirice. Convingerea lui este că orice boală are o cauză suflească și, pentru a lecu trupul, trebuie să lecuiești mai întâi sufletul. Metoda se bazează pe stingerea obsesiei (complexului) printr-o operație de convingere. O terapeutică de același gen folosește și procurorul Tică în cazul lui Nicolae. Argumentul lui Nicolae e puternic: martor la atâtea crime, intrigi și, culpabil, pentru că a tăcut și a trădat pe oamenii pe care îi stima, el a hotărât să ucidă pe Moise pentru a răzbuna, astfel, multele umilințe și a împiedica alte tragedii. Confesiunile lui oferă o altă explicație asupra evenimentelor din sat. Moise arătase numai o parte a adevărului și ascunsese alta, în care era implicat. El, Nicolae, însoțind pe Moise, a văzut totul și poate lumina și partea întunecată a tragediilor ce au zguduit acest sat liniștit. Dar, să nu uităm, Nicolae este un bovaric, el își asumă o crimă pe care n-a săvârșit-o, deși, omorând capra de care se leagă, are sentimentul că a *ucis un om*. Această *înlocuire* a obiectului pentru a justifica o intenție la nivelul subconștientului este frecventă, și psihanaliza a lămurit-o de mult. Nicolae este

tipul *spionului* pozitiv, ochiul și urechea adevărului. Slab, complexat (infirm, leneș, alcoolic), el a fost multă vreme confidentul și instrumentul lui Moise. Stând ascuns sub pat, a asistat la uciderea Leopoldinei și la umilirea lui Adolf, morarul, care, pentru a-și salva moara, aduce în camera lui Moise pe soția lui, frumoasa Adolfița. Moise a distrus, apoi, viața învățătorului Dunărințu, tatăl lui Tică, și tot Moise, diabolic, ar fi ajutat pe Ică și Celce la arestarea lui Păun, fabricând o probă falsă (un pistol aruncat în fântână). Știința lui este de a inculca ideea vinovăției. Când, brutalizată de el, după ce o sedusese, Leopoldina cade și moare, Moise convinge pe Brădescu, bărbatul, să-și asume crima. Dezorientat, bărbatul acceptă, așa cum Dimie acceptase ideea că el l-a omorât pe Manoilă, deși faptele se desfășuraseră altfel. Moise e, pe scurt, un cinic cu o imaginație perversă. *Povestirea* reprezintă, pentru el, mai puțin o formă de eternizare a evenimentului, decât o formă de falsificare a istoriei. Deviza lui e că „totul este posibil, fiindcă totul e imposibil” și că istoria este „un joc, un tangou sau un vals, o direcție a pașilor, un ritm...” Omorându-l (în subconștient), Nicolae, *martorul*, face un act de justiție imaginară și, totodată, încearcă să se vindece de un complex. A căzut — zice el — „și atunci lumina a crescut ca o mare liniște în jurul meu: scăpasem”. Însă sagacele Tică dovedește că totul este o invenție și încheierea o cunoaștem. *Martorul* devine, realmente, *criminal*, și planurile se confundă definitiv. Istoria a culpabilizat pe toți, martori și ucigași, pentru că inocența trăiește mereu în preajma vinovăției și, de la un punct, se confundă cu ea.

* * *

Tot cu o moarte începe și romanul *Cei doi din dreptul Tebei* sau *Cu fața la pădure* (1973): „Ștefan stătea pe pat și lumânările ardeau în jurul lui”... și continuă, ca și în *F*, cu un priveghi unde se discută întâmplări pe care le înțelegem mult mai târziu, când filmul acesta zdrențuit se va întregi, și din dialogurile fragmentare ale personajelor putem trage un sens.

Tema cărții este simplă și reia vechiul motiv al dragostei nefericite dintre doi tineri care fac parte din comunități învrăjbite. Ilie și Ilona se iubesc și, pentru a scăpa de răzbunarea lui Tibi, fratele fetei, fug în pădure, unde trăiesc ca sălbăticiunile, adică în inocență, sub ochii binevoitori ai unui bătrân utopist, Gălătioan. Tibi ajunge pe Ilie și cei doi vor muri legați de o salcie în timpul unui bombardament. Morala povestirii se înțelege numaidecât și, întrucât faptele se petrec în vremea războiului într-un sat ardelean locuit de români, maghiari, evrei, ea are un înțeles mai larg. Atrocitățile frontului favorizează orgoliul naționalist ce produce, la rândul lui, tragedii absurde ca cea dinainte. Un preot ortodox este întins pe cruce și torturat în chip diabolic de niște adolescenți care n-au încă sentimentul cruzimii lor. Satul fiind apoi ocupat de armata română, alți adolescenți, inocenți și cruzi ca cei dinainte, răstignesc pe preotul catolic și-i umflă burta cu pompa de bicicletă. Cei doi sunt, apoi, părăsiți și stau față în față ca niște Cristoși uciși în condiții grotești.

Ca peste tot în proza lui D. R. Popescu trivialul alternează cu diafanul, grotescul cu tragicul, cruzimea cu inocența. Discontinuitatea stilului vrea să dea o idee despre discontinuitatea vieții, caracterul nelogic, absurd al situațiilor. Niște indivizi comentează un fapt ce s-a petrecut de mult și frazele lor n-au nici un înțeles, alunecă paralel, ca în *Cântăreața cheală*, pentru că fiecare deține un adevăr și adevărurile nu converg. Moartea lui Ilie și Tibi e comentată mai întâi de un evreu bătrân și filozof, Ițic, și de nevasta lui, și în discuția lor se aud și voci străine, replici împrumutate, acceptate, corectate, respinse. Cei doi pățiseră un lucru similar: fata lor fugise de acasă de frica părinților habotnici cu un ofițeraș român și fuseseră găsiți, după oarecare vreme, morți într-un lan de porumb. E de presupus că bătrânii, discutând cazul lui Ilie și al Ilonei, vor manifesta oarecare înțelegere. Ceea ce se și întâmplă: bătrâna evreică trece la creștinism, iar Ițic vrea să împace lucrurile.

Spiritul lui pacifist provoacă replica intolerantă a Ilonei, admonestată la rândul ei de alți martori ai tragediei. Căci și aici reapare personajul *martorului*, *spionului*. O femeie cu apetit sexual, Saveta, care inițiasse pe Tibi și *văzuse* ceva din ceea ce se întâmplase pe Țebea, găsește că vinovată este Ilona, care prin dragostea ei irațională ar fi împins la moarte pe Ilie și pe Tibi. Mărturia este totuși relativă. Personajele *văd* și nu *văd* în același timp. Puși în fața faptelor, ezită, schimbă vorba și transformă, în cele din urmă, pe *am văzul* în *am auzit*. Cineva care relatează o întâmplare exprimă această substituie, curentă la personajele lui D. R. Popescu: „Și i-a văzut cineva acolo? Se zice. Asta înseamnă că se poate. Eu nu cred decât ce *văd* și *ce aud*. Dar nu zic că nu se poate. Ce e îngrozitor, de ce să nu se poată? Sau poate că a visat cineva...”

Personajul memorabil al romanului este Ciungu, din aceeași familie morală cu Noe din *F*. Când este evocată tragedia de pe Țebea, Ciungu este absent. A murit, a plecat din sat, nu știm, faptul nu are, dealtfel, importanță. Ciungu are un picior de lemn și face sicrie, e, deci, ca și Noe, lemnar, și ca și acela practică empiric medicina. Specialitatea lui este vindecarea sterilității la femei. Tratamentul este eficace, și femeile, până atunci nefertile, nasc copii care au, curios, ochii albaștri ca ai lemnarului. Caz de vrăjitorie, firește! Ciungu este un spirit speculativ și detestă șovinismul. Când Ițic este persecutat ca evreu de horthyști, Ciungu îl ascunde într-un sicriu și-l salvează. Niște băietani amețiți de război (între ei, Tibi) îl urcă pe un măgar și-l poartă, batjocorindu-l, prin sat. Lemnarul face față și ține discursuri din care nimeni nu înțelege nimic, dar care au totuși un tâlc: „Domnilor, sunteți niște îngeri! Într-adevăr niște îngeri puși pe șotii, nevinovați și curați ca lacrima. Și cum să fiți voi vinovați de ceva, doar n-aveți cap. Îngerii n-au cap, ei au doar aripi și capul lor e la Dumnezeu. Și bine faceți! Voi sunteți îngerii Domnului! Așa e și adevărat, nimeni nu gândește cu capul lui, tot ce spunem este suma, țineți minte,

că doar adunarea până la o sută o cunoașteți, este suma gândurilor celor ce ne înconjoară și cu care trăim și voi trăiți în jur cu Domnu, căci fiecare dintre voi fiind înger este o parte a Domnului nostru iubit.”

Aceeași nebulie înțeleaptă o are și alt personaj (absent și el din povestire), Gălătioan-bătrânul, fost acordeonist la circ și, dacă reținem bine amănuntul, luptător anarhist. Trăiește izolat pe Țebea și, când cei doi tineri, Ilie și Ilona, fug din sat, el îi primește în casa de vânătoare în care trăiește, îi îmbracă în frac și rochie de mireasă, aprinde lumânări lungi și albe în sfeșnice și toarnă (seria simbolurilor continuă) vin roșu în căni de lut negru. Umblă pe picioaroange, în timp ce pădurea este spintecată de obuze. Gălătioan este găsit mort, cu o coroană de frunze uscate pe cap.

E limpede că, formându-și un stil și stăpânind bine o tehnică epică, D. R. Popescu le aplică într-un număr nelimitat de cazuri, schimbând, în funcție de temă, accentul de pe notația realistă pe cea poetică și invers. În *Cei doi din dreptul Țebei* lirismul este mai puternic decât în *Dor* și *F*, favorizat și de notația discontinuă ce permite să crească în spațiile libere ale narațiunii, ca într-o fâșie de bitum plesnită, iarba aspră a simbolurilor. Între atâtea morți și fapte atroce dăm peste detalii poetice și fantastice: o veveriță albă ronțăie alune pe malul unui lac sărat, 7 vaci grase și 7 vaci slabe se scaldă și mugesc de plăcere, o găină stă pe gard și ascultă versuri ungurești spuse de un câine isteț, un oarecare Ștefan (nu se știe dacă este vorba de cel ce stătea în sicriu sau de altul, autorul avertizându-ne doar: „să nu-l confundăm pe Ștefan cu Ștefan!”) Ștefan, deci, trece lacul sărat în picioare și pletele lui ard în flăcări...

Detaliile nu sunt izolate, discursul epic al lui D. R. Popescu are, când presiunea faptelor cedează, asemenea respirații lirice calme, purificatoare. Amănuntele se organizează uneori într-un simbol mai general, cum este acela al celor doi tineri care se scaldă în Amireș, în timp ce doi nemți travestiți în preoțiucid cu auto-

matele pe Gălătioan sau simbolul final al povestirii care înfățișează pe Ilona, scrântită de dragoste ca Ofelia, trăind singură în pădure și alăptând un pui de căprioară...

Romanul este în genere bine scris și, ca în toata proza lui D.R. Popescu, simbolurile sunt profunde. Nu i se poate reproșa decât oarecare aplecare spre vorbărie a personajelor și abuzul de macabru, mai puțin vizibil aici, mai accentuat în *F*.

* * *

Temele, personajele și formula epică din *F* continuă în *Vânătoarea regală* (1973), roman format din mai multe părți care pot fi citite și ca nuvele autonome. Acțiunea este plasată în același spațiu imaginar (Pătărlagele, Câmpuleț, Turnuvechi) la care D. R. Popescu va reveni și în cărțile ulterioare. Un spațiu epic și un ciclu romanesc prin care prozatorul fixează o lume postbelică obsedată de violențe vechi (crime, dispariții, delatțiuni) și în căutare de soluții noi de existență. Ideea mai profundă a acestor pagini în care istoriile se întrepătrund și se substituie, iar planurile temporale sunt deliberat răsturnate, este aceea sugerată deja în prozele anterioare: amestecul de inocență și culpabilitate, relația dintre putere și adevăr într-o istorie (primele decenii postbelice) în plină febră a prefacerilor sociale. D. R. Popescu o ilustrează în felul său, folosind mai multe perspective epice și un stil care trece, neprevăzut, de la sarcasm la elegie, de la reprezentarea grotescului și a macabrului la notarea directă, stenografică a faptelor de viață, pentru ca un capitol mai încolo să deducem că tot ceea ce părea adevărul cel mai sigur să fie o ipoteză falsă, o mărturie subiectivă (romanul ca atare, și nu numai acesta, ci toate prozele lui D.R. Popescu se constituie dintr-un șir de confesiuni, declarații, amintiri care nu coincid) sau pur și simplu o născocire a naratorului. În *F* era sugerată, de pildă, uciderea procurorului Tică Dunărințu, conștiința structurantă a romanului. În *Vânătoarea regală*, personajul reappare, nevătămat; ipoteza dispariției lui nu

se adeverește, totul fusese, ca și în alte cazuri, un joc al imaginației epice, o *crimă* care se înfăptuise doar în reveriile tenebroase ale naratorilor. Astfel de schimbări nu sunt izolate. În *Vânătoarea regală* fantasticul, miraculosul, macabrul, simbolicul, elementul polițienesc, cronică evenimentelor prezente și cronică imperfectă a faptelor din trecut se combină în narațiune și ating chiar o anumită performanță epică, păcălind mereu cititorul. Însă *păcălirea* face parte din scenariu, *surpriza* intră în stilul reprezentării, *ambiguitatea* nu este numai un mod de a sugera complicațiile vieții, dar chiar un stil de viață.

Romanul — să acceptăm indicația de pe copertă — se deschide cu un prolog (*Moartea este un armăsar care nu se mai întoarce*) în care sunt anunțate personajele (Tică, Moișe, Liliac, Vasile Cristoloveanu, Petru Gheorghe Ionescu, Ilie Manu, Patriciu...) și câteva elemente epice ce vor fi parțial lămurite abia în ultimele pagini ale narațiunii. Procurorul Tică Dunărințu, care caută să afle adevărul despre moartea (dispariția) tatălui său, primește acum o scrisoare anonimă prin care este informat că în burta unui cal îngropat în cimitirul animalelor se află scheletul unui om. Primirea scrisorii coincide cu dispariția unui oarecare Patriciu, administratorul școlii hortiviticole din Câmpuleț. Deschidere de roman polițist. Cine a trimis scrisoarea? Se află sau nu se află scheletul unui om în locul indicat de scrisoare? De ce și unde se ascunde Patriciu? Ce legătură se află între aceste fapte și moartea încă nelămurită a învățătorului Horia Dunărințu? Iată întrebările pe care le sugerează argumentul de la începutul acestui roman în care se întâmplă multe fapte bizare și naratorii rup mereu firul cronologiei. În prima secvență, naratorul pare a fi anchetatorul (Tică Dunărințu) și credința lui este că „orice cercetare e inutilă, fiindcă cei care cunosc adevărul nu vorbesc, iar cei care vorbesc nu cunosc adevărul. Și așa rămâne un mister total...”. Credința se confirmă, adevărul iese pentru un moment la suprafață, apoi dispare în râul turbure al întâmplărilor și supozițiilor. Acest pro-

log se petrece pe stadion la un meci de fotbal și singurul fapt sigur este că bănuielile procurorului merg spre Moise, personajul abil, malefic, cunoscut din *F*, vinovat, probabil, de crimele din Pătârlagele, greu însă de dovedit pentru că „el niciodată nu săvârșise nimic cu mâna lui, și de-aici îi venea marea siguranță de sine, știindu-se acoperit și deci invulnerabil. Un asemenea om nu putea fi învins decât lăsându-te mereu învins de el, ca să-și descopere cât de cât armele și oamenii prin care te învingea”... Strategie complicată, condusă cu răbdare de procurorul Tică Dunărințu, îngreuiată de faptul că, în Pătârlagele, toată lumea fabulează și întâmplările ajung în pagină după ce trec printr-un lanț de naratori cu mintea sucită și limbajul programatic ambiguu.

Exceptând secvența expozitivă de la început, romanul este format din șase narațiuni la persoana întâi, legate între ele printr-un număr de personaje (Moise, Tică, doctorul Dănilă, Calagherovici...) și, în plan secund, prin istoria dispărutului Horia Dunărințu. Naratorii sunt Nicanor, student medicinist, de fel din Pătârlagele, ziaristul Dumitru Pop, un pădurar al cărui nume îmi scapă, în fine, Aurelia Cristoloveanu, fostă elevă la școala hortiviticolă, martoră indiscretă a intrigilor puse la cale de administratorul gelos și diabolic Patriciu. Naratorul din prima nuvelă (*Marea Roșie*) este un văr al procurorului Tică și tot el este și eroul unei povestiri fantastice, comparabilă în plan estetic cu aceea liminară din *F* (*Ninge la Ierusalim*). Ca și acolo, un individ necunoscut merge pe vreme de ploaie într-o noapte rea, și trece printr-un șir de întâmplări inexplicabile. Stilul Eliade și, în genere, stilul fantasticalui modern este complicat prin ruperi dese de planuri temporale și fuga în mici narațiuni adiacente.

Dar iată datele povestirii: naratorul (numitul văr) rămâne cu mașina în pană în pădurea Miersigului (“ca într-o peșteră de lemne”) și este recuperat de o „Pobedă” veche în care se află două femei în negru și un șofer ciudat. Femeile sunt surori și se ceartă urât între ele. Una e tunsă scurt și pare a avea vocație de intri-

gantă. Naratorul îi spune Școlărița, Circăreasa. Cealaltă este asistentă la un spital (“cea mai bătrână spălătoare de fese și de puroaie din spital”) și duce cu sora ei o bătaie aprigă, insultătoare. Sunt referiri și nume de indivizi pe care cititorul nu le înțelege și nu le reține. Femeile în dolii încurcă anii, datele, dar această *încurcătură* e generală și face parte, cum am zis, din stilul prozei lui D. R. Popescu. Vărul în cauză anunță moartea lui Moise (“i-am văzut și mormântul”), iar Școlărița care a jucat, după toate probabilitățile, un rol nefast în viața politică a județului susține ideea că Horia Dunărințu nu e mort, e doar ascuns de frică. Circăreasa, însoțită acum de un șarpe de plastic, fusese, se pare, pe timpuri asesoare populară și băgase groaza în oameni prin pedepsele teribile date de ea. Dar toate acestea sunt relative, Moise reapare în povestirile ulterioare (*O bere pentru calul meu*, *Ploile de dincolo de vreme*), Horia Dunărințu nu dă în nici un fel semne de viață. Alte istorii (despre un anume Ieremia, un arivist local, sau despre Ică, personaj mai bine identificat în *F*) îndepartează narațiunea de la linia principală. Este, cum am semnalat deja, un procedeu la mijloc și el constă în a sugera haosul, incoerența, labirintul din *mintea*, indivizilor, care nu-i decât un reflex al labirintului istoriei. Ei nu se pun niciodată de acord în privința unui fapt, în cazul de față (și în toate povestirile din ciclul *F*) asupra vieții și morții învățătorului Horia Dunărințu, rana vie a acestor conștiințe culpabile sau culpabilizate.

Linia fantastică din *Marea Roșie*, trecând prin această pădure de supoziții, aluzii, deturnări de la cronologia faptelor, confesiuni subiective incontrollabile, capătă spre sfârșitul narațiunii o nuanță polițistă (în maniera Poe, Eliade): naratorul ajunge noaptea în casa celor două femei, fumează o țigară, își uită tabacherea de argint și, când vine a doua zi s-o ridice, află că bătrânele în negru fuseseră ucise de două săptămâni. Stupoare, suspiciune din partea vecinilor, alerta autorităților, încăpățânarea naratorului de a susține că a călătorit cu o noapte înainte cu femeile în cauză și a

băut o cafea în casa lor. Ofițerul de miliție Liliac îl suspectează de crimă, doi indivizi (un medic psihiatru și un pocăit), vecini cu femeile ucise, cred că tânărul este un criminal nebun, însă fapt sigur este că, atunci când se face reconstituirea, tabachera de argint se află pe masa din sufragerie. Prozatorul nu dă o explicație logică acestei întâmplări ciudate și, la drept vorbind, nu există una care să lămurească un șir de fapte care nu concordă între ele. Fiecare martor are adevărul lui și adevărul nu acoperă decât o parte din elementele povestirii. Anchetatorul Liliac este aproape sigur că naratorul aiurit e criminalul întors la locul faptei, iar criminalul are la rândul lui motive să creadă că adevăratul vinovat este însuși ofițerul de miliție. Acesta din urmă dă pe față morala narațiunii: „N-aș vrea în ruptul capului să mă gândesc că Marea Roșie este o mare de sânge unde este inutil să mai cauți adevărul petrecut cândva, cred doar că uneori e greu să găsești o soluție, răul și binele fiind adesea îngemănate, trăiesc împreună, nu în stare pură, și oricât ai da cu toiagul (fiind niște ipoteze uneori pur și simplu imagine), apa nu se dă în lături sau lipsește Moise cel bâlbâit ca să săvârșească minunea”... Moise din *Biblie*, bineînțeles, „cel scos din apă“, căci Moise din prozele lui D. R. Popescu este mereu prezent, inventiv în acest labirint pitoresc și bizar care este satul descris în *F, Vânătoarea regală, O bere pentru calul meu...*

Narațiunea următoare (*Frumoasele broaște țestoase*) schimbă câmpul epic, modifică și naratorul și, într-o oarecare măsură, tipologia. Însă în planul profund și îndepărtat al povestirii, rămâne relația Horia Dunărințu — Calagherovici — Gălătioan — Moise. Ea revine în toate cele șase părți ale romanului și va fi reluată și în cărțile ulterioare. În jurul acestui ax epic (cu implicații politice, morale, existențiale) se grupează un număr enorm de alte istorii, personaje, fapte mărunte de viață, dialoguri care trec de la un narator la altul și, bineînțeles, se amplifică și se deformează. Autorul (naratorul) este de părere că multe amănunte notate în pagi-

nile narațiunii n-au semnificație și, în genere, nu contează ce spune un personaj pentru că el nu spune adevărul, iar când îl spune nu-i vorba decât de adevărul lui, nu de adevărul obiectiv. Sunt posibile, în consecință, „mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri [...] și mai multe erori”. Prozatorii de tip tradițional cred în putința spiritului de a ajunge la adevăr și pun, de regulă, ordine în hățișul faptelor contradictorii, eliminând din principiu ceea ce este inesențial, ne semnificativ. Prozatorul modern are conștiința semnificației, în ordine epică, a ne semnificativului din viață și notează în paginile romanului gândurile lui privitoare la acest fapt:

„Toată această descriere nu are nici o importanță; fiindcă un impiegat de 104 kilograme n-are nici o însemnătate nici într-o gară unde singura sa faptă ieșită din comun este c-a spart cu cotul termometrul farmaciei; fiindcă în acea zi putea să fie mai cald sau să existe o altă trăsură în stație, sau Petru Ionescu să n-aibă un geamantan scorjit și deci să nu simtă nevoia să se urce într-o trăsură; fiindcă putea să nu existe cafea, sau Iolanda să fie plecată în oraș și soneria să fie stricată. Balzac putea să lipsească și el, ori să fie înlocuit cu Seneca, ori cu oricine. Toate aceste amănunte, inclusiv ora sosirii acceleratului, inclusiv luna și anul, puteau să lipsească. Clima, orașul, dimensiunile și numele protagoniștilor, tot acest decor „în spațiu și în timp” nu valorează nici măcar cât o strămoșească „ceapă degerată” dacă protagoniștii nici ei nu valorează nimic. Pe cine mai poate să-l intereseze ce-a zis Petru Ionescu? Pe nimeni. Nu se mai poate suporta ambalajul exact al faptelor, s-a depășit de mult... Da, e îngrozitor să-ți închipui c-ar trebui să suporti un Hamlet povestit de un prozator: «În Danemarca (o descriere cât mai amănunțită asupra climei; apoi numărul locuitorilor, locuitorilor pe kilometri pătrați etc.)» Nu. Iar în cazul lui Petru Ionescu, de o mie de ori nu. Nu se anunță un erou, fiindcă în prima sa replică, în momentul când este singur și deci nu-l obligă nimeni să nu fie sincer față de sine, el spune răspicat o minciună grosolană: că Ilie Manu este mort. Ilie Manu

trăia.” Și patruzeci de pagini mai încolo, după ce narațiunea a înregistrat un număr enorm de alte amănunte îndepărtate de firul epic central:

„Toate acestea n-au nici o importanță. Unele amănunte mai deosebite s-au uitat, ori nu s-au aflat niciodată, altele poate sunt eronate; însă nu contează, cum nu contează nici ce-a spus exact baba Sevastița înainte de-a pleca în Braniște sau când se întâlnea cu Don Iliuță, nici starea mintală a Iolande, nici altceva nu contează.”

Este la mijloc, bineînțeles, o șiretenie a prozatorului și șiretenia are un nume în retorică. Te îndoiești de însemnătatea unui fenomen și, în acest timp, îl notezi cu exactitate. Sugestia este că *scriitura* trebuie să prindă toate culorile realului, indiferent de ceea ce crede naratorul despre importanța lor, pentru că indivizii trăiesc într-o lume amestecată, impură, incongruentă. Nu-i nimic de obiectat împotriva acestei teorii, proza modernă valorifică, indiscutabil, inesențialul, banalul, considerând (de la Flaubert încoace) că destinul se revelează prin nimicurile vieții. Dar teoria este numai parțial aplicată, pentru că nici un prozator nu poate nota tot ce gândește, ce face și ce spune un individ într-o zi. I-ar trebui sute de caiete, mii și poate zeci de mii de pagini care să transcrie o asemenea epopee a derizoriului. O selecție, o ordine există, pe față sau în ascuns, într-un text care vrea să spună ceva despre destinul unui individ sau al unei colectivități umane. În *Vânătoarea regală* amănunțele parazitare sunt mai reduse, în *O bere pentru calul meu* ele anihilează în bună parte pagina epică, și nu atât amănunțele, cât dezordinea lor, fragmentarea discursului, deschiderea la infinit a parantezelor.

Dar să revenim la tema prozatorului. În *Frumoasele broaște țestoase* este urmărită o altă istorie obscură, aceea a lui Ilie Manu, a soției sale, Iolanda, și a unui tip bizar, Petru Gheorghe Ionescu, care face comerț tenebros cu cenușa morților sau a celor presupuși morți. Naratorul este, aici, ziaristul Dumitru Pop, care relatează

prietenului sau, Tică Dunărințu, ceea ce a auzit de la alții și, mai rar, ceea ce a văzut cu ochii săi. Numitul Ilie Manu, prieten cu Calagherovici și, deci, cu Horia Dunărințu, fusese închis în urma unei intrigi locale, iar soția lui, Iolanda, așteaptă să nască. Femeia este vizitată noapte de noapte de o nălucă, e obsedată de crucile albe și le vede coborând din cimitir. Baba Sevastița, prietena ei, stă de vorbă cu strigoii și mai târziu (în *O bere pentru calul meu*) inspectează noaptea iadul și aduce de acolo vești despre cunoștii din Pătârlagele. Ilie Manu e dat mort și Petru Gheorghe Ionescu transportă într-un geamantan jerpelit cenușa lui. Însă totul este o farsă sinistră. Ilie Manu trăiește și, în închisoare, dă peste un paznic primitiv și diabolic (Bondoc) care săvârșește, după toate aparențele, crime abominabile. Din discursul epic fragmentat, cu un număr derutant de voci narrative, înțelegem că omul onest, Calagherovici, fost ilegalist, fusese eliminat de Gălătioan în complicitate cu Moise și alții. Ilie Manu, victimă ca și Horia Dunărințu, a aceleiași conjurații, iese din închisoare și, pentru că suferă de ochi, Iolanda îi stoarce din sânii ei voluminoși lapte de mamă pentru a-i limpezi vederile. Aceeași Iolandă, terorizată de femeia de fum cu copilul ei negru de mână, lipește lumânări pe spatele broaștelor țestoase și broaștele se mișcă ordonat și halucinant prin grădina cuprinsă de ceață. Faptele au, și aici, o deschidere simbolică.

Romanul își schimbă din nou câmpul de observație și naratorul în partea a IV-a (*Linii colorate*). Cel care relatează acum se cheamă Nicanor, student medicinist, și el aduce date din lumea universitară. Alt rând de drame, alte personaje, alte istorii crude și tenebroase. Capacitatea de invenție în cascadă a indivizilor descriși de D. R. Popescu este fabuloasă. La prima vedere, istoriile relatate aici (suferințele asistentului universitar Dealatul, moartea actorului Marius Fără, incompetența fudulă a profesorului Dunăre, cinismul poetului mercenar Ion Logofet, scenele amuzante și groțesti din sala de disecție) n-au nici o legătură cu tema cărții,

apoi se observă că o relație există: studentul recalcitrant Nicanor este din Pătărlagele și în copilărie umblase prin sat pe catalige, fiind unul dintre martorii (*spionii*) evenimentelor de acolo. Există și un al doilea plan, simbolic, al narațiunii care se leagă de cel dinainte și anume: Nicanor descoperă adevărata boală a unui pacient aflat în grija impostorului cu titlu academic, profesorul Dunăre. El caută, cu alte cuvinte, adevărul și, când îl află, este dezamăgit pentru că adevărul înseamnă pentru pacientul Cristescu moartea iminentă. Asistentul Dealatul, care trecuse nevinovat printr-o detențiune grea și e părăsit de femeile pe care le iubește, este însă de părere că, indiferent de consecințele tragice, adevărul trebuie căutat și găsit. Când studentul său Nicanor pune diagnosticul real, îi prinde degetele și i le sărută. O umilință, iarăși, simbolică. Nicanor, Dealatul, Tică Dunărințu, Dumitru Pop fac parte din aceeași familie morală și reprezintă în proza lui D. R. Popescu (cea din ciclul *F*) rațiunea inflexibilă într-o lume strâmbă, confuză, lovită, cum se sugerează în cea mai întinsă și cea mai bună narațiune din roman, de o boală teribilă (turbarea). Substanța cărții și forța epică a prozatorului se văd mai limpede în aceste pagini dense, scrise în două registre: unul realist, coborât spre zonele joase ale umanului, acolo unde vulgaritatea ia forme macabre, altul fantastic și simbolic, adunând elemente din mistica populară și din folclorul slobod al satului.

Vânătoarea regală (povestirea de peste o sută de pagini cu acest titlu) începe cu descrierea unei morți false și continuă cu coșmarurile unui copil năzdrăvan, Nicanor, care asistă la scene de demență colectivă: în Pătărlagele intră turbarea în câini, în pisici, în șobolani, în vite și, mai ales, în mintea oamenilor. E vorba de una din acele molime simbolice (ciuma, holera), descrise deseori de literatură, și care sugerează un fenomen social grav, ca și comportamentul indivizilor, în astfel de circumstanțe. D. R. Popescu se referă la evenimentele și mentalitățile socio-politice din anii '50, transpunându-le într-o parabolă în stilul prozei sud-ameri-

canine și, într-o mai mică măsură, în maniera Jünger din *Pe falezele de marmură*. Este vorba de turbarea (reală sau doar închipuită) a câinilor din Pătărlagele și de o boală mai feroasă decât aceasta, *turbarea* fricii care se instalează în oameni. La sfârșitul unei vânători (vânătoare cu valoare premonitorie), cineva observă că un câine numit Franz Iosif are ochii roșii și din gura lui curg bale... E primul semn al nebuniei care va cuprinde această mică așezare umană și, desigur, simbolul unei maladii sociale mai generale. Țăranii își omoară câinii, Ciocănelea se distinge prin cruzimea și abilitatea lui de hingher, asistenta medicală Florentina poartă mereu la ea o seringă cu care înțeapă animalele, un gospodar, cuprins de panică, sucește gâtul găinilor din curte, un altul înjunghie vaca și, în spatele acestor fapte, se profilează o stihie socială cu efecte de schizofrenie colectivă. Un câine puternic, roșcovan, întâmpină nepăsător demența satului și lichidarea lui anunță, spune naratorul, lichidarea lui Calagherovici și, apoi, a doctorului Dănilă.

Scena linșării acestuia din urmă este memorabilă. Se observă bine, aici, mâna sigură de prozator, abilitatea de a aduna faptele într-un mare simbol. Dănilă este un medic priceput și loial, el vrea să vindece satul nu numai de turbare, dar mai ales de spaima de turbare, înțelegând că sminteala oamenilor este o boală mai gravă. Doctorul este îndrăgostit de excentrica, demonica Florentina Firulescu care iese goală în curte să se spele și se lasă privită de piticul Țeavălungă și de Nicanor, băiatul care merge pe picioaroange. „Domnișoara moașă“ organizează o vânătoare pentru a distruge viețuitoarele suspecte de turbare din pădurile învecinate și, apoi, ațâță ceata de oameni și de câini împotriva doctorului Dănilă. Doctorul o surprinde scâldându-se în râu și vrea să se apropie de ea, însă femeia, cuprinsă de inexplicabilă ură, îl dă pe mâna vânătorilor, declarându-l molipsit de turbare. Isteria moașei, mirarea, singurătatea bărbatului, frica și, în cele din urmă, nebunia generală sunt notate cu finețe. Doctorul încearcă să se apere, apoi

renunță și este împins în Dunăre și sfârtecat de câini. Imagine puternică a tragicului individual în inima coșmarului colectiv: „El se muia și nu-i mai păsa de mușcături și nu se mai ferea de gurile lor negre și ori că era ca Ciocănelea, cum ziceau ei, și atunci tot îngrozitor era ce făceau ei, adică exact ce nu făceau ei, ori se lăsase hărtănit, ca să termine odată cu ce aveau ei în gând cu el și ceea ce-i puteau face javrele până atunci: fiindcă zbatându-se își prelungea de pomană durerile și nu-i mai folosea la nimic și nici nu-i convenea poate să-i vadă cum îl privesc la nesfârșit. Doar îi privea. Dar spre plopul meu nu se uita, fie că mă uitase, și atunci era turbat și nici nu mă reținuse în minte ca să mă uite, fie că să nu-i ducă spre plop cu gândul și să mă găsească acolo și să-și dea seama că-i văzusem și să mă creadă și pe mine ca pe el, sau de teama că am să-i spun să pună și pe mine câinii. Nu știu ce era sau nu era în capul lui. Dar el chiar de era cum ziceau ei, ei îl lăsau pe seama javrelor cu strâmbătate și pe nedrept și orice s-ar fi întâmplat, de-ar fi murit el sau nu, bolnav sau nu, din capetele lor trebuia să fie răscumpărată pieirea. M-am gândit că el putea muri atunci când s-a ridicat din nou în picioare și-a început să se bată cu haita de câini; nu mai putea să-i vadă încolțindu-l și să mai asculte pocnetele de armă ce-i ațâțau și să stea de lemn. Dar era fără vlagă și cădea în genunchi și-i întărâta și mai tare lovindu-i și încercând să scape de ei, alergând. Doamne, cum de la noi în sat înnebuniseră câinii, că prin alte locuri din împrejurimi își vedeau de mămliga lor, n-aveau bale, ori îi duseseră din timp la injecții și-i priviseră în gura lor căscată, de ce la noi? Și atunci m-am întreat: dar dacă el nu era turbat? Dacă erau ei, cei care încercau să-l piardă? Și ei asmuțiseră câinii pe el și-l împingeau spre groapă fără vină. Dar atunci nici ei poate n-aveau nici o vină. Și era și mai groaznic, că ei aveau sa trăiască și seara să meargă în sat și fără dreptate puteau și pe altcineva să-l pună în locul lui. Au tras cu armele în vânt, umplând aerul cu miros de pulbere arsă și câinii încălziți și sleiți și ei de vlagă l-au împins în Dunăre

și el a început să se apere azvârlindu-le apă în ochi și ei au năvălit pe el și l-au doborât la mal în apă și nu se mai vedea între valuri om de câine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal: făcut din capete de câine și din trupuri de câine și având și un cap de om și mâini și picioare de om. În câinii ce se speriau de apă și voiau să vină la mal ei trăgeau cu alice și-i forțau să nu pășească pe pământ și ei se întorceau spre el și unii de-abia lângă el erau cuprinși de moartea dată de alice și începeau să plutească fără suflare în jurul lui. I-a luat apa și a început să-i încece învâlmășiți și să-i ducă în jos, plutind și nu prea. Nu l-am mai zărit dintre ei și dintre schelălăiturile lor pline de apă. Îl băga Dunărea la fund și ce era formidabil era că soarele strălucea roșu în amurg și frunzele fremătau și răsărea luna.”

Asemenea scene, de un vizionarism negru, îi reușesc lui D. R. Popescu. Remarcabilă este sugestia de complicitate între crimă, nebunie și superstiție populară. Ciocănelea, hingherul, își mărită fata și, beat, începe să latre. Cei de față cred că a turbat, îl leagă și-l închid într-un coteț de găini, apoi se duc la spital, la Câmpuleț, să verifice dacă n-au semnele turbării. Ciocănelea stă în coteț, apoi scapă și se aruncă în fântână. Sinucidere sau crimă? Ambele ipoteze sunt avansate. O întâmplare asemănătoare este povestită în *Un veac de singurătate*. Sunt și alte amănunte în *Vânătoarea regală* care sugerează isteria unei colectivități umane într-un mecanism istoric dereglat. Baba Sevastița îi taie pe pătârlăgeni sub limbă și le schimbă numele pentru a nu fi identificați de demonul turbării. Pe Țeavălungă îl cheamă acum Chilipir, pe Moise — Cazan, Florentina devine Mia și prozatorul duce mai departe narațiunea folosind noua onomastică. Este, apoi, gustul pentru macabru și preferința pentru senzațional, bizar, grotesc, observate de toți comentatorii romanului. „E un preaplin de ciudățeniei în *Vânătoarea regală*”, zice Valeriu Cristea (*Domeniul criticii*, 1975). Unele accente sunt, într-adevăr, excesive și abat narațiunea de la tema ei profundă (faptul se vede mai bine în *O bere pentru calul*

meu), altele sunt, epic vorbind, pregnante și întăresc nota alegorică a cărții sau arată explozia imaginației țărănești. Vaca lui Țeavălungă înghite monezi, calul lui Belivacă „stă cu măciulia aprinsă de două zile”, i se ia sânge, apoi calul moare în aceeași condiție grotescă. Piticul Țeavălungă suferă de priapism, umblă toată ziua beat și atacă femeile disponibile. Margareta este o nimfomană amărâtă și este poreclită rușinos Cur de Fier sau Barza pentru că naște în fiecare an un copil fără identitate paternă. Țeavălungă, cuprins de streche, trage pe Bită în bozii și femeia cântă popește în timp ce păcatul se împlinește. Scena este dubioasă. Același Țeavălungă (Chilipir) merge prin sat cu lumânarea aprinsă și intră gol în biserică, apoi se leagă de funia clopotului. Fetele dintr-un internat spionează casa administratorului Patriciu și văd lucruri care le ațâță simțurile și imaginația. Patriciu le ademenește în pivnița liceului printre butoaiele cu mustul în fierbere, și acolo se petrec fapte de spaimă (inclusiv, probabil, o crimă: omorârea profesorului Haralamb). Apare din nou un armăsar, Irod, ca simbol al acestei frenezii sexuale. Irod este castrat și, apoi, ucis. Petra se îmbolnăvește de o boală ciudată de care n-o vindecă decât profesorul Haralamb prin metode magice, ceea ce trezește gelozia fioroasă a soțului, Patriciu. O explicație a crimei ce se profilează. Petra rămâne însărcinată și credința ei este că are să-l nască pe Iisus Cristos.

În fine, scenariul polițist-fantastic se complică. Aurelia, naratorul din secvența *Orizontul ni se pare întotdeauna mai departe decât zenitul*, își asumă uciderea lui Patriciu, dar Tică, procurorul, își dă seama la timp că este vorba de o crimă imaginară, de un act ritualic, explicabil prin psihanaliză. Fosta elevă (povestirea faptelor se face, și aici, mult mai târziu decât s-au întâmplat ele, și acest decalaj de timp explică fabulația naratorilor, imprecizia datelor) duce din nou această istorie încurcată în preajma lui Moise și Gălătioan, iar ultimul narator, fost șofer al lui Gălătioan, acum pădurar, dă vești despre biografia personajelor principale

(Calagherovici, Moise, Horia Dunărințu, Calistrat Peralta) în timpul războiului, în așa chip încât, la sfârșitul romanului, știm multe lucruri despre intrigile lui Moise și despre cruzimea lui Gălătioan, dar nu știm încă adevărul integral despre dispariția (moartea) lui Horia Dunărințu. Cercetarea continuă. Căutându-și tatăl, fiul, Tică, dă peste o lume originală, trăsnită, incapabilă să mai despartă binele de rău, strivită de istorie și terorizată de inși abili și diabolici ca Moise. D.R. Popescu introduce acest mozaic într-o parabolă, dar are iscusința să iasă mereu din ea, evadând fie în fantastic (episodul din *Marea Roșie*), fie într-o descripție acut realistă a satului postbelic, cu spaimele, superstițiile și tragediile lui. Tema tragică stă în adânc, la suprafață este un carnaval de întâmplări ciudate. Judecată estetic, cartea este originală și are substanță. Alături de F, paginile de aici sunt cele mai bune publicate de D. R. Popescu și reprezintă, indiscutabil, un punct de referință în proza postbelică.

Formula epică și conflictele din *F și Vânătoarea regală* continuă în *O bere pentru calul meu* (1974). Personajele sunt cele cunoscute: Moise, Celce, Don Iliuță, Țeavălungă, Nicanor, Sevastița, Tică Dunărințu și, în planul îndepărtat, Gălătioan, Calagherovici și Horia Dunărințu. Nume noi în acest scurt roman sunt Oprică Mititelu, cârciumarul satului, Gelu Fruntelată, un uriaș cu brațul vânjos și capul dur, nevasta lui, Pitulicea, moașa clandestină a satului, și calul Mișu care are har divinătoriu și darul vorbirii. Calul este proprietatea lui Moise, dar Iago din Pătârlagele nu-i pricepe limbajul. Singura care se înțelege cu năzdrăvanul Mișu și-i tălmăcește vorbele este baba Sevastița. Cartea, cu multe elemente rămase din narațiunile anterioare, se organizează ca o alegorie și are aceeași deschidere spre simbolurile existenței sociale. În pânza complicată a întâmplărilor și a vorbelor care se contrazic, descifrăm desenul cunoscut: Tică Dunărințu caută să descopere adevărul despre tatăl său și spionii săi (martorii sau numai comentatorii evenimentelor trecute) îi dau vești contradictorii. E

dificil de precizat cine este naratorul pentru că, aici, mai mult decât în cărțile precedente, vorba trece din gură în gură, *istoria* este povestită de niște indivizi cu mintea sucită și febrilă. D.R. Popescu folosește, de regulă, următoarea schemă: „Nicanor: Sevastița mi-a spus: să mergem, i-am zis lui Moise, să-l vedem pe Celce” sau: „Nicanor: nu întâmplător a venit Moise cu Mișu la cârciuma lui Oprică Mititelu, mi-a zis Don Iliuță, și i-a spus și lui Țeavălungă ca să audă și Moise”..., de unde se vede că *a* (istoria, fapta, vorba spusă de cineva) nu ajunge la *b* (receptor, în cazul de față Tică Dunărințu) decât după ce trece prin imaginația și limbajul a trei sau patru intermediari. O caracteristică a indivizilor din prozele lui D.R. Popescu este că toți fabulează, duc vorba de colo-colo, anunță dezastre (decese) și, apoi, le contestă, sar dintr-un timp în altul și spun rareori ce gândesc cu adevărat. Adevărul iese, când iese, din suma acestor confesiuni sucite și neîncheiate. Personajele cele mai pregnante formează o familie de mitomani situați la jumătatea drumului între crimă și inocență.

În *O bere pentru calul meu* faptele ar fi următoarele: Moise cumpără un cal de la târg în scopul de a da de urma lui Horia Dunărințu pe care îl caută, se știe, și fiul său, Tică. Rațiunea lui Moise, suspectat de a-l fi lichidat pe colegul său, este simplă: să arate celor care îl bănuiesc de o crimă odioasă că nu are nici un amestec și, dacă descoperă cadavrul, să aibă, în fine, certitudinea că adversarul său e mort. Mișu, calul, vorbește și oamenii din Pătârlagele și din împrejurimi se închină și fac rugăciuni în fața lui. Cartea se deschide, dealtfel, cu înfățișarea unei procesiuni. O femeie sărută copitele calului, își pune țărână în cap și se bocește (“vai de mine ce păcătoasă sunt, vai ce nenorocită sunt”), alta își scoate hainele și le așterne, biblic, înaintea lui Mișu, socotit animal sacru. Mișu este, bineînțeles, un pretext, un oracol programat, manipulat, un simbol, în fine, luat din basm și adus în furnicarul de la Pătârlagele. Baba Sevastița, vestala, traduce vorbele calului, dezvăluind, în felul acesta, istoria ocultă a satului, cu

dispariții, crime, trădări, complicități nelămurite. Aflăm, acum, că Țeavălungă Costică a avut un frate geamăn, Liviu, și din pricina lui a stat nevinovat 13 ani la pușcărie. Ieșind de acolo, i-a tăiat gâtul cu secera. Moise îl scăpase de o nouă detenție și Țeavălungă este, acum, omul lui Moise. Apare ulterior bănuiala că, în fapt, Liviu omorâse pe fratele său Costică, și, deci, cel care se dă drept Costică Țeavălungă este în realitate fratele impostor, delatorul, ucigașul Liviu Țeavălungă. Faptele trimit, din nou, la un mit biblic (Cain și Abel) degradat în circumstanțele existenței de la Pătârlagele. Cine a ucis pe cine și din ce pricini? Cine este supraviețuitorul? Ucigașul ia, poate, identitatea victimei, Cain a devenit Abel.

Tema confuziei dintre inocență și culpabilitate este împinsă în acest plan. Linșarea doctorului Dănilă mai este o dată povestită, ca și istoria, mai veche, a omorârii lui Păun, relatată în F. Celce nu poate să moară, putrezește în pat, are coșmaruri și, când Moise se duce să-l întrebe de mormântul lui Horia Dunărințu, nu vrea să vorbească. Alt simbol. Celce este păcătosul nepocăit, blestemat să agonizeze la infinit. Sunt reluate și întâmplările din Câmpuleț (dispariția profesorului Haralamb, dispariția gelosului Patriciu). Haralamb este un om onest, cu scaun la cap, din familia morală a învățătorului Horia Dunărințu. El se opune măsurilor represive luate de stângista, fanatică Anișoara Caramalis împotriva elevilor de la școala hortivicolă. Dispare după un timp fără urmă (toate acestea le știm din cartea precedentă) și cazul lui este din nou povestit. Se lămurește ceva? Doar faptul (și aceasta va fi regula) că dramele mărunte, izolate duc spre același mecanism și că în centrul lui stă dorința scelerată de putere a unor indivizi ca Gălătioan. Don Iliuță vorbise de rău pe Guguștiuc (simbolul puterii dogmatice) și este urmărit, dar scapă ascuns într-un clopot (refugiu simbolic). Doctorul Dănilă aflase ceva despre omorârea lui Calagherovici și așa se explică linșarea lui. Cărciumarul Oprică Mititelu, aliat cu Moise, făcuse denunțuri împotriva lui Horia

Dunărințu și se spovedește, acum, în fața preotului Izidor. El are un *maculator* în care a notat totul și acest fapt neliniștește pe prudentul Moise. Calul Mișu, care dezvăluie prin gura Sevastiței dedesubturile unei istorii tenebroase, devine primejdios și Oprică, Fruntelată și Moise vor să se debaraseze de el. Îl împing, întâi, într-o mlaștină pentru a-i verifica puterile supranaturale, apoi îlucid și-i dau carnea la porci. Această mișcare a maselor superstițioase este bine sugerată în carte. Aruncarea în mlaștină (scena repetă într-o oarecare măsură pe aceea din *Vânătoarea regală*: uciderea doctorului Dănilă) are și ea o valoare simbolică. Imaginea epică, în datele ei materiale, este remarcabilă: calul e atacat de lipitori în apa stătută, putredă și, pe margine, indivizii care până atunci îl adorasera și-i trimisera scrisori în care notau păcatele și dorințele lor privesc acum cu bucurie chinurile animalului...

Romanul se încheie așa cum începuse: nici o revelație în privința conflictului central, doar o sumă de detalii care adâncesc secretul dispariției lui Horia Dunărințu. Întâmplările nu au ordine și nu au, totdeauna, nici semnificație. Prozatorul însuși recunoaște (printr-unul din naratorii săi) că nu faptele în sine contează, ci altceva și anume ceea ce cred indivizii despre ele. O idee pe care o întâlnim și în cărțile de până acum și în cele care urmează: „Toate astea sunt întâmplări, fapte — și întâmplările n-au nici o importanță, ele sunt, cum ar zice Nicanor, indiferente, niște mișcări, niște povești (și povești au mai fost și-or să mai fie), importante nu sunt aceste întâmplări, că Horia e în cutare mormânt, că Țeavălungă Costică a băgat secera în gâtul lui frate-său: contează ce credem noi despre ele, de le uităm sau nu, de zicem că-s bune sau le blestemăm, de-o să asmuțim și noi câinii pe doctori sau nu, de în sufletul nostru le trecem la bine sau la negru. Omul la urma urmei nu e decât o cruce de oase.” Istoriile pot fi, atunci, verosimile sau nu. În *O bere pentru calul meu* ele sunt de toate felurile. Unele vor să sugereze demența colectivă, „haloimisul”

(zice naratorul) în care au intrat pătârlăgenii. Nevasta lui Patriciu pretinde că l-a născut pe Isus, niște țărani superstițioși sapă la temelie casei și, la apusul soarelui, cinci căței sar din groapă; nevasta lui Frunteletă, Pitulicea, spânzură icoanele, apoi le aruncă în apă, se bărbierește în fiecare dimineață și umblă cu fusul în născătoarea femeilor; țigani fură părul calului Mișu și-l vând, niște copii adună balega „sfântului”, baba Sevastița stă de vorbă, în rai, cu găscanul lui Gelu Frunteletă, Țeavălungă suferă, în continuare, de satiriazis și suferința este amplu comentată în carte... Este o notă licențioasă în aceste pagini prolixе, indivizii spun prea multe *măscări* și nu totdeauna au haz și, în genere, nota pură, profundă a ființei lor nu se simte. Romanul pare uneori o însumare de anecdote și, atunci, tema gravă se pierde. Însă cartea trebuie judecată ca o secvență dintr-un ciclu care, deocamdată, nu s-a încheiat.

* * *

Două romane noi (*Ploile de dincolo de vreme*, 1976; *Împăratul norilor*, 1976) vin să completeze datele despre lumea semirurală din spațiul Pătârlagele-Câmpuleț-Turnuvechi-Lăzăreni, plasat undeva în apropierea Dunării de sus. Cronologia nu este nici aici liniară și criticul care vrea să pună faptele în ordine și să urmărească evoluția unor personaje este derutat de anacronismele, revenirile prozatorului cu informații contradictorii, la subiectele tratate anterior. A murit sau nu Moise, cum se spune în finalul romanului *F?* A dispărut Tică, anchetatorul? Este Horia Dunărințu mort, cum se sugerează de o sută de ori de către prietenii și dușmanii săi, sau trăiește sub altă identitate (călugărul Paisie) într-o mânăstire, cum, iarăși, se spune în mai multe rânduri? Iată subiecte pe care martorii din prozele lui D.R. Popescu nu le epuizează.

În construcția romanului a intervenit, totuși, un element nou: materia epică nu mai este dispusă în narațiuni autonome, ci în

80 de scurte capitole (fragmente) care, împreună, formează un imens mozaic. Există o legătură între ele, dar nu în chip direct. Centrul acțiunii se mută pentru moment în satul Lăzăreni de unde vine unul din personajele cărții, Lilica. Aici se petrec aceleași fapte misterioase, se cultivă dușmăniile vechi, curge sângele răzbunării și, mai ales, aici ca peste tot în proza lui D.R. Popescu indivizii vorbesc mult și în dodii. Un tânăr, Adrian, iese din închisoare cu ideea fixă de a-l ucide pe dușmanul său, Dolângă. Adrian este fiul pădurarului Dinache și cumnatul lui Calagherovici. A intrat în închisoare nu se știe, deocamdată, de ce și nu vom ști nici la sfârșitul cărții. Faptele s-au petrecut în alt timp (anii '50), anterior oricum evenimentelor relatate la sfârșitul romanului *F*, unde se anunță moartea lui Moise. Moise din *Ploile de dincolo de vreme* este încă în viață, nu mai este, adevărat, tânăr și nici puterea lui în Pătârlagele și Câmpuleț nu mai este mare. Acestea într-un plan al narațiunii, dar, cum știm din prozele de până acum, planurile temporale se suprapun și se confundă. Memoria naratorului le amestecă și, la lectură, trebuie să fii cu ochii în patru ca să nu-ți scape alunecările dintr-un timp în altul. Prozatorul cultivă acest stil folosit de Faulkner și preluat de unii romancieri sud-americani. El dă iluzia simultaneității vieții și sugerează o memorie colectivă încărcată și haotică. Adrian iese, deci, din închisoare și stă de vorbă cu Ghenadie Manoilescu, fost gardian, și cu Mița, pe numele adevărat Anișoara Caramalis, prietena gardianului. Mița citește *Biblia* și se dăruie, creștinește, bărbaților care au stat mult timp în detențiune. Prin Adrian pătrundem în istoria Lăzărenilor. Dinache, tatăl, fusese un gospodar priceput și ajunsese președintele cooperativei din sat. Adversarul său, Dolângă, îl sapă și-i ia locul. Dolângă nu acționează singur, în spatele lui se află inevitabilul Moise și, dincolo de el, Gălătioan, dornic să-l doboare pe Calagherovici. Este imposibil de prins toate firele acestei conspirații care se ramifică în progresie geometrică. Calagherovici luase de soție pe Lilica, fiica lui Dinache, dar despre începuturile acestei alianțe

vom afla date mai sigure de-abia în cartea următoare, *Împăratul norilor*.

Spre a simplifica lucrurile, să spunem că romanul de acum coboară spre rădăcinile conflictului central (Calagherovici-Gălătioan-Dunărințu-Moise), dar nu prea mult, căci naratorii (martorii) deschid mereu părții noi, ba revin, ba se îndepărtează de tema centrală. Naratorii sunt acum: Vânturache, Ghenadie, circarul Francisc, Lilica, ascultați direct sau prin intermediari de același Tică, personajul-pivot al romanului. Ghenadie, miner, se pare, la origine, luase parte la bătlăiile politice din primii ani de după război; fusese apoi exclus din partid pentru că făcuse nuntă într-o zi de doliu (moartea învățătorului Guguștiuc, simbolul puterii în epocă), ajunge la închisoare și, apoi, gardian, iar mai târziu — dacă, iarăși, nu încurc datele — e polițist amator. Francisc, fost dentist, este iluzionist, mag, șarlatan, seducător cinic. Un oarecare Eftimie, infirm, are darul de a înțelege limbajul plantelor și al animalelor. El vede și comunică la distanță, presimțind întâmplările tragice... Dolângă ucide cu cruzime lupoaicele cu pui mici și strivește cu motorașul său păsările de curte. Adrian, întors din închisoare, îl pândește să-l împuște, dar Dolângă moare în alte circumstanțe străpuns într-o noapte de ferăstrăul motorului de tăiat lemne. Accident? Crimă? Mister. Dolângă fusese implicat mai înainte, el însuși, într-o crimă rămasă, iarăși, nedezlegată: uciderea lui Marin Butiseacă, naivul și imprudentul activist politic trimis în Lăzăreni să colectivizeze satul. Fostul miner este un om simplu, înflăcărat de ideile revoluției, hotărât să schimbe numaidecât rânduielele țărănești. Țăranii îl trag pe sfoară, se fac că-l ascultă și-și văd de ale lor. Dolângă, care nu vrea să se înscrie în gospodăria colectivă, propagă abstenența ca metodă de luptă politică. El umblă noaptea prin sat însoțit de tinerii însurați și organizează petreceri în scopul de a-i împiedica pe țărani să-și facă datoria conjugală. Butiseacă nu pricepe aceste manevre și, când începe să priceapă, este omorât. De către cine?

Acțiunea romanului ia alt curs, regăsindu-l pe infatigabilul intrigant Moise spre care duc, s-a putut constata până acum, toate firele acestei vaste conspirații. Fostul învățător este într-o fază de declin. Gălătioan se debarasează lent de el, oamenii din Pătârlagele și Câmpuleț îl ocolesc. Tică procurorul n-a abandonat ideea lui de a afla adevărul, însă Moise nu-i o pradă ușoară. Noua lui victimă este Lilica, fosta soție a lui Calagherovici, eliminat de Gălătioan cu ajutorul aceluiași Moise. O victimă prin seducție. Lilica acceptă prietenia și, apoi, căsătoria cu dușmanul fostului ei soț, și toată lumea se întreabă, uluită, de ce?! În cartea de acum și în cea următoare (*Împăratul norilor*) se va da un răspuns, însă răspunsul este tot echivoc. Femeia însăși explică în mai multe rânduri hotărârea ei, vorbind de ură, de slăbiciunea cărnii, de disperarea omului singur, de frică... Mai târziu (*Împăratul norilor*) aflăm că Lilica păcătuisese pe când era încă soția lui Calagherovici. Moise se folosise de ea pentru a căpăta date compromițătoare (fictive scrisori din străinătate trimise de dușmanii puterii populare, declarații false) despre omul pe care voia să-l *radă*. Fapt sigur este că, după moartea lui Calagherovici, Lilica dă pe față legătura cu Moise; așteaptă un copil și, după o vreme, dispăre în condiții neclare (aceste *dispariții* au devenit aproape ritualice în romanele lui D.R. Popescu). Prilej ca ancheta lui Tică Dunărințu să se intensifice. Apar noi martori (naratori), indivizi care fac ipoteze, aduc probe, dau o versiune a adevărului, însă, ca și până acum, adevărurile nu concordă. Moise este, bineînțeles, cel dintâi suspect și declarațiile lui se contrazic. Lilica dispăruse, se pare, în apele Amireșului împinsă acolo de Moise. Tică, procurorul, ascultă pe toți (circularul Francisc, Vânturache, Anișoara Caramalis, Ghenadie, Moise) și nu crede pe nimeni. Incidentul de acum re-deschide rana veche (adevărul despre dispariția învățătorului Dunărințu și despre moartea lui Calagherovici) și la voluminosul dosar se adaugă probe noi. Unele dialoguri (acelea, de pildă, dintre Francisc și Moise) sunt însă fără rost și, în genere, toată discuția

despre presupusa moarte a Lilicăi este lungă și fără justificare epică. Cititorul mai este o dată păcălit (alarmă falsă: Lilica nu fusese ucisă, Lilica trăiește, naște și, în romanul ce urmează, are un copil, copilul crește mare și e, la rândul lui, răpit sau omorât), dar *păcălirea* și *suspansul* se prelungesc peste limitele surprizei.

Relația dintre Lilica și Moise, ca proces psihologic, este însă interesantă. D. R. Popescu examinează, în stilul său simbolistic-cazuistic, doi oameni care se urăsc și, totuși, se unesc sub puterea simțurilor, se pândesc, se insultă și se instalează, în cele din urmă, într-o căsnicie infernală. Justificarea femeii care se împreună cu un om pe care îl detestă este dură și inconcludentă moral: „Ce chichirez avea această puturoasă lașitate a mea în fața unui criminal care se spunea că pe Horia Dunărințu îl... și poate și pe Calagherovici?... De ce? nu înțelegeam și-mi venea să urlu de ciudă. Poate pentru că... da, m-am uitat pe sub gene la el, pe furiș, era un ins obosit și rușinat și care nu mai era nici tânăr... Ei, da, Moise nu mai avea neobrăzarea să nu-i pese ca oricărui tânăr că stă sfârșit lângă o muiere goală, suferea ca un câine, avea crețuri între pomeți și sprâncene și pete de ficat pe dosul palmei... Și ce câștigase de fusese un ticălos, doar o bucurie scurtă și pe furiș, într-o cameră de oaspeți, la căpătâi cu o cupă primită la oină... Dar fusese el o lepră? Ar fi îndrăznit el atunci... de-i făcuse un rău lui Calagherovici să?... Ce-avea el cu Calagherovici, să zici că totul fusese o răzbunare? Și cu Horia? Când lumea nu găsește un răspuns la o boală zice că e cancer, și la o întrebare, la o viață de om, că e vorba de crimă... De ce să-i dau eu cu vaza în cap și să-i urlu: «Criminalule? Cu ce drept? Îi considerăm buni numai pe cei care ni se supun dorințelor și voinței noastre și-i distrugem fără milă pe cei care nu se lasă domesticii ca niște oi... Moise a avut curajul să-l înfrunte deschis pe Dunărințu și să nu-mi spună nici mie minciuni, că e bine cu Calagherovici... Moise a făcut tot ce-a crezut el că ține de credința lui, are o conștiință și cine are conștiință nu e un ins prea simpatic, nu iartă... Ce a câștigat el din ce-a făcut până acuma?».”

Critica stângismului, ca metodă politică în anii dogmatismului, este mai directă în *Ploile de dincolo de vreme*, decât în cărțile anterioare. Gălătioan este un mic satrap local, specialist în lichidări, raderi. El împarte oamenii în două categorii: (1) cei care bat coasa și (2) cei care bat nituri. Acestea sunt singurele categorii pozitive admise. Ceilalți indivizi sunt, prin chiar condiția lor, suspecti și, deci, vinovați. Ca să-l înfunde pe Calagherovici îi fabrică un trecut dubios (legionar, agent de siguranță), cumpără mărturiile a doi comercianți vechi (Marconi, Salzbergheer) și, după presiuni dure, Calagherovici sfârșește prin a recunoaște (recunoașterea face parte din cadrul lichidării). Suspecții sunt duși la Frumușica, în deportare, sau să lucreze la Valul de Nisip... Romanul politic, dispersat în tot ciclul *F*, este substanțial și recurge, ca formă de expresie, fie la parabolă, fie (în cazul de față) la comunicarea directă, realistă.

* * *

Unele întâmplări se lămuresc într-o oarecare măsură în *Împăratul norilor* (1976), ultimul roman al ciclului *F*. Adrian, fiul lui Dinache și fratele Lilicăi, intrase la închisoare pentru că într-o noapte, pe când se întorcea de la o petrecere cu mai mulți tineri din sat, are loc o încăierare și, la urmă, unul dintre flăcăi este înjunghiat. Cine este criminalul? Vina cade pe Adrian care n-are curajul să protesteze și, în consecință, stă nevinovat opt ani în detenție. Dolângă, al cărui fiu participase la cearta tinerilor, pare că a manevrat justiția și a înfundat, în chip abil, pe băiatul dușmanului său. Tot Dolângă este indicat ca ucigașul activistului Butiseacă. Într-o noapte, îl lovește cu o furcă în cap și-l aruncă într-o carieră de piatră, lăsând să se înțeleagă că e vorba de un accident. Dar, cum se spune de mai multe ori în roman, „nimic nu e sigur, totul e ca o ceață care se îngroașă” și „adevărul nu e unul singur” și, tot astfel: „dar care e adevărul adevărat cine poate spune?”, „adevărul se pierde”... Aceasta este, cum știm, tema de

profunzime a prozelor lui D.R. Popescu. În *Împăratul norilor* adevărul pare a ieși la suprafață (dovadă dezlegările de mai sus), dar nu de tot. Enigma esențială (Horia Dunărințu) rămâne nede-zlegată, deși apar, și în legătură cu acest caz, elemente noi pe măsură ce biografia altui personaj, în relație strânsă cu cel dinaintea, se completează. Este vorba de Moise, figura centrală a romanelor din această serie și, în mod premeditat, simbolul epocii dogmatice (obsedantul deceniu). Acțiunea din ultimul roman se situează la o oarecare distanță de timp față de cel precedent. În *Ploile de dincolo de vreme* Moise abia se însoară cu Lilica, în *Împăratul norilor* are deja o fiică, Anita, și fiica a ajuns la vârsta adolescenței.

Intriga narațiunii (împărțită în 117 fragmente) se desfășoară în legătură tocmai cu această adolescentă care-și judecă aspru tatăl și, în cele din urmă, dispare (asasinată). Cine este autorul acestei noi și abominabile crime? Cel dintâi suspect este Francisc, circarul care face să vorbească spiritele celor duși din lume. Se dezvăluie, acum, și biografia lui. Magicianul este fiul unei prostituate, crește într-o casă de toleranță printre hamali și gunoieri și învață de mic că nu trebuie să-i fie frică de sine. Ajunge tehnician dentar, dar este fascinat de lumea circului și face exerciții de iluzionism. Gurile rele din Câmpuleț spun că Francisc, instabil sentimental și refractar față de căsătorie, este sadic și că el ar fi ucis pe fiica lui Moise după ce a sedus-o. Zvonul prinde și polițistul voluntar Ghenadie Manoilescu întocmește cu râvnă un dosar voluminos. Circarul își asumă crima și este arestat, apoi reneagă totul și dosarul se redeschide... Bănuielile se opresc, în cele din urmă, asupra lui... Moise, tatăl cu un trecut încărcat. Acesta și-a pierdut puterea în Câmpuleț, dar nu și deprinderile. Gălătioan l-a abandonat (știm aceste lucruri din cartea anterioară), Lilica — soția — îl detestă, oamenii care îl cunosc se feresc de el ca de un ciumat. Îl judecă, acum, cu mare severitate copiii săi, Ilarion și Anita. Ilarion, născut dintr-o legătură veche, crede că labirintul

este în om, și Moise, tatăl, nu poate ieși din el. Pe el, fiul, nu-l interesează adevărul, nu are sentimentul complicității în istorie și vrea să trăiască liber, departe de „labirintul de întuneric” în care s-a înfundat tatăl său. „Eu nu visez ca tine să adun mărturii despre un adevăr — spune el lui Tică Dunărințu — și nici nu-ți spun să te lași păgubaș și să nu-ți mai pierzi toată energia și tinerețea ca să construiești o utopie pe care o știi de la început efemeră... Nu ești singurul, o să-mi spui, trebuie să mai fie și alții, fenomenul ce se întâlnește cel mai des trece întotdeauna aproape nebagat în seamă. Utopia asta este pentru tine speranța ce te ține viu, ea e revoluția ta. Dar de ce sperii tu că a spune adevărul e ceva minunat? Cui, unor aiuriți, unor mânjiți, unor nepăsători ca mine? A, mai ai o rezervă: viitorul. Dar dacă el va avea treburile lui? Tu trăiești acum, bea, du-te la muieri, fii ca mine cu picioarele pe pământ.”

Anita, fiica născută dintr-o iubire păcătoasă, vrea să știe adevărul despre tatăl său și această curiozitate o va duce la moarte. Moise, tatăl scelerat, surprins într-o situație rușinoasă (închis în birou cu o femeie străină), nu se dă în lături să-și ucidă fiica. Dar o ucide cu adevărat? Concluziile merg în această direcție. Francisc crede că Moise și-a ucis fata ca un Irod care și-a sacrificat chiar propriul copil ca să fie sigur că omoară pe Cristos (adevărul). Și mai necruțătoare, în acest proces cu miză morală, este Lilica. Ea se mai justifică în câteva rânduri după ce în romanul precedent dăduse mai multe variante. Stăruitoare este acum ideea că femeia a făcut ceea ce a făcut dintr-o ură adâncă: „Eu m-am supus din calcul, ca o târfă dacă vrei, dar necerându-ți nimic, nici un ban, știind că n-aveai să-mi dai nimic, necerând nimic m-am supus plăcerii tale ca să-mi pot păstra totuși întregă ura față de tine pentru moartea lui Calagherovici și greața față de carnea ta rece ca de șarpe, m-am lăsat în voia ta ca să te pot privi cu dispreț cum te zbați să ai o plăcere și cum îți put picioarele și cum dimineța îți pute gura ca lui Ion Logofet toată ziua... Am înțeles

de ce erai tu puternic, pentru că puteai să-i faci pe alții și să mă faci și pe mine să ne fie frică...” Simbolul femeii care își dă trupul dușmanului pentru a se răzbuna îl aflăm în *Biblie* și în tragedia antică. Lilica nu are dimensiunile epice necesare unui simbol tragic, dar cazul ei se remarcă în roman. Fiica lui Dinache este nu numai opera voinței de răzbunare, este și jucăria soartei. Ea îl acceptă pe Moise din calcul, dar și din o slăbiciune pe care rațiunea o detestă. Disparația Anitei și bănuiala că ucigașul este chiar Moise, părintele infernal, o radicalizează și-o împing la crimă. Finalul romanului o arată în circumstanțe echivoce: îl omoară pe Moise, împingându-l sub roțile trenului și bea, apoi, otravă sau este cu premeditare otrăvită?!... Nici crima ei nu este sigură, s-ar putea ca Moise să-și fi luat singur zilele pentru a scăpa pe această cale de coșmarul din el... O ipoteză, pe lângă atâtea altele, care traversează aceste romane construite în chip programatic pe ideea coruperii adevărului.

Sunt și alte destine care participă, ca martori sau ca actori, la această tragedie lungă, mocnită. Vechea cunoștință, Anișoara Caramalis, reappare și aflăm acum date noi despre tinerețea ei. Fusesse telefonistă într-un oraș ardelenesc, apoi activistă socială și, în această calitate, cunoscuse pe Gălătioan și participase, deloc inocentă, la evenimentele din Câmpuleț. Viața ei erotică este o suită de eșecuri. A devenit, acum, bigotă, citește cărțile sfinte și caută mântuirea. Se leagă afectiv de cățelușa Marga și cățelușa este strivită de un camion; adoptă o iepuroaică, numită tot Marga și, când n-o mai poate ține în casă, o dă cu durere pentru a fi sacrificată; cunoaște, în fine, o babă credincioasă care pretinde că a văzut pe Dumnezeu... Baba umblă însoțită de o găină pe nume Marga și moare fericită. Anișoara este în romanele lui D. R. Popescu un agent de legătură important, ea duce vorba de colo-colo, are intuiția răului și, în faza mistică, viziunea ei este apocaliptică. Un personaj de fond ce se ține minte, Ghenadie Manoilescu, fostul gardian, numit cu o vorbă rea „rahatolog” sau „rahatometru”, s-a

specializat în alcătuirea dosarelor mincinoase. El adună cu o răbdare inumană probele pentru a trimite la moarte pe nevinnovatul Francisc. Știe să *ticluiască* bine dovezile, competența lui în a pune în mișcare *mecanismul minciunii* este incontestabilă. Unul dintre naratorii din *Împăratul norilor* numește acest fenomen „verișorismul”: frică, mistificație, slugărnicie față de putere și cruzime față de oamenii mărunți și fără relații... Ghenadie face parte din categoria morală pe care romanul și filmul politic din ultimele decenii au impus-o: aceea a *fanaticilor corupți*. Poetul Ion Logofet face curte lui Gălătioan (omul puterii locale) și cântă sondele patriei. Prozatorul este neîndurător cu acest personaj, face din el o caricatură a necinstei și conformismului de speță joasă. Logofet cumulează prea multe vicii morale pentru a mai rămâne, în ordine epică, verosimil. E lingău, slinos, imoral, profitor... Pe nevesta lui, numită în deriziune Monaclisa și Osânzeana, o împinge într-o aventură trivială cu șeful pompierilor voluntari din localitate numai pentru că pompierul este rudă cu un om cu influență.

În roman este și un scenariu simbolic care, la sfârșitul acestui ciclu epic întins și întortocheat, se înțelege mai bine. Am semnalat deja prezența câtorva mituri degradate (cum sunt de regulă miturile în romanul modern). În *Împăratul norilor* trimiterile la textele sacre sunt mai frecvente. Prozatorul speculează, de pildă, asemănarea de nume dintre personajul său (malefic) Moise și Moise din *Vechiul Testament*. Istoria scoaterii din robia egipteană și a rătăcirii în pustiu este pe larg prezentată, în așa chip încât cititorul are bănuiala că este o legătură între parabola sacră și parabola profană pe care o urmărește. Care ar putea fi această legătură? Moise, biblicul, moare înainte de a intra în pământul făgăduinței, iar toți evreii care cunoscuseră robia egipteană mor în pustiu. Moise, personajul lui D. R. Popescu, este, desigur, un corespondent derizoriu al părintelui spiritual și al legislatorului biblic. Învățătorul din Pătârlagele este un apostol al minciunii și pedeapsa lui este să nu poată ieși din labirintul (coșmarul) insta-

lat în ființa lui. Neamul lui e blestemat să se stingă și el însuși nu va trece Iordanul, nu va cunoaște, cu alte vorbe, liniștea și iertarea oamenilor. Tică Dunărișu îl lasă să trăiască liber pentru că nu este o pedeapsă mai crudă pentru un individ care a avut puterea și-a exercitat-o în chip abuziv decât să simtă în orice clipă întorcându-se spre el ura și suferința pe care le-a provocat. Moise crede că „lumea e plină de nebunie” și se apără dând vina pe istorie. Însă copiii și soția lui nu-l cred și nu-i acceptă scuza. El însuși a semănat nebunia în lumea din Pătârlagele și Câmpuleț, a fost în chip conștient instrumentul dezordinii și cruzimii și, acum, la bătrânețe, este prizonierul unui labirint murdar. Muntele gunoaielor care crește în Valea Plopilor este semnul acestei istorii impure din care nu poate evada șiretul Moise. El este înfrânt (și aceasta este osânda cea mai grea pe care o primește) în existența intimă, fiind renegat de copii și de femeia cu care împarte patul. „N-ai impresia — îi spune Lilica într-unul din asprele ei rechizitorii — că trăim într-o luntre ciudată care nici nu merge înainte și nici nu pleacă înapoi, se leagă pe loc între niște maluri negre ca de canal de sub oraș prin care zoaiele și împuțiturile și șobolanii morți par să nici nu mai curgă, atât sunt de la fel zilnic, și fără sfârșit... O luntre cu două persoane, fără lopeți și fără cârme, parcă prinsă într-un vârtej ce-o rotește sau o ține aproape în același loc ca spânzurată de o ancoră... Și cineva ne-a legat unul de altul ca pe niște frați gemeni: stăm de-același buric legați, luntrea fiind casa și buricul ce ne ține în viață pe apa asta de sodă și de pucioasă și grea de-atâta noroi ce o îngroașă...”

La capătul acestor cărți care fac o navetă imprevizibilă între un prezent nesigur și un trecut plin de enigme, putem să vedem mai clar scenariul epic și adâncimea simbolurilor. Este limpede, după felul cum se desfășoară narațiunea, că autorul a scris întâi, un roman (*F*) în care a concentrat un număr de destine și de întâmplări și a revenit, apoi, la ele cu noi amănunte, fără a mai păstra o cronologie strictă. Naratologii numesc acest procedeu

bazat pe reluări succesive, reveniri, acumulări epice, *principiul serilor deschise* (o bună analiză face, în acest sens, Mioara Apolzan în *Casa ficțiunii*, 1979). În limbaj mai simplu, asta înseamnă că nici o istorie narată nu este închisă și, în ansamblu, narațiunea se constituie prin acumulări nesfârșite de mici narațiuni adiacente. Epicul proliferază în pagină și autorul nu intervine în text, nu ordonează și nu judecă faptele. Este vorba de o tehnică narativă și ea ar putea fi numită *tehnica proliferării dezordonate*, deliberat gândită în acest sens și, din fericire, infidel aplicată în narațiune pentru că, altminteri, nu ar exista un sens major al faptelor și totul s-ar prăbuși într-o anecdotică mărunță. Principiul este că naratorii nu cunosc decât o parte din adevăr și punctul lor de vedere este fatalmente subiectiv. Este o primejdie în această înmulțire haotică a celulelor epice (vizibilă în *O bere pentru calul meu* și, în parte, în *Ploile de dincolo de vreme* și *Împăratul norilor*), însă, pe spații mari, narațiunea lui D. R. Popescu își fixează liniile și își impune temele, simbolurile și tipologia.

Câteva se repetă. Este, înainte de orice, tema istoriei impure și a omului ca labirint într-o istorie în care valorile morale se amestecă în așa măsură încât „toate sunt văzute invers, întâi moartea și apoi viața”. Ideea *lumii pe dos*, veche în literatură, este urmărită într-o lume acut politizată, destructurată social și debusolată moral. Este, apoi, motivul pânzei și, în legătură cu ea, circulă în cărțile lui D. R. Popescu numeroși *observatori, spioni, martori mincinoși ai adevărului*. Unul stă într-un pom, altul umblă pe picioaroange, al treilea stă ascuns în ierburi, totdeauna este de față un *pândar* care observă și înregistrează gesturile indivizilor... Impresia este că în spațiul de la Câmpuleț și Pătărlagele domnește suspiciunea și guvernează delatațiunea. De aceea, toți indivizii sunt, potențial, criminali pentru că nici un comportament nu mai este normal și nici un semn nu mai este sigur. Romanele lui D. R. Popescu sunt pline de indivizi bizari de felul lui Francisc, circarul, oameni care par nebuni și, de multe ori, sunt înțelepți (Don Iliuță, baba

Sevastița, bătrânul Gălătioan, Dimie, Nicanor, Solomon Pexa). Lângă ei se află o altă categorie: ființele diabolice și brutale, micii fanatici corupți, intriganții de provincie, profitorii revoluției (Celce, Ică, Moise, Gălătioan, Florentina, Dolângă, Brânzaș, Logofet etc.). Unii dintre ei *agonizează* la propriu și la figurat: Celce nu poate să moară, Moise este un strigoii într-o lume care nu-l primește... N-a trecut neobservată repetiția acestei teme (*tema priveghiului*), prilej pentru a studia tragicul și grotescul, căci, încă o dată, nici o noțiune nu rămâne pură, moartea (tragicul) suportă agresiunea trivialului și a mistificației.

Romanele din ciclul *F* formează o întinsă și substanțială parabolă, cu punctele de vârf în *F* și *Vânătoarea regală*. Ea impune în proza noastră un stil, o viziune epică (în care toate valorile și toate categoriile se amestecă), un mod de a nara și, cum am spus deja, un spațiu imaginar inconfundabil.

Augustin BUZURA



Salutat de critică, la apariția volumului de nuvele *De ce zboară vulturii* (1966), ca un prozator *greoi, viguros și grav*, interesat de psihologia izbânzii și a eșecului în mediile elementare (Valeriu Cristea), Augustin Buzura (n. 1938) se impune prin *Absenții* (1970) ca unul dintre analiștii cei mai pătrunzători din ultimul deceniu. Cartea, cu o structură epică complexă, a fost pusă în legătură cu tehnica noului roman (Butor, Robbe-Grillet, Claude Simon), filiație discutabilă, pentru că Buzura prezintă mai mult *scriitura unei experiențe decât experiența unei scriituri*. Timpul limitat în care se petrece acțiunea (aproximativ 2 ore și jumătate) poate trimite la *Ulysse*, însă tema cărții lui Buzura este alta și, în genere, mijloacele sale romanești n-au un model precis. Notarea senzațiilor pe care le provoacă angoasa și revolta așează *Absenții* în rândul *jurnalelor* morale, specie răspândită în proza modernă.

Însă jurnalul lui Buzura depășește sfera vieții subiective, se deschide spre social și nu evită stările de coșmar. Epicul pătrunde, apoi, în analiză sub forma unor narațiuni întrerupte la jumătate, reluate și uitate din nou în momentul de flux al confesiunii. Înregistrând momentele unei *rupturi* în planul psihicului, cu salturi uriașe de la prezent la imaginile unei copilării traumatizate, de la subiectiv la obiectiv și de la real la oniric, analiza e coerentă, clară, *plină* aproape pe tot parcursul ei.

Prin neliniștile personajului central, *Absenții* se apropie mai mult de tipul romanului existențialist, deși Buzura nu cultivă interogația metafizică și nici parabola enigmatică. Suspicios, revoltat, *îngrețosat* de conformism, Mihai Bogdan este un Roquentin care caută o soluție de salvare în ironie. Tânăr medic psihiatru, el lucrează într-un institut academic de cercetări, și șeful lui, profesorul Poenaru, îi fură sistematic ideile pentru a le prezenta la numeroasele congrese la care participă. Un furt aproape legal. „Negrii” științifici caută să descopere soluții noi, directorul *dă indicații*, le procură aparate și, la urmă, își însușește rezultatele cercetării lor. Cei care nu acceptă acest rit feudal sunt eliminați fără milă. Mihai Bogdan, după un prim gest de revoltă (va pălmui pe impostorul cinic în timpul unei discuții), admite formal această vasalitate neavând altă șansă să-și continue lucrările. Spiritul lui contestatar caută alte forme de manifestare, și cea mai frecventă este ironia agresivă. Un punct de sprijin este și prietenia cu doctorul Nicolae, spirit inclement, sarcastic și acesta. Ironia este forma lor de libertate. Prietenia le dă un echilibru și-i apără de presiunea exercitată de alți cercetători, intrați într-o *ierarhie* a compromisului. În această zonă de libertate și justiție pătrunde, totuși, imperceptibil, suspiciunea și frica. Mihai Bogdan observă într-o zi că prietenul său Nicolae ascunde ceva, atitudinea lui, în orice caz, s-a schimbat. S-a schimbat, cu adevărat, sau e numai bănuiala unui spirit care, prin exercițiul îndelungat al negației, nu mai poate distinge binele de rău și nu mai crede în nimic, nici chiar în el

însuși?! Îndreptățită sau nu, îndoiala — sub forma, deocamdată, a *prudenței* — a pătruns în teritoriul până atunci apărat, pur, al prieteniei. Romanul începe la acest punct de derută și solitudine pe care lunga introspecție a doctorului Bogdan nu face decât să le agraveze. Închis într-o cameră mizerabilă, în vecinătatea unui pensionar alcoolic și limbut, în acompaniamentul unei ploii monotone, el va încerca, în așteptarea doctorului Nicolae, să pună ordine în lumea lui interioară. *Ordinea* depinde însă de multe lucruri pe care gândirea tăgăduitoare, iritată a eroului nu le poate stăpâni. Întorcerea în trecut echivalează cu intrarea într-o lume de coșmar. Memoria aduce neîncetat fapte traumatizante — moartea tatălui, nebunia mamei, moartea, apoi, a unei Magdalene în condiții neclare. La acestea se adaugă, prin alternanțe bruște de planuri, imagini ale prezentului: trâncăneala bătrânului, dialogul absurd, ionescian, cu nevasta (o bătrână infirmă), încercarea unui alt bătrân bizar de a desfunda pe stradă un canal, apariția și dispariția unei femei în curtea casei din față, strigătele isterice ale Mirelei, „posibila borfișoară“ de alături, dialogul personajului, apoi, cu *vedeniile* pe care le fabrică neîncetat imaginația lui febrilă. Tema cărții ar putea fi angoasa așteptării. Mihai Bogdan *așteaptă* ca ceva să se petreacă, să-l smulgă din solitudinea rea în care a căzut și să-i umple timpul gol pe care îl traversează. Așteaptă pe Nicolae, pe domnul Jules, fostul lui profesor de franceză, un nebun blând care vine să ceară bani pe orele pe care nu le mai predă de mulți ani, așteaptă ca vecinii să termine cearța lor insuportabilă, iar bătrânul de pe stradă să desfunde, odată, canalul ce va rămâne dealfel nedesfundat, așteaptă, în fine, pe Mirela sau altă femeie, însă judecata lui prevăzătoare îi spune dinainte că nimic nu se va schimba în existența lui, chiar dacă cei așteptați vor veni. Toate aceste imagini au, firește, o valoare simbolică, sunt — cum s-a observat — semnele imposibilității de a ieși din reclusiunea morală proprie. Ascultând confesiunea fără sfârșit și fără logică a profesorului Matei, psihiatrul gândește că

acesta-i „prototipul meu senil”, iar prototipul confirmă, voind să dea o dovadă că ratarea pândește pe toți: „Eu îi sunt cel mai ideal model”. Din incoerența discursului său se deduce, dealtfel, că trecuse prin momente dificile, fusese torturat, umilit, un oarecare Varlaam marcuse, într-un chip pe care nu-l putem ști, viața lui și, ca și doctorul Bogdan, profesorul Matei aspiră la un refugiu, la un *loc curat* unde să poată trăi fără umilință: „N-am vrut decât un loc curat, cât de mic, dar curat. Un loc unde să mă pot refugia, să mă simt și eu om... Când ai unde te retrage, se schimbă lucrurile... Am greșit oare căutându-l?”

O casă la țară ar fi simbolul acestei retrageri. Însă casa este de mulți ani neterminată și bătrâna soție a profesorului, o Ană cu picioarele mai bine înfipite pe pământ, nu mai crede în sfârșitul acestei construcții. Dacă judecăm lucrurile simbolic, *casa* ar reprezenta ordinea interioară, liniștea la care aspiră și tânărul psihiatru. Simbolul este rău prevestitor, ca toate celelalte, dealtfel. Mihai Bogdan vrea să repare ceasul ce s-a oprit de mult, să pună, cu alte vorbe, timpul interior în acord cu timpul obiectiv, să găsească un limbaj comun cu lumea dinafară. Încercarea eșuează, *opera* rămâne și în acest caz neîncheiată. Este de remarcant modul inteligent în care prozatorul creează, prin simboluri din lumea materială, o atmosferă de neliniște interioară. Este, mai întâi, *distanța* dintre personaj și obiecte. Camera este aproape goală, rece, patul vechi dărăpănat, ceasul stricat, pe stradă curge o apă murdară, gălbuie, noroioasă, cerul este jos, pereții, subțiri, lasă să se strecoare zgomotele de afară. Soneria care se aude din când în când sau numai pare că se aude e semnalul de alarmă care desparte universul închis, lipsit de securitate al eroului, de cel de dincolo de ziduri. *Obiectele* sunt, pe scurt, agresive, *ușa* este o poartă ce dă spre infern (pe o ușă, dealtfel, Mihai Bogdan se crucifică voluntar, și tot în acea ușă profesorul Matei bate, violent, cu pumnii!), *fereastra* lasă să se întrevadă o priveliște de apocalips, *patul* pare un sicriu.

Sugestia izolării se asociază cu aceea a *timpului*, o altă obsesie a cărții. Timpul provoacă, mai întâi, teamă prin *încetineala* lui. Timpul se *dilată*, deformează și agresează prin vidul, imaterialitatea lui: „Un timp imens, absolut gol, pe care, nefiind capabil de altceva, trebuie să-l umplu, să fug de el, să nu-i spun pe nume [...], să găesc o altă soluție pentru a umple un timp imposibil, nefiresc de lung, timp al unei lumi manevrate cu încetinitorul de către un operator adormit sau cretin”.

Însă imensitatea, încetineala, golul timpului subiectiv intră în contradicție cu timpul real, concentrat la câteva ore, în care se desfășoară introspecția. Imposibilitatea suprapunerii celor două reprezentări arată, pe acest plan, conflictul tragic în care a intrat personajul, izolat în revolta și singurătatea lui. Viața lui morală se desfășoară după alt orar și încercarea de a-l *potrivi* după ritmul vieții obișnuite nu face decât să mărească decalajul.

Așteptarea, agresivitatea lucrurilor, sentimentul ieșirii din timp nu sunt decât teme adiacente, obsesii secundare. Tema esențială a *Absenților* este, așa spune, raportul dintre *revoltă* și *valoare* în existența individului. Mihai Bogdan crede, ca eroii lui Camus și Sartre, că odată cu *revolta* se naște conștiința valorii. Valoarea nu-i, în orice caz, o floare ce crește în solul conformismului. *Mă revolt, deci sunt*. Când doctorul Nicolae dă semne de adaptare, echilibrul constituit pe raportul dinainte se clatină, și Mihai Bogdan trece prin criza pe care o cunoaștem. Nicolae mărturisise: „Eu însă [...] m-am decis să-mi sorb ciorba la bufetul de peste drum, adică să-mi întrețin existența din moment ce determină conștiința...”, ceea ce vrea să spună că el începe să cedeze, că vrea să iasă din *starea de revoltă*. Când același Nicolae vine, în sfârșit, în camera doctorului Bogdan și-i confirmă că l-a vizitat pe profesorul Poenaru acasă, a băut cu el și a făcut conversație agreabilă cu soția lui, suspiciunea se confirmă: acceptând ierarhia existentă în institut, Nicolae este, voit sau nu, pe punctul de a intra în cursa ispitei de a domina. N-a știut sau n-a voit să reziste până la

capăt teribilului mecanism. Mihai Bogdan rămâne singur, drape-lul negru flutură încă pe catargul lui: „A nu ceda e, se pare, un joc. Un joc umoristico-fantastic, antrenant, scapi de presiune, nu-ți lasă spații pentru gânduri colaterale... E groaznic de greu, însă mă voi distra învingând [...] Nu există să pierd [...] Chiar dacă voi rămâne singur, nu se poate... Nobil anesteziec... Dar nu se poate... Timpul trebuie umplut cu ceva... A aștepta... Da... Cam asta ar fi... Numai că nu se poate. *Trebuie... Trebuie... Trebuie*”.

Revolta continuă, deci, să rămână forma de existență a erou-lui din *Absenții* și după trădarea (reală sau închipuită) a prietenu-lui său Nicolae. Însă calea spre revoltă nu-i dreaptă și nici ușoară. Drama lui Mihai Bogdan provine din faptul că, trăind prea mult în starea de revoltă, se revoltă contra ineficienței ei în ordine practică. Inconformismul lui absolut nu clatină ierarhia stabilită în institut. Profesorul Poenaru prosperă, titlurile lui naționale și internaționale se înmulțesc, devine cordial, bate, paternalist, pe umeri pe tinerii ce lucrează pentru el. Adjunctul său, Bălan, mai dotat, dar de o moralitate discutabilă, caută să-i ia locul, folosind mijloacele (intriga, denunțul) pe care Poenaru le-a folosit contra predecesorului său, profesorul Onaca, un savant autentic acela.

Revolta, sugerează Camus, smulge pe om din singurătate; e singura terapeutică eficientă contra absurdului în care trăiește individul. În *Absenții* revolta începe prin încercarea personajului de a fugi de sine însuși (“meru fugi de ceva”). *Nevoia de a fugi* — cum spune doctorul Bogdan — se asociază cu nevoia de a depăși condiția disperării lui violente. *Intoxicat de sine*, el caută un sens și o organizare interioară. Însă, ca în coșmarurile pe care le trăiește în somn, *mașina* descompusă nu mai poate fi reconstituită. Introspecția, rememorarea faptelor din trecut n-au făcut decât să-l aducă din nou în pragul revoltei. Romanul lui Buzura cuprinde spațiul dintre două momente de explozie în viața unui intelectual obsedat de ideea valorii și a justiției morale.

În interiorul acestei scheme, cartea adună fapte din mai multe

domenii și trece cu ușurință de la vis la realitate, renunțând la pasajele explicative. Cititorul este nevoit, astfel, să urmărească îndeaproape textul și să participe la organizarea unui film fragmentat. O singură clipă de neatenție, și cursul relatării e pierdut. Buzura a asimilat inteligent mijloacele epicii moderne și folosește deliberat *confuzia de planuri*, analiza în analiză, stilul direct și stilul indirect liber, automatismele gândirii, juxtapunerea de dialoguri, pentru a sugera fluxul intermitent, capricios, al unei gândiri rapide, pătrunzătoare și dezordonate.

* * *

Fețele tăcerii (1974) reprezintă o deschidere spre proza obiectivă și o penetrație mai adâncă a *istoriei* în sfera analizei. Pe primul plan trece acum prezentarea a două destine sociale ce ilustrează două fețe posibile ale aceleiași istorii crude și confuze. Autorul este și aici absent, narațiunea constituindu-se din trei monologuri ce se întretaie și se confruntă pe parcursul a 600 de pagini de proză densă, cu țesătura strânsă, bine bătută. Monologul, la rândul lui, depășește curent spațiul unei subiectivități dilematice, speculative, îmbrățișează cauze și fapte străine, lărgind enorm, prin aglomerarea de amănunte din domeniul vieții sociale, tema inițială a romanului. *Fețele tăcerii* devine în cele din urmă o pictură socială vastă, apropiată, prin realismul și aparenta ei lipsă de stil, de literatura ardelenilor. Se desparte, totuși, de aceasta prin preponderența dată *analizei* în raport cu *creația*, prin încercuirea epicului cu largi zone eseistice. Personajele lui Buzura au darul speculației, și confesiunea lor atinge problemele cele mai variate, de la raportul dintre clasa socială și individ până la chestiuni mai delicate de metafizică. *Creația* (epicul) se strecoară dificil prin aceste structuri greoaie și complexe. Ziaristul Dan Toma, spirit justițiar, este vizitat de viitorul lui socru, Gheorghe Radu, fost activist de partid mulți ani în satul Arini. Relațiile dintre ginere și socru sunt neprietenești. De la logodnica lui, Melania, gazetarul

a aflat că *bătrânul* a fost un instrument al violenței acelor ani, a comis, chiar, crime. Socrul vine să-i ceară ajutor într-o chestiune delicată: rămas în satul pe care l-a colectivizat, și-a construit cu greu o casă și, în ziua când s-o sărbătorească, cineva i-a dat foc. Bănuie pe vechii lui adversari politici, Măgureni. Romanul începe de la acest punct. Ziaristul Toma ascultă, mai întâi, confesiunea bătrânului activist, apoi, spre a verifica lucrurile, ascultă și pe bănuitul incendiator, Carol Măgureanu, singurul supraviețuitor dintre fiii lui Măgureanu.

E vorba de două destine, de două justificări sociale, de două, în ultimă instanță, drame. Activistul dă o versiune a faptelor. A fost, desigur, un dur, dar nici alții n-au fost mai blânzi cu el (“legea urii, prima lege pe care am învățat-o”). Violența s-a născut din violență și, ca să-i apere pe țărani din Arini și să introducă noile forme sociale în sat, el și-a riscat de multe ori viața. Din povestirile lui iese la iveală o epocă plină de fapte de spaimă. Regiunea era terorizată de o bandă de legionari, condusă de căpitanul Sterian. Banda avea susținători în sat, și activistul crede că nici familia Măgureanu nu era străină de aceste acțiuni. El a *distrus*, adevărat, pe Măgureni, dar nu putea face altfel, altfel l-ar fi *distrus* (cum ar fi încercat de multe ori) ei pe el. Romanul oferă astfel o prima *logică* a faptelor, o primă față a istoriei. Este ea cea adevărată?

Ziaristul Toma, devenit fără voia lui judecătorul unor evenimente teribile, ascultă și *cealaltă explicație*. Carol Măgureanu s-a salvat stând câțiva ani zidit în casa părintească. A ieșit de acolo bolnav și, chestionat de Toma, prezintă varianta lui asupra epocii. O versiune tot atât de dură, dar din alt unghi. Măgureni, deținători de zapise, ctitori de biserici, luptători patrioți din tată în fiu, erau de sute de ani în acel sat. Bătrânul Măgureanu a lucrat în mină, a refăcut averea familiei și și-a dat copiii (trei băieți) la școală. Autoritățile fac presiuni asupra lui să se înscrie în cooperativa agricolă și, tocmai când bătrânul se hotărâse și-și chemase

fii acasă (erau studenți) pentru a-i pune să semneze, brutalitatea, inabilitatea activistului Radu strică totul. Interpretând greșit intențiile Măgurenilor, Radu îi arestează, îi umilește, iar când doi dintre tinerii Măgureanu scapă în urma unei încăierări, ei sunt *deja culpabili*. Este începutul unei lungi perioade de umilințe. Carol, al treilea fiu, descoperit după mulți ani de reclusiune voluntară, este un om sfârșit. Ceilalți doi Măgureni sunt împușcați de Radu (o versiune) sau se sinucid (o altă interpretare).

Fapt sigur este că această veche familie țărănească este urmărită și acum de ura bătrânului activist, scos și el, în cele din urmă, din funcția pe care o deținea. E pensionar într-un sat unde nimeni nu vrea să stea de vorbă cu el, toți îl urăsc (sau așa crede el). Dovadă: casa ce a fost distrusă. Însă Carol Măgureanu crede că nimeni nu a dat foc casei, Radu însuși, pentru a-și înfunda încă o dată adversarii, și-ar fi incendiat locuința. Și acest fapt pare verosimil. Bătrânul activist vrea să se întoarcă la oraș, și casa este singurul lucru ce-l mai ține legat de sat...

Cartea se încheie cu trei plecări spre oraș: a lui Carol Măgureanu, care merge la doctor, a bătrânului activist, care vrea să se angajeze din nou la fabrică, și a ziaristului Toma, care și-a asumat un rol ce-i depășesc puterile. El însuși are un destin încărcat, e un tip incomod, mutat dintr-un loc în altul din cauza incapacității lui de a accepta neadevărul.

Pornind de la o curajoasă idee, romanul, în multe privințe profund, cuprinde o analiză inteligentă, pătrunzătoare, a unor destine pe care circumstanțele le-au transformat în victime sau călăi. Remarc modul serios, grav, de a prezenta aceste *fețe* subiective ale istoriei. Bătrânul activist are — încă o dată — o justificare, crede că și-a făcut datoria, nu-și poate reproșa nimic. Convingerea lui este că istoria nu glumește și, acționând orbește, respectând ordinele primite, el, mărunțul activist, a fost instrumentul unei necesități superioare. A luptat pentru o cauză mare, și erorile lui, dacă sunt, nu trebuie să-i pună în umbră sinceritatea, abnegația,

curajul. Ei, tinerii care îl judecă (Toma și Melania), sunt, vor sau nu să recunoască, beneficiarii acestui sacrificiu. Biografia lui socială pare să-l confirme. Fost muncitor topitor, a suportat persecuțiile horthyste și, trimis pe front, scapă cu greu din mâinile tortionarului Timar. Participă după război la luarea puterii și, ca activist de raion, încearcă să execute fără ezitare ordinele primite de la șefi. Este un luptător, și luptătorul nu trebuie să cunoască îndoiala. Un mare ideal scuză, dealtfel, sacrificiile, erorile. Revoluțiile produc uneori și victime. Când Melania îi reproșează faptul că a încercat să distrugă ordinea milenară a satului, bătrânul activist aduce argumentul progresului, care violentează, distruge totdeauna un sistem vechi de relații. Conștiința lui este împăcată: „Eu cred că am făcut bine [...]. Am vrut să fac numai bine...” Satul Arini și-a regăsit, dealtfel, liniștea. Banda lui Sterian a fost distrusă, țăranii lucrează în cooperativă, Măgureanu însuși s-a integrat noilor structuri sociale. Acțiunea lui Radu n-a fost, așadar, inutilă și, chiar dacă unii îl condamnă, el, bătrânul oștean, nu-și reneagă trecutul.

Victimele lui cred însă că Radu a provocat răul, a silit prin brutalitatea, lipsa lui de omenie pe mulți să ia calea aventurii și să-și distrugă viața. A instaurat violența în viața satului fără ca ea să fie necesară și a comis fapte detestabile în numele unei idei înalte. Măgurenii nu erau adversari ai transformărilor, ezitarea lor putea fi înțeleasă și, cu puțin tact, trecerea țăranilor din Arini la noile forme sociale s-ar fi desfășurat fără umilințe și vărsare de sânge. Radu n-ar fi, așadar, numai executorul orb, ci și *inițiatorul* răului. Nu epoca, istoria, mecanismul social ar fi de vină, sau nu ele în primul rând, ci atitudinea incalificabilă a omului care, având în mână forța, n-a mai respectat nici o lege. El și-a creat adversari pentru a-și justifica violența, a *culpabilizat* un sat întreg pentru a-și dovedi abnegația și curajul. În versiunea lui Carol Măgureanu, Radu n-are nici o justificare morală.

Descrierea acestor evenimente este făcută cu un realism necru-

țător și, aș spune, nepărtinitor. Prozatorul nu-i dă dreptate lui Radu, nu-i dă nici lui Carol (deși are o evidentă simpatie pentru acesta), caută doar să înțeleagă logica unui mecanism teribil. Personajele lui nu sunt nici negative, nici pozitive, sunt doar (ca și la D. R. Popescu) culpabilizate de istorie. Romancierul încearcă să depășească astfel maniheismul prozei mai vechi pe teme similare. Radu și Carol sunt două ipostaze ale aceleiași epoci, și inteligența prozatorului este să nu caricaturizeze, pentru a-și facilita demonstrația, unul sau altul din elementele ecuației. Acolo unde, totuși, câteva accente apar (în relatările lui Radu), stilul narațiunii se clatină și înțelesul se întunecă. Într-un roman ce pleacă de la premisa că istoria nu este bună sau rea și că doar acțiunile indivizilor o pot colora într-un sens sau altul (mi se pare a citi printre rândurile cărții și această idee), condiția, pentru ca dovada să fie făcută, este ca personajele să aibă o coerență, o *logică* și chiar o *puritate* (există și o puritate a violenței), altfel narațiunea ia alt sens, limbile se încurcă, tragedia devine satiră. Dacă Radu ar fi un scelerat, iar Măgureanu un mic reacționar rural, lupta dintre ei și-ar pierde orice gravitate și înțeles mai profund.

Pe trupul acestui imens cetaceu epic trăiesc și alte viețuitoare care dau culoare relatării și întăresc realismul ei. Avem în vedere numeroasele *povestiri* care opresc din loc în loc cursul monologului și relatează întâmplări petrecute în sat sau în alta parte. Ele sugerează atmosfera epocii și luminează biografia personajelor centrale, îndulcesc totodată ariditatea și monotonia analizei (inevitabile după un număr de pagini). Scenele de război sunt foarte sugestive. Altele privesc viața țăranilor din Arini. Niște femei plictisite și nerușinate organizează, în absența bărbaților, chiolhanuri monstruoase ce se sfârșesc în chip tragic. Un bătrân cu mintea slabă pretinde ca are *viziuni*, se urcă pe un munte și propovăduiește apocalipsuri. Zvonul că pe fereastra unei biserici a apărut figura Maicii Domnului pune în mișcare o mulțime imensă de handicapați, intrați, toți, într-o stare de demență colectivă. Unui

șef de raion, Coza, îi plac plăcintele și fastul, și subalternul lui, Radu, mobilizează forțele întregului sat pentru a le satisface. Gardurile sunt văruite, doi salcâmi sunt transportați în jurul scenei, un funcționar local este însărcinat să creeze bună dispoziție printre țărani și spectatori etc. Un popă inteligent și muieratic, Mitrea, scrie cuvântările șefilor locali, inclusiv pe acelea îndreptate împotriva bisericii și a misticismului. Când nu mai poate face față, preotul apelează la Carol Măgureanu, prizonierul. Solicitat de Radu, jurnalistul face o vizită procurorului Ursu, fost coleg de școală, și, împreună cu Anca, fiitoarea celui din urmă, participă la o ședință atroce de libațiuni. *Whisky*-ul este vărsat într-un lighean și, în patru labe, cei trei ling câinește, cu pauze de mari hămăituri, băutura. Ursu este un Radu mai abil și mai bine plasat. În locul violenței, el folosește arma compromisului: aranjamentul. Bea *scotch* cu varză acră și disprețuiește pe toți ceilalți pentru că se crede puternic. Rătăcit într-o mină părăsită, firea lui se trădează, e fricos și laș, trage cu pușca în șobolani și e gata să-i cedeze lui Toma logodnica numai ca să scape. Un birocrat sângeros, Brainea, măsoară atașamentul indivizilor după numărul *dușmanilor* pe care îi descoperă etc. Faptele se petrec cu 20 de ani în urmă și, rememorându-le, Radu își pregătește indirect apărarea: el însuși a suportat rigorile unui mecanism și a fost împins de circumstanțe să acționeze altfel, poate, decât ar fi dorit.

Există în *Fetele tăcerii* și un al treilea monolog și, implicit, un al treilea personaj central. În termenii fabulei pe care ne-o propune Augustin Buzura, el ar ilustra, lângă celelalte două (cel ce exercită puterea și cel ce o suportă), tipul *judecătorului*. E vorba de Dan Toma, spirit contestatar, din familia morală a doctorului Bogdan din *Absenții*. Problematika întâlnită acolo este reluată, aproape în același stil narativ, în noul roman. Dan Toma trece printr-o lungă criză de conștiință, și criza nu se încheie odată cu ultima scenă a cărții. E un revoltat cu sentimentul ratării. Critica a găsit neinteresant acest personaj, excesiv dilematic și cazuist

prea orgolios. Faptul, literar vorbind, se poate discuta, ce este sigur e rolul lui hotărâtor în simbolistica romanului. Toma nu-i propriu-zis un personaj constituit, determinabil, e doar expresia unei *stări de revoltă*. „Sufăr — spune el într-un loc — de suferit, sufăr în sine, eu sunt suferința pură.” Suferința lui este determinată de o exagerată luciditate repliată asupra ei însăși. Ziaristul se autoanalizează cu o plăcere plină de asprime. Nu e dealtfel singurul în această carte în care personajele trec printr-un fel de *complex al lucidității*. „Nu mai pot, mă sufocă propriile-mi gânduri, luciditatea...” mărturisește Melania. „Îmi pierdeam porcăria de luciditate”, zice foarte lucidul Carol Măgureanu. Anca, femeia bovarică și ispititoare ce trăiește în casa lui Ursu, este și ea o hiperlucidă, judecă cu agerime existența ei și a celorlalți. Toma, mai mult decât toți, și-a făcut din speculație un mod de existență și din *adevăr* tema vieții lui. Libertatea lui interioară e împrejmuțată de trei stânci pe care trebuie să le prăvale și să le ridice fără întrerupere: *luciditate*, *adevăr*, *lașitate*. Despre aceste noțiuni discută cu Melania, Radu, Carol Măgureanu, Anca și discută, mai ales, cu sine însuși într-o confesiune tulbure, istovitoare, întinsă pe mai bine de două sute de pagini. Din ea deducem că tânărul intelectual, obsedat de idei (“sunt cherchelit de idei”), caută o certitudine, un *drum*, un echilibru, și voința lui aproape maladivă de adevăr îl pune mereu în contradicție cu șefii, logodnica, socrul, prietenii. Împrejurările îl silesc să devină dintr-un căutător de adevăr un judecător al adevărului. Acceptă rolul din dorința de a se înțelege pe sine. Inutil, neputând determina adevărul *lui*, nu poate arbitra nici adevărul *altora*. Ascultând confesiunile lui Carol, Dan Toma strigă dostoevskian: „Oprește-te, nu sunt demn de durerea ta, nu sunt demn să-mi împărtășești suferința.” *Judecătorul* devine un *intrus* într-o tragedie străină.

Scena finală (foarte sugestivă) ni-l arată pe ziarist coborând din autobuzul ce duce pe cei doi „siamezi afectivi” spre oraș. Radu și Carol sunt singurii care mai pot înțelege limbajul dramei lor,

ziaristul (*intrusul, judecătorul* paralizat de nesiguranța, neliniștea interioară) rămâne în drum, neștiind încotro s-o apuce.

O structură asemănătoare are și Carol, care aduce, în varianta neliniștii existențialiste, nuanța *trăirii* materiale a suferinței. Afinitățile spirituale cu Dan Toma sunt vizibile și, de la un punct, monologurile lor se confundă. Carol este un Toma pus în condiții de reclusiune. Revolta lui nu se exprimă social, se dizolvă în speculație și, luminată de sentimentul morții, ia în cele din urmă forma unei detașări amare. Libertatea de gândire este și orgoliul, demnitatea lui. A crede este a cerceta, dar raționalizarea exagerată îl împiedică să acționeze: „Nu pot crede fără să cercetez, să mă întreb. Și apoi îmi place să gândesc liber, să mă simt liber, chiar dacă n-am suflu să ies din curtea asta.” Acest mic moralist sartrian nu are curajul de a trăi până la capăt orgoliul libertății sale. Nu se sinucide, se încapățânează să trăiască din indiferență: „Sunt însă laș, mi-e frică, n-am fost niciodată omul acțiunii. Mereu îmi găsesc câte-o salvare, întotdeauna din cauza raționamentelor n-am putut trece la concret.”

În comparație cu Dan Toma, Carol are avantajul (sau dezavantajul) de a fi trăit o experiență teribilă. Drumul spre adevăr trece, în cazul lui, prin deșertul unei îndelungi și mizerabile reclusiuni. Iată de ce neliniștile lui par mai autentice, sunt *acoperite* de propria-i condiție. Monologul lui prefigurează, în fond, o metaforă a *fricii* și a *așteptării*. Logica lui dilată, faptele ies din volumele lor normale, disperarea și revolta capătă o grea corporalitate.

Solidul roman al lui Buzura are mai multe rânduri de simboluri, și frazele care se strâng în jurul ideii de bază ca cercurile într-un copac le diversifică și le asociază altele noi, greu de controlat. Cu aceasta ajungem din nou la structura cărții și la obiecția ce se poate aduce stilului său de a nara. Structura este, încă o dată, complexă și dificilă, *demersul* se prelungește, mai ales în prima parte, peste necesitățile reale ale temei. *Creația* este uneori sufo-

cată de vorbe ce nuanțează, detaliază, subliniază ceea ce a fost deja exprimat, subliniat, nuanțat. Există în proza lui Buzura o *tehnică a anvelopei*. Ideea este înfășurată în mai multe rânduri de fapte ce protejează și obscurizează în același timp. Dificultatea vine la el dintr-un fel de feroare a adevărului, din dorința de a epuiza, cu riscul monotoniei, repetiției, o observație. Scriind propoziții foarte ascuțite despre o epocă, el simte nevoia să echilibreze textul, să introducă personaje compensatoare (locotenentul Luță), fără un rol precis în carte și, mai ales, fără identitate literară. Riscul este ca *adevărul* să fie acoperit de nuanțele lui. Impresia apare în primele capitole ale cărții și, mai târziu, în dialogul dintre Carol și Toma, lung și fără idei noi. Se produce o acumulare care dezechilibrează un roman scris cu o conștiință exemplară de un prozator care ia în serios realismul.

* * *

În *Orgolii* (1977), Augustin Buzura revine într-o oarecare măsură la formula epică din *Absenții*, fără să părăsească propriu-zis realismul social (deschis spre *cronică* și studiul *destinelor*) din *Fețele tăcerii*. O concentrare și o fragmentare, acum, a reconstituirii istoriei, și reluarea, cu o documentație epică nouă, a unei vechi ecuații morale: relația dintre *revoltă* și *valoarea* individului. În primul roman, istoria era văzută într-o unică oglindă (conștiința personajului-narator). În cel de-al doilea există trei conștiințe valorizante, între care una (judecătorul propriu-zis, ziaristul Toma) declară că nu le înțelege pe cele dintâi. Sugestia este că istoria amestecă nuanțele, subiectivitatea întunecă obiectivitatea cronicii. În *Orgolii* procedeul se repetă (aceleași evenimente văzute de agresor, Redman, și de victimă, medicul Cristian), însă, întrucât romanul vorbește și de fapte din actualitatea imediată, numărul oglinzilor receptoare crește și judecata morală se complică. Ce câștigă romanul prin această multiplicare a perspectivelor epice și restrângere, în același timp, a spațiului tematic? Un prim câștig

este că analiza (speculația morală) se sprijină pe o mai mare densitate de fapte și faptele epice au acum o idee (și un simbol) mai limpede în spatele lor. Aglomerarea de detalii din *Fetele tăcerii* a dispărut și, eliberate de strânsoarea determinărilor multiple, simbolurile acestei literaturi solide și grave se văd mai bine într-un număr mai restrâns de pagini.

Augustin Buzura este, nu mai încape vorbă, un excelent prozator moralist, și temele lui privilegiate sunt *adevărul și rădăcinile erorii*. Se apropie, prin aceasta, de alți prozatori de azi, dar se diferențiază de ei prin decizia opțiunii și hotărârea de a merge până la capăt pe firul unei idei. Nu este, de altfel, greu de observat că romanele sale, deosebite ca stil, se referă la aceeași epocă socială și au, în genere, în studiu aceleași probleme morale. Profesorul Cristian este un Carol Măgureanu ajuns la lumină sau un doctor Bogdan cu o experiență mai dură în spate și în alt cerc al revoltei. *Orgolii* studiază mai metodic acest sentiment și grupează, totodată, în jurul unui destin (savantul chirurg Cristian), un număr suficient de documente de viață pentru a ne da seama de moravurile unei epoci. Orgoliul doctorului Cristian este, desigur, orgoliul adevărului. Cancerul, a cărui etiologie vrea s-o descopere, poate fi interpretat și ca o alegorie a răului social. Destinul profesorului este suma celor 118 eșecuri de a determina citostaticul. Eșecul repetat și încăpățânarea (orgoliul) de a-l depăși. Asta dacă citim textul ca o rețea de simboluri. Alegorie sau nu, răul este adânc și afectează relațiile dintre indivizi, modifică traiectoria destinelor, separă generațiile. Fiind vorba de mediul universitar și de lupta pentru putere (cu un obiectiv, totuși, modest: obținerea investiturii de rector!), romanul lui Buzura poate fi citit (și a fost citit astfel) ca un roman de moravuri. *Orgolii* este însă, înainte de orice, romanul unei conștiințe în luptă cu limitele științei. Și, pentru că Augustin Buzura este un prozator serios, el lărgeste sfera acestei idei în zona morală și face din drama doctorului Cristian o temă mai vastă de analiză a raporturilor dintre individ și mecanismul istoriei.

Schema narațiunii este simplă și repetă, într-o oarecare măsură, pe aceea din romanele anterioare. Un om eminent în profesie și de o mare libertate de spirit suportă, pe nedrept, o detențiune. Eliberat, își găsește echilibrul în muncă, ambiția lui fiind să descopere cauzalitatea și remediul unei boli grave. Reputat chirurg și cercetător, om de o anumită asprime morală, el rănește multe vanități și, reunite, vanitățile și incompetențele tind să-l îndepărteze din laborator și să-l compromită ca profesor. Contestația îi vine și din partea fiului, Andrei, tânăr inteligent, incapabil de a accepta compromisul și de a justifica eroarea. Până aici romanul nu spune lucruri cu totul noi, proza românească din ultimul deceniu a tratat deseori conflictul dintre părinți și copii și n-a evitat să vorbească despre coaliția spiritelor conformiste împotriva libertății de gândire.

Romanul devine original și substanțial când tema morală se deschide spre tema socială, cu alte cuvinte: când *orgoliul* individual întâlnește obstacolul istoriei. Buzura și-a făcut o specialitate și un stil în a studia astfel de determinări profunde și, la exemplele dinainte, *Orgolii* adaugă cazul unui intelectual care pune o pasiune egală în a descoperi adevărul în știință și în viața socială. Tânăr, Cristian (numit de prieteni și Cris) fusese un adversar al dictaturii fasciste și trecuse prin lagărul de la Târgu-Jiu. În anii socialismului este băgat la închisoare pentru că (acesta este cel puțin motivul aparent), respectând etica profesională, dăduse îngrijiri medicale unui necunoscut care se dovedește mai târziu a fi membrul unei bande de teroriști. Medicul își crease însă, prin comportamentul său inflexibil, mulți adversari, printre care unii în rândurile aparatului de represiune. Înfruntând pe unul, Varlaam, fost măcelar și boxer, acesta îi promite o sancțiune severă, și sancțiunea nu întârzie să vină.

Toate acestea le aflăm din mai multe confesiuni fragmentate, căci, potrivit modului său de a scrie, Buzura nu relatează o singură istorie, ci mai multe, în interdependența și incoerența lor.

Procesul istoriei începe în carte în clipa în care, după mulți ani de la eveniment, reapare în viața profesorului Cristian un personaj care jucase un rol funest: Redman. Situația din *Fețele tăcerii* se repetă. Redman, fost procuror, corespunde, în lanțul simbolurilor sociale, lui Radu. Ca și acela, Redman justifică delațiunea, lașitatea personală prin circumstanțele epocii. Prieten cu Cristian, juristul n-a ezitat să mistifice adevărul și să-și dea prietenul (din frică, din perversiune morală?) pe mâna lui Brainea și Varlaam, niște sclerați locali (numele lor apar și în *Absenții* și în *Fețele tăcerii*). Internarea numitului Redman în clinica profesorului Cristian redeșteaptă acest trecut dramatic, cu multe puncte obscure. Cristian vrea o confirmare a suspiciunii sale și o obține de la bătrânul său adversar, aflat acum într-o situație disperată. Însă adevărul nu este, nici după atâta vreme, limpede. Redman face mai multe confesiuni, și de fiecare dată spune alte lucruri. La rădăcina suferinței lui Cristian ar fi, zice el față de Andrei, orgoliul nemăsurat al medicului și dorința lui barbară de ascensiune. Mândria absurdă l-a dus în pușcărie și modul lui imposibil de a fi ca om social i-a agravat situația față de autorități. El, Redman, aflat între două forțe ce se respingeau (Cristian și Varlaam), a căutat să-și ajute prietenul, dar s-a izbit de încăpățânarea lui și, neavând încotro, a sprijinit pe acuzatori. Fiul este pe punctul de a crede și-i contestă tatălui tocmai ceea ce acesta are mai pregnant: iubirea de adevăr. Tatăl relatează încă o dată faptele și, din ele, se vede că doctorul Cristian a trecut prin situațiile cele mai umiltoare și n-a cedat. Orgoliul a fost și a rămas libertatea lui interioară. Redman l-a denunțat ca să-i ia soția, pe Stela (mama lui Andrei), cu care fusese logodit mai înainte. Însă femeia s-a purtat cu demnitate și și-a așteptat soțul. Varlaam era un fanatic corupt, specializat în diversiuni și asasinat morale.

Paginile care reconstituie viața de detențiune au o extraordinară forță epică. Buzura descrie, la modul lui meticolos, greoi, scene-limită în confruntarea dintre Cristian (victima orgolioasă)

și Varlaam (sceleratul care descoperă cu uimire că violența nu poate totul). Sugestia romanului este, în acest plan, cât se poate de profundă: lupta pentru adevăr este o luptă pentru supraviețuire. Etica *orgoliului* este o etică a libertății. Cristian nu acceptă înfrângerea și detestă „generația lui Aș fi putut dacă“. „Sunt un om liber”, zice el, și răul cel mai grav al secolului îi pare a fi pervertirea ideilor. El are față de fiul său un sentiment de vinovăție, dar vinovăția nu vine din trecutul său, ci dintr-o pedagogie greșită a tatălui față de fiu: l-a ținut prea mult timp departe de dialectica aspră a vieții și n-a sădit în el convingerea că adevărurile și erorile unei generații nu sunt izolate. Fiul intră, la rândul lui, în conflict cu „guriștii” (demagogii din ședințe) și contestă pe față pe profesorul Codreanu, un carierist primejdios din cauza abilității lui.

Adus în actualitate, romanul se diversifică. Mișcarea personajelor (Cristian și colaboratorii săi, Andrei, spiritele academice în luptă pentru postul de rector etc.) este o dată prezentată direct, la modul realist impersonal, și, a doua oară, prin relatările unui informator agramat. Procedul este ingenios și, trecute încă o dată pe scara de serviciu, faptele epice dau impresia (ceea ce prozatorul a dorit, negreșit) de mizerie morală desăvârșită. Cabala contra savantului Cristian cultivă pasiuni joase în lumea aristocrației universitare. Romanul putea fi mai colorat și mai profund aici, ca și în descrierea unei relații mai subtile: dragostea dintre profesorul Cristian și mai tânăra lui colaboratoare, Vera. Scenele de intimitate nu-i reușesc lui Augustin Buzura, observator, prin excelență, al proceselor sociale grave. În *Orgolii* sentimentul acesta delicat nu-i, în orice caz, suficient justificat epic. Când o femeie îndrăgostită dă în fapt de noapte telefon unui bărbat pe care îl stimează și-i zice: „Lua-te-ar mama dracului, trăsni-te-ar, încuiat ce ești!”, formula de adresare dezvăluie nu o intimitate, ci o absurdă grosolanie.

Rememorarea aventurii tinerești dintre Cristian și Cristina Fărcașiu (o Caty Zănoagă cu gusturi rousseauiste) este, în schimb,

admirabilă. În moartea bătrânei femei păduratice (prin devorarea ei de către fiarele pe care le împlânzise) se poate citi un simbol, încă un simbol în acest puternic roman realist.

În *Orgolii* eşuează multe destine, și *istoria* este forma fragilă (ultima formă) de care ele se agață. A reînvia trecutul este a prelungi sfârșitul. În niște substanțiale pagini finale, Cristian se gândește la eșecurile sale și la moarte, dar suma eșecurilor nu-i justifică gândul dispariției. Ce este foarte profund în romanul lui Buzura este meditația socială și morală. Fără finețea paradoxului, prozatorul spune lucruri fundamentale despre complicațiile lumii noastre. Propozițiile sale încete, nemuzicale, poartă ca niște camioane grele o mare încărcătură afectivă și dau roată unor idei grave. Una dintre ele străbate și în titlul romanului: orgoliul ca premisă a adevărului. Adevărul trăiește în starea de revoltă, a individului, iar revolta spirituală are nevoie, pentru a se dezvolta, de o democrație socială. Eroul lui Buzura înțelege că orgoliul său poate mult, dar nu poate totul. O forță dinafara lui îl condiționează: „Dar cât pot eu? Ce folos că le cunosc suferința, că diagnostichez o maladie, că văd cauze, când de multe ori nu pot schimba nimic, când cunoașterea nu-mi folosește nici chiar mie? Am încercat să mă salvez singur, trebuia să verific și această posibilitate. Dar... am aflat ceea ce știam dinainte: salvându-te singur, nu ești salvat și nu poți fi. Cum să găsești un echilibru? Cum să mai poți sparge toate barierele de protecție, toate zidurile cu care se înconjoară fiecă om? Mulți nu au tăria să riște, să nu le pese sau să o ia de la capăt, și atunci preferă să se mențină pe poziție, neștiind că abia așa pierd.”

* * *

Se poate observa că de la un roman la altul prozatorul extinde câmpul de observație, încercând să cuprindă tot spațiul vieții sociale postbelice. *Absenții* și *Orgolii* analizează cu predilecție moravurile lumii academice, *Fețele tăcerii* studiază tema violenței,

culpabilității și a alienării (tema, în fond, esențială a literaturii sale și a generației din care face parte) în lumea țărănească, *Vocile nopții* (1980) este un roman despre noua generație de muncitori și despre relațiile dintre clasele politice în societatea postbelică. *Clasă* este impropriu spus. Clasele sociale tradiționale au dispărut, au apărut *categoriile* și ele sunt, de regulă, formate de grupuri centrifuge, cu mentalități, psihologii, interese care se ciocnesc și produc (cum e cazul în *Vocile nopții*) tensiuni, drame necunoscute de proza tradițională. Buzura este mai ales prozatorul acestor categorii sociale în formare, cu treceri rapide de la un cod de existență la altul. *Căminul* în care locuiesc personajele din *Vocile nopții* este un topos cu valoare simbolică. Sunt aici adunați tineri veniți de peste tot, unii trecuți deja prin pușcărie, alții abia despărțiți de sat, dar nu și de mentalitățile lui.

Ștefan Pinteș (personajul central), fiul unui miner care locuiește în mediul rural, părăsește facultatea pentru că nu se mai înțelege pe sine și nu-și mai acceptă profesorii și colegii, oameni dispuși să încheie, oricând și oricum, un compromis cu ideile. El caută adevărul, caută o morală, vrea o certitudine, sentimentul că trăiește în derivă îl exasperează. Este eterna obsesie a personajelor lui Buzura, e tema meditației lui morale. Ștefan Pinteș reia, în condițiile și cu datele sale existențiale, drama doctorului Mihai Bogdan din *Absenții*, a ziaristului Dan Toma (*Fețele tăcerii*) și a profesorului Cristian din *Orgolii*. O familie de spirite (o familie, în primul rând, morală) care nu acceptă compromisul (păcatul capital) în sfera socială și morală. Ei nu trăiesc în afara păcatului, dar încearcă să-l stăpânească prin conștiință și nu-l acceptă ca model de existență. De aceea se judecă aspru pe ei înșiși și judecă, intransigent, pe indivizii care se folosesc de putere pentru a manipula conștiințele. Ștefan Pinteș are o vie senzație de vid, de inconsistență și de zădărnicie. Romanul se deschide cu descrierea unui vis și visul repetă la infinit aceeași imagine: „...o roată de moară suspendată deasupra unui pârâu sec, învârtindu-se în gol,

continuu, lent”. E unul din simbolurile unei conștiințe în stare de criză. Tânărul care trece prin acest coșmar s-a înstrăinat de familie, a fugit de Dana, colega de facultate de care era îndrăgostit, pentru că tânăra femeie așteaptă mereu vorbe frumoase și promisiuni de viață comodă, părăsește, în fine, mediul universitar deoarece i se pare impur, vrea să ia totul de la capăt, de jos de tot, refăcând astfel drumul tatălui. Narațiunea nu este liniară și nu urmează un fir epic previzibil, ci fluxul unei memorii în care se suprapun faptele fragmentate, haotice ale trecutului și întâmplările dezordonate ale prezentului. Un mod de a marca în care introspecția și reflecția (disertația morală și socială) se combină cu alte forme epice într-un roman masiv și profund.

Buzura nu are o preocupare specială pentru tehnica romanescă (după cum se vede și din eseurile sale — *Bloc-notes*), considerând în chip just că esențial este să spui adevărul despre condiția omului prin mijloacele care convin artistului: „A căuta și a spune adevărul [...], a-l repeta cu încăpățănare, la nesfârșit, până va fi auzit și înțeles, a depune mărturie despre un timp și un spațiu cu mijloacele artistice adecvate, la înălțimea performanțelor epocii, a fi vocea și gândul oamenilor este o obligație de onoare [...], cărțile adevărate, sincere nu sunt decât un drum împotriva singurătății, durerii, agresivității și ignoranței (*Bloc-notes*, 1981). Prozatorul nu stă, totuși, departe de preocupările narațiunii moderne, dovadă structura și limbajul *Absenților* (concentrarea timpului epic, multiplicarea vocilor narative, renunțarea la cronologia romanului realist tradițional, introducerea masivă a eseului) și alternanța, în cărțile ulterioare, între stilul auctorial și monologul interior. În *Vocile nopții* eroul (Ștefan Pinteș) apare închis într-un cerc de probleme și tot astfel părăsește și paginile romanului. În prima pagină, abia ieșit dintr-un coșmar, el întreabă: „Unde sunt? Ce se întâmplă cu mine?”, iar ultimul rând al romanului cuprinde tot o interogație: „Ce fel de ființe suntem noi dacă renunțăm atât de ușor până și la viață?” Sugestia este că cer-

cul rămâne închis, eroul n-a putut sau n-a voit să iasă din el, conștiința n-a reușit să găsească calea adevărului sau a găsit-o, în planul speculației, dar viața nu se grăbește să i-o confirme.

În termenii romanului asta se traduce prin imposibilitatea personajului de a-și dovedi nevinovăția, după ce pe aproape 500 de pagini el încercase să afle vina de care este suspectat. Materia epică a romanului este ordonată în funcție de această dilemă a spiritului justițiar, propriu unui tânăr intelectual ieșit din mediul său și intrat, din rațiuni niciodată lămurite până la capăt, într-o lume cu legi dure. Pedagogie socială autoimpusă? Voință de purificare? Sfidarea juvenilă a convențiilor? Revoltă și umilință dostoievskiană într-o lume în care procesele de conștiință și dilemele morale află, de regulă, alte forme de ispășire?! Complexitatea și ambiguitatea eroului constituie un teren prielnic pentru suspiciune. Ștefan Pinteș este convocat, în primele pagini ale cărții, la miliție și abilul locotenent Veza, adept al metodei psihologice de anchetă, îi dă de înțeles că a săvârșit o faptă gravă fără a-i spune despre ce este vorba. Metoda constă în a pune prezumtivul vinovat în situația de a recunoaște, în urma unui dialog bine condus, abaterea de la lege. Procedul nu dă rezultate în cazul Ștefan Pinteș și anchetatorul oferă suspectului un timp de gândire. E timpul necesar rememorării unei istorii încurcate și a reconstituirii biografiei personajului. Deschidere cunoscută în romanul modern, folosită des și în arta cinematografică. Tehnica se complică, în cazul prozei lui Buzura, prin frecventa schimbare de planuri temporale și spațiale, ruperi de nivel și penetrația eseului în monolog. Sunt, apoi, numeroase fapte epice adiacente (mici istorii, portrete, parabole, referiri la personaje din romanele anterioare) care întăresc ideea de autenticitate a operei, lăsând cititorului impresia că e vorba nu de o pură ficțiune, ci de un număr de documente de existență strânse într-un dosar voluminos.

Impresia este, la lectură, de masivitate, de adevăr, de intuiție justă a psihologiei sociale și de sensibilitate remarcabilă față de

destinul unei colectivități umane. Cele mai bune pagini de pictură socială și de analiză a ceea ce critica veche numea „sufletul colectiv” sunt acelea despre noua generație de muncitori, fragmente dintr-un roman social de anvergură. Stelică Goran, Vișan, Neluțu Ufederistul, Dumitru Șpan zis Linguriță, Gelu Neamțu, Droangă, Jimi Cotoiul, Radu Masculu, Mocanu, Sultan trăiesc după legile lor și, când n-au argumente, pun mâna pe cuțit sau lovesc cu pumnul. Căminul de nefamiliști e terorizat de Sultan, un șofer care suferise o traumă și ieșise din ea sălbăticit. Goran este inteligent și ironic, limbajul lui e un spectacol de aluzii fine și vorbe crude, gândirea lui este contestatară și atinge, uneori, subtilități surprinzătoare. E orfan și a crescut nu se știe unde. Circumstanțele dure nu i-au înrăit însă sufletul, e inteligent și săritor. Lucrează în afara orelor de serviciu și câștigă mulți bani pe care îi risipește apoi fără rost. Detestă pe „guriști”, „urechiușele”, „muncitorii cu gura” și se ferește de cei care lucrează la cooperativa „ochiul și timpanul”. Prietenul său, Vișan, e un Ion al Glanețaului în mediul muncitoresc postbelic. Pune gând rău fiicei unui ștab local, trece la fapte și, după ce faptele se împlinesc, povestește aventura sa în acest limbaj pitoresc: „Intrăm pe întuneric în bucătărie, mi se lasă moale în brațe, jap, pleosc, mai departe toate pânzele sus, rapid, practic, n-a trebuit să-mi spună nimic!... [...] ...ca apoi să i se facă foame. Și scoate, bătrâne, niște friptură din pasărea noastră preferată și uitată, porcul, măslina, brânză, suc de ananas, îi dăm bătaie, căci unde mai găsești astăzi asemenea păsări? Plus că de la un anume nivel înfloresc măslinii și ananașii! Ea era numai zâmbet și soare, se lipea de mine ca marca de scrisoare, vorba cântecului, și când să trecem iarăși la interes, apare ăl bătrân în pijama și începe să mă ia la întrebări, ca la poliție, foc combinat, artilerie, infanterie, aviație, submarine, tot ce se poartă într-un război clasic. Firește, eu eram de vină, ea — nimic! Dar merita, arbitrul fluierase sfârșitul partidei, meciul omologat de federație, nu se mai putea face nimic. Și chiar dacă m-ar fi

scos afară cu picioru-n fund, fata și porcul erau rezolvate, mai rămăsese ananasul, dar nu mi-am făcut probleme, apă se mai găsește încă și pe afară! Tata, în tinerețea lui necooperatistă, omisese să cultive ananas! Mai înapoiat, Dumnezeu să-l ierte! Apoi, dă în mine cu trecutul și viitorul, ca la învățământ politic, o mai pisălogește și pe ea, după care o trimite să se culce, și cale de o oră nu mă slăbește din focuri. Nici un erou în familie, nici un sfânt, nici un revoluționar, nici mama și nici babacu nu proveneau direct din Traian și Decebal, doar țărani fără nume și fără conștiință de clasă. Decepție totală. Era foarte nemulțumit, după câte-mi dau seama, că nu-s măcar și eu doctor docent, deși aș fi în stare să jur că am cel puțin cu o clasă mai mult ca el! În concluzie, ferm și categoric, mă sfătuiește să-i las fata în pace! Ei, dacă dă Sfântul să se baloneze puțin, atunci o să mai meditez dacă-i acord audiență! Încă din prima zi de viață visez o bucătărie ca aia, curată, largă, și o bucătăreasă... Oricum, pe asta n-o mai scap!”

Acești tineri violenți, lăudăroși, mefienți față de administrație și, în genere, alergici la noțiunea de putere, sunt, în esență, buni, omenoși. Când unul dintre ei, Mocanu, are un accident, toți sar în ajutor. Chiar brutalul Sultan plânge ca un copil și dă o parte din piele pentru a repara fața arsă a prietenului său. Prozatorul nu idealizează această clasă în formare, nu apasă nici pe laturile întunecate ale ființei lor. Mîntea lor este ascuțită și vorbele lor arată, s-a văzut, o mișcare rapidă a fanteziei. În cămin este un „loc pentru urlat”, dar defilările tinerilor metalurgiști iau mai ales calea sarcasmului și a ironiei. Fostul student încearcă să trăiască după aceleași legi și, până la un punct, reușește. Se împrietenește cu Goran și capătă încrederea celor trei Vasâi, țărani mai vârstnici veniți în uzină să strângă bani și să se întoarcă apoi la rosturile lor gospodărești. Însă destinul lui ia o altă direcție când întâlnește într-o zi pe Lena Filipaș, soția unui fost director. Se îndrăgostește fulgerător de ea și, după o vreme, părăsește căminul pentru a de-

veni chiriaș în casa adversarului său sentimental. Noul Julien Sorel are prilejul să cunoască și să judece moravurile birocrăției locale. Filipaș și-a pierdut puterea și, în afara ei, nu-și află rostul. Inginer, el nu și-a cultivat spiritul, ci ambițiile. A ajuns în fruntea unui județ și a exercitat puterea cu o brutalitate și o samavolnicie fără margini. A împins oameni la moarte și a provocat nenumărate tragedii mărunte fără să aibă conștiința culpabilității. Romanul îl prinde în momentul în care și-a pierdut funcțiile și luptă să le recapete. Și-a luat, cu forța, o nevastă mai tânără și-o păzește cu strășnicie. Frumoasa Lena este o bovarică dezamăgită. Absolventă de conservator, a vrut să facă o carieră în profesiunea ei și n-a reușit. A ajuns fără voia ei soția unui individ trivial și fără scrupule, și singura ei formă de protest este adulterul. „Sunt o ordinară — spune ea cu feroarea unei eroine din literatura rusă din secolul al XIX-lea — n-am absolut nimic sfânt, ceea ce ating se murdărește! În fiecare zi mă adâncesc tot mai mult în murdărie, încât dacă mutrele ni s-ar transforma în funcție de faptele noastre, aș arăta ca un animal infect, inexistent încă pe pământ.” Doamna de Renal din *Râul Doamnei* nu-i, într-adevăr, o sfântă, nu-i nici o păcătoasă absolută, cum se crede ea. Victimă a unui individ imbecilizat de ambiția de a avea putere, femeia nu are voința de a se elibera. Când Ștefan Pinte, îndrăgostit, îi propune să fugă împreună, ea protestează. Vocația ei este să trăiască în păcat, răzbunările ei sunt dosnice. Se învârte într-un cerc de femei, în majoritate soții de foști și actuali diriguitori ai regiunii, și participă, dimpreună cu bărbații, la chefuri lungi și cumplite. Buzura este consecvent și la acest punct: descrie cu multe amănunte comportamentul indivizilor care exercită puterea în asemenea monstruoase petreceri. Scene de efect, manifestări barbare. Ura, violența, lipsa de caracter, sălbăcia simțurilor ies, libere, la suprafață. Femeile devin și ele cinice. Ioana Stoian, prietena Lenei și ocrotitoarea lui Ștefan Pinte, se adresează cu aceste vorbe colorate unei doamne din înalta societate a orașului: „Dar ce ai,

dragă? Dacă până ieri semănai cu juna Rodică a lui Alecsandri, azi îmi pari căzută sau pierdută dintr-o pictură flamandă! Întotdeauna ți-am admirat țâțele, materialiste, solide, bune de făcut reclamă nivelului nostru de trai. Ale mele, din păcate, sunt ca apele Dunării la Calafat: în scădere, minus cinci centimetri pe zi. Nici măcar nu staționează!”

Buzura are o sensibilitate specială pentru asemenea scene colective (vânători, chiolhanuri) în care relațiile dintre indivizi se manifestă pe față, nemistificate de convențiile sociale. Filipaș urăște de moarte pe fostul lui adjunct care i-a luat locul, Isaia Stănescu, și, când se îmbată, își dă drumul la gură. Înaltele doamne ale județului se tăvălesc pe jos și vorbesc măscări, spirituala Ioana Stoian se bagă în patul tânărului Pinteș și se hotărăște cu greu să-l părăsească. Buzura descrie cu un ochi rău de realist necruțător manierele acestei categorii de parveniți, exagerând în grotesc și caricatură. Indivizii sunt văzuți sociologic și judecați din perspectiva unui radicalism moral ce vine, probabil, și din tradiția prozei ardelenice. Filipaș, Isaia Stănescu etc. sunt ambițioși și triviali într-un mod aproape neverosimil pentru că, de regulă, indivizii obsedați de putere au mai multă complexitate psihologică și au, în orice caz, tăria de a-și ascunde și ambițiile și trivialitatea. Pictura lui Buzura este dură, pățimașă în așa chip încât conturul personajelor dispare. Rămâne doar sugestia bestialității fizice și a unei lamentabile căderi morale.

Personajul care vede și narează toate aceste lucruri suferă de un complex al omului cu conștiința ultragiată. Ștefan Pinteș este, cum am zis, un revoltat, dar un revoltat care se îndoiește de sine și băjbâie în întunericul mâniei. Critica lui este aspră; aspră, inflexibilă este și judecata de sine. A călătorit, pe când era student, în Iugoslavia și acolo a cunoscut o jurnalistă (Violeta) cu care discută despre frică și pierderea sentimentului valorilor în lumea contemporană. Episodul este adiacent în roman și, la drept vorbind, fără rost în această puternică operă de observație. Alte mici

istorii sunt însă de mare efect epic. Buzura umple spațiul epic cu personaje episodice, fapte de existență, întâmplări stranii (unele scoase din mistica populară) în așa fel încât impresia la lectură este că individul se mișcă într-o lume de cauzalități obscure și îndepărtate. Gavrilă, bunicul lui Ștefan Pinteș, a fost persecutat în epoca dogmatismului și, după ce și-a pierdut pământul, are sentimentul inutilității. Vrea să-și puna capăt vieții, dar în somn îngerul îi spune că nu-i calea cea bună și atunci începe să propovăduiască în chip evanghelic adevărul printre țărani din câmpia Ardealului. E nebun sau iluminat? În *Fețele tăcerii* există, de asemenea, un bătrân care are viziuni și anunță apocalipsuri. În *Refugii*, romanul ulterior, un sfânt retras în pustietatea muntelui face previziuni sumbre și oamenii locului, inclusiv primarul, îl consultă. Interesul prozatorului realist pentru acest strat al mentalității colective este mare. În *Absenții* este o scenă de vrăjitorie țărănească. În *Vocile nopții* un țaran întâlnește noaptea un lup diabolic și lupul îi dă un avertisment, iar când țaranul încalcă legământul blestemul îl ajunge... Sunt foarte spectaculoase, epic vorbind, asemenea fapte care obsedează memoria colectivă.

Sunt și alte elemente care se repetă în proza lui Buzura, cum se întâmplă, de altfel, în toate marile cicluri românești. Radu (Rusu) din *Fețele tăcerii* re apare în *Vocile nopții*. Istoria lui mai este o dată narată, pe scurt, și are acum și un deznodământ. Fostul activist, ocolit de țărani din Arini pe care-i nedreptățise, umblă să le câștige bunăvoința, drept pentru care se hotărăște să strângă bani pentru ridicarea unei biserici.

Moare, surprins de ape, în timp ce sapă temeinic sub casa proprie în căutare de aur. Torționarul Varlaam din *Absenții* este pomenit și în *Orgolii*. În fine, în mai toate romanele lui Buzura dăm peste tipul birocratului mărginit și crâncen care, pierzându-și puterea, cade într-o stare de senilitate comică. Bătrânul Filipaș (*Vocile nopții*) construiește capcane pentru șobolani și dezvoltă, într-o oralitate dezordonată, o strategie complexă pentru repri-

marea localnicilor șovăielnici. O țicneală simbolică. Sunt și altfel de simboluri, mai profunde, în această lume care își caută cu fervoare, cu disperare rosturi noi, după ce le-a părăsit pe cele vechi. Unul care se repetă este acela al *casei neterminate*. Profesorul Matei din *Absenții* vorbește mereu de o casă la țară și de o retragere miraculoasă, însă soția profesorului e sceptică. Ștefan Pinteza vrea să-și ajute părinții să reconstruiască, în Arini, casa distrusă de ape. E pe punctul de a reuși, însă în ultima clipă intervin două obstacole (accidentul tatălui și inculparea fiului, suspectat de a fi furat banii țaranului Borș Vasâi), așa încât casa rămâne, și în acest caz, neterminată. *Casa* este, desigur, simbolul ordinii, statorniciei într-o lume cum este aceea descrisă în romanele lui Buzura pe care istoria a scos-o din vechile tipare.

* * *

Refugii debutează în chip senzational: o tânără femeie se trezește într-un loc necunoscut și, după oarecare vreme, descoperă că locul necunoscut este un spital de psihiatrie. Cum și de ce a ajuns ea printre nebuni și alcoolici trimiși la dezintoxicare? Cartea este o lungă confesiune în stilul narativ pe care îl știm din romanele anterioare: povestea unei existențe frânte și analiza (autoanaliza) acestei înfrângerii. Analiza adună și alte fapte și angajează un număr mare de destine primate cu precădere din unghi sociologic. Buzura este un realist dur, lucid, obstinat să meargă până la capăt pe firul unei idei. Întâmplările vin în narațiune din toate părțile și antrenează mai multe medii sociale. Analiza sapă mai ales în straturile sociale și morale ale vieții de azi și tinde să prindă natura noilor relații între indivizi. Și, cum relațiile ating viața interioară a individului, romanul vorbește, în fond, despre singurătate și frică, despre putere și umilință, despre revoltă și lașitate.

În spatele acestor teme sunt altele, legate în chip mai direct de substanța literaturii, cum ar fi iubirea, gelozia, sentimentul eșecului intelectual, drama femeii care îmbătrânește... Buzura

sociologizează, dacă putem spune astfel, aceste sentimente etern umane, le vede, cu alte vorbe, în manifestările lor obișnuite de viață și examinează modul în care mecanismul istoriei determină, de pildă, dragostea dintre doi tineri. Procedul fusese folosit și în cărțile anterioare. De la *Absenții* la *Refugii*, temele se repetă, ca și protagoniștii. Buzura are predilecție pentru conștiințele acute, traumatizate, lucide până la disperare. Ele primesc și judecă realul din unghiul unei subiectivități ultragiante, incapabile să accepte compromisul. Între doctorul Bogdan din *Absenții*, Carol Măgureanu din *Fețele tăcerii*, Cristian din *Orgolii*, naratorul din *Vocile nopții* și Ioana Olaru din *Refugii* există o afinitate de psihologie și o similitudine de destin. Toate personajele își asumă, în sens sarrtrian, lumea în care trăiesc și, dacă nu pot împiedica degradarea umanului, au cel puțin orgoliul să n-o accepte în planul conștiinței. E o *natură* umană pe care Buzura a reușit s-o impună în romanul românesc de azi prin prozele lui masive, scormonitoare și justițiare.

În *Refugii*, romancierul aduce pentru prima oară în prim plan o femeie, iritat, probabil, de obiecția făcută de critica literară cum că nu a reușit în cărțile de până acum să construiască un portret verosimil al feminității. Confesiunea Ioanei Olaru, tânăra ce se trezește deodată într-un spital psihiatric, acoperă tot spațiul cărții și, în funcție de ea, se definesc și celelalte destine. Cronologia romanului urmează, la suprafață, cronologia revenirii ei la starea de luciditate. Ritmul narațiunii e ritmul acestei recuperări anevoioase, învâlmășite, cu inevitabile întoarceri în timp, repetiții, obsesii... Romanul se constituie, astfel, dintr-un șir de monologuri interioare, întretăiate de alt șir de monologuri sub forma unor scrisori (confesiunea lui Iustin) și de notații directe: mici scene din viața obscură a clinicii. Iese la urmă o carte serioasă, cu multe pagini puternice, comparabilă ca valoare cu *Vocile nopții*. Impresia generală e de profunditate și adevăr. Narațiunea înaintază greu ca un tren de marfă ce cară un număr enorm de vagoane. Greu, dar merge, șovăie, pufăie, se încordează, nimic nu-l împiedică să ajungă la țintă. Buzura este un scriitor cu pasiune pentru ideolo-

gie și sociologie. Privirea lui e gravă și judecata lui e aspră. Fraza nu are fluentă, pagina e cenușie, însă orice rând respiră buncredință, capacitatea de speculație și hotărârea neclintită de a ajunge la esență. Romanul își stăpânește în cele din urmă tema și se impune.

Cele mai bune pagini, sub raport artistic, sunt acelea despre lumea satului de azi. Sunt și altele (notațiile despre viața de spital sau despre moravurile tehnocrației de provincie), însă, la lectură, se impun întâi prin autenticitatea lor însemnările despre mărunta lume și complicata istorie din Măgura, o localitate izolată în munții din nord. Aici ajunge unul din eroii cărții, profesorul Iustin Olaru, soțul nestatornic al statorniceii și serioasei Ioana Olaru, pacienta doctorului Vlad Cosma. Aceasta, retrăindu-și mental viața, aduce în valuri întâmplări din existența ei fără noroc. Cititorul trebuie să pună singur ordine în agresiva dezordine a realului și să dea o semnificație imaginilor obscure care asaltează conștiința unei femei traumatizate. Ioana Olaru este traducătoare de limba engleză într-o întreprindere din orașul Râul Doamnei și, în momentul în care începe romanul, ea a atins punctul de jos al unei crize teribile de singurătate și teamă. Victimă a unei agresiuni deocamdată nedesluite, femeia vrea să moară și prima ei reacție e refuzul de a se confesa.

Buzura aduce în descrierea acestui caz o competență de specialist — totuși trebuie spus că el nu abuzează de cunoștințele sale și nu transcrie dosarul unei nevroze. Boala este văzută ca un simptom social și, în anormalitatea individului, se caută semnele, modelele normalității (memorabil este personajul M.N.S., nebunul care vrea să reformeze lumea; el are simțul catastrofei și trăiește un acut sentiment al urgenței). Dealtfel, Ioana Olaru nu reprezintă propriu-zis un caz clinic. Ea își revine repede în fire și, nevoind să comunice în afară, vorbește până la exasperare cu sine însăși. Romanul notează aceste infinite introspecții și, din cumularea lor, înțelegem adevărata dimensiune a dramei. Ioana fusese căsătorită cu un coleg, Iustin, spirit vioi și suflet moale. Repartizat într-un sat îndepărtat, se apucă de băut și cedează treptat unei frumuseți

locale, Codruța, fiica preotului. E, în același timp, gelos, suspectează pe casta Ioana, are crize de disperare, fuge de la o femeie la alta. Scrisorile lui alcătuiesc un extraordinar jurnal: jurnalul unei progresive abrutizări și al unui inevitabil eșec.

Jurnalul cuprinde și numeroase întâmplări de viață. Măgura este o mică așezare în care tradiția și istoria recentă se amestecă și se îngăduie în chip pitoresc. Socoliuc, primarul, bea cu părintele Giurgea și cu milițianul Oituz și e obsedat de un urs uriaș. Preoteasa Silvia e bovarică și încurajează multe ispite, însă bărbații sunt temători și femeile răzbunătoare. Un predicator sectant, Benedict, face minuni dubioase și primarul vrea să-l amendeze. O profesoară, Claudia Roman, e trufașă, nu vrea să participe la petrecerile din casa popii și din această pricină este antipatizată și bârfită. Profesoara, într-o stare avansată de alienare, se sinucide, spre stupoarea autorităților și a colegilor. Socoliuc, care o dorea în ascuns, plânge ca un bezmetic. Un alt profesor, Aristide Dobrotă, provenit din vechea aristocrație a Moldovei, se jeluiește și bea amarnic, vrea să fugă, apoi se însoară cu o țărăncă și, după noi crize de disperare, se liniștește.

Mai recalcitrant se arată Iustin, cel care transmite aceste observații sarcastice. El este suspicios și nehotărât, flușturistic, fără personalitate. Incertitudinea lui provoacă prin ricoșeu un rând de eșecuri, cel mai grav fiind acela al Ioanei Olaru, soția rămasă la oraș. Părăsită, amenințată mereu de violentul și nestatornicul soț, aceasta caută ocrotirea unei femei cu mai multă experiență, doctorița Victoria Oprea, însă existența e mult prea complicată, dramele răsar de peste tot, doctorița întră ea însăși într-o încurcătură teribilă în care antrenează și pe fragila Ioana. Primind acest nou flux de întâmplări, unghiul romanului se deschide spre altă realitate socială. Doctorița Oprea are un prieten, inginerul Helgomar, tip justițiar, inflexibil, din familia morală a doctorului Bogdan din *Absenții*. Acesta lucrează într-o mină și intră în conflict cu directorul Cristescu, mic satrap local. Buzura împinge

descrierea în această direcție și, în modul lui epic, aduce alte exemple de confruntare dură între adevăr și mistificare în plan ideologic și moral. Helgo, cum îi spun prietenii, este un maniac al justiției, se bate pentru adevăr și dispăre, după un șir de peripeții, în condiții misterioase. Nu-i un personaj artisticește memorabil și este de bănuț că autorul va reveni asupra lui în volumele următoare. În genere, paginile care înfățișează aceste aspecte mi s-au părut nesigure și mai puțin convingătoare (literar) decât alte spații ale romanului.

În centrul romanului de față nu este însă Helgo, spirit cu vocația martirajului, ci destinul unei femei tinere care eșuează în plan sentimental și încearcă să-și înțeleagă, după alte experiențe severe, propria condiție. Umilită de un bărbat slab, ea este împinsă de diabolicul Rafiroiu, directorul întreprinderii în care lucrează ("doctor docent în haos"), spre un bărbat matur și puternic, Anton Crișan, un tehnocrat cu ambiții ministeriale. Legătura cu el implică o umilință și mai mare. Traducătoarea devine o jucărie în mâna șefilor locali. Femeia caută un refugiu (iubirea pentru arhitectul Sabin), însă refugiul nu-i deloc sigur. Arhitectul e un spectator fără vitalitate și are el însuși nevoie de protecție. Aventura se încheie rău și, la sfârșitul romanului, ni se oferă o parabolă: în cabinetul doctorului Vlad Cosma, pacienta Ioana Olaru încearcă să înțeleagă sensul unui tablou celebru: *Parabola orbilor* de Bruegel. Parabola pare a spune ceva despre propria-i existență: o cădere în lanț, o cauzalitate obscură, o tragedie teribilă într-un grotesc absolut. Ultimele cuvinte ale Ioanei Olaru indică o voință de eliberare din coșmarul singurătății și al fricii: „Trebuie să mă eliberez cumva; nu-ți poți contempla la nesfârșit înfrângerile, mizeria, umilința”... Va reuși? Final deschis, începutul, probabil, al romanului ulterior.

În linia literaturii sale, Augustin Buzura a scris o carte dură și de multe ori profundă pe tema relației dintre individ și mecanismele obscure ale istoriei.

Radu PETRESCU

1927—1982



PROZA AUTOREFERENȚIALĂ. METAROMANUL. JURNALUL DE CREAȚIE

Un destin ciudat are în literatura postbelică Radu Petrescu. A debutat la 43 de ani cu un roman (*Matei Iliescu*, 1970) care n-a trecut neobservat, dar nici nu l-a impus în conștiința criticii, și a devenit după moartea lui prematură (la 55 de ani) un model pentru prozatorii tineri. Publicul larg continuă să stea departe de proza lui estetică, obsedată de scriitură, foarte puțin implicată în dramele existențiale ale omului postbelic. „Ciudatul caligraf”, cum a fost numit, s-a dorit un *flaubertian*, un artist, cu alte cuvinte, pentru care o frază valorează mai mult decât un individ și pentru care problema esențială a romanului este stilul. Mai este ceva neobișnuit în destinul acestui prozator: el și-a scris cărțile într-o izolare totală de viața literară, cu mult timp înainte de a le tipări, și cărțile lui cele mai bune nu sunt operele de ficțiune propriu-zise (*Matei*

Iliescu, *În Efes, Sinuciderea din Grădina Botanică, Ce se vede, O singură vârstă*), ci jurnalele acestor opere. El repetă, în acest chip, în literatura română cazul lui Gide și al altor autori care au supraviețuit literar nu prin romanele sau poemele lor, ci prin jurnalele lor. Cu o deosebire, totuși, importantă: în timp ce pentru Gide sau Green jurnalul este cronică existenței individuale (în toate implicațiile ei, de la politică la sexualitate), pentru Radu Petrescu *existența* reprezintă lumea cărților și *destinul* nu este altceva decât un mod de a scrie. De aceea jurnalele sale nu vorbesc decât despre lecturile și despre relațiile lui cu scriitura, considerată ca actul fundamental al existenței. Când lumea din afară pătrunde, totuși, în însemnările zilnice, ea pătrunde, am putea zice, mai ales, prin *literaritatea* ei: frumusețea unui nor, caracterul fantastic al unei neguri, expresivitatea unui chip de țaran etc. Lumea nu există pentru acest împătimit caligraf decât ca literatură și pentru literatură...

Omul era modest, ființa lui părea fragilă și speriată, în contrast cu fermitatea și consecvența ideilor sale. Acest fapt se vede și din jurnalele sale. Se născuse în București într-o familie de intelectuali (mama profesoară, tatăl contabil) și își petrece o parte din copilărie și adolescența întreagă la Târgoviște. Aici urmează Școala nr. 1 de băieți și Liceul „Ienăchiță Văcărescu”. Jurnalul prietenului și colegului său, Mircea Horia Simionescu, îl arată ca pe un tânăr provincial cultivat și ambițios, nemulțumit de literatura curentă, hotărât să impună un nou program în literatura română. Este șeful necontestat al unui mic grup literar și membrii grupului țin jurnale, redactează publicații (în manuscris), ascultă muzică, participă la dezbaterile din cenaclurile literare. Radu Petrescu este fascinat de personalitatea lui G. Călinescu (faptul se vede și din jurnalul său) și în 1946 reușește să publice versuri în *Națiunea*. După absolvirea Facultății de Litere din București este profesor în satul Petriș din Bistrița-Năsăud și, apoi, la Prundul Bârgăului. În 1953 vine în București, abandonează învățământul și intră, ca modest funcționar, la Direcția generală de statistică și, din 1957

până în 1967, ca bibliograf la Institutul de cercetări hortiviticole de la Băneasa, schimbat, ulterior, cu Institutul pentru valorificarea legumelor și fructelor din București... Notează în timpul liber în caietele lui (de aici ies, mai târziu, jurnalele) și scrie prozele sale, reluate și acestea în mai multe variante. În 1965 îl cunoaște, cu ocazia expoziției de pictură a lui Paul Gherasim, pe Miron Radu Paraschivescu. Scrisese un mic articol în Catalogul expoziției și articolul place poetului. Tot acesta îi publică în *Povestea Vorbiei*, suplimentul revistei *Ramuri* (nr. 8, 15 iulie 1966), un fragment de proză. Este capitoulul al VIII-lea din romanul *Matei Iliescu*. Același Miron Radu Paraschivescu îl prezintă publicului în *România literară* (din 17. dec. 1969), zicând că „de la descoperirea talentului lui Marin Preda nu mai cunoscusem o asemenea bucurie”. Peste un an, când apare romanul *Matei Iliescu*, îl mai recomandă o dată într-o tabletă tipărită pe copertă, remarcând construcția modernă a cărții (“un tip de construcție pe care l-aș numi al simultaneității”), finețea și, totodată, fermitatea notației. Cariera literară a lui Radu Petrescu începe astfel, la 43 de ani, sub auspicii favorabile. Peste 12 ani o va încheia...

Matei Iliescu este un roman de dragoste și mai ales despre dragoste. Din *Părul Berenicei*, unde sunt multe însemnări din vremea în care scrie romanul, deducem că prozatorul înțelege prin dragoste nu o *criză* în viața individului, așa cum o prezintă romanul tradițional, ci o permanență pentru că produce în individ un șir infinit de transformări. Radu Petrescu voiește să scrie atunci un *roman platonician* în care să dovedească epic „cum creează dragostea pe om (pe bărbat)”. Citește în acest timp pe Joyce și studiază legile compoziției, pe Svevo (*Senilità*), Flaubert, Sadoveanu (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*), *Iliada*, *Odiseea*, pe Dante, G. Călinescu... și este preocupat să găsească tonul unic al romanului și să sugereze un *sunet etern*, o *notă de grandoare*...

Tema este aceea a romanului din secolul trecut și un model ar putea fi *Roșu* și *negru*. Matei, un tânăr în preajma bacalaureatu-

lui, detestă lumea provincială în care trăiește și se împacă în chip miraculos cu ea îndată ce descoperă iubirea pentru Dora, soția tânără și plictisită a avocatului Jean Albu. Romanul face analiza nașterii, devenirii și morții acestei iubiri și este, în egală măsură, o cronică a vieții de provincie. Autorul mărturisește (în jurnal) că încercase, anterior, să scrie un roman special pe această temă, *O moarte în provincie*. Nu știm ce conține el, dar *Matei Iliescu* este într-o bună parte o descriere a vieții și a moravurilor din N., oraș cu ritmuri încetinite, exasperante pentru un adolescent venit din Capitală. Erosul schimbă însă această stare de anxietate și intoleranță proprie naturilor în formare, nemulțumite de mediul în care i-a aruncat istoria. Matei, venit cu familia în N., nu se poate împrieteni cu nimeni, la școală este refractar, detestă profesorii, acasă este retractil, numai cărțile și convorbirile cu tatăl său (cât timp acesta trăiește) îi dau sentimentul libertății și al identității proprii. Însă tatăl moare și adolescentul rămâne singur într-o lume aparent fără viață spirituală. Unele fapte s-au petrecut înainte de a începe propriu-zis romanul. Stilul de a nara este la prima vedere cel din romanul tradițional. Naratorul se situează în afara personajelor, prezintă obiectiv (chiar cu exces) micile evenimente, face ample descriții ale străzii și ale interioarelor, fixează portretele indivizilor, comentează vorbele și dezvăluie în propoziții ample gândurile lor. Cronica nu este totuși liniară. Prozatorul amestecă planurile, concentrează timpurile narative, trece fără de veste de la întâmplări din copilărie (întâlnirile cu fetița Marta) la evenimentele recente, unele scene se petrec în imaginație (discuțiile cu tatăl, după moartea lui), altele s-au petrecut întocmai și sunt readuse în mintea eroului de un amănunt, un gest, o reflecție făcută de cineva. Impresia este, până la urmă, că în schema narațiunii realiste tradiționale prozatorul a introdus elemente noi, în primul rând o conștiință modernă a romanescului.

Matei Iliescu intră secretar în casa avocatului Jean Albu, prieten al tatălui său, și aici descoperă pe Dora. Amănunt semnifi-

cativ: privirile lor se întâlnesc în *oglinďă*. Acest simbol va reveni în mai multe rânduri în carte. Soția avocatului e plictisită ca Emma Bovary și tânărul se îndrăgostește fulgerător de ea. Cade în genunchi și-i spune cu solemnitate: „Sunt fericit. Dispuneți cum vreți de mine”. Analiza se pierde în amănunte. Dora poartă, întâi, o rochie vișinie, are părul negru înfoiat și părul coboară astfel pe ceafă, poartă în mână o eșarfă albă care ajunge aproape de podea, trage sertarul unei comode și prozatorul dă detalii despre comodă... În acest stil al preciziei (Radu Petrescu vorbește de o „mistică a obiectivării”) e scrisă toată narațiunea. Dora detestă, ca și Matei, provincia și vrea să evadeze. Cântă la pian *Preludiile* lui Chopin, citește nuvelele lui Gautier, merge la vie, ascultă ca o eroină romantică natura și se descoperă pe sine, ca femeie, prin iubirea imprevizibilului Matei. Acesta se hotărăște să facă un act curajos și disperat, ca Julien Sorel, bătând în puterea nopții în fereastra Dorei. Altă dată, când tânăra femeie cântă la pian, îi sărută degetele de la picioare. Se simte un „mizerabil ins inconsistent” și această dragoste îl întemeiază, îi dă personalitate și-l face să primească lumea. „Căci dragostea aduce totul la sine”, spune naratorul care știe tot și căruia nu-i scapă nimic, nici un pliu al rochiei, nici o nuanță a norilor..

Analiza sentimentului erotic, în toate fazele și formele lui (de la explozia simțurilor tinere până la gelozie și înstrăinare) este fină. Eroul se urcă într-un copac și urmărește cu ocheanul tânăra femeie ce se află dincolo de râu. Pe lentilă se prinde un desen vaporos: „Mișcările calme și decise ale ființei ei în care grația și puterea se împerecheau uimitor cu morbidețea, vântul care îi răscolea uneori părul negru îl îmbătau, toate aceste evenimente mute de pe lentila măritoare a binocului se legănau în cadențe cerești”... Prezența *lentilei* (variantă a *oglinzii*) vrea să marcheze din nou natura purificată și abstractă a erosului răsfrânt în spirit. Există în roman, se poate constata, un sistem de simboluri și un număr de imagini care revin (un exemplu: imaginea tinerilor pe

bicicletă). Unele dialoguri vin, negreșit, din cărți. Matei se duce în pădure cu Dora și, într-un moment de intimitate, o întreabă: „Vezi aerul? [...] Nu, spuse ea, privind nedumerită împrejur. — Eu îl văd [...]. Este aici, între noi doi, ca un zid de sticlă, cu neputință de trecut”... Tânărul o sărută, în altă împrejurare, „recules” și capul femeii este „greu ca o urnă”... Când femeia plânge, Matei îi bea tot cu reculegere lacrimile și simte o adâncă voluptate. Genunchii ei, dezgoliți puțin de rochie, mirosoare „a piatră spălată de apă”. Îi place rochia albastră în care este îmbrăcată într-o zi Dora și, când aceasta i-o dăruie, o duce acasă, se scoală noaptea s-o privească și, într-o clipă de exaltare, se îmbracă cu ea. Femeia, cuprinsă de joc, vrea să îmbrace pantalonii și cămașa tânărului voind să dovedească, astfel, o mare dorință de intimitate. Apropierea se limitează la asemenea gesturi. Ca să-ți dai seama la lectură când se produce cu adevărat împlinirea erotică între Matei și Dora trebuie o mare vigilență. Prozatorul învâluie în mod sistematic faptele în mister și poezie, evitând (și aici se desparte de modelele sale epice) să spună lucrurilor pe nume. E multă pudoare în analiza acestui mistic al obiectivității.

Astfel de reflecții și gesturi acuzat livești nu sunt cu totul deplasate, artificiale în analiză. Ele intră în stilul narațiunii și au o justificare în comportamentul unui tânăr care trece direct din bibliotecă într-o dragoste puternică. El va aduce în chip inevitabil cu sine spiritul cărților și va încerca să imite marile scene de iubire. Matei și Dora citesc aceeași carte (*Chérie*) și lectura lor (o *lectură îndrăgostită*) reface o scenă celebră din Dante. Ca să explice emoția de care este cuprins, Matei Iliescu ține un discurs complicat, amestecând savant noțiunile și căutând comparații de preț: „Nu pot renunța la nimic din tot ce îmi arată extraordinara ta frumusețe, îi spunea el în sine, — ori mai degrabă extraordinara ta realitate, căci ce mă împinge acum spre tine este sentimentul amețitor că totul e o pulbere nediferențiată și rece de atomi agitată fără sens într-un gol nemărginit, afară de tine”. Dora, mai

lucidă, coboară în existența imediată și pricepe că această iubire n-o să dureze. După un moment de extaz, ea plânge:

„— De ce plângi? De ce plângi?”

— Pentru că dragostea noastră nu poate dura, ar fi vrut să-i strige, pentru că ești un copil și nu bănuiești nimic, n-ai să știi niciodată prin ce am trecut după plecarea ta la București, cât am suferit și cât sunt de nefericită pentru că te iubesc!”

Și, în adevăr, dragostea dintre tânărul cu capul plin de idei și tânăra femeie măritată fără voia ei cu un bărbat pe care nu-l iubește nu ține mult. Matei vrea să cunoască în amănunt trecutul Dorei, e gelos și, la sfârșit, descoperă în ființa femeii o *străină* pe care n-o mai poate alunga. Dora se maturizează prin această dragoste, trece în altă vârstă și tocmai această transformare pare a fi semnul despărțirii... Mutați la București, eroii cunosc momentul lor de plenitudine, dar marea dragoste este deja în urmă. Mai târziu, Matei își dă seama că *străina* nu este decât produsul intoxicației lui sentimentale și o părăsește, deznădăjduit, fără să știe de ce. Prin ea intuiuse frumusețea (“vedea frumusețea în Dora, așa cum creștinii văd lumea în Dumnezeu”) și ieșise din condiția lui de *ins inconsistent*.

Mișcarea epică este redusă în roman și originalitatea lui nu trebuie căutată în neprevăzutul situațiilor ca în romanul de dragoste tradițional. Personajele se întâlnesc într-un amărât oraș de provincie pe care, s-a văzut, îl urăsc în comun, merg la București, apoi la mare (unde se produce trădarea bărbatului și, în fapt, despărțirea), apoi se revăd întâmplător în Capitală după oarecare vreme și asta este tot. Subtilitatea prozei constă în analiza micilor evenimente ale iubirii, cum ar fi o întâlnire neprevăzută, o îmbrățișare, căderea luminii pe chipul femeii îndrăgostite, nuanța unei priviri, mișcarea grațioasă a mâinii, respirația pământului după ploaie... Radu Petrescu arată un mare talent epic în a nota aceste momente inefabile care însoțesc iubirea și romanul lui se impune, la lectură, mai ales prin această infinitate de *semne* (“o

mie de nimicuri importante”) într-o cronică vastă, notată cu rafinament. Prozatorul a dat mai târziu într-un articol (*A treia dimensiune*, 1972) justificarea acestui procedeu, luând ca model realismul lui Joyce. Eroul modern, zice el, *retrăiește* lumea și toate miturile ei, iar lumea îl definește chiar și prin materialitatea ei. Descripția obiectelor intră, în acest caz, în studiul caracterelor. Viziunea aceasta e însă mai veche, o întâlnim, de pildă, la Flaubert. *Madam Bovary* cuprinde un șir nesfârșit de descripții care fac parte din subiectul romanului (viața și pasiunile lumii provinciale). *Matei Iliescu* poate fi considerat, din acest punct de vedere, cel mai flaubertian dintre romanele românești. Pe lângă precizie, el aduce în prezentarea vieții provinciale și un mic suflu liric, o iubire pentru ceea ce critica veche numea efectele de stil. Vântul mișcă ușor „mătăniile de praf”, cerul se „impalidează” (un cuvânt care se repetă, ca și „a parveni”)... Descrierile, în sine, sunt probe de virtuozitate și este de bănuțat că autorul le-a rescris pentru a le da această strălucire. Iată bărzăunii: „mari, sticloși, onixuri bâzâitoare în aerul de vară, deasupra florilor sălbatice” sau câmpul cuprins de flăcările verii: „De multă căldură câmpul părea că a luat foc cu flăcări albe, îndesate unele într-altele și pâlâind de sub iarbă spre cer, frenetic, într-un fel de dans pe loc, și altădată limbile transparente, prin transparența cărora și planurile mai din fund ale peisajului păreau apucate de aceeași bruscă și violentă nevoie de locomoție, se aplecau pe-o parte, în dreapta sau în stânga, blând culcate de un vânt atât de ușor încât Matei nici nu-l simțea, și atunci tot câmpul curgea în paralel cu iazul, rostogolind pe un pietriș invizibil valuri iuți, scurte și săltătoare, făcând toată priveliștea să fugă spre o țintă apropiată. Pe șoseaua dinspre orizontul stâng, pe care apunea soarele, acolo unde pădurea se oprea, treceau căruțe, uneori câte un camion, și cerul jupuia atunci de pe spatele șoselei o lungă masă de praf pe care o trăgea către el și care, înainte de a dispăre în albastru, flutura zbătându-se peste întinderi și albind arborii”.

Asemenea paranteze se deschid mereu în spațiul narațiunii. Un animal marin eşuat pe plajă, o cutie de conserve, un pepene de celuloid, rochia doamnei Aron, cadavrul unei pisici sau al unui câine, rochiile Dorei, străzile oraşului N. și străzile Bucureştiului, casa de la vie și, din nou, casa Dorei și simbolica oglindă sunt înfățișate în infinite nuanțe într-o proză cu respirația înceată.

Romanul are și alte teme, între ele una (observată și de Mircea Zăciu într-un articol din *România literară*) de ordin psihanalitic. În Dora, Matei vede mereu pe Marta, fetița din parcul Ioanid cu care se jucase în copilăria lui bucureșteană. O fantasmă care-l obsedează și pe care o suprapune peste imaginea femeii tinere de acum. Este, apoi, aversiunea față de mamă, doamna Iliescu (“cu ochii de praf”), inexpresivă și mediocră, compensată de adorația pe care tânărul o are pentru tată, victima unui complot pus la cale de oameni proști și răi. Matei își iubește părintele și moartea lui, de mai multe ori înfățișată în roman, este pentru adolescentul încolțit de lumea obscură a provinciei o veritabilă tragedie. Dragostea Dorei îl vindecă de acest complex și-i dă sentimentul independenței... Alte figuri din romanul provinciei nu se rețin. Nici chiar imaginea oraşului N. nu este memorabilă, în ciuda atâtor descripții. Lipsește din ele elementul social și lipsește, în genere, o tipologie specifică fără de care un mediu nu se poate impune în literatură.

Matei Iliescu este, s-a spus bine, romanul unei „educații sentimentale” în lumea provinciei românești dintre cele două războaie. În jurnalele sale, Radu Petrescu a dat modelele pe care le-a urmat (de la *Daphnis și Chloe* la Camil Petrescu) și a notat gândul lui de a depăși schema romanului de dragoste, întâi printr-o structură nouă și, în al doilea rând, printr-o intelectualizare a emoției. Ar fi vorba de o metodă nouă care i-a scăpat și lui Joyce. Metoda constă în „a relua scene *din carte* prin elementele lor fundamentale, în supraimpresiune. Joyce reia scene din *Odiseea*, *Matei Iliescu* se parafrazează, se reia pe sine însuși, romanul își conține

modelul, originea, își este simultan tată și fiu” (*Părul Berenicei*, 266). Prozatorul dezvăluie, în această ordine, și unul din simbolurile romanului: „Tatăl lui Matei, domnul Iliescu, a murit și a fost înhumat în paginile cărții, cartea își conține părintele, *the pattern*, modelul, și devine astfel timpul mitologic, viu, al defunctului [...]. Părintele lui Matei devine, după moartea domnului Iliescu, romanul în care el, Matei, este personaj, romanul care se produce pe sine, dar îl produce și pe Matei ca personaj. Includerea lui Matei în Dora este imaginea *declarată* a acestei situații...” Proiectul este interesant, inedit, oricum, pentru proza românească, însă trebuie spus că în roman asemenea gânduri nu capătă totdeauna substanță literară și nu se impun. Însă simplul fapt că un prozator este tulburat de asemenea idei și vrea să redimensioneze epica este important și se cade, în această situație, a aprecia eforturile lui Radu Petrescu de a regândi structura narațiunii și a face din ea un spațiu vast, complex, care să primească totul, de la concept la inefabilele erosului.

Matei Iliescu nu-i un mare roman, nu-i o capodoperă, cum o gândea și-o dorea autorul acesta îmbolnăvit de subtilitățile literaturii. Este doar o carte neobișnuită în proza contemporană, produs al unei inteligențe laborioase și cultivate, o carte dificilă la citit, cam monotonă și artificială pe alocuri, cu ritmuri prea lente, incapabilă să valorifice estetic toate „nimicurile importante” pe care le transcrie. Romanul se remarcă și este, realmente, profund ca „document al respirației”, atunci când analizează imponderabilele experienței erotice.

* * *

Ordinea editării cărților lui Radu Petrescu nu corespunde cu ordinea în care ele au fost scrise. În *Părul Berenicei* (1981) prozatorul dă o cronologie reală a scrierilor: începe cu *Matei Iliescu* (primele pagini sunt din 1950—1951), scrie *Sinuciderea din Grădina Botanică* (1951, editată de-abia în 1972 în volumul *Proze*),

Didactica nova (1952, publicată tot în *Proze*, 1972) și în 1954 *Ce se vede* (tipărit în 1979)... Ordinea jurnalelor este și mai curioasă. O lăsăm pentru moment deoparte. Să urmărim felul în care se configurează opera de ficțiune. Și aici sunt unele curiozități, reluări de pagini vechi sub titluri noi, continuări ale narațiunilor după ce acestea păreau a fi încheiate. Volumul de *Proze* din 1971 conține, în afară de *Didactica nova*, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, un număr apreciabil de pagini din *Jurnal* și o narațiune în stil obiectiv intitulată *În Efes*. Narațiunea este produsă fără nici o modificare în primele 86 de pagini din romanul *Ce se vede* (1979), iar *Sinuciderea...* este continuată, cu aceleași personaje, în scurtul roman *O singură vârstă* (1975), scris, în mod evident, mult timp după narațiunea inițială. Acest amestec de stiluri și vârste de creație intră în viziunea prozatorului decis să facă o sinteză epică și să multiplice unghiurile de vedere printr-un fel de *sincretism* care să adune mai multe tehnici narative. Citise, indiscutabil, pe Gide și meditase la ideile lui Camil Petrescu despre *Noua structură*. Mai târziu, când a luat contact cu noile orientări și a putut constata unele preocupări comune, a căutat să se pună în acord cu ele și și-a redefinit în termeni teoretici mai preciși formula romanescă bazată, s-a văzut, pe *parafrazarea* unui model fixat în interiorul cărții și pe *construcția similtaneistă*...

Narațiunea *Sinuciderea din Grădina Botanică* este subintitulată *roman urmat de alte scrieri ale naratorului*. Romanul are 23 de pagini, iar scrierile adiacente însumează aproximativ 30 de pagini. Roman parodic, inventar de stiluri epice, s-a spus la apariția cărții. Prozatorul nu este de acord cu acest punct de vedere și în *Părul Berenicei* dă propria justificare estetică: „Nu e vorba de parodie nici în intenție, nici în rezultat, ci de un unghi de vedere cu foarte largă deschidere, care a dat spiritului toată libertatea și, liber, spiritul este tensiune spre totalitate verticală și orizontală, dacă nu chiar prezență a acestei totalități.” Impresia de parodie a stilurilor

românești este însă evidentă în scurta narațiune urmată, după formula romanului ca dosar al unor destine (Camil Petrescu), de un număr de fișe despre caracterul și existența personajelor. Povestirea începe în stilul romanului de aventuri (un tânăr salvează în timpul războiului o fată pe nume Eliza, cade prizonier, evadează în chip romantic, ajunge la un conac...), continuă pe spații reduse în stil obiectiv balzacian (descrierea interioarelor), trece la formula romanului popular (*Misterele Parisului*) și intercalează câteva scene urmuziene bine lucrate. Nu lipsește întriga romanului monden, *burghez*, după cum nu este ocolită nici tehnica suspansului din romanul polițist... Naratorul (al cărui nume îmi scapă) este salvat din închisoare de „o făptură în voaluri negre”, cu voce „divin de limpede și ușoară” și, când obrazul lui întâlnește buzele puternice și răcoroase ale călugăriței, leșină de fericire. Parodierea povestirii romantice este limpede. Eroul trece, apoi, printr-un șir de întâmplări crude și senzaționale în stilul povestirii picarești, ajunge, probabil, în America, apoi la Paris și, în fine, la București. Profesor într-o familie de nobili, cunoaște o fetiță demonică, Pamina, care-l atrage în camera ei, dar tocmai atunci armatele vrăjmașe năvălesc și eroul mai cade o dată prizonier... Regăsește la Paris pe Pamina, devenită artistă și membră într-o organizație secretă... Pamina este însoțită de cincizeci de detectivi și de trei prieteni (Candide, Alphonse și Renegat), coborâți din proza absurdului: „Cel dintâi se înveșmânta pe sub haină cu hârtie roșie pe care pictase o cravată albastră și purta barbă falsă, în fiecare zi de altă culoare și alt format. Și ideea sa originală era că femeia e un copac ce trebuie udat cu regularitate la rădăcină. Pe acesta Pamina îl veneră din primul moment. Al doilea era un saxofonist cinic căruia i se zicea Candide și care neavând bărbi își schimba numai dinții și ochii; Alphonse, cel din urmă, susținea însă cu ferocitate că toate noutățile sunt banale și, urcând la banalitatea primordială, mai puțin banală, apărea pretutindeni, în localuri, pe bulevarde, la teatru și acasă, nud, cu o nepăsare de

pađiřah, dar nu fără să observe că o escortă permanentă de cincizeci de detectivi în pături bune, cu mitraliere uőoare, îl însoțea discret.” Umorul negru, urmuzian, se vede și mai departe. Eroul este atras de o societate, se pare, rivală, și devine frate în *Ordinul Lunii*, e răpît de Pamina, dus pe un yacht și scapă pe timpul unei furtuni teribile (tiparele romanului de aventuri și tiparele romanului de spionaj). Narațiunea se întrerupe, aici, și este reluată în spațiu autohton în alt moment din existența acestor personaje care trec, uluitor de repede, dintr-o schemă romanescă în alta. Renegat, „scârbit și mizantrop”, se retrage în munți. Alphonse a intrat în Academia Goncourt și se întoarce la civilizație. Infernala Pamina a făcut, între timp, carieră politică și, când este reluat firul povestirii, se anunță cooptarea ei în cabinetul austriac, ca ministru al Educației Naționale... Naratorul însuși se lansează în viața politică, intrând, pentru început, ca secretar pe lângă ministrul Aurel B. Îi seduce în primele două zile nevasta, pe nume Tanți, unelțește și contribuie la căderea lui, apoi îl împușcă pe noul ministru... Este căsătorit cu Alise, „cea mai elegantă, cea mai liberă și cea mai tâmpită femeie din Capitală“, dar iubește pe Marta, mătușa Elizei și se gândește, cu extaz, la Odette din *Ordinul Lunii*...

Parodia nu arată prea multă imaginație epică și nici o ironie (instrumentul esențial în astfel de exerciții) care să lumineze și să învioreze această adițiune de clișee. Narațiunea pare a fi scrisă pentru a antrena spiritul epic. *Sinuciderea* sugerează un model negativ construit din însumarea convențiilor din vechile romane, de la romanul galant la romanul de consum. Documentele de la sfârșitul romanului ironic sunt mai interesante prin încercarea de a justifica formula narațiunii. *O Notă a editorului* explică și corectează *memorialul oniric* dinainte. E reluat, și în acest caz, un stil epic tradițional, acela al manuscrisului găsit. De pe urma „marelui bărbat” (naratorul, eroul aventurilor) au rămas, care va să zică, fragmente de jurnal, scrisori, note marginale și, în legătură cu

viața lui, mai sunt însemnările „bietului om de lângă mânăstire”, un martor ciudat, fără nume, abandonat într-o iubire fără speranță... Erou romantic, personaj kafkian? Documentele reiau fraze întregi din *Memorial* (retranscrierea, textualizarea ca procedeu epic va fi justificat teoretic în *Ce se vede* și în jurnale), ca variațiuni la un motiv central. Portretele sunt reproduse în aceeași notă de umor absurd. *O glumă de atelier* (formula aparține autorului, mai exact personajului Alphonse din *O singură vârstă*), executată în stilul meticulos al unui mic maestru.

Personajele de aici sunt reluate, sub alt regim epic, în *O singură vârstă*. Romanul (122 pagini) continuă, în alt plan, istoria lui Alphonse și a Paminei într-un mediu cosmopolit (Roma, Paris, Scoția...). Narratorul are altă identitate. Nici una din datele „marelui bărbat” nu reappare în biografia martorului de acum. Modificări și mai importante: personajul urmuzian Alphonse din suita actriței Pamina este, în noua narațiune, un mare romancier și romanul reproduce în cea mai mare parte ideile lui despre artă. O proză curioasă care adună însemnări despre stilurile arhitecturii, despre poezie și despre structura romanului, portrete migălos desenate, scene de viață anonime, descrieri de *stări ale naturii*, să le numim astfel, în acea notă solemnă pe care o știm. Un roman eseistic, am putea spune, cu precizarea că eseul are ca obiect tocmai romanul care se face.

Cartea, prezentată sub forma unui lung și fragmentat interviu cu romancierul Alphonse, cuprinde, în fapt, trei discursuri: 1) dialogurile despre artă, 2) biografia personajului central și, în chip fatal, biografia poetei Emily Both (simbol al poeziei) și 3) discursul naratorului sub formă de comentarii (mici eseuri, reflecții) despre pictură, formele și stările creației, formele și, cum am zis, stările realului... Mai întâi epica. Puțin stranie, cu o tipologie ce prelungește pe aceea din vechiul roman al artistului și al mediilor boeme, paradoxală și pitorescă. Radu Petrescu vrea să sugereze sublimul ei. Alphonse, care duce o existență scandaloaasă,

este, ni se spune, un creator autentic, un mare romancier și ideile lui despre artă sunt originale. Vine dintr-o familie cu stare și duce viața unui artist pentru care esențială este doar opera. În afara ei, ne avertizează el, nu-și recunoaște existența reală. Narratorul, pe urmele lui, îi reconstituie, totuși, parțial biografia, urmându-l la Roma, la Paris, în Scoția, aducându-l la București... Aici îi prezintă cărțile prietenului Mircea Horia Simionescu și-l duce la expoziția lui Paul Gherasim. Alphonse, care primește totul cu interes și face reflecții inteligente (reproducând, se va vedea, ideile din jurnalele și articolele lui Radu Petrescu!) despre pictură și statutul personajului în romanul modern, este un tip vital, iubește pe infernala Aurelia Verdet, senzuală și escroacă, și se purifică în dragostea spiritualizată pentru scoțiana fizică Emily întâlnită în casa mătușii sale, doamna N... Transpare în proza lui Radu Petrescu ceva din atmosfera saloanelor lui Proust, cu personajele lor fascinante și depravate, cu inteligența și rafinamentul lor în relații. Emily, în slujba doamnei N, vine dintr-o familie săracă din nord cu moravuri oribile, și trăiește numai pentru poezie. Moare în brațele lui Alphonse și narațiunea vrea să străpungă, prin mărturisirile celor care au cunoscut-o, misterul existenței ei. Cronologia nu este, nici aici, liniară, rupturile de nivel sunt frecvente. Ca să-i reconstituie biografia, narratorul stă de vorbă cu Alphonse, cu Berbin, jurnalist parizian, cu o prietenă din timpul școlii, merge în Scoția și-i cunoaște părinții (tatăl alcoolic și pasionat jucător la cursele de cai), notează, în fine, propriile impresii. Emily este poetă și vârsta ei scurtă e vârsta misterioasă ("o singură vârstă") a poeziei. Ceea ce, sub o formă mai abstractă, spune prozatorul în jurnalele sale, despre realismul lui Joyce și despre metoda simultaneității, este reluat, aici, într-o operă de ficțiune. De pildă, aceste însemnări despre *simultaneitatea magică*: „— Nu personajul s-a compromis, ci un fel de a-l face devenit, prin repetiție, anost! E vorba, apoi, și de o altă viziune despre om. Invenția lui Joyce, ca romancier, constă în a fi pus în lucrare adevărul că in-

sul care ne stă în față nu este doar cel cuprins în aria propriei lui mărginiri corporale cu ce știm despre el, cu ce știe el despre sine și despre noi, cu lecturile, cu maladiile, cu grijile clipei, ci și el ca *semn* al tuturor lucrurilor care-l înconjoară când ne stă în față, arbori, ape, ziduri, voci din stradă, titluri în gazete de pe masa de alături, gunoiul măcinat mai încolo de mașina salubrității, norii, stelele. Într-o simultaneitate magică, omul devine, lărgindu-se astfel infinit, univers, și universul la rândul-i se umanizează.”

De la Proust îi vine ideea de a introduce în opera literară creatori reali, cu o operă notorie, lângă alții, fictivi, cărora li se atribuie o operă și un sistem de gândire (Alphonse, Emily). În *Ce se vede* e vorba, sub numele de Dumitru Avram, de copilăria și opera lui Brâncuși, în *O singură vârstă* — de Moore, de Racine, dar și de câțiva contemporani din lumea artei, cu numele și opera lor. Este limpede că epica propriu-zisă nu-i decât un pretext pentru a comunica teoriile asupra epicii. În *O singură vârstă* epica nu-i foarte profundă și, ca și în alte scrieri de ficțiune, se dovedește că prozatorul acesta cult, cu o scriitură impecabilă, se realizează pe spații mici, în broderii fine, portrete... Astfel de notații sunt autentice și arată un ochi pătrunzător și o mână dibace. Sunt, și aici, infinite nuanțe de *gri cretos*, de *zâmbete scurte, scurse ca un ulei pe fața mare și frumoasă, dar cam neglijată*, de culoarea brizei și de transparența aerului marin... Reproduc descripția unei plute sub care așteaptă, nerăbdătoare, o femeie: „Promenada și-o făcea în perimetrul de umbră al unei plute găunoase ce înfunda în tot aerul frunze și frunze, împinse în dreapta, în stânga, în sus și în jos, înainte și îndărăt, în toate părțile, cu palme larg deschise, lemnoase, într-un vizibil efort de a curăți locul, de a expulza cât mai departe exfoliațiile verzi, licăritoare ca niște hârtii aglomerând străzile la o suflare de vânt, ale trupului hidropic, cu pielea plesnită în fâșii circulare, paralele, mustind ici de umezeală, colo de furnici, de praf în cealaltă parte. Un sânge impalpabil luminos se scurgea de sus, din frunzele rănite de înghesuiala în care păreau

să-și dea sufletul, și tremura pe aleea neagră, sub pașii celei care se plimba, pe brațul ei, în cocul amplu ce-i ascundea în parte ceafa delicată.”

* * *

Tema creatorului „constructor de ipoteze în jurul constantelor umane” și tema personajului sunt reluate în romanul *Ce se vede* (1979) care, se știe, continuă narațiunea *În Efes* publicată, întâi, în volumul de *Proze* din 1971. Sunt, în fapt, două spații epice și două structuri narative în *Ce se vede*: prima treime, cuprinsă de vechiul text (*În Efes*), are o temă dominantă (tema moștenirii și tema incompatibilității) și un stil de a nara care reia, nu fără o discretă ironie, modalitățile tradiționale. Romanul își schimbă, în ultimele două treimi, stilul și problematica. Modificare, evident, semnificativă. Povestirea de început, scrisă prin 1954, are o construcție mai limpede și o cronologie care, nefiind liniară, nu pune, totuși, cititorul în dificultate. Textul publicat 25 de ani mai târziu renunță la aceste comodități epice, amestecă planurile temporale, cultivă neconcordanțele și deplasează acțiunea ba în trecut (1907, 1916), ba în viitor (1977). Pretextul este în *În Efes*, cum am zis, o problemă de moștenire și o încurcătură amoroasă. Eleonora, o femeie înstărită, moare și soțul ei, căpitanul pensionar Orleanu, o moștenește prin testament cu condiția de a nu se însura. Zizi, sora, și mai ales cumnatul Leon Marcu, cheristegiu, urmăresc cu vigilență evoluția căpitanului care se îndrăgostește întâi de casta Maria Bogdan (“entitate luminoasă”) și, după oarecare vreme, de înflăcărata și experta Marieta Kraus, coafeză, cu un trecut dubios și cu moravuri și mai dubioase. Mai există un personaj, Mihai Orleanu, nepotul căpitanului, tânăr care scrie versuri, însă tema lui se va revela de-abia în noua formulă a narațiunii. Căpitanul, amator de experiențe erotice, om, altminteri, slab de înger, fără voință, iubește platonice pe distinsa Maria Bogdan, o aduce în casa de pe strada Orizont, îi dăruiește un petic de vie la Valea Călugă-

rească, însă frica de a pierde moștenirea și, mai ales, rezerva și delicatețea femeii îl împiedică să facă pasul hotărâtor. Marieta Kraus, de farmecele căreia cade răpus, este însă aprigă și știe ce vrea. Ea are o biografie scandaloașă, a trecut de la un patron la altul, de la patroni la ucenici și trăiește, acum, cu o brută, Lupeanu, pe care îl recomandă drept vărul său. Relația dintre ei este aceea din *Legăturile primejdioase*. Lupeanu este introdus în casa Mariei Bogdan în scopul de a o seduce și, astfel, a hotărî pe nehotărâtul căpitan să rupă relațiile cu ea. Însă luminoasa, casta Maria Bogdan se apără ca o fiară și agresorul este desfigurat... Problema moștenirii rămâne deschisă.

Paralel se desfășoară, dar fără anvergură, un alt fir epic și altă temă. Mihai Orleanu, orfan, frecventează familia Poenăreanu și cunoaște, aici, mai mulți tineri cu preocupări literare. Publicistul Vonica, numit și *magul*, face experiențe spiritiste și dă tinerilor sfaturi literare. Cecilia, soția lui, este atrăgătoare și tinerii îi dau roată. Mihai se îndrăgostește de o călugăriță de la Pasărea, apoi de Maria Bogdan, de Cecilia și trăiește, extatic, spectacolele naturii (o ploaie diluvială). Citește o carte despre Yoga (de Eliade, desigur) și asistă la o conferință a lui Krișnamurti. Scrie versuri și, într-o zi, descoperă un „nou fel de poezie” (*trupul poeziei, spațialitatea ei*). La cimitir, pe care îl vizitează cu prietenii săi Poenăreanu, Ojescu și Nicu Filip, are, văzând o tânără femeie în sicriu, revelația unei întâmplări profetice: „E ca și când ai avea această senzație de deja văzut din viitor spre acum, ca și când, trăind ce încă nu este ai fi nu în afară de prezent, ci la o extremitate a lui, de aici invizibilă, de unde ai copia evenimentului de aici”. Teoria pleacă de la un concept bergsonian pentru a justifica un procedeu epic folosit în varianta *Ce se vede*: rotirea imaginilor, trecerea dintr-un timp în altul, privirea din viitor spre prezent (*po-vestirea unui vis* — zice un personaj cu o gândire pragmatică).

În *Efes*, citită separat, pare o narațiune în stil auctorial neîncheiată. Există intenția de a parodia romanul tradițional? Unii

interpreți au judecat în acest fel notele ironice, însă trebuie spus că ironia este foarte discretă și parodia nu se simte. Că Radu Petrescu pornește, în felul sau de a scrie, de la modele epice determinabile este sigur. Modelul este, aici, acela al romanului de moravuri (bărbatul matur prins între două tipuri de feminitate, comportamentul indivizilor în lupta pentru moștenire), văzut dintr-o perspectivă complexă. Faptele sunt urmărite în raport cu lumea obiectivă (mediul) și prozatorul dă și aici un număr apreciabil de descrieri elocvente ale orașului București, cu pomanagii, cerșetorii de la Sfânta Vineri și paradisul detritusurilor din Valea Plângerii.

În *Ce se vede*, Radu Petrescu schimbă, întâi, numele personajelor și ierarhia lor în narațiune. Mihai Orleanu devine Alexandru Eliade, căpitanul Orleanu e, acum, căpitanul Octav Dinescu... Prietenii lui Alexandru Eliade se numesc Poenăreanu, Virgil Aurelian și soția acestuia, femeie cu picioarele pe pământ, care corectează evaziunile în timp, fantasmagoriile lui Alexandru. Narațiunea, în genere, devine arborescentă, pe alocuri inextricabilă, sofisticată. În centrul ei se află un mic cerc de intelectuali tineri care, în anii războiului (1941—1943), citesc pe Mircea Eliade, scriu versuri și romane, discută despre poezie și retorică și fac teorii asupra personajului, cu sugestia cunoscută că romanul trebuie să cuprindă și o teorie a romanului, iar romancierul este primul lector al textului. Eroii lui Radu Petrescu pun accent pe rolul privirii și pe ideea vizualității: „Viața personajului se desfășoară în spațiul interior al ochiului pentru că, într-o oarecare măsură, cel care îl scrie îl și citește în timp ce îl scrie. În ochi, adică într-o sferă vie care plutește între exterior și interior, între lumea zilei și a nopții, o zi plină de taine, o noapte plină de lumini, și lumea celor două nopți, a celei luminoase și inteligente și a celei de dedesubt, mute și opace”. „O, exclamă Poenăreanu, scriitorul pune pe hârtie semne, stimuli. Nu cred că personajul este opera cuiva anume. El este creat de puterea de a visa a umanității în generalitatea ei.”

Tinerii, preocupați de retorică, sunt suspectați de autorități și

pe urmele lor se află mereu *omul umbră*, numit într-un loc Carameta. Unul dintre ei, Daniel, este rănit. Evaziunile în timp, rupturile de nivel împiedică determinarea istorică a faptelor. Unele s-au petrecut, în mod sigur, în vremea războiului, altele mai târziu (personajele ajung în detenție după război și cunosc experiența Canalului), însă prozatorul, aplicând metoda simultaneității, nu face cronică evenimentelor, ci cronică interiorității, iar aici timpurile și spațiile narațiunii se suprapun. „Nu înțeleg nimic”, spune în final doamna Aurelian, gazda și prietena lui Alexandru Eliade, ascultându-i confesiunea. S-a vorbit în legătură cu tehnica romanului de postmodernism (Mircea Zăciu) și, într-adevăr, voind să facă din roman o sinteză epică, Radu Petrescu se apropie de experiența prozatorilor postmoderni. Dacă acceptăm însă punctul de vedere al lui John Barth (moderniștii pun în prim plan „procesul literaturii” și se preocupă de tehnica literară mai mult decât de „conținutul” propriu-zis al romanului), proza lui Radu Petrescu pare o prelungire a experienței moderniste din faza *noului roman*. O depășește însă, am arătat acest fapt, acceptând că în roman esențială rămâne problema personajului. *Ce se vede* și *O singura vârstă*, scrieri de maturitate, folosesc această tehnică (viziune) complexă în ideea că tehnica romanului este chiar substanța romanului. Individul este nu numai un caracter, un destin, e și semnul unei lumi și el trăiește într-o simultaneitate magică, transcrisă în proză printr-o tehnică specială. Am impresia că tehnica atinge performanța ei în *Ce se vede*. Ea constă într-un sistem complicat de reluări, *reveniri* în text (scena din copilărie în casa doamnei Poenărescu), mituri abia schițate (acela al revelației Tatălui prin Fiu, sugerat în *Matei Iliescu* și în *Ce se vede*), prin estompări și epifanii de imagini. În ultima parte a romanului *Ce se vede* sunt retranscrise, pur și simplu, paginile despre cerșetorii de la Sfânta Vineri, ca și când prozatorul ar vrea să concentreze într-o reverie finală toate reliefulurile și toate timpurile narațiunii. Narațiunea lui Radu Petrescu apare, în acest chip, ca o pânză în

care aceleași desene și aceleași culori se extind și se restrâng, explodează și, vorba lui, se *împalidează* după o tehnică subtilă, migăloasă...

Estetic vorbind, scrierile acestea foarte elaborate, cu pagini esetice scilpitoare, sunt ca opere de ficțiune fără pregnanță.

* * *

Jurnalul constituie, indiscutabil, opera cea mai complexă și mai profundă a lui Radu Petrescu, deși prozatorul, influențat probabil și de G. Călinescu, nu pune mare preț pe „aceste amărâte note zilnice”. Le ia, totuși, în serios, din moment ce le scrie și le rescrie, le organizează după marile modele ale genului (Stendhal, frații Goncourt, Amiel, Jules Renard, Gide...), atent mereu să prindă pe hârtie „fizionomia unei zile”. Jurnalul său este probabil mult mai vast, din el n-au apărut decât trei volume (*Oceanul întors*, 1977; *Părul Berenicei*, 1981; *A treia dimensiune*, 1984), primele două selectate și revizuite de prozator. Antologia de *Proze* din 1971 cuprinde o parte din însemnările din 1952—1953, reproduse, apoi, în *Oceanul întors* (primele 205 pagini). Există precedentul *Didactica nova*, o proză neobișnuită în marginea unui album de fotografii. Înainte de a-i analiza structura și a-i remarca valorile estetice, să vedem cum se împacă *mistica obiectivizării* cu această narațiune la persoana întâi.

O primă idee, inspirată de Croce, este că o operă, indiferent de formula ei, iese dintr-o cronologie a vieții interioare. Citim în *Oceanul întors*: „Orice carte de literatură este un jurnal, în realitate, al duratei noastre inefabile”. Formula *durată inefabilă* îndepărtează ideea că între operă și biografie este o legătură mecanică. Radu Petrescu rămâne pe poziții proustiene, e interesat de *eul profund*, *eul creator*, nu de determinările din afara creației. Biografia scriitorului este biografia operei sale, spune, s-a văzut, Alphonse, personajul central din *O singură viață*. „Între sevă și ceea ce se cheamă *viață* nu e nici o legătură necesară și ce se

poate spune despre viața unui scriitor rămâne o vorbă goală“, notează prozatorul în *A treia dimensiune*. Despre jurnal, ca gen literar, opiniile prozatorului sunt schimbătoare. Într-un loc îl minimalizează: „Jurnalul, ca istorie a vieții, e o iluzie. Rămâne un mic exercițiu pur de componistică“ (*Oceanul întors*). Și în altă parte: „Jurnalul este pentru când nu poți scrie“ (*A treia dimensiune*) sau: „Jurnalul e un fel de debara, ca și romanul, altfel situată însă, în care nu intră decât cei care au plăcerea de a răscoli prin multe lucruri anodine până să ajungă la micul obiect prețios“ (*Părul Bernicei*). Jurnalul mai fusese și altădată comparat de către Claudel și Călinescu cu o debara sau o ladă în care se adună vechiturile. Radu Petrescu își leagă, totuși, unele speranțe de acest bric-à-brac. Îl scrie, mai întâi, cu gândul că este singurul lui lector (în clasificarea lui Jean Rousset: *cazul jurnalului cu un singur destinatar!*): „acest jurnal e tot mai mult scris doar pentru mine, ceea ce mă mângâie“ (*Oceanul întors*) și „nu mă jenează ce am scris aici, dar ar jena pe un străin care ar citi; mi-e indiferent, *jurnalul e doar pentru mine*, o oglindă montată între *celelalte* foi ale mele în așa fel încât să mărească spațiul lor cu sugestia unei alte dimensiuni, *mai adânci...*“ În acest fel îl gândea, între alții, și Benjamin Constant. Însă destinul jurnalului intim este să ajungă, dacă nu este distrus pe măsură ce este scris, în mâinile cititorilor. Radu Petrescu îl pregătește în acest sens, schimbându-i statutul și destinația. *Debaraua, exercițiul componistic* (laboratorul de fraze de care vorbește Barthes) încep să aibă un sens major. De exemplu: „jurnalul ca formă de cunoaștere a limitelor“ sau jurnalul poate da o sugestie despre „arhitectura existenței mele“.

Arhitectura existenței? Frumos spus. Și foarte exact în ceea ce privește substanța jurnalului ca gen literar. Numai că Radu Petrescu nu vrea ca jurnalul său să creeze un personaj și să-l impună printr-o *ficționalizare* (să-i spunem astfel) involuntară. Vede în acest proces, esențial, în fond, pentru destinul jurnalului ca literatură, o primejdie și avertizează în două rânduri asupra ei: „Pe-

ricolul jurnalului. Autorul inventează un personaj, apoi începe să semene cu acel personaj. Este foarte explicabil *de ce*. Însă artistul ca om se confundă cu opera, ori nu mai are de ce face artă. Să facem, deci, jurnal, însă distrugându-l mereu, pe toate căile, instalând, printre altele, peste tot, oglinzi ca aceea de la Operă. Personajul se ivește mereu și trebuie șters de fiecare dată cu acizi, astfel încât să nu depășească nivelul cărții. Eu voi scăpa de pericol și fără precauții, pentru că nu am timp să mă ocup de scumpa mea existență, nici atât cât să trag cu ochiul la eroul care se formează, dacă se formează!, în aceste caiete și să-l copiez pentru a-l purta prin lume.” Prozatorul are dreptate într-o privință (“personajul se ivește mereu...”), dar se înșală în alta: personajul din jurnal nu se lasă șters sau, dacă se lasă, apare în locul lui altă ficțiune și anume aceea a personajului pe care autorul (cel care ține jurnalul) n-o acceptă ca personaj. Și, apoi, am dovedit în altă parte, sunt două personaje într-un jurnal: unul pe care îl comunică autorul și altul care se comunică singur, fără voia autorului. În cazul lui Radu Petrescu primul personaj, de la suprafața narațiunii, ar putea fi definit astfel: un intelectual care citește enorm și care nu mizează decât pe scriitură; el suprimă în mod conștient din însemnările zilnice existența lui, împiedicând astfel nașterea unui personaj. Dar există, se va vedea, în aceleași însemnări un alt personaj care scapă operației de suprimare. Un caligraf care se teme de existență, pierdut într-o epocă violentă, retras ca melcul în sine, animat de o singură voință și construit, ca destin, pe voința de a scrie. Acesta este foarte pregnant în caietele lui Radu Petrescu.

Dar să revenim la ideea jurnalului. Prozatorul nu are propriu-zis o poetică (cum are o poetică a romanului) și nici nu se gândește prea mult la ea. El avertizează ca aceste *caiete* să nu fie citite ca beletristică. Paradoxul este că orice jurnal profund este citit ca *beletristică* pentru că în el există totdeauna un scenariu epic, un destin, un *roman indirect*, cum îi zice, se știe, Eliade. Chiar și atunci

când viața este programatic eliminată și jurnalul nu vrea să înregistreze decât Ideile, așa cum gândește Radu Petrescu: „Căci nici nu cred că viața mea e atât de interesantă încât să merite o cronică zilnică și nici nu intenționez cumva să transform aceste foi ușurele în tribună de pe care posteritatea să asculte lecțiile mele postume. Caietele de față sunt cutii de sticlă, în care bag fluturi cu speranța că, odată, uitându-mă la ele, voi avea surpriza agreabilă de a vedea că fluturii sunt tot vii și zboară între pereții de sticlă agitându-și aripile colorate, trompele delicate și ingenioase. În scurt: jurnalul nu e o carte de idei, ci de Idei.” Trebuie precizat că prozatorul a desfăcut în mai multe rânduri aceste cutii de sticlă și a verificat soarta fluturilor închise acolo. Jurnalul lui nu este spontan, frazele nu sunt lăsate, cum se zice, la prima mână. Sunt, dimpotrivă, scrise și rescrise, lucrute *cu disperare*, cu aceeași grijă cu care sunt redactate narațiunile. Ele pierd valoarea spontaneității, dar câștigă în perfecțiune și elocvență, în „mica transparență“, cum îi zice autorul.

Didactica nova, scrisă în 1952, retranscrisă în 1961 și publicată în 1971, e „un modest catalog doar, pentru mine însumi”. Nu-i doar pentru sine și nu-i numai un modest catalog. Când se apucă să-și scrie autobiografia, prozatorul doarme sub pernă cu două modele ale genului, Cellini și Rousseau. Acesta din urmă pornea la drum (în *Confesiuni*) cu ideea că viața lui este reprezentativă, că destinul lui e unic în lume. Prozatorul român se minunează, ca Sfântul Augustin (pe care îl citează în mai multe rânduri), de propria existență și nu crede că viața lui prezintă interes. Existența lui este o suită de fotografii, „un șir de imagini”, „părelnice ca aburii unor nori pe oglinda uitată în iarbă“... Știm prea bine că această îndoială de sine poate ascunde o conștiință puternică de sine. Nu se apucă să-și noteze amintirile cine nu are, într-un chip sau altul, sentimentul că viața lui prezintă interes, că existența sa reprezintă un destin. Faptul se verifică și în *Didactica nova*. Acest șir de imagini „care se clădesc unele peste altele și

unele în spatele altora într-un aer care este și nu este aerul comun și căroră, laolaltă, le dau numele meu și știu că totuși n-au a purta vreun nume” sugerează un destin și anume pe acela al unui individ matur care caută în imaginile trecutului o identitate, propria identitate. Cum zice Proust: „à côté de ce passé, essence intime de nous-même”. La această esență intimă vrea să ajungă Radu Petrescu pe altă cale decât aceea utilizată de regulă de memorialiști. El nu vrea să povestească, să reconstituie o viață (în cazul de față copilăria), vrea să facă o „plimbare imaginară” în trecut, comentând un număr de fotografii îngălbenite. Comentariul se extinde asupra mediului, așa încât *Didactica nova* cuprinde un număr mare de descrieri (de străzi, clădiri, interioare, portrete), imagini, pe scurt, care închid în ele copilăria naratorului. Prozatorul nu va face, în consecință, obișnuita evocare stil Creangă, ci o prezentare obiectivă a imaginilor care populează universul copilăriei. El întocmește în acest scop un repertoriu de fișe, adună documente, organizează amintirile. Când le transcrie în carte, nu uită să noteze senzațiile pe care le are când transcrie (“acum însă e ciudată senzația mea evocând aceste lucruri demult întâmplate, în mitologie”), suprimând lirismul obișnuit în astfel de situații. *Didactica nova* nu-i o carte lirică, e una obiectivă, acaparată de prezentări minuțioase. Trecutul se prezintă ca un număr de *scheme goale* pe care cel care-l evocă trebuie să le umple cu reflecții și sentimente străine de aceste tipare. *A trăi*, așadar, schemele. „Dar iluzie! — zice Radu Petrescu — în realitate este inadmisibil să memorăm sentimente și gânduri încercate lângă un lucru sau într-o întâmplare a trecutului, chiar și a celui mai apropiat, actualitatea, adică existența noastră însăși, fiind garantată tocmai de posibilitatea de a uita”. Trebuie adăugat că Radu Petrescu reduce enorm conținutul sentimental al *orei prezente*, nu se lasă năpădit de nostalgia, nu e obsedat, cum sunt memorialiștii, de timpul ce se duce. El înfățișează cu maximă obiectivitate *schemele* copilăriei sale și are credința că „timpul nu poate fi regăsit”. Ce se poate obține e

doar ritmul în care se desfășoară imaginile noastre despre noi înșine și pe care prozatorul îl numește, în glumă, „ritm luminos”.

Autobiografia devine în acest chip o scriere despre posibilitatea de a scrie o asemenea autobiografie. E tema de profunzime a *Didacticii*. Autorul revine periodic la ea, o scoate la suprafață, explică un paragraf, trimite la un model (“plimbarea aceasta imagină nu intră în planurile proprii *Didacticii*”; „asemenea socoteli au toate șansele de a părea fanteziste și de a plictisi, dar nu trebuie să se uite că *Didactica* e pentru uzul autorului, ca orice carte serioasă”; „în ciuda teoriei despre imagini, observ că *Didactica* are tendința de a deveni un roman (...), lucruri și oameni aici consemnați nu sunt decât imagini ale mele”), nemulțumit, speriat chiar că *Didactica* evadează din scenariu și tinde să devină o scriere de ficțiune.

Devine, cu adevărat, o ficțiune, nu prea atrăgătoare, e drept, la lectură, pentru că prozatorul nu urmărește destinele și nu elucidează întâmplările. Însă, indirect, se fixează o atmosferă și un mediu uman prezentat prin succesive descrieri. Copilul stă pe strada Mihai Bravu, în București, într-o curte mare, casa nașei este situată pe lângă Grădina Botanică și are o terasă cu stâlpi groși, nașul, un bărbat mare și gros, seamănă izbitor cu Flaubert, camera Maicii-Mari se află lângă o săliță, iar lângă săliță e camera de serviciu în care sunt depozitate lucrurile vechi din gospodărie. Prozatorul face recensământul lor. Vine în minte bucătăria. Urmează o descriere detaliată a cratițelor, tăvilor, lingurilor, piulițelor și cuțitelor de tăiat carne și oase... Copilul este interesat și de Any, de care se îndrăgostește cu violență, apoi de Coca, pentru care compune prima poezie, se gândește și la Reta, dar Reta refuză să apară în lumina textului. Un capitol (al XVII-lea) începe mai provocator: „Sub fustele bonei am privit în pod”, dar ceea ce urmează nu este de natură să scandalizeze cititorul. E o lungă, amănunțită prezentare a podului. Sunt, apoi, prezentate alte case, alte inte-

rioare, călătorii (la Buleta, la Mangalia) în același stil precis și uscat. Peisajul e văzut cu o privire mirată și reflexivă. Iată câmpul dinspre Viforita: „Câmpul de la marginea iazului mă făcea fericit cum te fac fericit lucrurile în vis, fără să-ți dai prea bine seama de ele, impresionat mai mult de vagul din ele, de intuiția că formele lor atât de precise și palpabile sunt goale pe dinăuntru și umplute cu noapte, cu o ceață, cu o materie imponderabilă, dar de mii de ori mai puternică decât orice imaginație, care le umflă și le ține pe loc, dar crustele vizibile pot crăpa și această materie să se elibereze și să cucerească aparențele. De aceea probabil vibram atât la *delicatețea* verdelui ierbii, a albastrului cerului, la *preciziunea* conturilor și a volumelor, preciziune care mi se părea un miracol și din a cărei pricină am preferat multă vreme picturii desenul”. Este clar că peisajul lui Radu Petrescu nu mai este o *stare de suflet*. E un obiect al naturii, o fericire a privirii.

Sunt în *Didactica* și elemente mai senzaționale și o tipologie în rezumat. Tatăl, mama, Maica-Mare, nașa, nașul intră și ies fără a lăsa imagini memorabile, în această confesiune interesată mai mult de ritmurile ei decât de lumea pe care o exprimă. Adolescentul citește din Fénelon și se plimbă pe dealul dinspre Viforita. Intră în biserică și vede o călugăriță frumoasă și după aceea patru luni de-a rândul o caută. Din întâmplarea de atunci nu rămâne, în text, decât imaginea frigului sticlos și chipul palid al călugăriței luminat de făcliile de ceară... Prin 1946—1947 trece printr-o mare criză interioară... Citește, cam tot atunci, *Cousin Pons* și *Madame Bovary* și perfecțiunea lor îl sperie: „îmi dă emoții insuportabile și trebuie să abandonez lectura”. Citește și traduce *Confesiunile* lui Augustin cam în vremea în care doamna D. îl învață să tricoteze: „Ghemul de lână verde aluneca dintre genunchii mei în poalele ei și andrelele mi s-au părut niște obiecte halucinante, pe care ea a trebuit să mi le ia adesea din mână, alarmată și de nepriceperea, dar și de entuziasmul meu de neofit al unei arte în care, ce-i drept, s-a ilustrat și Heracle.” *Didactica nova* e, într-

adevăr, un repertoriu de teme, un catalog de imagini din copilărie și adolescență, dar este, în rezumat, și cronica unui destin care nu pune preț pe evenimente și își refuză, principial, destinul în latura lui existențială.

* * *

Prin cele trei volume apărute până acum, Radu Petrescu a dat cel mai amplu și mai profund jurnal de creație publicat în literatura română. Este opera lui majoră, superioară, repet, literaturii de ficțiune. Ordinea în care au fost tipărite cărțile nu corespunde ordinii în care au fost scrise. Cele mai vechi notații sunt din 1952—1954 (*Oceanul întors*, tipărit în 1977). *A treia dimensiune* (apărut postum, 1984) cuprinde fragmente din 1957—1960, iar *Părul Berenicei* (1981) acoperă perioada 1961—1964. Cum am precizat deja, textele inițiale au fost rescrise în mai multe rânduri și adnotate în momentul în care au fost pregătite pentru tipar. Lângă însemnările din 1961 sunt, în *Părul Berenicei*, reflecții din 1978, de natură, îndeosebi, estetică. Toate aceste reveniri unifică stilistic jurnalul. Nu este nici o diferență între un text din 1952 și altul datat 1979. Același stil ceremonios, ușor pedant, muzical, cu respirație lungă și lentă, un *stil al nuanței*, putem zice, ieșit din știința și răbdarea unui spirit alexandrin pregătit de clasicii francezi. În tipologia stabilită de Eliade (modul Léautaud și modul Jünger), jurnalul lui Radu Petrescu intră, fără ezitare, în categoria jurnalelor elaborate ca orice operă literară (modalitatea Jünger). El este opera unui estet și trebuie citit, în ciuda avertismentului dat de autor, ca o scriere beletristică.

Ce surprinde, întâi, la lectura jurnalului este nota existențială redusă. Autorul, tânăr intelectual, e preocupat de literatură. Destinul lui e literatura, iar literatura este, înainte de orice, o *scriitură*. Iată adevărata temă a creatorului și, deci, a jurnalului. „Sufletul meu e hârtia aceasta”, notează prozatorul în *Oceanul întors*, dând să se înțeleagă că pe el nu-l interesează decât *omul de hârtie*,

ființa gramaticală de care vorbește și Barthes. Această abstragere nu-i, totuși, posibilă integral. *Hârtia* nu poate face abstracție, la infinit, de *sufletul* celui care-și notează zilnic ideile. În orice ființă gramaticală este, voit sau nevoit, și o *ființă existențială*, un spirit, cu alte cuvinte, care-și judecă propria condiție în raport cu lumea din afară. Dovadă chiar caietele lui Radu Petrescu în care surprindem, din loc în loc, accente ale vieții lui morale și sociale.

Putem distinge patru categorii de teme în jurnalul său. Cea dintâi sugerează în o mie de feluri dificultatea de a scrie. Puțini scriitori români arată atâta interes pentru problemele scriiturii, compoziției, limbajului, în fine, *metodei* ca Radu Petrescu. A doua temă, legată de prima, este de ordin teoretic: a gândi literatura, a crea o metodă nouă în roman, a defini un personaj care să exprime o structură romanescă și o structură care să dea expresivitate unui nou tip de personaj. Aceste prime doua categorii de motive formează un jurnal de creație original. Există în jurnal și o a treia categorie de notații referitoare la lumea din afară. Ele formează o lungă, surprinzătoare *istorie a cerului*, o *cronică a norilor*, un buletin meteorologic întocmit zilnic de un caligraf obstinat să urmărească culorile și stările aerului. Pagini superbe despre transparentă, mici poeme despre formele norilor și ființelor de aer. Nimeni, iarăși, n-a mai transcris cu atâta pasiune și pricepere într-un text literar semnele cerului, liniștea cosmică și bucuriile ochiului care observă toate acestea.

Cealaltă lume, socială, nu este absentă din jurnal, dar semnele ei sunt mai slabe. Ușoare aluzii, câteva notații indirecte și atât. Epoca (anii '50 și începutul anilor '60), cu tragediile ei, nu solicită pe prozator. Radu Petrescu n-a putut sau n-a voit să lase prin jurnalul său un document de epocă. Pune viața politică între paranteze, deși politica domină, în aceste timpuri, viața spiritului. Prozatorul face însă abstracție de ea și notează în caietele sale în chip sistematic impresiile de lectură, obsesiile și proiectele literare. În fine, există în jurnal și o temă a autorului care își caută o

identitate, o temă de natură, în primul rând, existențială. Mai slabă în primele caiete, mai pregnantă în ultimele însemnări. Cel care notează zilnic poate ignora, dacă poate, lumea din afară, dar nu se poate ignora mereu pe sine. Chiar obstinția detașării indică un proces existențial ce poate fi analizat. Radu Petrescu are față de această temă, fundamentală în orice jurnal intim, o atitudine curioasă. Din citatele date până acum s-a putut constata că nu-i găsește, teoretic, nici o justificare și, în consecință, o elimină din preocupările lui. Dar o elimină într-un mod și mai curios: vorbind mereu despre inutilitatea ei. E un alt mod de a o introduce în jurnal și a-i sugera importanța.

Toate cele patru categorii de teme sunt importante și, luate împreună, definesc un spirit care ia lucrurile în serios și vrea să-și construiască cu orice preț o operă. Jurnalul anticipează sau merge paralel cu opera, justificând-o estetic în toate fazele redactării. A scrie este pentru Radu Petrescu o bucurie și, totodată, un chin. El nu face excepție de la regula generală. Citim în *Oceanul întors*: „de pe acum plăcerea de a scrie o egalează pe aceea pe care o am privind copacii pe dealuri”. O relație, pe care trebuie s-o ținem minte, între a *scrie* și a *privi*. Scrisul este pentru prozator o *fericire a ochiului*. Modelul lui este Pallady, pictorul pe care îl prețuiește cel mai mult. „A scrie cum pictează Pallady”. Dar plăcerea se câștigă greu. În 1952 prozatorul se jură să se călugărească în noaptea de 31 august (când împlinește 30 de ani), dacă până atunci nu va izbuti să scrie „o singură pagină, măcar, nemuritoare”. Citește în acest timp pe Flaubert și Proust, marile modele epice, și remarcă la primul „mirajul muzicii de precizie meticuloasă și lustruită” și, la al doilea, „inflorescențele late”. Când se uită la paginile proprii, vede o uscăciune dezasperantă. Proiectul lui este să exploateze această uscăciune, „să o ridic la demnitatea artei”. „Un vis de infern”, mai zice prozatorul. Din alte notații deducem că voința de a scrie ceva grandios este împiedicată de „o presiune extraordinară, epuizantă, senzația de a fi sub strânsarea și

apăsarea unei coroane prea scunde, prea strâmte, de a avea în torace un incendiu...” Un mic roman al scriiturii se profilează în aceste caiete. Romanul, indirect, al unui caligraf care își analizează eșecurile și succesele. Uneori caligrafia îl încântă, a scris zece rânduri și e fericit. Oricum, nimic nu-i iese din prima lovitură. În *Oceanul întors* dăm peste această propoziție stranie: „Scrisul meu s-a uitat de două ori la mine”. Din jurnal înțelegem că Radu Petrescu se uită de zeci de ori la scrisul său. Se uită și-l ascultă. „Ascult foile scrise” (*Părul Bernicei*). E când mulțumit (“astăzi scrisul a fost o plăcere”), când exasperat (“scriu înnebunitor de prost”, „n-am deloc talent, sunt cel mai greoi tip cu puțință”). Sunt și momente de delir (“poate sunt pe cale de a avea geniu”) urmate de prăbușiri, negații radicale: „eu, dealfel, nu sunt scriitor; totul este o întâmplare și o confuzie”. În fine, o concluzie care ascunde resemnarea și bucuria secretă a unui martir: „sunt rob destinului de a scrie”... Jurnalul lasă impresia că nu-i vorba, aici, de o figură de stil. Radu Petrescu trăiește, cu adevărat, *arta* ca un galerian al nuanței, ca un sclav al frazei. El vrea să atingă amplitudinea frazei proustiene și să egaleze precizia prozei lui Flaubert, conștient că nu are geniul lor. Caietele sale arată cum se face un scriitor care nu-i înzestrat, trebuie să spunem, cu un mare dar al creației. Lectura intră, ca un element important, în procesul de formare a scriitorului. Jurnalul lui Radu Petrescu este plin de reflecții pe marginea cărților. Citește enorm și meditează la ceea ce citește. Lectura lui Joyce este un mare eveniment în viața lui. G. Călinescu e marea iubire spirituală. Flaubert e prozatorul de căpătâi. De la el învață *mistica obiectivării*. Citește, apoi, multe jurnale intime, preferința lui merge spre frații Goncourt. Dăm peste o definiție bună a jurnalului lui Amiel: „o scriere mediocră, o fină scriere mediocră”. Jurnalul lui Camil Petrescu îl dezamăgește pe drept cuvânt (“acest fel de a privi lumea îmi este cu desăvârșire străin și antipatic”). Nu-i place, apoi, *Război și pace* fără a da o explicație, și nici *Ciuma*. Citește pe italieni (Dante, înaintea tu-

turor), pe istoricii latini și vrea să aibă severitatea stilului lor. Dacă înțeleg bine, Thomas Mann nu-i spune mare lucru, *noii romancieri* francezi îl interesează, dar se desparte de ei în câteva puncte esențiale. Importantă este priceperea lui de a diseca un text și de a prinde nuanța exactă atunci când descrie *împrejurările lecturii*. Fapt ciudat, când aceste reflecții pe marginea cărților sunt strânse într-o carte (*Meteorologia lecturii*, 1982), ele nu mai sunt atât de interesante. Au fost eliminate *împrejurările* care le dădeau culoarea și farmecul. Ele arată un lector fin și un teoretician obsedat de o construcție nouă în roman.

Dintre ideile lui Radu Petrescu privitoare la roman câteva merită a fi semnalate. Opinia lui, mai întâi, că *toate operele parodiază*, idee pe care o întâlnim și în gândirea postmodernistă. Credința, apoi, că „operele sunt monografiile ale ideilor” și că romanul modern trebuie să *obiectualizeze* personajul în sensul realismului joyceian. Peisajele nu sunt elemente adiacente într-o carte de proză, sunt „statuile eroilor, organele lor aeriene, sublime”. Romanul este nu o imitație a vieții, ci „un mod al vieții, cum moduri ale vieții sunt arborii, cایی”. De aceea: „romancier este nu cel care cunoaște bine viața, ci acela care o inventează cum trebuie”. Propoziție memorabilă. Radu Petrescu se desparte, aici, de realismul tradițional (romanul ca reproducere a realului), se desparte și de *estetica experienței*, susținută de Camil Petrescu și eseistii din anii '30. „Ideea de a da preeminență vieții asupra creației mi se părea ridicolă” (*Oceanul întors*)... Nu-i place nici proza poetică (“m-a pus totdeauna pe goană”), Mateiu Caragiale nu-i pe gustul său, Ghica are mai multă culoare și forță (“frază virilă, robustă, decisă, patriciană, făcută cu bravură; gândește drept și sever, se simte țăranul”)... Astfel de disocieri, opțiuni sunt interesante și arată finețea spiritului. Creatorul este urmat mereu, în jurnale și în opera beletristică, de un desociator subtil de idei. Scenariile lui sunt complexe, ambițioase (operele ca monografii ale ideilor, jurnalul ca „machetă a universului”), dar opera pro-

priu-zisă nu le traduce decât parțial. Jurnalele arată mai multă fluentă și, chiar sub raport literar, multe pagini sunt superioare scrierilor beletristice. Sunt atâtea propoziții memorabile aici, atâtea fragmente care arată finețea desenului.

Împotriva voinței prozatorului de a nu-și introduce existența în jurnal, imaginea existenței acaparate de scriitură străbate, totuși, printre rânduri. Ea dă o anumită culoare și personalitate acestor însemnări amenințate, altminteri, de uscăciunea scrisului frumos. Un personaj ciudat trăiește în aceste pagini și cea dintâi trăsătură a lui este frica de existență. Îi urmează, de îndată, marea lui sete de literatură. Primele notații zilnice (*Oceanul întors*) ni-l arată stabilindu-se ca tânăr profesor la Petriș, sat pe lângă Bistrița-Năsăud. E nemulțumit de sine și-și face un portret defavorabil bazat pe o supărătoare dualitate a firii: „E în mine un personaj gata de gravitați și de poză, locuind cu capul în Liră (constelație) și un altul, mai scund și mai uscat, plin de un bunsimț foarte pedant însă, oricum mai apropiat. M-am decis să las celui din urmă triumful”. O propozițiune, din aceeași pagină, dovedește însă că în bunul-simț pedant trăiește un mare orgoliu: „știi prea bine că ți-ai vârat degetele în eternitate”. Cuvinte splendide, gândite, probabil, îndelung. Radu Petrescu nu mizează, trebuie să repet, pe valoarea spontaneității. Dar să vedem, în continuare, viața lui la Petriș. Stă în gospodăria Cristinei, bea mult lapte, predă gramatică la a șaptea, citește din Vlahuță la a cincea, la ora 13 cumpără un kilogram de carne de oaie, iar după amiază urcă pe deal să vadă apusul de soare... Urmează apoi, în paginile următoare, o descripție amănunțită a gospodăriei țărănești. Cabinetul din fundul curții nu are pereți, găinile tinere nu sunt obișnuite cu cocoșii, țărăncile bătrâne vorbesc puțin, viața are, aici, ritmuri încete și sigure. Tânărul profesor, îndrăgostit, merge deseori la Dipșa unde se află *Ea* (nu-i dă decât foarte târziu numele) și pe drum își notează impresiile pe o cutie de chibrituri. Când se întoarce plânge în hohote, nu se știe de ce, și face

planuri mari. Joacă șah cu domnul Aurel, băiatul gazdei, și găinile fac gălăgie în curte...

Profesorul de română citește, evident, și gândește la ceea ce citește. Când deschide *Adolphe*, găștele de pe poiana din fața casei îi zboară pe la urechi. Astfel de imagini de contrast revin în jurnal. Este o tehnică, am putea zice, de a uni nesemnificativul în ordinea realului cu semnificativul în planul spiritului. Citești opera unui mare filozof și te doare măseaua sau scrii zece pagini bune despre realismul lui Joyce și după aceea scoți pantofii de la cizmar. Nu inventez nimic. Preiau elemente din aceste caiete. Deșteptat la ora 4 cu durere de cap, de măsea, cu junghiuri în gât și în umărul drept, profesorul își citește însemnările intime și nu-i satisfăcut. Disperare delirantă. Se gândește să șteargă unele rânduri (“însemnare regretabilă”), dar renunță (“nu vreau nici să șterg, nici să rup”). Nu va proceda totdeauna așa. Mărturisește chiar el, de mai multe ori, că își revede notele vechi, le rescrie. Când se întoarce într-o zi de la Dipșa, recitește foile scrise chiar în timpul călătoriei și este îngrozit. Le transcrie (o primă operație de selecție, polisare) cu gândul că într-o zi va reface caietul. Până una, alta, face cronica vieții rurale. E iarnă și afară crapă pietrele de ger, porcii grohăie și prozatorul citește, în casă, din Madame de Staël. Descoperă o frază care-l încântă. *Ea* stă pe pat și genuchiul piciorului stâng se vede, rotund și curat, ca o piatră prețioasă. De pe fereastra școlii observă trecerea unui cârd de rațe și e „zguduit ca de un mare și mut semn peste miracole”. Notează altă dată tot cu emoție în fața unei femei cu picioarele albe și fusta roz care șade pe malul verde de lângă turnul bisericii săsești. „Jurnalistul” pictează în caietele sale. Ele conțin un album fantastic al cerului, al norilor, al ploilor, al transparentelor aerului. O proză picturală, foarte fină, un peisaj halucinant văzut de un ochi subțiat de cultură: „Munți lungi și înalți, cu două-trei creste marcate și cu falduri bărboase care, când lumina dulce a serii le bate dinspre apus, amintesc somptuoasa materialitate a rochiei

Estherei lui Rembrandt. Și, de sus până jos și-n toate părțile, o oglindă nemărginită pe care norii par aburii respirației apropiate a unui personaj despre care, știu eu, mult aș da să pot spune vreodată ceva mai mult. Nu lucrurile însele ale acestui loc, ci culoarea și forma pe care ele le trimit prin aer până la mine, ochiului meu, pot fi pipăite ca niște delicate jucării pe care, pe toate, să le pun în poala ei.” Radu Petrescu vede nu numai aerul, vede și frazele. În timp ce trece pe cer „un nor subțire și lung, ca un bumerang violaceu”, îi vine în minte o frază din *Madame Bovary* și o vede „ca un voal străveziu, colorat magnific și delicat, pe care două mâini îl întorc în toate felurile, făcând să-i strălucească apele și culorile...”

Istoria cerului se amestecă în jurnal cu cronica emoțiilor de lectură. Cer violet, „de o finețe sticloasă” și lecturi în pat, alături de *Ea*, din *Ilustrul Gaudissart*. „Plângem amândoi”, notează prozatorul. De peste tot îl „fixează Ideile” și îl supraveghează cosmosul. Stă la masă și, deodată, geamurile se înroșesc. Sare speriat crezând că este un incendiu: nu-s decât „nori cu spinările albastre și în rest grozav de roșii care se încrucișau în cel mai verde cer din lume. Acel verde sensibil, deși sticlos, și în a cărui compoziție intră nu galben, ci aur, pe care-mi închipui că-l are Beato Angelico. Peste două ceasuri, aerul s-a înnegrit și în fereastră am văzut luna plină cu coarnele-n sus printre fumegarea câtorva mici nori albi”. Autorul declară că nu va obosi niciodată să înregistreze „mișcările aerului și ale oamenilor” și așa și face. Jurnalul e plin de portrete și de peisaje în culori subțiri, vapoase. Pictează realmente aerul, transparența, culorile și sunetele ploii sau liniștea amenințătoare a cerului gri. Este inepuizabil, descoperă nuanțe inedite și fixează cu fervoare pe hârtie „un splendid cer în subțire penumbră” sau „un țap tânăr, roșu, ridicat în două picioare, aplecat din mijloc spre dreapta, în aer, cu genunchii la piept, cu bărbia în piept; în coarne aerul de dimineață îi pune fulgi violeti, roz, verzi”...

Profesorul de limba română are și preocupări mondene. Își pune costumul alb și nu uită să strecoare în buzunar micul său Rimbaud. Sunt clipe de răsfăț, rare. În genere, nu-i mulțumit: „Viața mea, vai, e făcută din elanuri și bâlbâieli, din ignoranță și veleități”. Jurnalul nu ocolește momentele penibile: durerile de măsele, indigestiile, „stările de încenușare”, golurile ființei, melancoliile „de neputincios incult și aventurier maniac”. Citește ceea ce scrie și este revoltat. Vanitatea artei îi pare insuportabilă. Are 26 de ani, e îndrăgostit și notațiile lui erotice sunt foarte pudice. O scenă de intimitate: „după 10 noaptea, în timp ce ea îmbracă doar în furoul roz, ședea pe marginea patului și se spăla pe picioare, am pus haina bleumarin peste pijama, fularul și am ieșit să iau apă de la puț”. Este prezentarea unui tablou, e o descriere statică, rece. Astfel sunt înfățișate toate momentele intime. Se simte peste tot obsesia, respirația artei. Chiar și în cronică vise-lor. Radu Petrescu visează că citește pe Dante, că este fugărit de statui sau că ascultă muzică de Wagner.

Însemnările din *A treia dimensiune* și *Părul Berenicei* sunt mai rapide și mai acut existențiale. Prozatorul întoarce ocheanul spre sine și caută să cunoască adâncurile ființei. Descoperă „bâlbâiala originală”. Citind ceea ce a scris, constată că, de teama de a nu fi emfatic, a lipsit cărțile lui de „poezia viguroasă, de farmecul imaginației mari”. Ia, atunci, o hotărâre radicală: „E timpul să intre în caietele tale Tragedia”... A revenit, între timp, la București și trece prin stări de informă disperare. Se judecă aspru și se resemnează în destin: „O mare energie se înăbușă în mine, fără ca cineva s-o bănuiască și fără s-o pot manifesta, în timp ce alții dispun de puțința care mie mi-e refuzată. Dar nu li s-a dat tocmai pentru că nu le este utilă? Ce este de făcut? Înghite-ți disperarea, lucrează ca o cârtiță, nu spera, nu aștepta nimic. Așa va fi totdeauna, nu-i nimic de făcut. Lucrează pentru tine, pentru singura ta satisfacție, cu pământul pe cap, cu un veșnic perete lipit de ochii tăi. Închide-ți ochii, astupă-ți nasul, nu te mișca și moartea,

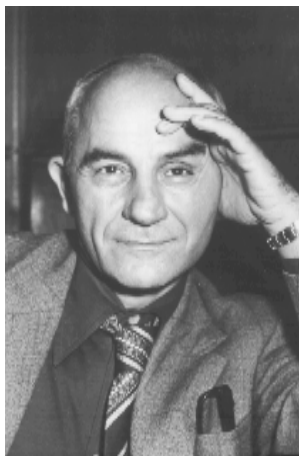
când va voi, să te găsească așa, drept și orb. Asta e tot. Nicăieri — nimic”. Asemenea notații severe alternează cu altele din zona vieții viscerale. Pe 3 noiembrie (1957) nu are digestie bună și din această cauză visează urât. Altă dată pântecul lui este umflat și faptul e trecut în jurnal. Simte înțepături în zona inimii și jurnalul înregistrează și acest amănunt. Radu Petrescu, care a citit multe jurnale intime și a citit și comentariile sarcastice ale criticii în marginea lor, nu elimină totuși asemenea detalii. Trece printr-o sală de expoziție și are un sentiment de „silă și urât, un gust de morgă.” Se privește în oglindă și își vede fața palidă și mototolită. Lucrează ca mic funcționar cu 500 lei pe lună, e amenințat să fie scos din schemă și se gândește să ceară un post de paznic în preajma Capitalei. Primește, în fine, postul de bibliograf la un institut și primește 900 lei pe lună. „Desființat și strivit”, îi rămâne noblețea decenței. Sunt pagini amare, caligraful își taie un profil tragic. Jurnalul nu mai are acea frumusețe literară, puțin artificială, stilul e mai nervos și mai direct. Prozatorul devine părinte și notează cu delicatețe mișcările, sunetele lui Iorguțu. Acum apare și numele femeii care trece ca o făptură de aer prin aceste caiete: Adela. Își privește destinul în față și își explică tăcerea: „Nepotrivirea, care sper să nu-l contrarieze prea mult, este că împrejurările au făcut ca eu să nu exersez alte arme decât ale tăcerii, ale surâsului, ale retragerii. Viața mea practică a fost aspirată de mult în alt plan, ce mi-a mai rămas sunt niște rudimente care nu au cum nutri nici măcar o umbră de onestă agresivitate indispensabilă”.

Notele continuă în *Părul Berenicei* în aceleași registre: unul sus (mișcarea ideilor), altul jos (viața cotidiană). Într-un loc aflăm că prozatorul vrea să-și pună eroii „la cheia cerului”, în altul că este persecutat de muște și de migrenă. Vede pe stradă o blondă superbă, „subțire și aromată, cu rochie roșu-stins, de vară” și se minunează. Altă dată copiază buletinul meteorologic. „Zi excepțional de îmbâcsită”. Îi curge nasul, i se scoate o măsea, suferă de

stomac... Geamătul vieții mărunte se aude acum mai limpede în caietele care, bineînțeles, n-au încetat să prindă sunetul ideilor mari. Sunt reflecții inteligente despre cărțile pe care le scrie (am semnalat deja multe dintre ele) și despre poetica romanului. Jurnalul este acum mai complex, nu mai are, e drept, strălucirea și densitatea din primele caiete, dar aceste salturi, rupturi, treceri de la artă la proza cotidiană dau o notă de mai mare autenticitate. Personajul (acela care se arată și acela care se bănuie) se definește mai bine. El vrea „să-și lărgască ființa” prin literatură și crede că va intra în scena lumii mai târziu. Ceea ce s-a și întâmplat.

Despre jurnalul lui Radu Petrescu se poate spune ceea ce Gide a spus despre jurnalul lui Charles du Bos: „votre journal est une œuvre; est votre œuvre”.

Octavian PALER



ROMANUL PARODIC. ESEUL MORAL

Octavian Paler (n. 1926, Lisa, Făgăraș) a debutat la 44 de ani cu un volum de definiții lirice (*Umbra cuvintelor*, 1970) în maniera stilistică a lui Blaga. Tăcerea care e demnitatea durerii, visele care fug din somnul pământului și se întrupează în fructe, liniștea pietrei ce se mistuie în statui, lucrurile care lunecă sau ies din somn etc. sunt și temele lui, exprimate aforistic:

„Nucii curg încet în somn
și un deget de aramă
bate în tăcerea ușii

.
Ce tăceri uitate-n vinuri
se usucă în pahare?
Ce crepuscul ars le doare?

Vântul spulberă pe buze
 gust de sunete amare

 Și-ascult cum germinează
 statuile în munți

 Albul e tăcerea culorilor.

 Mai întâi lumina a fost poate copac
 un copac vibratil
 sunând alb
 o frunză din copacul acela
 mai rățăcește pe cer.
 “

Poetul blagian a trecut apoi la eseistică și, în zece ani, a publicat șapte cărți pe care este greu să le introduci într-un gen literar. Categoria lor estetică se revendică dintr-un romanesc al ideilor (asociază speculației ficțiunea și pun ideile și ficțiunea în parabolă), revendicat de eseștii moderni și chiar de semioticieni (Barthes). Modelele lui Octavian Paler sunt eseștii spanioli (Unamuno, Ortega y Gasset) și, dintre francezi, Camus, pe care îl citează mereu.

Om de munte, Octavian Paler are în el o îndârjire de ascet laic și spiritul lui este mesianic. A urmat cursurile Facultății de litere și filozofie din București și, paralel, a frecventat disciplinele juridice. Din 1949 până în 1964 a fost redactor la radio, apoi, pentru oarecare vreme, corespondent de presă la Roma. Din 1970 până în 1983 a condus *România liberă*. Debutul târziu este explicat (într-un interviu din *Ramuri*, 7/1983) printr-un accident frustrant petrecut în tinerețe: autorul și-a uitat, într-o zi, servieta cu trei manuscrise într-o librărie (un roman, un volum de versuri și o carte de eseuri) și nu le-a mai găsit niciodată. A văzut în această întâmplare un semn al destinului și a jurat să nu mai scrie. Sunt, probabil, și alte explicații, autorul însuși vorbește de orgoliul său excesiv și de voința de a nu plăti preț circumstanțelor. Din cărțile pe care le-a publicat și din însemnările cu caracter direct subiec-

tiv deducem că spiritul eseistului nu cunoaște foamea de real și că se simte mai bine (“chiar fericit”, îmi spune el într-o scrisoare) în parabole, mituri. Nu vrea și nu poate fi, din această pricină, un scriitor realist. Dacă se duce în documentare se gândește la Don Quijote și la Sisif, dacă merge în călătorie peste Ocean se caută pe sine și își caută miturile obsedante. A călătorit mult, dar a văzut puțin (“pentru că un ochi al meu a fost întors mereu spre înlăuntrul meu”). Nu-i disperat de existență, nu-i nici împăcat cu ea. Are permanent sentimentul că trăiește la o răspântie. Nu acceptă tur-nul de fildeș pentru că nu crede în evaziuni, tăceri inocente. Folosește toate genurile (pregătește un nou volum de versuri, are în vedere *O istorie etică a artei*, pretext pentru a face o cronică a singurătății și scrie acum un nou roman la persoana întâi, *Omul norocos*, pentru a se putea confesa până la capăt). Paler este ardelean, dar, în afara lui Blaga (pe care îl adoră), nu-și află mari afinități cu stilul scriitorilor ardeleni. Ei sunt înceți, cumpăniți, obiectivi, el este (spune în interviul citat) „iremediabil și violent subiectiv”. Nefiind atras de sisteme, nu poate să facă filozofie. Ar fi vrut să trăiască în Cinquecento la Florența sau în Grecia pe timpul lui Platon, dar s-a resemnat, își acceptă destinul și grija lui mare este să nu-l trădeze. A găsit în Camus fervoarea morală și intransigența pe care le căuta. Libertatea este, și pentru el, dreptul de a nu minți (propoziție care se repetă cel mai mult în eseuri)...

Octavian Paler se înșală. Radicalismul lui moral, obstinația cu care își urmărește ideile în toate scrierile amintesc de luminiștii și moraliiștii ardeleni care, din generație în generație, s-au bătut pentru latinitate și adevăr. Adevărul a rămas o temă actuală, latinității i-au luat locul, ca teme de speculație, singurătatea, libertatea, existența în labirintul existențial... Speculație nu-i, totuși, un termen propriu pentru Octavian Paler, spirit luptător, intolerant cu intoleranța, patetic în marginile lucidității. Speculația exclude la el premisele gratuității și nu cunoaște plăcerea purului paradox. Ea este mereu în ținută de campanie și nu cunoaște decât tonurile înalte ale gravității.

Primele însemnări despre Egipt, Grecia, Italia (*Drumuri prin memorie*, 1972, 1974) ezită între memorialul de călătorie, în stilul mai vechi al genului, reflecția morală și o discretă poezie a timpului. *Impresia* este în acest chip întărită de *document*, ales cu grijă și integrat fără să împovăreze într-o fișă ce tinde să rămână subiectivă. Octavian Paler, cu câteva modele celebre în față, nu intenționează, în fond, să facă un reportaj amănunțit despre niște locuri devenite, prin vechimea istoriei lor, mitice (este un rău ghid, mărturisește el), caută doar un unghi favorabil pentru a le privi și a medita asupra lor. Întreprinderea lui are de întâmpinat curiozitatea și relativa *știință* a publicului care a auzit, a citit, a învățat despre *Heliopolis*, *Valea regilor*, *Sfinx*, *Sala hipostilă* și așteaptă acum revelații noi. Eseistul nu se grăbește însă să le aducă, deși un minimum de informații există (sala hipostilă de la Karnak are 5000 metri pătrați, 134 coloane dispuse în 16 rânduri, templul lui Ramses al II-lea de la Ramesseum are 18 metri înălțime și 7 lățime și a inspirat lui Shelley un sonet...). Față în față cu aceste semne grandioase ale trecutului abolit, călătorul se gândește în primul rând pe sine și se angajează într-o confruntare ambițioasă. Sala hipostilă de la Karnak îi dă o idee morală, iar ideea îmbracă numaidecât formele unui limbaj inflamant: „Un purgatoriu pentru trufiile netrebnice... da, printre aceste coloane capabile să susțină fiecare un secol ar trebui pedepsiți să treacă și să facă o cură de umilință toți obstinații ridicoli sau grotești ai suficienței agresive, să se rușineze și să plece smeriți... Dacă lumea ar fi plină de asemenea săli hipostile, ar exista poate mai puține egolatrii insolente și altare meschine la care oficiază ipocrizia, dar o astfel de pădure titanilor torențială se află doar la Karnak, departe de singurătățile marilor metropole și de idoli lor de aur sau de aroganță profesată.”

Notele din Grecia sunt mai timorate (faptul este de înțeles), cele despre Italia arată un ochi scăpat de obsesia miturilor, atent

la nuanțe, degajat, deși vin și aici în discuție nume și locuri despre care oricine are cunoștință. Octavian Paler vrea să surprindă, în bună tradiție memorialistică, *sufletul* sau *spiritul* unui oraș sau al unei regiuni. Vizitând Sicilia și Sardinia, face reflecții despre sentimentul *insularității*: „Singurătatea Siciliei e centrifugă. Cea a Sardiniei, centripetă.” Roma îi pare un oraș cu *suflet baroc*, statuia lui Moise din biserica San Pietro in Vincoli e „o mânia albă surprinsă într-un moment de acalmie aparentă”. Veneția suferă de *narcisism*, e un oraș, cu alte cuvinte, complexat, *bolnav de trecut*. Proust îl numea, totuși, locul înalt al religiei Frumuseții, iar Paul Morand (*Venises*, 1971) nu ezită să vadă aici unicul refugiu european în fața agresiunii civilizației industriale.

Despre subiecte atât de des cercetate, toată lumea are idei și preferințe, ceea ce putem cere unui călător modern, excedat de cărțile ce-l preced, este să arate o coerență a impresiilor și o prospețime a reflecției, lucruri pe care aceste *Drumuri în memorie* le confirmă. În preajma atâtor capodopere, el nu-și pierde capul, fraza nu se dilată, vorba n-o ia, cum se întâmplă adesea, înaintea ideii. Informația, descripția, documentul — pe scurt: *paraliteratura* — se convertesc la timp în confesiune și poezie în spațiul literaturii. La Florența, unde turistul cultural delirează de regulă, Octavian Paler se gândește la moarte și la setea noastră de absolut. O lume fără statui îi pare fără sens. Florența e o sfidare a neantului, Sulmona, orașul lui Ovidiu, suferă azi de epiceism provincial. Astfel de observații sunt ingenioase, stimulative pentru spirit și ele aparțin unui moralist instruit.

Cu *Mitologii subiective* (1975), Octavian Paler se întoarce la Grecia și la miturile ei. Stilul devine mai direct reflexiv și tema morală (esențială în toată eseistica lui Octavian Paler) răzbate acum mai decis printre rânduri. Exemplul îndepărtat este *Vara* lui Camus. Eseistul vede peste tot epifanii și socotește mitologia o carte despre condiția existențială a omului. În tragedia lui Oedip este un act de revoltă. Asumându-și vina și trăind demn

consecințele ei, Oedip se transformă pe sine în zeu. Rătăcirile lui Ulise reprezintă o luptă împotriva uitării, întoarcerea în Ithaca este o revenire la ordinea firească a lucrurilor... Față de Ariadna, Tezeu se comportă ca un escroc. Morala lui este să se consoleze repede și să fugă de complicațiile sentimentale. Drama Cassandrei este fără lumină și fără speranță, căci, explică moralistul, „există dureri în miezul cărora, nemiavând nimic, putem câștiga totul; dar suferința Cassandrei e goală de orice speranță; un zeu sau o fiară ucide timpul înainte de a sosi în inima ei; și nu compasiunea ne poate apăra; compasiunea are nevoie de viitor; ca și dragostea”...

În acest chip interpretează Octavian Paler miturile, folosindu-se de o minimă invenție epică. Introduce, întâi, mitul într-o problematică existențială și morală, inventează apoi monologuri justificative (Oedip, Tezeu, Ariadna, Lotofagii) prin care avansează un număr de ipoteze, pentru ca, la urmă, autorul să le mai judece o dată și să tragă totul în spațiul subiectivității proprii. Din orgoliul lui Oedip bazat pe umilință trage un fir spre propriul orgoliu (“pe o asemenea umilință aș vrea să-mi întemeiez și eu orgoliul; să las Sfinxul să mă întrebe orice...”), Don Quijote îi pare un Sisif al himerei, iar Sisif este omul care atinge cu mâinile destinul și nu se înspăimântă (“e victoria lui cea mai pură”). Ulise caută ordinea interioară și crede că nu există nici libertate, nici fericire în afara memoriei. Din monologul lui Tezeu aflăm că adevăratul labirint este memoria. Tezeu este un om al faptei și al clipei. Pygmalion susține că răsplata artei este dragostea. Narcis, scrie Octavian Paler, este un erou al lucidității, nu al frivolității. El nu vrea să se admire (sau obosește să se admire), vrea să se cunoască. „Dacă nu s-ar fi sinucis, Narcis ar fi sfârșit prin a se uita cu ură la el însuși. Așa, luând hotărârea să moară, în ochii săi triști strălucește din nou, obosit, un licăr de dragoste. A gustat din nefericirea de a descoperi neantul în propria-i ființă. Aplecat deasupra imaginii sale din apă, s-a trezit deodată aplecat deasu-

pra unui abis care este el însuși. După aceasta nici un compromis nu mai e posibil.”

Frumusețea acestor pagini este incontestabilă. Autorul încearcă să fixeze miturile într-o nouă perspectivă existențială și să tragă din ele înțelesurile care-i convin. În veacul nostru asemenea lecturi în *răspăr* sunt curente. Octavian Paler se ferește, totuși, să ia în răs simbolurile vechi și să bagatelizeze (demitizeze) tradiția, cum se întâmplă adesea. Vrea doar s-o provoace printr-o interpretare nouă. Ideea unui Narcis tragic (erou camusian!) este de natură să alarmeze spiritul. Ipoteza este însă acceptabilă pentru că se bazează pe un minim de adevăr luat chiar din datele mitului. Eseistul pune patimă și iscusință în astfel de lecturi subiective, mereu în acel stil războinic (un stil al deciziei și al ultimatumului!), eliminând spațiile de respirație calmă, de răsfăț și ironie. El are la îndemână citatul trebuitor și, când crezi că demonstrația s-a terminat, aruncă în pagină o nuanță nouă a ideii, tot gravă, tot profetică. Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula în sfera ideilor morale. Eseiștii români au atacat ideile mari din două direcții și cu două limbaje. Zarifopol, Ralea se sprijină pe raționalitate și folosesc cu multă finețe ironia, arma spiritelor relativiste. Ei apără virtuțile lucidității și iau în răs fie delirul verbal al unui Mitică intelectual (cazul Zarifopol), fie viziunile profetice sumbre, crizele de rasputinism ale tinerei generații nihiliste (tema predilectă a epicureului Ralea). Eseiștii (și filozofii) de felul Pârvan sau tinerii „trăiriști” din anii ’30 introduc stilul solemn și tragic, descoperă dimensiunea spirituală a lumii și protestează împotriva abuzului de *zeflemea* în cultura română. Al. Paleologu, N. Steinhardt, dintre eseiștii de azi, continuă prima direcție. Octavian Paler merge, stilicește cel puțin, în sensul celei de a doua. Miturile, obiectele vin spre el dinspre orizontul tragediei și încărcate de sensurile (și semnele) grandorii tragice. Și vin nu ca să se reveleze, ci ca să provoace o revelație (o confesiune): aceea a eseistului condamnat să ia viața în serios și să respire numai în preajma marilor simboluri.

Apărarea lui Galilei (1976) este un dialog despre prudență și iubire. Cel mai coerent și mai ingenios, poate, din câte a publicat Octavian Paler. O interogație copleșitoare (de ce a cedat Galilei în fața Inchiziției?!) și un număr de justificări morale care, la un loc, pun în discuție relația dintre adevăr și etica omului care luptă pentru adevăr. Premisele dialogului sunt următoarele: dacă este bine să mori pentru o idee și să devii un martir sau să trăiești cu prudență și să lupți pentru a impune adevărul?! Galilei se apără în termenii primei soluții, zicând că lumea nu are nevoie de victime și că numai diletanții pot avea voluptatea suferinței: „Urâsc călăii, însă nu mi se pare important să-i urâsc ca victimă; prefer să-i urâsc contestându-i prin strigătul meu de bucurie; acest strigăt poate fi mai elocvent decât flăcările unui rug.” Cel ce se opune lui Galilei e de părere că nu merită să trăiești oricum și că adevărul are adesea nevoie de sfinți: „Galilei, cine nu crede în necesitatea adevărului sfârșește prin a le cere și altora același lucru. O lume incapabilă de martiri e o lume incapabilă să apere adevărul. Aici e problema. Nu dacă tu ai fost sau n-ai fost martir. Ci *dacă erai în stare să fii*. Adică, dacă erai în stare să suporti cu orice preț adevărul unei idei în care crezi.”

Autorul îmbrățișează punctul de vedere din urmă, dar trebuie spus că, pentru a da dialogului vivacitate și a face să progreseze ideea morală, el nu simplifică teza adversă. Apărarea lui Galilei este solidă, el are de partea lui multe exemple de eroi ai prudenței care au învins în cele din urmă în istoria spiritului. Nu-i un fricos, dar nici nu trăiește în afara fricii. A ales viața ca să poată lupta împotriva Inchiziției care reprimă gândirea liberă. Moartea ar fi fost o comodă abdicare, a trăi pentru a înfrunța călăii este de multe ori mai greu și mai eroic... Dealtfel, Galilei se urcă în fiecare noapte (în vis) pe rug, spiritul lui este mușcat de viperele remușcării și numai din când în când o zeiță bună i se arată și-i deschide calea înțelegerii... Tema cărții alunecă discret spre

Inchiziție și, de la un punct, preopinții își unesc eforturile de a indica formele pe care le ia represiunea împotriva spiritului. Unele propoziții au valoare aforistică: „Un călău va face totdeauna din Dumnezeu o idee sângeroasă și dintr-o credință un rug”; „pentru mine moartea e de aceeași parte cu Inchiziția”; „nu există un eșec mai grav decât moartea”; „câtă vreme există un singur om care spune adevărul, nu există Inchiziție perfectă“...

Dialogul continuă și în eseurile următoare (*Scrisori imagine*, 1979; *Caminante*, 1980; *Polemici cordiale*, 1983), căci, de oriunde ar porni, Paler ajunge în cele din urmă la adevăr și la libertatea de a numi adevărul. E subiectul ce obsedează pe intelectualul din secolul nostru, om al interogației, cum îl definește Malraux. Octavian Paler adaugă interogației radicalismul lui de preot laic, pornit din Făgărașul natal (spațiul oamenilor drepti și încăpățânați, sugerează el) pentru a reprima balaurul minciunii. Pentru a da o altă înfățișare confesiunii (care păstrează, în esență, accentul ei acut testamentar), inventează scrisori către marile spirite (Unamuno, Camus, Erasm, Proust, Seneca, Gide...) și însoțește scrisorile imagine de poeme reflexive. Alt mod de a repune în dezbatere relația dintre creație și morala omului care scrie, dintre singurătate și suferință, suferință și iubire. Argumentele din *Apărarea lui Galilei* sunt reluate în epistola către Seneca, filozoful și sfetnicul lui Nero, cu aceste vorbe aspre în ton apostolic: „Și acceptând să fiți sfetnicul lui Nero ați acceptat ca filozofia să fie sfetnica unui ucigaș. Chiar dacă ați vrut în felul acesta să-l temperați, împutinând numărul victimelor. În loc ca Nero să condamne numai în numele unui călău, în numele unui nebun, el a condamnat, cât timp i-ați fost sfetnic, și în numele filozofiei. Și ce rost mai are filozofia dacă ea se recunoaște neputincioasă în fața ucigașilor?; dacă recunoaște că singura ei șansă e să limiteze crimele, fără a putea ataca însăși crima?” Seneca devine, în acest chip, un simbol al eșecului filozofiei și un simbol al complicității omului care gândește. Moartea voluntară nu-l izbăvește.

Din multele mărturisiri care întovărășesc aceste apologuri sau diatribe (Paler nu cunoaște altă măsură, nu e un om al stărilor intermediare) aleg un peisaj liric în care moralistul, într-o clipă de liniște, se scrutează pe sine: „Mă uit la arborii ameuțiți de o primăvară confuză și mă gândesc că întreaga mea experiență de viață m-a adus nu printre cei care au înțeles viața, ci printre cei care o iubesc. Am folosit, chiar, atât de mult cuvântul dragoste în ultima vreme, încât în ochii unora, care-l simplifică până la formele lui triviale, am devenit, poate, suspect. Însă n-aș putea să-l evit. Vine o vârstă când ne dăm seama că un destin ratat a început totdeauna prin a nu iubi nimic sau prin a iubi rău și, poate, n-avem nevoie de altă înțelepciune pentru a ne apăra de cei ce pretind că trăim într-o lume fără speranță și fără sens; că nu merită să trăim decât pentru a dispera până la capăt; și că e timpul să auzim în propriile noastre declarații de dragoste sunetul nisipului. Existăm nu pentru a pâlăvrăgi despre absurditatea lumii, ci pentru a ne da o justificare. Și uneori e de ajuns duioșia unui cer de primăvară ca să ne reamintească acest lucru.”

Caminante e o carte de călătorie, rod a 18 zile petrecute în Mexic, cam stufoasă și într-un stil exagerat profetic (“din ce în ce mai limpede am înțeles că în mine țărâna se întâlnește cu metafizica; de unde neputința de a găsi o cale de împăcare durabilă cu mine însumi, celula mea vitală fiind sfâșiată de o tensiune dublă; aduc o senzualitate turbure până la ispitele de asceză a ideilor”...) Era de crezut că întâlnirea cu fiesta mexicană să trezească bucuriile spiritului și să elibereze umorul. Eseistul caută, însă, în continuare miturile (șarpele, piramidele, labirintul acvatic...) și n-are ochi decât pentru adevărurile lui. Textul are, dealtfel, două grafii. Una înfățișează realul (lumea mexicană), alta (în litere cursive) o meditează. Iar a medita realul înseamnă a medita asupra subiectului care asumă realul. A vorbi, cu ale cuvinte, de tine pe măsură ce te privești într-o oglindă exotică. Octavian Paler este, mai spune o dată, un rău, un foarte rău călător și afirmă că de-

testă chiar cărțile de călătorie. Admitem argumentul (“o călătorie e, în cele din urmă, în secret, aproape totdeauna o călătorie spre adevărurile noastre și un prilej de clarificări”...), dar ne vine să regretăm că în *Caminante* e prea multă erudiție și prea puțină notație epică, hrănită de impresia directă. Eseistul are o scuză: „niciodată nu mi s-a întâmplat ceva într-adevăr spectaculos în călătorii”. Se poate, dar cititorul așteaptă totdeauna de la astfel de cărți fapte spectaculoase. Octavian Paler înlocuiește aventura în ordinea vieții cu aventura în ordinea ideilor. Aici se petrece mereu câte ceva, e suficient ca eseistul să rățăcească pe canalele de lângă Xochimilco pentru a-i veni în minte imaginea labirintului, a Minotaurului... Ideea unui labirint lacustru acaparează, atunci, textul care întoarce treptat spatele realității pentru a observa mai bine țara imaginară a miturilor, singura în care călătorește Octavian Paler. E semnificativ că el își subintitulează cartea (după sugestia, desigur, a *Antimemoriilor* lui Malraux) *Jurnal (și contra-jurnal) mexican*.

Polemici cordiale (1983) sintetizează toate aceste formule conפשive (și discursive) într-un stil mai fluent eseistic și cu mai puțină erudiție. Este, după *Apărarea lui Galilei*, cartea cea mai pregnantă a lui Octavian Paler. El a publicat, între timp, un roman și, deprins cu exercițiul narațiunii, condeiu caută acum cu mai mare acuitate exemple în zona realului. Sunt reunite într-o carte vie, incitantă, discursuri imagine și scrisori amicale către colegi (Al. Paleologu, Mircea Iorgulescu), mici eseuri despre Velasquez și decadența lui Don Quijote. În toate transpar firea de ideolog ardent a lui Octavian Paler și îndârjirea lui de moralist inflexibil. Julien Benda spunea că un moralist este un utopist. Moralistul își creează obiectul pe măsură ce îl afirmă. Observația se verifică și în cazul pe care îl discutăm. Octavian Paler însuși vorbește în *Polemici cordiale* de *utopia cordialității*. Fără ea nu-i posibil dialogul, iar fără dialog nu-i posibil adevărul. Dialogul, mai spune autorul acesta obsedat de condiția omului în veacul nostru, este o tera-

peutică împotriva singurătății... Eseistul își inventează singur preopinientul (receptorul) de care are nevoie. Îi place, ca și lui Malraux (tot Malraux!), să judece istoria și să se confrunte cu zeii culturii.

Trecând cu vederea această obstinație a treptelor de sus, a piscurilor (obstinație care ascunde o tolerabilă vanitate: boala omului de litere!), să vedem mișcarea spiritului și adevărurile lui. Octavian Paler este — asta s-a văzut din tot ce a scris până acum — un spirit antidogmatic. Dogma înseamnă moartea spiritului și anihilarea moralei. Omul este făcut pentru libertate, vocația lui este să înobileze prin spirit trecerea sa pe pământ, să facă (propoziție, iarăși, celebră) din experiență un act de conștiință. Ce trebuie să primeze: rațiunea sau pasiunea? Dar, zice Octavian Paler, „nu se poate trăi la nesfârșit în ironie”. Inteligența fără inimă duce la aroganță. Fără Rousseau, secolul lui Voltaire ar fi fost steril... Adevărat, dar și fără ironie spiritul este amenințat de congestie. Ironia este o libertate de care spiritul nu trebuie, desigur, să abuzeze, dar fără ea spiritul ajunge repede la intoleranță...

Polemici cordiale mai amestecă o dată cultura cu existența și reia discuția despre relația dintre morală și creație, libertate și necesitate... Sunt căutate situațiile-limită și sunt aduse în sprijin cuvinte celebre. Valéry spune, în timpul războiului, că nu-l interesează evenimentele, pe el îl pasionează marea, nu valurile... Acesta este faptul de cultură, provocator pentru spiritul angajat. Vine, acum, faptul de viață: un tren duce spre Weimar, în timpul aceluiași război, o delegație de scriitori francezi colaboraționiști. Trenul oprește la un moment dat (întâmplare sau aranjament cinic) într-un câmp în care se află mai mulți prizonieri francezi păziți de soldați hitleriști... Acestea sunt premisele. Pe baza lor eseistul imaginează cincisprezece discursuri ale lașității și ale trădării din care ideea turnului de fildeș iese zdrobită cu astfel de fraze: „refuzând să aleagă, el a și ales”; „tăcerea a ajutat ocupația și a devenit complice cu ea”... Octavian Paler este foarte priceput în a

pune gândul său tăios, ireconciliabil, în asemenea formule memorabile. Moraliștii sunt de regulă corupți de ambiguitățile limbajului. Răsfățul în paradox îi face inofensivi. Orice moralist este, în ultimă instanță, un manierist. Paler apără și el ambiguitatea și se socotește chiar un spirit manierist, dar gândește manierismul ca un exercițiu necesar de igienă artistică și ambiguitatea ca o posibilitate a spiritului de a îmbogăți obiectul analizei. Cărțile îl dezmint, totuși. Ele arată un spirit angajat, hotărât să moară pentru ideea morală, orgolios la culme și irepresibil. Este o oarecare contradicție între inflexibilitatea moralistului și ideile de toleranță și democrație pe care le propagă. Contradicția se poate însă înțelege și accepta dacă ne gândim că sunt împrejurări în care spiritul obsedat de libertatea gândirii trebuie să umble cu sabia în mână... Eseurile lui Octavian Paler sunt substanțiale și au meritul de a împinge cititorul în câmpul marilor idei.

Trecerea la roman a fost pregătită în cazul lui Octavian Paler de acest lung exercițiu de dedublare în dialog și de epicizare a ideilor. *Viața pe un peron* este o parabolă amplă cu câteva personaje-simboluri și o intrigă ce nu se poate fixa în timp și spațiu. Modelul epic ar putea fi Herman Hesse cu simbolistica lui enigmatică, iar în proza noastră un punct de referință este *Echinoxul nebunilor*, cu deosebirea că Octavian Paler nu pune accentul pe limbajul fastuos, aluziv, *matein*, ci pe implicația morală a parabolei și pe dialectica ideilor. Vocația lui de moralist se confruntă aici cu o temă mai abstractă (condiția omului modern) și un număr de idei legate de ea: frica, reclusiunea — ca soluție de existență —, culpabilizarea individului, represiunea, solidaritatea umană...

Epica este voit indeterminată, misterioasă, adecvată până la un punct genului parabolic. Un individ al cărui nume nu-l aflăm se confesează, zicând de la început că viața lui este un șir de pasiuni eșuate. Asta amintește de Faulkner care definește omul ca o sumă de eșecuri. Eroul (și, în același timp, naratorul din *Viața pe un peron*) vrea să dea o ordine și o semnificație acestor pasiuni

ratate, ceea ce înseamnă că experiența lui nu a fost cu totul inutilă. Cine dă faptelor o justificare și un înțeles în planul conștiinței n-a trăit în zadar. Omul este singurul animal care-și poate valorifica ratarea, zice un moralist. Personajul lui Paler gândește în acest sens, spovedania lui sugerează o mare energie interioară. Un profesor de istorie, cu solide studii juridice, s-a retras prin voința lui și a soartei într-o gară părăsită din marginea unei mlaștini. Sala de așteptare este deșertul acestui înțelept care face procesul istoriei și (vom vedea cu ce pasiune a disocierii) face procesul propriei existențe. Unde? când?, asta nu știm, imprecizia intră în regula jocului, ambiguitatea este limbajul parabolei. Înțeleptul este „jumătate șobolan, jumătate sfânt”, în el sălășluiesc un *Dumnezeu* care nu vorbește și o *Fiară* care contestă pe cel dintâi. Figurație veche în cultură, Octavian Paler o reactualizează pentru a sugera infernul duplicității interioare. Omul trăiește pe un peron pustiu și poartă în el un câmp de luptă. Parabola începe de aici și, după o desfășurare de fapte simbolice, se întoarce la imaginea inițială: omul care optează pentru destinul de *sfânt* are de învins condiția lui de șobolan. Însă modul în care își primește destinul, ne avertizează o frază scoasă din Wilhelm von Humboldt și pusă în fruntea romanului, este mai semnificativ decât destinul însuși.

Confesiunea din *Viața pe un peron* ilustrează în bună parte această idee. Profesorul de istorie, retras în pustietate mai mult din frică decât din înțelepciune, își scrie viața și din ceea ce scrie înțelegem că el se născuse „gata răstignit”. Este pregătit, vasăzică, pentru un destin tragic, iar noblețea, demnitatea lui este, dacă nu să scape acestui destin, cel puțin să-l supună judecării spiritului... Problematika eseurilor lui Camus și, în genere, a existențialismului, este pusă în termenii unei fabule în care simbolurile (îmblânzitorii de cobre, dresorii de câini, mangustele imperfecte...) vin să dubleze ideile exprimate, acestea din urmă, în lungi și remarcabile eseuri. Pustnicul din sala de așteptare are

pasiunea proceselor, modul lui de a cunoaște este a pune în acuzație, adevărul — pentru a fi acceptat — trebuie să treacă mai întâi printr-o lungă contestație. A dubla și a se dedubla sunt verbe esențiale în acest pasionant și primejdios proces. Înțeleptul neliniștit din sala de așteptare trece prin toate fazele lui, ajungând la limita disperării. Acolo îl așteaptă însă speranța, o nouă rampă de lansare spre o proaspătă cazuistică. El caută mereu ceva, un sens într-o lume plină de contradicții, o cale care să-l ducă spre adevărul pur, și n-o află pentru că drumul spre adevăr trece prin propria-i ființă dedublă, stăpânită de Fiara agresivă și de Dumnezeu care nu iluminează, ci poruncește.

Existența lui e, într-adevăr, un lanț de eșecuri traduse în limbajul parabolei. Copil fiind, și-a dorit o bicicletă și, când a obținut-o, un șofer i-a sfărâmat-o intenționat. A doua pasiune a fost șahul și îndemânarea tânărului este așa de mare încât el ajunge să joace fără tablă cu ambele culori. Dedublarea duce la o stare de dezagregare a imaginii normale a lucrurilor. Se vindecă citind o povestire de Zweig unde e vorba de un individ care înnebunește jucând șah orb. Student în drept, renunță la ultimul examen gândind că „într-o lume în care chiar dreptatea e ratată, îmi puteam îngădui și eu să fiu un ratat”... Forța de a eșua, libertatea de a merge împotriva destinului. Asta amintește de literatura lui Malraux și, în genere, de tipologia romanelor din anii '30. Totuși, eroul lui Paler n-are pasiunea grandorii, nu scoate din eșecul existențial o morală a tragismului eroic. El vrea mai degrabă să elucideze relația misterioasă cu mecanismul unei istorii care cultivă în om frica și disperarea. Profesor de istorie, dă elevilor o imagine dramatică a revoluției franceze, apoi, pasionat de subiect, caută resorturile ascunse ale acțiunii lui Robespierre. Un nou proces se deschide, pro și contra, în jurul noțiunii de adevăr și despre rolul întâmplării în istorie. Unde începe corupția incoruptibilului Robespierre, în ce punct pasiunea pentru justiție se transformă într-o teribilă armă de represiune împotriva omului?... Cele

mai bune pagini din roman analizează astfel de ecuații delicate. și trebuie să spun că dialectica ideilor e mai spectaculoasă la Octavian Paler decât parabola propriu-zisă.

Dar să n-o pierdem din vedere pe cea din urmă. Profesorul de istorie asistă într-o zi la o scenă de umilire a unei femei într-o frizerie și are sentimentul că sub ochii lui se exercită o mare, intolerabilă agresiune. Țipătul femeii este țipătul libertății sugrumate. Frizerul grosolan și cinic începe să semene cu imaginea călăului de pe eșafod. Planurile încep să se amestece, acum și în toate momentele confesiunii. Realul nu se deosebește net de halucinație, prezentul se pierde într-o istorie încețoșată. Autorul introduce deliberat, am impresia, confuzia de planuri și suprapune timpurile pentru a întări nota de ambiguitate și puterea de sugestie a parabolei. Trăiește, cu adevărat, eroul într-o gară părăsită, a mers sau nu în mlaștină, a întâlnit îmblânzitorii de cobre, a existat în realitate Eleonora sau totul este proiecția unui coșmar în care personajul deliberează, inventează, își face procese de conștiință?

Condiția este să acceptăm de la început că omul care se confesează poate fabula, dar că în fabulații el continuă să existe cu neliniștile sale. Cea mai presantă privește condiția lui într-un mecanism social care-i trimite semne alarmante. În orașul în care trăiește apare, de pildă, un îmblânzitor de cobre, apoi altul și, după o vreme, orașul în totalitate este împânzit de acești bizari și agresivi îmblânzitori care, provocând frica, instaurează teroarea. E cel dintâi element al parabolei și cel mai puternic. Al doilea îl aflăm în confesiunea Eleonorei, femeia care apare în sala de așteptare din pierduta și simbolică gară. Eleonora fugise dintr-un loc în care apăruseră dresorii de câini. Scenariu de roman polițist împins spre o simbolistică obscură: becurile din oraș sunt sparte cu regularitate, lumea este în panică, apare nevoia de protecție și, în atmosfera de spaimă, năvălesc dresorii de câini și câinii ca atare, sălbăticiți, amenințatori. Un judecător descoperă firele unei

tenebroase conspirații și este omorât, se pare, de propria-i soție sub amenințarea de a-și pierde copiii; Eleonora, confidenta, devine la rândul ei suspectă și, sub amenințarea dresorilor de câini, fuge și eșuează în citata gară din pustiu. Narratorul ne atrage atenția că numele Eleonorei amintește de acela al Eleonorei Duplay, prietena lui Robespierre. O similitudine care întărește sugestia de corespondență secretă între planurile parabolei. Peronul pe care s-au instalat cei doi fugari se află așezat între un pustiu și o mlaștină impenetrabilă. Rătăcit într-o zi, eroul dă peste idoli de piatră cu figuri grotești, apoi, în fața unei colibe, află trei îmblânzitori de cobre supravegheați cu bățul în mână de un al patrulea. Mlaștina este locuită, se pare, de o sectă a cărei religie se bazează pe înjosirea individului. Arma ei este frica. Îmblânzitorii de cobre asaltează orașele și, sub puterea spaimei, oamenii obișnuiți cedează.

Procesul de rinocerizare pe care l-a descris Ionesco ia, în cartea lui Paler, acest aspect mai complicat parabolic și mai acuzat moral. Personajul central caută pentru a se salva singurătatea ca înțelepții biblici, însă descoperă curând că pustiuul nu-i oferă nici o șansă. „Nimeni nu poate rămâne întreg într-o grotă“, notează el în final. Frica face din el (în realitate, în vis?) un îmblânzitor de cobre, așteptarea este un pustiu insuportabil, viața pe un peron este o viață fără ieșire. Șansa omului este, totuși, în solidaritatea umană: „cu toate mizeriile și nedreptățile ei, lumea e singurul loc unde putem spera să ni se facă dreptate...”. Înțelegem, acum, simbolurile parabolei. Cobra este frica pe care o poartă cu sine, în sine, în comunitatea socială și în pustiu. Omul duce cu el, indiferent unde ar fi, o cobră și o mangustă care să-l apere de cobră. Numai că mangusta este imperfectă. Dacă el ajunge îmblânzitor de cobre înseamnă că n-a mai putut lupta împotriva fricii, un flagel care trebuie refuzat zilnic, ca moartea.

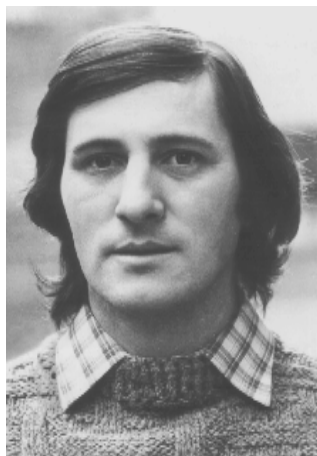
Iată sensul profund uman al cărții lui Octavian Paler. Sunt și altele, sugerate în penetrante eseuri, căci în spațiul acestei parabole se disociază enorm. Mi-ar fi greu să reproduc, aici, ideile

pregnante ale cărții, propozițiile cu valoare aforistică. Paler are capacitatea de a traduce un adevăr într-o frază memorabilă. E un moralist, cum am zis, care știe să-și pună judecățile în pagină, să le dea (cazul romanului de față) o putere de figurație epică. A inventat o formulă adecvată (confesiunea unui intelectual fascinat și terorizat de frică) pentru a spune ceea ce crede despre condiția morală a omului care se instalează în așteptare și singurătate. Omul trăiește o experiență a limitelor și, dacă mai are în el puțină forță, poate străbate la urmă deșertul care se întinde dincolo de gara pustie în care s-a refugiat. În timpul acesta, individul inventează procese și fabrică adevăruri. „Dumnezeu — zice el — e partea noastră care nu vrea să moară, care nu se poate consola. El s-a născut astfel într-o revoltă...”. Sau: „Metafizica singură, când nu e pusă în serviciul unei idei sângeroase, nu ucide. Dumnezeu n-a devenit sângeros decât în clipa când s-a găsit cineva care să ucidă în numele lui.” Rezum alte observații: pierderea dragostei este răul cel mai mare, putem trăi fără Dumnezeu, dar nu fără dragoste; frica — până și frica — este ambiguă; șobolanul are uneori gust să devină martir; ce valoare are tristețea? ea nu poate împiedica o singură crimă; omul este singurul animal nefericit; cât timp îi este frică e semn că omul n-a încetat să fie om, mai este o speranță pentru el... Citez, acum, o remarcă privitoare la revoluția franceză: „Căci este posibil ca o revoluție să nu poată evita moartea. Dar ea trebuie să evite crima.” Admirabil.

Cartea este presărată cu astfel de cugetări care denotă o gimnastică superioară a minții. Am putea spune că, înainte de a fi o parabolă, *Viața pe un peron* este un roman de idei în sferă morală. E partea cea mai solidă într-o narațiune scrisă într-un fluent stil de demonstrație intelectuală. Două din procesele (dedublările) înfățișate în roman (acela despre moartea judecătorului și, mai amplu, cel despre evenimentele de la 9 Thermidor!) sunt seducătoare prin puterea de a disocia și de a trage faptele spre adevăr. Demonstrația e spectaculoasă ca bătaia dintre doi adver-

sari într-un roman polițist. Nu numai faptele pot încânta simțul nostru epic, dar și desfășurarea ideilor, lupta pentru adevăr în câmpul etic. Numai simbolistica mi se pare, uneori, complicată și impenetrabilă în *Viața pe un peron* (oamenii din mlaștină, ritualul lor exotic, figurile grotești, patibulare, care apar și dispar, femeia în zdrențe, dezvățată, ispititoare...). Îmi vine, apoi, să cred că acest substanțial roman parabolic trebuia hrănit cu mai multe fapte epice din sfera realului, cum face Kafka și cum fac, în genere, romancierii moderni care recurg la o formă de narațiune cu mai multe învelișuri pentru a sugera ceva esențial despre istorie și existență. Parabola cea mai bună este aceea care face pe cititor să uite că este vorba de o parabolă. Ca într-un cunoscut basm, eroul trebuie să dea din când în când păsării care-l aduce de pe tărâmul celălalt câte o bucățică din propria carne, chiar cu riscul de a stârni o primejdioasă poftă. E cazul cititorului căruia, într-o amplă parabolă, trebuie să i se deschidă acest imens apetit de real. Realul care permite desfășurarea parabolicului în roman. Octavian Paler a scris o carte incitantă, mizând pe romanescul și acuitatea ideilor.

Mircea NEDELCIU



Mircea Nedelciu (n. 1950, în comuna Fundulea, nu departe de Sionu, reședința „moșierului” Mateiu Caragiale) este liderul incontestabil al *generației textualiste*. Prestigiul lui, într-o generație în care obediința nu este deloc o lege morală, se bazează pe talentul epic ieșit din comun, pe voința și priceperea de a înnoi mijloacele prozei și, nu în ultimul rând, pe inteligența și tactul lui. Absolvent al Facultății de Filologie din București, a fost și a rămas un stâlp al Cenaclului Junimea și a participat aproape la toate ședințele importante ale Cercului de Critică, alături de Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Cristian Moraru și ceilalți poeți, prozatori și critici care formează ramura bucureșteană a generației '80. E un om de idei, știe ce așteaptă de la proză și știe, în ceea ce îl privește, să-și organizeze discursul epic. Este un *experimentalist* în sensul pe care îl avea termenul în anii '30, un prozator, cu alte

vorbe, care gândește nu numai la ceea ce spune, dar și la *cum* spune textul epic. În termenii *noului roman*, Mircea Nedelciu face în chip deliberat, cu multă știință și, din fericire, cu tot atât de multă ironie de bună calitate, o proză a semnificantului. Dar nu numai, iarăși, din fericire. Cine-i citește cu atenție năzdrăvanele, ingenioasele lui scenarii epice, observă ce povestitor talentat este acest tânăr autor și că textualismul său este, în primul rând, un stil de a aduce în text un număr mare de povestitori. O narațiune este, în fapt, o gală a indivizilor care știu să povestească, iar personalitatea individului este dată tot de capacitatea lui de a povesti. Este o strategie, bineînțeles, a prozatorului și un stil de a reabilita epicul după o perioadă în care proza românească și-a exercitat virtuțile în sfera analizei și a eseului epic. Cel mai talentat povestitor din această nesfârșită serie de indivizi care pun existența într-o poveste este prozatorul însuși, Mircea Nedelciu, trecut ca și eroii săi prin multe. A fost profesor navetist, ghid O.N.T., magazioner și, apoi, vânzător în librăria editurii „Cartea românească”, actualmente este funcționar la Uniunea Scriitorilor și cultivator, dacă informațiile noastre sunt exacte, de viță de vie într-un sat din împrejurimile capitalei.

Prima lui carte (*Aventuri într-o curte interioară*, 1979) anunță debutul unei noi generații de prozatori și începutul unui nou stil în proza noastră. Stilul este direct, demonstrativ, normal prozaic. Sfera lui de observație se limitează, în volumul citat, la două categorii: aceea a noii *inteligente* (studenți, candidați la facultate, absolvenți, pictori existențialiști etc.) și lumea „pălăriilor cenușii”, aceea care intră în fiecare dimineață pe porțile orașului și pleacă, seara, în trenuri și autobuze ticsite spre satele ilfovene din jur. O determinare socială, bineînțeles aproximativă, o „curte interioară” din care prozatorul evadează adesea. El introduce în text tema sa și, totodată, o mică estetică asupra textului. „Unde este O.P.?” zice autorul la sfârșitul unei povestiri și tot el răspunde: „iar eu, mircea nedelciu (precum părintele care ascunde ciocolata în spatele

fiului de câțiva anișori), voi spune pur și simplu: Nu e!” Orice povestire, scrie în altă parte Mircea Nedelciu, „nu e decât o maimuțareală a faptelor” și, după ce face descripția unei camere, prozatorul intervine pentru a da explicații despre construcția narațiunii: „stăpânesc eu această frază, mă folosesc de ea sau ea se folosește de mine și mă subjugă?” Asemenea reflecții sunt, de cele mai multe ori, însoțite de ironie, însă ironia nu ne împiedică să vedem procedeul ca atare: spargerea narațiunii, libertatea de mișcare a prozatorului în spațiul său epic, atitudinea de contestare a narațiunii pe cale de constituire. Dar să revenim la tipologie și la observația morală a prozatorului. O primă nuvelă, aceea ce dă titlul volumului, studiază un caz de alienare într-un oraș în care „nimeni nu crede într-o limbă comună“. Eroul, un tânăr crescut într-un orfelinat, privește prin geamul unui autobuz râul de oameni și zăpada murdară căzută peste oraș. Același tânăr stă într-o cafenea și citește ceea ce scrisese pe fața de masă o oarecare Nicoleta într-o clipă de inspirație moralistică: „Nu te speria, căci omul este aproape de om ca fusta de genunchi.” Un prieten povestește, în alt moment al narațiunii, moartea fratelui său, în timp ce memoria prozatorului se deplasează (ca un aparat de filmat) spre alt cadru ș.a.m.d. Proză bună de sugestie, reconstituire a unei atmosfere morale și numai indirect a unei tipologii specifice. *Curtea de aer*, a doua povestire, este mai convențională, teza morală e prea vizibilă. Veche, convențională este și tema (și tipologia ce o ilustrează) din altă povestire: *Cocoșul de cărămidă*. Mircea Nedelciu reia aici un subiect din nuvelistica lui Nicolae Velea: țărani deștepți și suciți, dialoguri în doi peri, false mistere agricole etc.

Observația este, în schimb, profundă și originală în *8006 de la Obor la Dâlga*, *O traversare*, *Cădere liberă în câmpul cu maci*, *Istoria brutăriei nr. 4* (“văzută cu ochii” de către caporalul G.P., zis Bobocică) și alte narațiuni mai scurte. Mircea Nedelciu fixează, aici, o umanitate între două forme de civilizație, sat și oraș. Gioni Sca-

rabau, sub numele adevărat de Ion Caraba din comuna Dâlga, zis și Ion a lu Scărbă, este prințul necontestat al trenului de persoane 8006 care circulă pe direcția București—Obor—Lehliu—Ciulnița—Fetești—Călărași. E prințul sportului cu cartea și comilitonii lui sunt Nea Jenică Hoștea (“66 de ani, pensionar, domiciliat în București”) și Piti (20 de ani, 1,56 înălțime, spoitor). Specialitatea lui Gioni Scarabeu, în afara pocherului este observarea morală a feminității, cu umor și cruzime. Prozatorul reproduce cu fidelitate (și cu o plăcere ascunsă) noul jargon al acestei populații migratoare: — „Ce faci, scarabeule? strigă unu. — Cetim cărți, domnu profesor! — Ce mai faci, scaraboule? — altul. — Înăpțuim neabătut, domnu inginer! — Ce faci, scarabeule? — Ceac-pac, nea Cutare.” Gioni și-a terminat, între timp, studiile politehnice și a cunoscut o mare iubire care i-a schimbat modul de existență. Mircea Nedelciu nu analizează „transformarea” morală a personajului (acesta este stilul epic al prozatorilor din generația ’60), o include doar într-o istorie cu o cronologie răsturnată. Excelentă pictura socială, fin simțul auditiv. Două adolescente, Marta și Marine-la, discută despre un psiholog și, în spatele acestei flecăreli tinerești, se profilează o dramă morală și o iubire incipientă (*Cădere liberă...*). Niște tineri trăiesc la întâmplare, fac gesturi absurde și dispar cu gustul leșiei pe buze (*Traversare*). Autobuzul care-i aduce la oraș este un fel de *agora* cu ierarhiile, valorile, mulțumiții și nemulțumiții ei. Aici se poartă discuții esențializate, concentrate din cauza zgomotului făcut de motor, se înfiripă idilele, se nasc uri shakespeariene. Navetiștii citesc *Magazin istoric* și *Flacăra* și au o înțelegere (ne asigură naratorul) superioară asupra evenimentelor. Uneori, reîntâlnim în această umanitate nouă vechi reflexe caragialești. Se petrec însă și fenomene mai grave. Ovid Petreanu a fost luat din sat de unchiul său, un influent colonel, și crescut la oraș. Căpătând diploma universitară, nu se prezintă la locul de muncă, parazitează, apoi, într-o criză de conștiință, dispare nu se știe unde. Prozatorul evită, aici, banalitățile prozei

neosemănătoriste (orașul care maculează sufletul rural), evită și antipaticul schematism din proza cu teme educative. În fine, *Istoria brutăriei nr. 4* este un fals jurnal de război, o tragedie mare văzută de un om mărunț. Mircea Nedelciu inventează jurnalul unui soldat-brutar și face, în paranteză, comentarii inteligent ironice despre retorica textului (“a se remarca textul conștient de împrejurările propriei elaborări...Avea el în vedere vreun lector anume?...”), luând peste picior un anumit tip sofisticat de scriitură. Însă, cum în orice ironie este și o simpatie, *scriitura* complicată, *scriitura* dublată de *retorica* ei nu displace lui Mircea Nedelciu, spirit, încă o dată, ingenios epic. Istoria numai în aparență derizorie a caporalului brutar G. P., zis Bobocică, un fel de paștișă în stilul jurnalului colonelului Locusteanu, este un scenariu despre al doilea război mondial. Un scenariu fragmentat, bineînțeles, în care veritabilul tragism se deghizează în propoziții de o savuroasă incongruitate. O proză experimentală, eseistică, reflecții jumătate comice, jumătate serioase în marginea unei mari teme epice. Un exemplu: „Astăzi suntem în cele mai grozave timpuri (*o frază primită, evident, însă iată cum este ea continuată*), fiindcă suntem pentru a ne retrage fiind aproape cuprinși de inamic, suntem în așteptare. (Din ce provine deci tensiunea — s-ar întreba analistul. Din alăturarea unei idei „primitive”, cu o expresie directă, deși reținută, a groazei? Din așteptare? Sau din informațiile noastre istorice?...”).

Ce se observă în narațiunile din a doua carte (*Efectul de ecou controlat*, 1981) este, întâi, o mare libertate de mișcare epică. Prozatorul deschide povestirea într-un fel, apoi se răzgândește și ia o altă cale, ca un jucător de șah capricios care își schimbă de mai multe ori tactica. Ambiția lui nu-i atât să câștige, cât să creeze un spectacol al minții care gândește repede și imprezvizibil. Experimentatul jucător sacrifică piese pe care ne-am aștepta să le păstreze și face mutații al căror sens nu-l înțelegem de la început. Interesat de atâtea combinații, jucătorul poate să eșueze, nara-

torul mai rar, pentru că victoria lui depinde de frumusețea în sine a spectacolului. El nu trebuie să răpună un adversar, trebuie doar să câștige un cititor derutat de atâta inteligență speculativă. Mircea Nedelciu, în orice caz, nu plictisește. *O baladă a preafrumoasei conțopiste* începe în stilul liric descriptiv de altădată, cu frunze de trandafiri uscate și fluturi uriași, pentru ca, numai după câteva fraze, să ne dăm seama că totu-i o batjocură fină. Pe nesimțite, fraza începe să capete ritm, narațiunea s-a transformat într-o cronică rimată al cărei efect este anularea oricărui simț liric: „Dosa-rele de stări civile și alte fapte care îi displac (nici o aluzie directă la Balzac) rămâne-vor de-acum închise în dulap. Primarul e plecat, e om de vază, dar și el de curând fu cucerit de omul-rază. Miros de dușumele, scăldate-n motorină, glasuri venind din alt birou, „eu nu-s de vină!”, bocanci murdari împiedicându-se de-un prag, mărgele ieftine desprinse din șirag și răspândite-n hol pe ciment rece, un plâns înăbușit ce pe sub ușă trece și vocea vice-lui Ion Marin Ostace:

- De ce-ți bați, mă, nevasta, ce-ai cu ea?
- Ce vreți, dom' vice, e nevasta mea!
- Păi, nu mai divorțezi?
- Acuma, iarna?

Un zâmbet mai schițezi și-nchizi romanul, povești din astea, azi, sunt cu toptanul, vei scoate iar dintr-un sertar dosarul și iar vei scrie: «Deocamdată anulat, la anul!»

Este stilul lui I. L. Caragiale din *Dă-Dămult... Mai Dă-Dămult*. Eroina povestirii lui Mircea Nedelciu, Jenny, este o romanțioasă Julietă, amatoare de literatură *science-fiction*, transferată în urma unor reduceri de posturi la serviciul stării civile de la o primărie sătească după ce a fost, se pare, și *șantieristă*. Jenny iubește un tânăr ușuratic, Gelu, care o abandonează și, apoi, ca într-un vodevil prost, se îndreaptă și se însoară cu statornica fată. Comicul de bună calitate salvează mediocritatea intrigii. Înveselitoarea cronică sugerează moravurile dure din lumea șantierului: „Mai erau

femei acolo, însă nu de vârsta ei, toate erau măritate și copii aveau, doi, trei. Una, Zina răgușita, care avea bărbat zugrav și-njura mereu de mamă, o-ntrebă cu glasul-i grav: «Jenny, tu ascunzi vreo dramă, spune-o, ca să scapi de ea, te-ncurcași cu vreo lichea?» «Nici poveste, țață Zino, n-am avut nici un iubit, n-am nici mamă, am o soră, de-un an s-a căsătorit»... Preferințele lui Mircea Nedelciu merg și aici spre categoriile sociale dizlocate: indivizi care, ieșind dintr-un mediu, n-au intrat încă moralmente în altul: recepționeri de hoteluri, telefoniste, ghizi la O.N.T., navetiști, studenți care au părăsit dintr-un motiv sau altul facultatea, tehnicienii inventivi care intră în conflict cu o birocrație dură de cap și răzbunătoare. Spațiul acestei lumi peștrițe este harul, compartimentul de tren, autobuzul suprasaturat, holul hotelului turistic etc. Aici se petrec veritabile drame, se nasc sentimente mari, se destramă iluzii, se consumă idile tandre și mai ales se vorbește mult, se tachinează enorm. Nedelciu propune, observând mișcarea acestei lumi marginale, o tipologie specifică: aceea a „recalcitranților zeloși”. Sunt indivizi, de regulă tineri, care trăiesc în marginea legii, fără a fi propriu-zis delincvenți. O frumoasă revoltă împotriva conformismului se manifestă în acțiunile lor dezordonate. Am citat cazul romanțioasei funcționare care, înșelată în aspirațiile sentimentale, se refugiază în literatură S. F. Alții vor să trăiască, așa cum se zice, ca în filme, numai că spațiul lor de aventură este ridicol de mic: de la București la Dâlga. O telefonistă de hotel, Luiza, este fascinată de poza unui băutor de bere de pe coperta revistei „Life”, în timp ce Geza, mecanicul îndrăgostit, spirit mai pozitiv, nu este băgat în seamă (*Christian Voiajorul; transmisiune directă*). Prozatorul nu ia, totuși, prea mult în răs aceste iluzii care duc spre tragedii mărunte. Faptele eroilor din *Efectul de ecou controlat* nu sfârșesc în ridicol. Recalcitrantul zelos este un Mitică pe care viața l-a făcut filozof. El își pune (ca personajul narator din *Partida de taxi-sauvage*) o întrebare capitală: „Ce latură integroare îi lipsește lumii ăsteia?” Narațiunea citată este

caracteristică pentru adâncimea observației morale în proza lui Mircea Nedelciu. Niște tineri cu nume ciudate (Great Bibi, G. V.) fac călătorii clandestine cu mașinile, seara, la orele de vârf. Unul este inginer de poduri și șosele și a ajuns șofer de ocazie pentru că un birocrat imbecil l-a pus în afara legalității. Împreună cu prietenii săi cară noaptea tipi „trotilați” de băutură, apoi se strâng la „Cina” și comentează aventurile prin care au trecut. Adună banii la un loc și cineva vine cu ideea să-i dăruiască unui copil handicapat. Grupul se destramă, recalcitranții zeloși dau semne că intră în ilegalitate, iar cel rămas cu banii protestează și meditează asupra *laturii integratoare a vieții*.

Arma cea mai fină a lui Mircea Nedelciu este urechea lui. El știe să asculte, știe, evident, și să transcrie. Cele mai bune pagini din volum sunt niște juxtapuneri de fragmente din discursuri orale. Iată istoriile unui Mitică în delir verbal: „Voi știți, bă, că omul cât e spânzurat juissează? [...] E scump, domne, sau așa mi se pare mie, dracu știe, da' cârciumile sunt pline, cine zice că românu o duce rău?” [...] „Ce soacră? am zis eu, și era normal să fiu puțin surprins. Mi-am imaginat mai întâi că ești căsătorită și eu eram nou pe acolo și mă văzuseră toți cu tine pe stradă. N-aveam chef să vină vreunul și să zică: «De ce te-ai luat, mă, de nevastă-mea?» M-am uitat chiar în jurul meu prin tot restaurantul, nu știu dacă te-ai prins, nu erau decât niște bețivani la o masă... [...] Și uite-așa, ești bolnavă dă rinichi, zice, aoleo, și ce trebuie să fac? s-a uitat așa la mutra mea și zice: în primul rând să nu mai bei. Și fitu, ăla marili? e tot la seral acum? da'ce, nu-i mai bine? i-am dat de toate, și-a luat zboru, da' s-a-ncurcat, domne, cu una acuma și-acu' vrea să se debaraseze de ea. Să stea liniștit, domne, să-și vadă de școală, domne!” Se adaugă la limbajul acesta — de o remarcabilă culoare orală — știința prozatorului de a pune în pagină nu atât paralelismul existenței, cât paralelismul discursului. Pe coloana din stânga a paginii, o mărunță funcționară vorbește cu vecina ei de birou, iar pe coloana din dreapta năvălește limba-

jul indivizilor care cumpără mezeluri. Fragmentele unui discurs colectiv indignat, vulgar, agramat, corupt de așteptare și impaciunță: „Da' să vie să-i pună pe cântar.....doamna cu mizeluuu! e dă cinșpe lei!... Nu mă ține de vorbă, că am treabă... da' în aglomerația asta... Io am cerut d'ăia... Io-i iau și p-ăștia, da' nu e frumos treaba asta...”

Narațiunea finală a volumului (*Claustrofobie*) concentrează temele și personajele celorlalte și, în chip programatic, tratează relația dintre lectură și text. O temă de competența semioticii este pusă, așadar, într-o ecuație epică. Naratorul nu se ascunde în spatele personajelor, iese la suprafața textului, își provoacă cititorul și, ca provocarea să fie mai seducătoare, pune la cale un *rapt*: ridică de pe stradă un tânăr fotograf și-l ține închis într-o cameră timp de 12 zile pentru a experimenta un nou tip de lectură. O parodie, evident, a terorismului modern transpus în lumea noastră bucureșteană și o miză (lectura) care răstoarnă toate sensurile. Vasăzică: o narațiune despre lectura unei narațiuni, împănată cu comentarii naive despre text și, când respirația epică încetinește, naratorul nu ezită să apeleze la vechile trucuri ale avangardei: roagă pe tipograf să introducă 12 rânduri de „albitură”... Nu toate sunt reușite, dar, văzând fina ironie și puterea de inventivitate epică a autorului, le trecem ușor cu vederea.

Scenariul epic se complică într-o oarecare măsură în cele unsprezece povestiri din *Amendament la instinctul proprietății* (1983). Autorul introduce, după exemplul lui Camil Petrescu, note de subsol în care corectează remarca unui personaj din pagină sau aduce precizări privitoare la strategia narativă. Un exemplu: nea Vasile, șofer la O.N.T., povestește o istorie despre un țigan din Ferentari care trage folos de pe urma unei înscenări; când istoria se încheie, autorul face cunoscut cititorului faptul că ea a fost citită la un cenaclu și că un critic serios i-a atras atenția că aceeași povestire a mai fost scrisă, dar cu mult mai bine, de Hašek și ar fi vorba, așadar, de un plagiat involuntar... Precizările au, desigur, o notă ironică și dau pe de o parte cititorului iluzia autenticității și, pe

de altă parte, îi complică lectura, i-o fărâmițează. Scenariul cuprinde și un număr destul de mare de „relansatori epici”, adică citate din autori cunoscuți (Bulgakov, Georges Perec, Gilbert Durand), dar și din texte de reclamă turistică, horoscoape, studii sociologice, unele reale, altele, probabil, închipuite. Li se adaugă extrase din scrisori inventate, paranteze explicative, propoziții din Creangă și Marin Preda etc. Preda și, mai înainte, Creangă sunt citați ca să acopere emoția prozatorului. Procedeele sunt în tehnica postmodernismului. Umberto Eco spune într-un loc că postmodernist este acel prozator care, având oroare de clișeele literaturii, le folosește, totuși, citându-le cu ironie. Ca să spună „te iubesc cu disperare” (cităm din memorie), personajul este nevoit să complice puțin această uzată propoziție: „așa cum zice sau cum ar zice (și aici este citat un autor celebru) te iubesc cu disperare”... Postmodernist sau nu, procedeul este curent în proza lui Mircea Nedelciu și el dă o mare libertate de mișcare autorului, în primul rând aceea de a întretine iluzia autenticității. El oprește povestirea personajului pentru a comenta stilul de a povesti (e sincer, e duios, știe sau nu știe să istorisească) sau pentru a-i face portretul. Când l-a încheiat, revine cu un nou comentariu, relativizând lucrurile, nuanțând propozițiile prea ferm articulate. Electricianul Negru Vasile, zis Moreno, are darul de a încurca rapid totul. Cum? „amestecând întâmplările, timpurile verbelor, persoanele, urmărind cu încăpățănare un singur sens, pe care trebuie să-l desprind eu [naratorul] din poveste, dar pe care, tot urmărindu-l, nu reușea să-l facă evident [...], e clar că nu știe să povestească...”. Proza în care apare această precizare se cheamă *Provocare în stil Moreno*. Moreno este, s-a înțeles, numele fictiv al personajului care încurcă așa de bine lucrurile, dar este — atenție! — și numele unui sociolog (J. L. Moreno) citat în text. Este vreo legătură între electrician și sociolog? Nici una, la prima vedere cel puțin. Ai bănuiala la lectura povestirii că prozatorul aplică înadins în compoziție stilul personajului său. Încurcă și el binișor planurile, trece de la una

la alta, întrerupe des cronologia liniară și introduce un alt discurs și, evident, un alt plan de percepție. Impresia nu-i, cu toate aceste semne de neîntrerupt experiment epic, de artificializare a narațiunii. Chiar în cazul citat mai sus (*Provocare în stil Moreno*) se întvede o dramă umană: un tânăr schilodit la cutremur este îndrăgostit de o fată traumatizată ea însăși (nu poate să vorbească timp de doi ani) în urma catastrofei. În jurul acestei intrigi, care anunță o clară melodramă, se strâng câteva elemente pregnante ale realului: istoria unei bătrâne țărănci venite să cumpere oale din Obor, povestea încurcată a electricianului Moreno, sporovăiala unei vecine etc.... Naratorul (tânărul infirm) urmărește cu binoclul mișcările fetei de care este fără speranță îndrăgostit și, când acțiunea iese din câmpul său de observație, completează scenariul cu „vârtejul [său] imaginar”... O autentică dramă umană se profilează în aceste sucite relatări: disperarea unui tânăr lovit de fatalitate și dorința lui de a supraviețui printr-o iubire fără șanse... Însă drama este întoarsă în final spre melodramă: fata se mărită cu un neamț și începe să vorbească, băiatul infirm începe, deodată, să meargă...

Prozatorul dă, în altă parte, rețeta de a construi un personaj. Rețetă jumătate serioasă, jumătate fantezistă. La prima vedere pare o parodie a realismului tradițional: „pentru a-l cunoaște va trebui să văd cum vorbește, cum și ce înjură, ce crede, ce părinți, ce istorie, ce meserie are, cine are nevoie de el și cine nu, ce speră el să se întâmple, ce cumpără și ce vinde el, ce studii are, ce nu știe și crede că știe, ce știe și crede că nu știe. [...], cum sforăie, ce crede despre Dali, Sartre, Freud, Pele, Ostap Bender și Wittgenstein, ce activitate sexuală spune (sau se poate deduce) că are...” , apoi vedem că, oricâtă ironie intră în acest text, câteva din aceste procedee vechi revin în povestirile lui Mircea Nedelciu. Putem conchide că ironia desacralizează ficțiunea (arătând pe față cusăturile, procedeele, trucurile ei) și deschide calea spre o mai bună percepție a realului. Iese la iveală, la lectură, un număr mare

de întâmplări, *povestiri adevărate*, luate direct din viață (suntem avertizați), neîncheiate de cele mai multe ori. Prozatorul refuză să le dea o soluție și să închidă, astfel, narațiunea, pentru că, în fapt, nici în viața de toate zilele aceste cazuri nu au sfârșit previzibil. Când cronica faptelor mărunte și dispersate ajunge la un punct, prozatorul (direct sau prin intermediul naratorului) intervine și stinge reflectoarele: „de aici încolo, eu, nu numai că nu pot urmări ce se întâmplă, dar, sincer vorbind, nici nu sunt interesat”... O păcăleală, obișnuitul truc al autorului care a spus ceea ce a avut de spus și caută, acum, un pretext pentru a se retrage? Din toate, probabil, câte ceva. Fapt sigur că povestirea lui Mircea Nedelciu se revelează ca scriitură (cu toate procedeele ei și cu toți factorii care o compun: personaj, spațiu de desfășurare, narator, autor) și ca *ficțiune* care propune o tipologie și o istorie verosimilă.

Am văzut cum se construiește *scriitura*, să vedem, acum, ce comunică ficțiunea din interiorul ei. Mircea Nedelciu continuă să sondeze în mediile migratoare și să observe noile categorii umane apărute în societatea românească în ultimele decenii: țărani deveniți muncitori navetiști, ghizi O.N.T., șoferi, brancardieri, moașe, tineri care nu iau viața în serios sau o iau, dar viața nu vine în calea reveriilor lor, părinți care nu se înțeleg cu copiii, turiști care caută plăceri ușoare și cumpără obiecte kitsch... Și, în această umanitate pestriță, un număr de indivizi care povestesc și se definesc, ca personaje, prin stilul de a povesti: nea Anghel, șoferul, nea Vasile T., tot șofer (șoferii formează în proza lui Nedelciu o categorie de buni povestitori) etc.... Cititorul este silit (este programat) să pună singur ordine în acest caleidoscop de fapte risipite într-o compoziție ruptă cu bună știință. Un tânăr de 23 de ani, cu o identitate, la început, necunoscută, nu are stare, fuge de ici, colo, schimbă meseriile și locurile de muncă. Este însurat și are 3 copii, e fiul unui mare chirurg (D.) și, ca eroii lui Gide, își detestă familia (mama, tatăl, frații). Mai târziu aflăm că tânărul

fără astâmpăr se numește Alex. Daldea și că este „un neidentificat” în sens moral. Un tip care, cu aceste date interioare, circulă în proza lui Mircea Nedelciu. E tipul „orfanului” (uneori la propriu, alteori în chip figurat) care își caută o identitate într-o lume care amestecă valorile și cultivă kitschul. Însă chiar în această mistificație se manifestă tragicul. Fugitivul Daldea ajunge la Oradea și acolo dă de turcoaica Dilaré care este îndrăgostită de un ghiaur și disperată pentru că nu știe să aleagă între datorie (părinții care țin la tradiție și interzic mezalianța) și sentiment. Un orfan (Bebe Pârvulescu) își caută părinții și descoperă tragedii vechi, uitate (părinți despărțiți, femei necăjite, un tată vitreg care suferă de o boală curioasă: o scârbă totală de lucruri, o *greăță* existențială ce nu poate fi diagnosticată medical). Prozatorul are predilecție, repet, pentru locurile publice aglomerate (compartimente de tren, autobuzul, baia comună, azilul de bătrâni, hotelul), acolo unde destinele se amestecă și tragediile trăiesc în intimitatea farsei. Doina este „femeia fără calități” și, dacă înțelegem bine, este o moașă tânără, speriată de ceea ce vede. Fotonelu (*O zi ca o proză scurtă*) înregistrează o înscenare polițistă, Maco este student la fizică și, printre picături, face pe ghidul. El este foarte disponibil sentimental și are, din această pricină, fel de fel de încurcături. George, colegul său, este mai sobru și telefonează mereu soției care-l reclamă acasă... Bibi, zis Great Bibi, este taximetrist particular și are un mod ingenios de a racola femeii... Maraia iubește pe Claudio, care este iubit de Giulai, prietena Maraiei, și iubirile lor eșuează pentru că... Prozatorul nu dă o justificare, dă doar un număr de variante (“să împrumutăm puțin și varianta Giulaiei”) asupra aceluiași caz... Eroul se află într-un tren care merge spre Moldova și ascultă ce vorbesc pasagerii din compartiment: „Ai noroc, dom’ Nagâțu!”... „...” „Nu vorbești, mă?” „Cum să nu vorbesc, da’nu te-am auzit”. [...] „Și vacă buuună, a mea, nu-i chiar grasă, daa’ nu dă cu pișoarili, are lapte...” „Ăla are șinzăși di oi, numai d’ălea cu urechile’n jos și cu coada așa di

lată“. „Cât o mătură!” „Egzact.” „Da’io? Am avut o oaie, putea să se mârlească și cu un berbec bălțat, ea tot miel alb dădea!”

Mircea Nedelciu este neîntrecut în a stenografia limbajele oralității. Talentul epic este puternic și povestirile din *Amendment la instinctul proprietății* arată, în continuare, un autor care caută să prindă într-un scenariu epic heterodox o umanitate nouă, ieșită și ea din vechile tipare (ale literaturii și ale vieții). Această masă impură, dizlocată, disponibilă, cu vorba repezită și colorată, constituie personajul predilect al povestirilor lui Mircea Nedelciu. Nu lipsesc din ele descripțiile amănunțite în stil auctorial (justificate astfel de prozator: „urechea noastră auctorială trebuie să mai rămână în aceeași cameră“...) și urechea, receptivă, la pândă, dornică să nu scape nici o nuanță, întârzie multă vreme în camera citată, și nu numai aici. Nu s-ar putea reproșa lui Mircea Nedelciu — un prozator care a înnoit și revigorat, realmente, povestirea și schița românească — decât un exces în complicarea scenariului. Este momentul în care studiul mijloacelor acoperă în narațiune revelarea umanului.

Stilul epic este tot atât de ingenios și în romanele lui Mircea Nedelciu (*Zmeura de câmpie*, 1984; *Tratament fabulatoriu*, 1986). *Zmeura de câmpie*, subintitulat „roman împotriva memoriei”, este o proză excepțională. Unii comentatori se întrebau, cu îndreptățire, dacă Mircea Nedelciu, specializat, consacrat în „proză scurtă”, poate experimenta pe un câmp mai vast și poate construi o acțiune care să satisfacă legile (desigur schimbătoare, complicate, din ce în ce mai complicate la sfârșitul acestui secol, dar, totuși, legile specifice) romanului. Narațiunea de 238 de pagini antrenante, iscusit desfășurate, dovedește că prozatorul poate vedea pe spații ample și poate fixa o tipologie în mișcare. El amplifică mijloacele pe care le-a experimentat în povestirea scurtă și adaugă altele noi, cum ar fi utilizarea discursului epistolar și a caietului de regie. Romanul cuprinde, astfel, aproape toate formele de discurs epic: confesiunea, jurnalul (caietul de regie al lui Radu A. Grințu), ro-

manul epistolar, cum am precizat, extrase din scrieri istorice și din opere de ficțiune, relatări obiective, auctoriale, eseu auto-referențial (cartea se încheie cu *studiul* „Este Zare Popescu un personaj în «romanul» *Zmeura de câmpie?*”), dosar de documente, mai multe perspective asupra aceluiași eveniment sau personaj, discursul naratorului și discursul autorului (în pagină și, mai rar, în subsolul paginii), discursuri din afara scenariului românesc (numeroasele și savuroasele înregistrări făcute în autobuz, în tren, într-un restaurant etc.). Să nu ignorăm, apoi, faptul că *Zmeura de câmpie* este conceput ca un dicționar de obiecte (de la *arac la zaț*) și, totodată, romanul poate fi socotit o ficțiune a personajului Radu A. Grințu. Este o subtilitate a autorului de a cultiva această ambiguitate. Grințu vrea să devină regizor de film, ține un caiet de regie și tot timpul imaginează scenarii cinematografice. Cititorul, care nu scapă din vedere aceste amănunte, se întreabă cu îndreptățire dacă ceea ce se povestește în roman se întâmplă în viață sau se petrece numai în imaginația (scenariul) naratorului?! O abilitate bine condusă și niciodată dezvăluită. Întâmplările au avut loc, cu adevărat, sau ar fi putut avea loc. Iată ce sugerează acest lung scenariu gândit de un personaj care visează să devină regizor de film și scris de un prozator care se joacă amestecând mereu planurile temporale și spațiale. Trebuie să spunem că jocul este inteligent și romanul este profund. În el se concentrează toate descoperirile și toate abilitățile textualismului, așa încât cine vrea să-și facă o idee despre preocupările prozei românești în anii '80 poate lua ca punct de reper *Zmeura de câmpie*. O carte substanțială în sine, ca proză nouă, printre cele mai valoroase scrise în acest deceniu la noi.

Romanul începe cu o scenă lirică: o amintire dintr-o îndepărtată, pierdută copilărie. O curte uriașă, o pădure de zmeură în care un copil se ascunde și vocea plângăcioasă, speriată a altui copil care caută pe cel dintâi. Acestea sunt elementele care alcătuiesc prima imagine a scenariului și ea va căpăta întreaga

semnificație mai târziu, când destinele eroilor vor fi cunoscute. Deocamdată nu știm cine vorbește și cine comentează. Doi soldați stau de vorbă și, într-un târziu, ne dăm seama că dialogul lor a avut loc în alt timp. Protagonistii se cheamă Zare Popescu și Radu A. Grințu. S-au cunoscut în armată și, împrietenindu-se, se descoperă la sfârșitul romanului frați buni. Pierduți de părinți în epoca tulbure de după război, ei au crescut, fără să știe unul de altul, în orfelinat. Zare Popescu a dat examen de admitere la Facultatea de Istorie și n-a intrat din pricina teoriilor lui curioase asupra disciplinei pe care vrea s-o studieze. Este prieten cu profesorul Valedulcean și, din scrisorile adresate acestuia, înțelegem că Zare este pasionat de etimologii și judecă istoria în funcție de numele pe care le au obiectele în istorie. Teoria lui, îmbrățișată și de Valedulcean, este că istoria este alcătuită din *oameni, obiecte, nume și povești* și a descoperi trecutul este a descoperi relațiile dintre aceste patru elemente. Pasiunea pentru istorie și pasiunea pentru etimologii (așadar: pentru o arheologie a sensurilor) nu sunt fără legătură cu tema mai profundă a eroului și, în consecință, a romanului: tema identității. Zare Popescu își caută părinții. Originea și complexul lui de orfan, om fără identitate, se manifestă și în vocația pentru filologie și istorie. El vrea să ajungă la rădăcina cuvintelor, la înțelesul original, după cum vrea să descopere faptele din trecut prin studiul numelor și al poveștilor.. Grințu, prietenul său, imaginează scenarii și tema lor este tot căutarea identității. Gelu Popescu, al treilea personaj notabil al romanului, este ca și ceilalți orfani și începe pe cont propriu o „anchetă genealogică“. El ajunge într-un sat din Ilfov (Burlești), stă de vorbă cu un bătrân învățător pe nume Popescu, ascultă poveștile unui alt bătrân, Anton Grințu, și face un raport pe care nu vrea să-l dezvăluie decât în final, când destinul celor interesați (Zare Popescu, Radu Grințu, Ana) cunoaște alte complicații. Zare și Grințu fac parte, moralmente, din familia ghidului George, a recalitrantului, fugitivului Daldea și a lui Bebe Pârvulescu, victimă a tragediei sociale din

anii '50. Toți sunt, încă o dată, la propriu sau la figurat, orfani și își caută o identitate într-o lume în care nu numai registrele stării civile s-au amestecat, dar și valorile morale.

Romanul, urmărind tema, desface și complică scenariul. Zare Popescu a văzut o fată la un concurs literar și se îndrăgostește fulgerător de ea. O caută mult timp (o altă căutare a identității) și-o află: se cheamă Ana Szasz, este ungueroaică sau săsoaică, probabil un amestec, învață la un liceu pedagogic și ajunge învățătoare (coincidență bine pregătită) în satul Burlești, acolo unde s-au născut, în fapt, Zare Popescu și Radu Grințu. Ana se îndrăgostește, la rândul ei, de curiosul Zare Popescu, îi trimite scrisori într-un limbaj, la început, plin de improprietăți, apoi îi pierde urma și-l caută peste tot (tema căutării continuă). Din motive pe care nu le cunoaștem, Zare nu-i răspunde, e preocupat de teoriile lui asupra istoriei și-i scrie cu mai mare regularitate profesorului Valedulcean, făcând speculații de ordin filologic. El crede că are un frate, pe Gelu Popescu, zis Maestru, și fratele pornește spre satul Burlești, acolo unde s-ar afla părinții lor prezumtivi. Gelu are, ca toți eroii lui Mircea Nedelciu, urechea ascuțită și știe să asculte și să reproducă. În tren, înregistrează interminabilele istorii ale unui salariat zelos, Subalternul, în sat se amestecă printre cei care stau de vorbă în jurul unui cazan de țuică și află alte istorii, merge, apoi, în casa bătrânului Anton Grințu și descoperă alt rând de fapte, povestite de un om care a trecut prin multe. Toate acestea dau culoare romanului și dau și o sugestie despre tragediile unor indivizi obișnuiți. Căutarea identității este, în fapt, pretextul pentru a releva o istorie tulbură și violentă și, în marginea ei, un număr de destine. Radu A. Grințu a crescut la căminul de copii și a ajuns profesor de română într-un sat, apoi a venit la oraș și a fost câțiva ani pedagog, apoi a devenit ghid și vrea acum să facă filme. Are spirit de observație și notează în caietele lui ceea ce vede sau ceea ce își imaginează că vede. În roman pătrund, pe această cale, istorii inedite, cum sunt acelea ale neuitatului

Bobocică, cunoscut deja dintr-o schiță inclusă în volumul *Aventuri într-o curte interioară*. Mircea Nedelciu reia confesiunile brutarului despre război, le fragmentează și le alternează cu extrase din caietul de regie al lui Grințu. Alteori, autorul intervine direct pentru a preciza poziția sa față de personaje: „În toată această descriere am urmat tot timpul punctul de vedere al lui Grințu” sau: „Și, în timp ce Zare îl ferchezuiește pe Grințu în holul infirmeriei unității, îmi voi permite, fără a pretinde că prin asta schimb cine știe ce reguli ale narațiunii românești, să mai dau câteva detalii despre existența anterioară și ulterioară a fiecăruia dintre ei.” Să precizăm că prozatorul se ține de cuvânt. Preia o convenție veche în proză și, mărturisind-o, se simte liber s-o aplice după pofta inimii ușoare, vorba știm noi cărui personaj. Este o notă de joc și, implicit, o notă ironică în această ieșire repetată pe scenă a autorului pentru a preciza tactica și trucurile sale. Dar este, cum am precizat mai înainte, și un mod de a sugera modul în care se constituie (sub ochii și cu participarea lectorului) narațiunea ca atare. Abia prozatorul ne dă câteva informații despre eroii săi Zare, Grințu și Ana, că se răzgândește și încheie dosarul: „Nu vom dezvălui deci misterul până la capăt...”

Alteori, Mircea Nedelciu ia în răs perspectiva auctorială a romancierului clasic. Perspectiva sau limbajul teoriei literare actuale? „Nu s-ar putea afirma, din perspectivă auctorială, că Zare e un tip care se abține de la alcool.” Nici, am putea adăuga, prozatorul textualist de la ironie și, semn de inteligență, de la autoironie. Romanul este plin de asemenea observații care, sub o formă adesea înveselitoare, întrețin ideea unui metaroman în interiorul romanului. Cele mai reușite privesc stilul povestitorilor din narațiune. Stilul face parte, am văzut, din portretul personajului. Prezintă individul, prozatorul prezintă înainte de orice modul lui de a povesti. Aici se vede inteligența, aici se revelează caracterul său. Bătrânul învățător Popescu pune în istoriile lui despre

război un înțeles moral. Unul dintre spionii prozatorului (anche-tatorul particular Gelu Popescu) prinde nuanța și-o comunică: „Deci, asta era! Bătrânul vrea să povestească în mod coerent. Chiar atunci când abia a fost trezit dintr-un somn buimăcitor de după amiază el vrea ca tot ce spune el să aibă un chichirez, o morală.” Subalternul din tren, acela care caută mereu pretexte pentru a povesti vrute și nevrute, este tipul povestitorului lingușitor, interesat, o Șeherezadă logoreică. Nu-i lipsit de abilitate din moment ce reușește să-și țină tot timpul ascultătorul (nu altul decât directorul său) cu gura căscată. E un profesionist al invenției și Valeriu Cristea vede în el (*Fereastra criticului*) un simbol al prozatorului care se agață și el de orice amănunt, oricât de îndepărtat, pentru a introduce o istorie, satisfăcând astfel gustul unui însațiabil sultan-cititor. Aș vedea mai degrabă în limbul Subaltern simbolul povestitorului- kitsch. Un cronicar fără noimă, fără dichis, adică fără stil. Sau stilul fără stil. Acela care sporovăiește și agață întâmplările ca mărgelile pe o ață. Anton Grințu povestește ca un infanterist: „Povestea înainta pas cu pas, chiar dacă aproape fiecare pas putea însemna o surpriză, iar noi nu reușeam s-o urmărim decât prin salturi și zig-zag-uri. Era sigur, însă, că el avea o adevărată știință a provocării acestor salturi.” Stilul este, deci, omul, omul se identifică, moral și intelectual, cu stilul de a pune ordine în evenimente și a le comunica apoi unui public eterogen. Bătrânul Grințu definește un spațiu nu după oamenii sau clădirile lui, ci după animalele care îl populează. Prozatorul este atent și la acest aspect și, hotărât să spună totul cititorului său, oprește povestirea bătrânului ciudat și face precizările necesare. În fine, de la povestitor naratorul trece la povestire. Și povestirea are un stil, nu numai cel care o spune. Romanele lui Nedelciu (tehnica este aceeași și în *Tratament fabulatoriu*) discută, pe față, felul în care se organizează o povestire și despre calitatea ei. Aflăm, de pildă, că o povestire nu convinge niciodată dacă este o simplă descriere, dacă nu cuprinde „întâmplări atractive și semnificative”.

Ascultătorii din satul Burlești, strânși în jurul unui cazan cu țuică, sunt foarte exigenți. Ei nu înghit orice, cronologia plată îi plictisește. Unul dintre naratorii romanului este de față și traduce în limbajul său această exigență. El dă relații și despre structura povestirii. Iată una dintre ele: „Nu există o cronologie a lucrurilor povestite. Înlănțuirea lor depinde mai degrabă de pertinența vocii celui care intervine, de știința lui de a povesti, de gradarea povestirii, dar și de șocul inițial, de obicei anunțat ca fiind viitorul șoc a ceea ce se povestește.”

Precizările sunt bune pentru că ele spun ceva și despre structura romanului *Zmeura de câmpie*, plin de asemenea note auto-referențiale. Încă o dată, un roman în care se povestește mult și se discută iarăși mult despre ceea ce se povestește. Povestirile din interiorul scenariului sunt, de cele mai multe ori, pline cu adevărat de întâmplări atractive și semnificative. Acelea despre război sau acelea, foarte numeroase, luate din viața obișnuită. Este uluitor ce dar are prozatorul de a prezenta semnificația unei scene altminteri banală: poziția oamenilor într-un autobuz, mișcarea înceată într-o stație de autobuz, o lecție de istorie și activitatea ilicită a elevilor Popescu Zare și Mușu, intrarea într-un restaurant și cearta dintre chelnerul refractar și clientul încăpățânat... Un țăran sau un fost țăran apare cu o capră în Gara de Nord și, într-o pagină savuroasă, aflăm rostul acestei aventuri. Un profesor vorbește despre trecutul îndepărtat și, în acest timp, doi școlari isteți joacă „pâinile”. Profesorul îi prinde, însă Zare, unul dintre școlari, scapă printr-o întrebare care-l lasă fără replică pe profesor. Școlarul are o idee despre nume și lucruri și ideea este preluată de profesor și va forma de aici înainte axul cercetărilor sale... Există, în acest carnaval de istorii comentate, ironizate, și o temă tragică. Aceea care înfățișează destinul unor tineri care își caută o familie (o identitate, o tradiție). Zare Popescu și prietenul său, Grințu, se dovedesc a fi frați, victimele unei istorii violente și absurde. Ei vor să afle ceva despre tragediile părinților și află un

număr de povestiri încurcate despre aceste tragedii. Romanul se apropie, la acest punct, de tema culpabilității și a inocenței în istorie, tratată de prozatorii generației '60.

Există, în fine, în *Zmeura de câmpie* și un roman de dragoste, cu note voite de senzațional și melodramă. Zare se îndrăgostește fulgerător, am semnalat deja cazul, de Ana, o caută, o află, apoi dispare fără explicații. Ana, devenită între timp învățătoare, face investigații și, în cele din urmă, se dăruiește lui Gelu Popescu, „fratele” (neconfirmat) al lui Zare, apoi îl alungă. Învățătoarea rămâne însărcinată și povestea neîncheiată. Neîncheierea intră în strategia prozei lui Mircea Nedelciu. Dacă destinul eroilor continuă în viață, de ce prozatorul să se grăbească să-l închidă în narațiune? Singurul fapt precis este că acești tineri fără identitate socială, loviți de istorie, află un spațiu-matrice. E satul Burlești, unde s-au născut și de unde au fost apoi îndepărtați. Zmeura din grădina bătrânului învățător Popescu pare a fi simbolul acestei regăsiri, toposul copilăriei pierdute, „imaginea cu care începe lumea”.

Proza autoreferențială, în varianta lui Mircea Nedelciu, are și asemenea accente grave. Jocul încetează, ironia se retrage, intimidată, din text. Dar nu pentru mult timp. După ce a prezentat destinul lui Zare Popescu, prozatorul se întreabă dacă este sau nu Zare Popescu un personaj verosimil în romanul *Zmeura de câmpie*?! Prilej de a mai lua o dată în răs vechiul realism: „S-ar putea să nu fie pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive, dintre cele care sunt considerate obligatorii. Culoarea ochilor lui nu este nicăieri definită. El nu-și cunoaște nici măcar părinții. Nici nu vrea să-i cunoască. Este posibil un asemenea personaj?” Întrebare, desigur, retorică. Personajul este verosimil, romanul *Zmeura de câmpie* este viabil estetic și are multă originalitate.

Tratament fabulatoriu începe cu un lung studiu de sociologie a *textualismului* și despre tendința de „marșandizare” a artei în societatea capitalistă. Nu prea se vede bine rostul acestor speculații

În fruntea unei opere de ficțiune și, chiar luate în sine, speculațiile arată o optică maniheistică, surprinzătoare la un prozator instruit ca Mircea Nedelciu. El vrea să justifice, socialmente, textualismul, prezentându-l ca un fenomen de rezistență la ceea ce prozatorul numește „consumism”. Iată cum: „Cred că, la origine, este o încercare a literaturii de a integra mecanismul textual al societății. Dacă societatea capitalistă încearcă integrarea artei prin marșandizare, atunci și literatura încearcă integrarea socialului prin textualizare”... În același spirit este văzut și rostul autoreferențialității: „Dacă problema literaturii este aceea de a «face omul», de a participa la o largă acțiune de formare a omului nou, atunci stăpânirea a numeroase tehnici narative, autoreferențialitatea (în felul acestei prefețe), introducerea testelor și a conexiunilor inverse, piedicile puse lecturii «consumiste» și încercările de a dota cititorii cu mijloace adecvate de analiză, toată această desfășurare de forțe auctoriale face parte din procesul de conștientizare a participării la nobila acțiune antropogenetică.” Dacă aceste propoziții n-au o notă ironică, atunci misiunea literaturii autoreferențiale este prea simplist pusă din această perspectivă sociologică. *Tratament fabulatoriu* este romanul unei iluzii și comparația cu *Le grand Maules*, cartea cea mai citită în Franța în acest secol, este potrivită. Eroul lui Alain Fournier caută copilăria pierdută și n-o mai găsește, personajul lui Mircea Nedelciu, meteorologul Luca, a nimerit odată într-o colonie ciudată, pe Valea Plânșii, la *Conac* și nici el, nici alții n-o mai află... Este un vis al personajului, o nebunie, cum cred profesorul Nelu și medicul Abraș, sau acest paradis există și pentru a-l descoperi trebuie o operație de inițiere? Iată, deocamdată, scenariul profan al romanului: un meteorolog, Luca, după ce a lucrat mult timp la o stație izolată pe munte, este repartizat să lucreze la Fitotronul din Fuica, un centru sofisticat de cercetare a plantelor situat în apropierea unui mare oraș. Până să ajungă la gazda lui moș Petru, Meteo Luca rătăcește drumul și nimerește într-un loc straniu unde o fată frumoasă, îmbrăcată

orașenește, păzește oile și niște indivizi și mai ciudați, mulți dintre ei intelectuali, duc o viață comunitară condusă după alte legi decât acelea ale vieții din afară. Un fel de falanster în care indivizii, odată intrați, își schimbă numele și mentalitățile. Care este originea acestei societăți secrete, coborâtă din cărțile utopiștilor? E tema de cercetare a unora dintre membrii comunității. Un fost anticar studiază viața „bunicului Marcu” care pare a fi lăsat banii necesari pentru întemeierea coloniei... Din datele deja descoperite, biografia lui Marcu are unele elemente comune cu aceea a lui... Mateiu Caragiale: copil din flori, căsătorit cu o boieroaică mai mare cu 20 de ani decât el, instalat ca un senior la Conacul pe care l-a împodobit cu desene heraldice etc., și-a ridicat un steag verde-auriu cu blazon, simbol al proprietății, vechimii și al puterii... Cum Mircea Nedelciu s-a născut la Fundulea, lângă Sionu, ne vine să credem — căzând și noi în păcatul criticii biografice — că el s-a folosit de marele Matei și de nebunia lui seniorială pentru a face din el un personaj misterios într-un roman care tratează în chip realistc tema unei utopii.

Însă adevărata intrigă a romanului se desfășoară în afara acestei obsesii. Sau, mai bine zis, utopia este un pretext pentru a studia moravurile societății profane. Meteo Luca povestește ceea ce a văzut la Conac și nimeni, cu excepția lui Moș Petru Brodeală — care nimerise și el, în tinerețe, „din brodeală” în acel loc ascuns (de unde i se trage și numele) — nimeni, zic, nu-l crede. E declarat nebun și trimis discret să consulte pe doctorul psihiatru Abraș. Romanul sentimental începe propriu-zis cu acest moment. Luca este un bărbat atrăgător și pe el pune ochii actrița Gina-Felina, soția medicului, femeie frumoasă și insațiabilă. Gina se arată interesată de poveștile meteorologului și este, se pare, singura care crede în existența Conacului și a coloniei... De Luca este îndrăgostită și studenta Nati din Fuica și, pentru ca numărul nepotrivirilor să crească, Luca iubește de mulți ani, fără speranța de a o putea lua de soție, pe Ula Miorean, fiica unui intransigent

avocat... O intrigă sentimentală complicată, o iluzie înțeleasă ca simptomul unei clare dereglări mentale, un număr de indivizi comuni (un profesor, pe nume Nelu, mediocru și invidios, un pictor ratat, Vio, un doctor încornorat și, probabil, incompetent profesional, un inginer agronom, Pascu, care visează să scrie proză, un alt inginer, Ion Ion, băutor sincer și redutabil, o femeie nimfomană și sentimentală, Gina-Felina...) care se definesc, moralmente, în funcție de această utopie. Ei nu cred decât ceea ce văd și nu văd decât ceea ce se află în sfera existenței lor mediocre. Beau, vorbesc la infinit, se tachinează, se înșală unii pe alții (Gina-Felina este o generoasă ispită). Utopia în care crede, neclintit, Luca este în afara posibilității lor de înțelegere. Singură, repet, actrița pare a avea o mai mare deschidere, însă lucrurile se complică, în cazul ei, din pricina disponibilității ei erotice.

Mai există o categorie de personaje în *Tratament fabulatoriu*, cea mai importantă, în fapt, aceea a povestitorilor, cunoscută și din cărțile anterioare ale lui Mircea Nedelciu. Ei dau culoare paginilor, uneori cam terne, din acest roman demonstrativ. Memorabil este, aici, Moș Petru Brodeală. El face o cronică a satului și dă versiunea lui asupra Conacului de la Temenia. Iată momentul colectivizării: „Așa, mă neică, hai să trăim! Și să vezi ce-i face copilu' lu' bietu Niculăiță, vai dă mama lui! Acu' să-ncepuse mai tare iar că să să termine cu colectivizarea. Io, ca tot omu', m-am mai dat pă după casă, mai luai calea pă gărlă-ncolo, pân'stuf sau pă gheață că era iarnă, tot să nu mă întâlnesc cu ei, da' pân' la urmă m-am înscris, că de, ce era să fac? Și io n-aveam nici pământ așa mult, nici vite, dacă n-am avut nici copii, c-așa fu să fie, de, nu pierdeam io mare lucru. Dă prima dată, când cu întovărășirile, nu mă dusesem, da' acu' am zis că hai. M-am înscris chiar la Temenia, dăși nu vrea nimeni că dă când îi prinsese pă șnapanii ăia atunci cu furtu' dânu' avutu' obștesc să-ncetase și investiția dă la Valea Plânșii, nu mai avea oamenii încredere, știi? Da' m-am înscris, n-am creat probleme”.

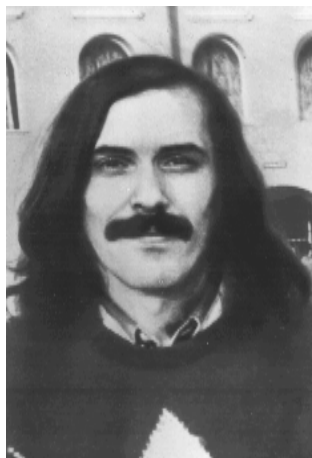
Tratament fabulatoriu cuprinde, în rest, obișnuitul scenariu al prozei lui Mircea Nedelciu, cu alți actori, bineînțeles: fragmente dintr-un roman epistolar (scrisorile lui Luca către Ula, scrisorile Ginei către Luca), momente de suspans (invidiosul profesor Nelu fură scrisorile Ginei și le duce soțului, dar Gina-Felina știe să iasă din încurcătură), o intrigă polițienească (Ula și tatăl ei dispar și Luca este suspectat de crimă), notații despre viața indivizilor în obsedantul deceniu (istoria lui Neculai Fiston) și, în fine, în scenariul romanului intră, cum era de prevăzut, și însemnările autorului care scrie romanul *Tratament fabulatoriu*. El vorbește de „condiția tragică a auctorialității”, dă un dicționar al personajelor, introduce un jurnal al prozatorului care, izolat într-un orașel liniștit, retranscrie romanul și se întrebă dacă trebuie să gândească sau nu în locul personajului său.

Romanul lui Nedelciu cuprinde și ficțiunea personajului care scrie romanul care tocmai se desfășoară sub ochii cititorului (o ficțiune devenită clișeu în metaromanul românesc, îndeosebi în acela al „târgoviștenilor”). Cel care scrie, din perspectivă profană, istoria lui Meteo Luca este inginerul agronom Pascu... O mistificație asupra căreia autorul își avertizează cititorul. Romanul se încheie cu o scenă în stil Mircea Eliade (un posibil model pentru Mircea Nedelciu în această carte): grupul condus de Gina-Felina caută să descopere Conacul de pe Valea Plânșii și să verifice, astfel, „nebunia” lui Luca. Nu descoperă, bineînțeles, nimic și momentul în care ei se întorc în spațiul lor (profan, civilizat), morți de oboseală, zdrențuiți, iritați este bine prins în narațiune. Utopia este, pentru ei, o nebunie, un păcat al spiritului. Mircea Nedelciu a învățat bine lecția prozei mitice, de la Eliade și alți prozatori moderni (Hesse, Ernst Jünger) și anume aceea că neobișnuitul, utopicul, fantasticul, pe scurt, miticul trebuie tratat cu mijloacele realismului și privit din perspectiva istoricului. Descripția coloniei de la Conac este admirabilă și lasă acea impresie de mister pierdut la granița dintre posibil și probabil. Comunitatea de pe

Valea Plânșii este, poate, o reverie a personajului, simbolul — în mod cert — al unui paradis întrezărit (în imaginație, în lumea realului?) și pierdut. Căci condiția oricărui paradis este să fie pierdut și căutat.

Fără a avea profunzimea și originalitatea romanului anterior, *Tratament fabulatoriu* este un roman notabil (unele pagini sunt remarcabile, acelea, de pildă, în care prozatorul acesta cu urechea fină și ochiul ager observă și înregistrează culorile, mișcarea și limbajul mediilor pestrițe) și arată posibilitatea lui Mircea Nedelciu de a deschide proza textualistă spre domeniul parabolicului și al miticului. N-ar fi exclus ca, într-o zi, acest excepțional prozator să scrie o nuvelă sau un roman fantastic, ținând seama de faptul că narațiunea fantastică modernă se bizuie pe intuiția spiritului realist și pe subtilitatea dialecticii lui.

Mircea CĂRTĂRESCU



După 20 de ani de la debutul lui Nichita Stănescu (*Sensul iubirii*, 1960) apare volumul *Faruri, vitrine, fotografii* de Mircea Cărtărescu (n. 1955), liderul noii generații de poeți. Un adolescent subțire, cu o față tragică, timid, tăcut, nelipsit spre sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80 de la reuniunile cercurilor literare studențești. Când se decide să vorbească, adolescentul timid, care între timp și-a lăsat o neconvingătoare mustață galică, spune lucruri profunde. Spiritul lui este pătrunzător și capacitatea lui de a vedea esențialul într-o problemă literară controversată este remarcabilă. Crede în ceea ce face și are o pasiune aproape mistică pentru literatură. Mircea Cărtărescu gândește poezia tânără, s-a văzut, în funcție de conceptele de *realism*, *biografism* și *post-modernitate*. Ochiul liric trebuie să fie în stare să vadă „concretețea infinitezimală“ a obiectului, poezia să arate o „înaltă fidelitate față

de referent, de lumea reală“, să spună totul, de la ac la soare, într-un limbaj limpede și precis (*Realismul poeziei tinere*, „România literară“, 23. IV. 1987). Poeziei impersonale, abstracte, închisă în sine, specifică modernismului, îi ia locul alta implicată în existența individului și în existența (realitatea) din afara lui: „Poezia biografică este punctul cel mai îndepărtat teoretic de modernism al post-modernismului poetic. Este o poezie profund subiectivă. Cel mai important efect din cadrul acestei poezii este efectul de sinceritate. Limbajul, fetișizat în modernism, tinde să devină transparent, fără tropi, prozaic. Recuzita este realistă, chiar hiperrealistă, locul și timpul poeziei fiind aici și acum. Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă. Personajul sunt eu, fără mască, mizând nu pe vălurile stilistice, ci pe ce este cu adevărat interesant (dacă este ceva) în personalitatea mea. Pare ușor de scris o astfel de poezie. În realitate, dificultățile sunt deosebit de mari. Pentru că sinceritatea nu e totuna cu efectul de sinceritate, pentru obținerea căruia e nevoie de un rafinament extrem. În plus, poetul biografist va mai fi încă multă vreme acuzat de prozaism și de promovarea unei estetici a derizoriului. Dar impresia de prospețime, sentimentul că nimeni nu încearcă să-ți vândă vorbe goale, satisfacția că ți se vorbește ca unui egal, impresia că ți-a spus ceva un om care a avut cu adevărat ceva de spus, toate acestea pot fi legate de un poem biografist reușit mai mult decât de orice fel de poem din istoria poeziei. Poezia nu se mai rușinează de gândurile și emoțiile strict personale, netipice, neestetice, ale poetului, dimpotrivă, găsește aici un mare filon de mult necercetat, ca o mină părăsită.” (*Ce este biografismul?* „Amfiteatru”, 6/1987.)

Ce se observă înainte de orice în *Faruri, vitrine, fotografii* este numărul mare de obiecte, varietatea ritmurilor și a stilurilor lirice, trecerea de la amănuntul biografic la marile simboluri cosmice. Poetul părăsește, cu adevărat, *stilul înalt* propriu poemului modernist, dar nu părăsește de tot temele și ambițiile modernității,

În primul rând explicația orfică a lumii. Faptul se vede mai ales în primul ciclu al cărții (“Căderea”), gândit în stilul *viziunilor* romantice. Un *poem de cunoaștere* care începe, surprinzător, printr-o invocatie către muză (“Lyră de aur, pulsează din aripi / până-mi închei acest cânt”), o parodie, evident, a stilului solemn, și se încheie într-o notă demitizantă (“Toamna s-a cărăbănit, dracu s-o ia/și nu mai putem să mergem la o bere”), un refuz, în fapt, de a pune ordine în lumea din afară, o viziune a destrămării, a căderii în noroiul realului. Poemul are șapte părți (cânturi) și ele sugerează aventura spiritului poetic „spre limita lucrurilor”. În această experiență, spiritul întâlnește marile teme (increatul, geneza), marele și micul univers, sublimul și derizoriul din spectacolul realului și le trece, pe toate, într-un poem care amestecă într-un mod surprinzător cosmogoniile și sociogoniile romantice cu notațiile biografice în stil demitizant și sarcastic. Ochiul se deschide eminescian spre marele univers (“O spațiu, supremă realitate”) și descoperă infinitatea lucrurilor (“toate lucrurile cu toate amănuntele lor”), infinitatea fețelor, „tragica trecere” a feței în obiect, a *imanentului în imanent...* Poezia de cunoaștere nu înaintează sistematic și nu propune o imagine coerentă, unitară a lumii. Poemul se fragmentează, simbolurile (“pasărea cu două dimensiuni”, „urechea lui Dionis”, clopotele care pulsează etc.) se pierd în lumea feerică a obiectelor, iar obiectele stau de vorbă, în discursul liric al lui Mircea Cărtărescu, cu Mondrian, Bruegel, Cranach și Munch... Clară și extraordinară este sensibilitatea la real. O lume de obiecte proliferante, un peisaj polimorf văzut de un ochi halucinant și livresc:

„Câmpii și pășuni întinse până la hotarul mărilor
tulpini ierboase lângă tulpini
dealuri asemenea cailor crupă lângă crupă
delte și viroage unde cresc salcâmii și arinii
înălțimile mici care sunt patria stejarului
pădurile întortocheate de conifere
mlaștinile unde nu deosebești broaștele de mătasea-broaștei

viul de putred
mirosurile excitante ale sângelei verde
fosile create de influența astrilor în straturile adânci
pelinul dezbrăcându-și cu pudoare rochiile
pe sub băncile parcului
oda somnului vieții intonată de boreu în păduri
cojile fructului crăpând în suflul seminal
cărnoasele frunze în ciclul foliar
dispuse-n spirale de câte șase
frunza pigmentată din care poți stoarce lumina
alga, această fregată ieșită dintr-un ou
scoarța și nervurile
florile androgine precum centaurii și noaptea:
hyacintul și crinul, vioreaua și brândușa petrarchizantă
plăpânde scenarii de clorofilă
interferență și zbor între piatră și carne
țesuturi și celule verzi și trunchiuri în care tăcerea
gravează inele
insectele verzi, trilul, raza și tăietura
frunzișul uscat, putregaiul lunar ce anunță talanții
vegetație, vis aerian al morților râncezi
coșmar al prismelor descrise de aripă și vânt
labirint și minotaur deodată...”

Livresc? E un fel de a numi acest stil poetic incisiv intelectual, direct, suplu și, totodată, viguros. Referințele vin de la sine în versul care nu se sfiește să numească o floare (*brândușă*) cu un atribut din sfera literaturii (*petrarchizantă*) și să schimbe radical compoziția imaginii (“calcar atomizat al solitudinii”), după modelul avangardei. Poemul își rupe apoi ritmul expozitiv și acumulativ, caută muzica versului solemn barbian, cu vorbe incantatorii într-un scenariu liric misterios:

„Infrastructură, cor de vopsele și reflex,
moloz de gușteri, straniu imbroglio de hidre,
corolă de landouri din care fără sex
ies gușteri, ca nisipul sălbatic din clepsidre

schelet cu mușchi de larve și piele de tirreme
 ferindu-se de aștri cu scuturi de fotoni,
 hanap de aur verde încovoiat de geme,
 trohei mixtați cu fiere în fălci de histrioni,
 incendiu de coloane rostrale și de alge,
 o mare, o monedă de purpură tu ești.
 astralii se coboară în coamele analge
 când ies fenicopterii din horbotă de pești.”

Căderea lui Mircea Cărtărescu prefigurează, în fapt, căderea poetului în real, descoperirea lumii din afară, nașterea poeziei văzută ca o creație a lumii. Spiritul vrea să cuprindă necuprinsul și, totodată, să inspecteze universul interior, zona simțurilor (“razele simțului intern”), marile și micile „indiscreții” ale materiei. Un program ambițios, o viziune a *totului* pe care Mircea Cărtărescu o împiedică, totuși, să se constituie pentru că fragmentează scenariul și introduce comentarii subiective, scene din afară, prinde o imagine și o dezvoltă, părăsind tema inițială. „Nu mai e timp pentru marile cugetări”, notează el în Cântul al VI-lea, negând propriul proiect liric. O viziune neagră, un moment de refuz total, o neîncredere în puterea spiritului de a prinde înțelesul lumii. Poemul înregistrează și asemenea clipe în care subiectul se arată scârbit de obiectul său și toate miturile mari ale liricii se prăbușesc. Călătoria spre „limita lucrurilor” este și o călătorie spre limita spiritului și spre limitele (posibilitățile) poemului de a exprima toate acestea. Romanticii suferă de sentimentul incompletitudinii, poetul postmodern suferă, în primul rând, de sentimentul degradării arhetipurilor și pune în discuție însăși posibilitatea poemului de a cuprinde *incompletitudinea*:

„din cuvânt a rămas numai ideograma
 al cărei înțeles s-a uitat.
 apatitul, malahitul și turmalina
 și actinotul verde ca mațele aspidei
 gândire împietrită, progerie
 iubitoare de soare, necunosătoare de soare

sunt casele viermelui erou.
carne, te desfid să mai mângâi.
melancolie, te desfid să mai arzi.
și nu neantul va fi haina voastră
ci răcnetul de javră și scheletul,
satele pustiite
de patru împlătoșați cavaleri.”

și, după un fragment despre proliferarea amorfului, hilarului, introduce în poem un blestem (*o afurisenie*) care este, de fapt, o prelucrare după Laurence Sterne. Alegerea se explică prin numărul mare de obiecte: o veritabilă beție a betonului, o fantezie ingenioasă și ironică a răului coborât în trup, o imagine, în fine, a proliferării (încă una) care completează viziunea acestei lumi brownneene.

După acest acord (cu temele vechii poezii, dar nu și în stilul ei), Mircea Cărtărescu își desfășoară lirismul pe planuri multiple, cu imprevizibile schimbări de ton. O poezie a amplitudinii, persiflantă, cu versuri memorabile, ieșite din mâna unui extraordinar poet de atelier, cu altele pur eseistice, provocatoare, luate din cărțile de fizică sau direct din limbajul străzii. Este greu de precizat care este tema predilectă a acestor poeme atât de personale. Melancolie în labirint? (labirintul realului, bineînțeles). Parcurgerea „traseului brownnean”? (frenezia diviziunii, complexitatea lumii materiale). Feeria și teroarea lucrurilor? (“tortura violentă a presiunii lucrurilor care există”) și, încă o dată, feroarea, melancolia spiritului care nu ajunge să le cuprindă și să le înțeleagă? Oroarea de kitsch, senzația insuportabilă de mistificație? (“îngerii frumuseții se mișcă acționați de penduluri și motoare cu tuburi”). Ce este sigur este că în poem continuă să pătrundă masiv *imaginile-obiecte* (să le spunem altfel) și mai puțin, cum se întâmplă în poemul tradițional, *imaginile-simboluri* sau *imaginile-mituri*. Unele sunt construite în stilul vechii avangarde (iată stilul Voronca: „portjartierul nopții”), altele vin în poem în

altă combinație. Impresia la lectură este de *mirifică inflorescență*, de amestec uriaș de lumi și, încă o dată, de *frenezie a diviziunii*. Inflorescența, amestecul, diviziunea lumii din afară sau mobilitatea ochiului, impaciența spiritului liric în fața acestui spectacol?

Oricum, pentru Mircea Cărtărescu realul există. Există și spiritul poetic care vrea să-și asume *totul* (o noțiune care pentru Mircea Cărtărescu are un înțeles special). Totul înseamnă, între altele, ceea ce se lasă cuprins, măsurat și judecat de un spirit tânăr fără complexe, impavid și lipsit (acest fapt trebuie subliniat) de superbia, orgoliul romantic. Nu are nici simțul transcendenței, propriu poetului expresionist. Nici pe acela demolator, ostil al poetului de avangardă (vechea avangardă). Pentru poetul postmodernist care este Mircea Cărtărescu universul din afară — repet — există. Și în labirintele lui există, îmbrăcat „în lumina de cuarț a melancolici”, un poet care vede enorm și judecă repede, se joacă, inventează concepte și pune lângă ele vorbele colorate ale străzii (“gagicuțo”), trecând de la *ek-stază*, *aleph*, *eidetic* la universul larvelor și, de aici, la faptele nepuizabile ale cotidianului. Mircea Cărtărescu este, indiscutabil, un poet al orașului și țara lui *imaginară* se întinde de la Piața Obor la Universitate și la Aleea Circului. Este inimaginabil cât de multe întâmplări, lucruri, instituții, drame, reverii pot intra în acest perimetru. O „retină elastică și sensibilă” le înregistrează o dată, de două, de nouăzeci și nouă de ori și le aduce într-o confesiune care cunoaște toate stările lirice, de la elegie la pamflet. Cărtărescu este mai ales un poet al ochiului. Ezit să spun un poet vizual, pentru că el nu cultivă culoarea (picturalul). Culoarea este un efect indirect al spectaculoasei acumulări de lucruri. Numai Leonid Dimov (poetul cel mai apropiat, dintre români, de Mircea Cărtărescu) mai are în poezia noastră această extraordinară imaginație a lumii materiale și un vocabular așa de bogat. Autorul *Farurilor*, *vitrinelor*, *fotografiilor* își depășește, în orice caz, modelul. Poemul lui dezvoltă

o reverie mai apropiată de lucruri, mai percutantă, de o agresivitate stăpânită. Nota acut intelectuală ia locul barocului leneș, ironia rece se substituie umorului îngăduitor din poemele dimoviene fascinate de *bâlciul* lumii. Un fragment din *Eros și anteros*: o imagine a rătăcirii în labirintul cotidianului, a *imersiunii*, cum zice poetul, în apa otrăvită a verii:

„...iar sus, pe pământ imaginea noastră se contura
 în cetatea mnemosinei, eleutherea: se auzea numai pocnetul metalic al
 pistoanelor
 împingând orașul în frunze; și răscuți deasupra cizmelor blugii tăi
 îi purta imaginea ta, aruncată peste vertebre și sânii și artere străine
 astrele nu ne recunoșteau, eram doar imagini trăind într-un aer de iarbă
 printre conuri și bastonașe cu care primăvara ne spiona
 dar aici în adânc apele noastre freatice purtau rădăcini și acorduri
 de chitară rece, aici undele cărnii noastre se amestecau cu frunze
 prelungi
 aici visam în comun amestecuri fulminante și cochilii...
 lângă arțari și corni cu flori galbene, pe pajiștea plină de bănuței și
 brândușe cât noi de înalte
 între eros și thanatos, rătăciți în labirintul tramvaielor,
 ascultând resacul morților în vitrine de librării și anticariate
 privind cum copacii iau drumul norilor, cum mâinile iau drumul buzelor
 ne destrăăm, trecem unul în altul, încercăm și încercăm felul de a iubi
 al salamandrei în mijlocul flăcării
 felul libelulei de-a ezita, iar omenescul din noi
 s-a contopit cu fenomenele optice prezente peste tot în primăvară,
 căci noi am crezut, și cu viscere străvezii, inutile, sterile,
 noroi versatil, ne echipăm în tăcere,
 pentru o nebunească imersiune în apa de dubloni și cianură a verii.”

De aici și din celelalte poeme se vede că pentru Mircea Cărtărescu frumosul este *contingent*, spre deosebire de Ion Barbu (și, după el, de poeții generației '60) care recomandă *frumosul necontingent*, adică purificat, abstractizat, adus la măsura conceptelor. Poemul părăsește marile abstracțiuni, părăsește și tonul oracular, viziunea bogomilică, obsesia arhetipurilor și fantezmele

transcendenței prezente în lirica generației anterioare. O schimbare, evident, de modele, de stil, de poetică. Mircea Cărtărescu redescoperă oricum *frumosul contingent*, lumea concretului, rezervele inepuizabile de lirism ale cotidianului. El nu ezită să ducă poemul în cofetăria „Minerva” și să relateze despre discuția pe care o are, la un pahar de suc de ananas, cu o „gagicuță” promițătoare: „la cofetăria minerva sorbea din sucul de ananas și mânca înghețată cu bucăți mici de banană / discuția îngheța paharele și cupele de cositor în cuburi, în sfere, / lingvistică și amoruri perverse, câștigători ai olimpiadei / internaționale de fizică sinucigându-se de singurătate etc., / scaunele de nuiiele trosnind de insectele neotomiste ale sfârșitului de mai / tiepolo mânjindu-și labele cu acetat de nitril, ștergându-se pe un prosop chinezesc, / și mercedesuri negre trecând cu o nuntă... / fericit în jacheta sa schizoidă el o privea: phryne înnodându-și în inele flamingii / copeică, băncuță, pițulă într-un buzunar semidoct, / râs al pisicii din cheshire tolănită pe canapea, întinsă leneșă pe canapea / printre portocale carola profiteroluri înotând în poziția de fetus a nurcii / rânjind cele mai frumoase dintre morți. / ah, loc și timp de-am avea, loc și timp, / sfiala ta n-ar fi așa vinovată / te-aș iubi încă de la potop /și tu ai refuza până la venirea iudeilor / și te-aș iubi iarăși până în renaștere și ai refuza până în la belle epoque / sprijinindu-ți arcada de umărul meu ventriloc...” sau să plaseze discursul erotic într-un discurs cultural mai larg, însângerat de nume ilustre și de propoziții vesele, „haioase”, în jargonul studențimii actuale:

„înaintezi fantomatic spre capul retezat, pe tipsisie, al lui densusianu
 eu te urmam prin marmura erodată de eșapamente, linsă de generații,
 rase de iluminați, popoare acustice
 joyce, dante, canetti dansau în carnea minții mele giga și panțarola
 pitarul hristache vorbea cu bocceaua de lucruri întreținându-l pe
 kawabata
 asupra teoriei pleroamelor, pantocratorul, sophia, gelatinoșii serafi

care au căzut curențați la generatorul divin,
 plotin și san-antonio lângă statuia lui eminescu rânjeau citindu-i pe
 dos toievski tradus în rusește
 alfred nobel se plângea de psoriazis și de o singurătare congenitală
 iar cărtărescu iar benn iar ibsen iar marine iar tu fu iar.”

Poemul din Mircea Cărtărescu este o imensă burtă de balenă, el cuprinde totul și vrea să mistuie totul: tot ceea ce ochiul prinde și mintea imaginează. Impresia este de preaplin, de materii explozive, de amestec aiuritor de universuri și de plăcerea spiritului de a înregistra acest vacarm de obiecte. Ironie? Ironia este mereu prezentă și, în cuprinsul unui poem (*Cuirasatul Tod*), Mircea Cărtărescu găsește prilejul să vorbească de valoarea ei sedativă. Comentarea mijloacelor lirice intră în poetica postmodernistă. Poemul judecă nu numai lumea din afară, se judecă și pe sine:

„oricum, ironia este un sedativ cu o serie întreagă de efecte secundare de care nici nu te-ai gândi să uzezi dacă nu ar fi o necesitate vitală [...] poemul acesta e o noptieră ticsită de flacoane, casete, fiole, pastile de sticle maro, verzuî, înșesată de vase cu imortele, de partituri, parti-pris-uri, dulcețuri de cireșe și de nuci verzi.”

Mircea Cărtărescu publică în prima lui carte și douăsprezece *Georgice* în stil parodic. Temele și viziunile agreste din poezia mai veche (Alecsandri, Coșbuc, Pillat) sunt reformulate din unghi ironic. În spațiul patriarhal pătrund masiv elementele noii civilizații și, odată cu ele, kitschul și manierele mahalalei. Țăranul mioritic stă la bodegă sau se uită la televizor sau citește din greu o revistă cu desene animate sau se duce la cinematograful să vadă un documentar despre agricultură. Parodie, fantezie ironică, amestec ingenios de universuri, civilizații, limbaje, elemente de absurd și, încă o dată, ironizarea subtilă a absurdului supraréalist și a mesianismului poporanist — iată ce se poate desprinde din aceste inteligente, tinerești parafraze pe teme rustice. Spiritul parodic, bine hrănit de lecturi, nu acoperă, totuși, sensul grav al reflecției. Iată

o reluare, din perspectiva enunțată mai înainte, a simbolului argezian din *De-a v-ați ascuns*:

„țăranul de când cu electricarea
 înțelege cum stau lucrurile pe planetă
 se indignează grațios în mijlocul pogoanelor sale
 de situația din cipru și liban
 pândește sateliții și le smulge
 aparatura electronică bă
 plozilor nu uitați bateriile solare
 să ne-ncălzim la chindie conserva de fasole
 cu cârnăciori produsă la fetești
 bă dați în câini lumea e mică
 bă cu gerovital se duc ridurile că-n palmă
 hai dați-i zor cu porumbul ca eu mă duc
 puțin pe lumea cealaltă adică a treia
 și ultima feții mei
 dragii mei copchiii mei ce să-i faci
 așa e jocul
 arză-l-ar focul.”

sau, într-un limbaj liric mai acut, cu elemente de umor, o imagine a tradiționalei tihne câmpenești:

„o tytire ce fericit ești sub umbra fagului
 ascultând cântecul greierilor și al lui ioan alexandru
 pe când țăranul eminentemente agricol citește
 din greu o revistă de benzi desenate
 găsită sub brazda fertilă; [...]
 din ceruri c. stere
 zâmbește duios combina gospodăriei
 deservită de un tânăr în combinezon
 îl calcă pe nervi pe țăran și-i deșiră
 sistemul nervos vegetativ și parasimpatic
 marele dorsal și insulele minorca
 încât din țăran rămâne până acasă
 doar buletinul cu poza color
 superproducție anglo-franco-italiană
 e film cu război zice nevasta
 și se întoarce pe partea cealaltă.”

În *Poeme de amor* (1985) Mircea Cărtărescu dezvoltă acest stil colocvial și parodic, mai amestecă o dată limbajele poeziei (de la cel cărturăresc la limbajul plin de oralități iuți, muntenesți al lui Geo Dumitrescu) și fixează viziunea sa erotică pe fundalul unui București fabulos, plin de aromele și culorile Levantului și suflat de obiecte. Distanța de *iatacul* lui Conachi și de *codrul eminescian* (spațiul *somniet*) este enormă. Erosul lui Mircea Cărtărescu se distanțează și de imaginea blagiană: iubirea ca iscodire, ca rost al firii, taină într-un univers de miracole nedesluite. Este, mai degrabă, în linia lui Anton Pann și Arghezi și foarte aproape de spectacolul erotic propus de Dimov. Iubirea este o boală învinsă, femeia este o muză plină de păcate, sublimă și infidelă, o „fufă” în care trăiește o zeiță sau invers. Poemul se mișcă între adorație și ironia adorației, dar contestația nu ia forma grav metafizică a geniului nemulțumit de contingent. Poetul trăiește în contingent și feminitatea nu este decât o întrupare a contingentului. Și apoi decorurile iubirii. Ele nu au nimic, în *Poeme de amor*, din grandoarea cosmică a erosului romantic: „dragostea mea strănută pe mormanul de cioburi de la sticlele de vin prost și ulei”. Peisajul urban impur este, înainte de orice, populat de obiecte, extrem de multe obiecte. Îndrăgostiții se văd la cofetăria Garofița sau la Monte Carlo, se plimbă pe strada Taras Șevcenko, pe lângă Liceul Cantemir, ajung pe Dorobanți, apoi la Piața Obor, fumează gauloise și beau black & gold la Negoitul sau la Majestic, iau mașina 109 și coboară în nu știu ce cartier bucureștean, îndrăgostitul zice „chermu” și „lasă-mă să îți îmbrățișez metabolismul”, Clementina se ghemuiește sub pianină și răspunde în limba felină: „sunt o mazăgă și-o năzbrâzgă / sunt un mahăr și-un colabăr”, iar tânărul bărbat se jeluie în ritmurile (prefăcute) ale cântecului de mahala:

„ah clementină, uf clementină
ți-am dat toată dragostea mea.

la patru dimineața orașul părea zgâriat în halva
iar șinele păreau imprimate într-un fel de șerbet

și foarte încet, ah foarte, ah foarte încet
 mâna mea peste burnuzul tău se plimba
 la patru dimineața înaintai împopoțonată și dulce
 prin aerul plin de stele și plutonieri
 fără azi, fără ieri,
 și după ce hoinăream pe strada toamnei
 și apoi taras sevckenko pe lângă
 liceul cantemir gura ta întreba:
 — pe cine ai mai iubit?

Mircea Cărtărescu își face un program din a recicla stilurile vechi ale liricii erotice (și programul său merge, cel puțin la acest punct, în sensul postmodernismului), preluând acorduri, formule, culori din versurile lui Ienăchiță Văcărescu, Bolintineanu, Alecsandri... Într-un poem nou care, cu un capăt al lancei parodiază, iar cu altul reîntemeiază. Parodia nu este la el niciodată integral parodică. Ceva se salvează, râsul spală cocleala versurilor îmbătrânite și roase de timp. În *Duetul*, Maimuțoiul (“în concepția autorului, acest personaj reprezintă spiritul de imitație al artistului tânăr”) suspină în modul lui Ienăchiță Văcărescu—Conachi, iar *Femeia*, obiectul erotic, răspunde pe măsură în limbajul frivol al epocii, amestecând grecismele cu franțuzismele... Pasișă este reușită, spiritul liric găsește formulele potrivite pentru a reînvia un stil al simțirii și, desigur, limbajul acestei simțiri. O reconstituire din interiorul mecanismului lingvistic, cu efecte poetice care trec dincolo de simpla imitație. Iată o copie după un mare model (Arghezi) făcută de un ucenic năzdrăvan:

„să mai mâinii vecia cu glasul meu firav,
 să-ți torn iar hoitu-n rime și-n picuri de lăute?
 heruvul ce-adăstase în tine e bolnav
 pe care îl zărisem prin carnea ta, și pute.

o vrabie, cu mii de căpușe sub aripă,
 ci numai eu, punându-ți o mână căpătâi
 te-ncondeiai subțire, te aurii în pripă
 și-o candelă-ți pusesem, să-ți ardă la călcâi.”

Surprinzătoare este și aici verva lirică, extraordinar de bogat și variat este vocabularul poemelor. Mircea Cărtărescu este neîntrecut în a inventa un limbaj cu vocabule vechi și cuvinte noi, luate din vorbirea străzii sau din cărțile de chimie, anatomie, electronică... Acest aspect a fost semnalat de toți comentatorii săi. Un protest subtil împotriva unei civilizații a cuvintelor, a logocrației? E, mai degrabă, o plăcere a invenției, o petrecere cu vorbe, o încercare a puterilor poemului: poate sau nu poate cuprinde și purifica impurul, bizarul, ceea ce este bălțat și agramat în oralitatea dâmbovițeană, poate suporta limbajele specializate ale așa-ziselor științe de vârf? Ironia creatoare și stilul *discuționist*, disociativ, eseistic permit ca într-un poem de dragoste să vină vorba de *hormoni, ecluze, mașete, bioritmuri, gaze, frucola, pamplezir, brizbriz, zorzon, cauciucată zaraza, depoul, tomberonul, oranjata, aerul freatic, bairamul, harcea-parcea, horinca, gavota, ghiulul, umflătura, surpătura, deșelarea, noada, șerbetul, fondul de ten, flora intestinală, trompe, rituri, ace, pliscuri, fălci, măsele, formol, cloruri, permanganat, țipirig...* soarele să fie comparat cu „un purceluș arzător”, ceața să se amorezeze de fumul de la motoarele Diesel, îndrăgostitul să strige: „bestie, pistruiato, fufo” și să jure pe „inconștientul” său... Limbajul este uneori mai sever și în poem pătrund viziunile neoexpresionismului:

„sunt apocalipsul vestit deodată
de toate trâmbițele țevilor de canalizare, conductelor pentru gaze
când orice floare devine un pearl harbour de viermi
și viermele scoțând capul din boaba de strugure
strigă, o, doamne, șoimul tău vreau să fiu,
o, doamne, strigă viermele, dacă toți atomii cărnii mele s-ar preface-n
lumină

aș străfulgera universul și în fine ți-ar vedea viețuitoarele fața
și mâinile cu degete infinite, pieptul cu milioane de sfârcuri
flacăra șiroind pe tine ca o sudoare.
mă zbat în gelatina oceanului, în țărâna de crăci a pământului
în noroiul apusului, în untura clădirilor

aprend toate lacurile de pe o emisferă întreagă
 storcându-mi un răsărit de pixuri de aur din inimă.
 sunt omul răsucit din vene și mațe și liță
 sunt un pahar de vodcă însângărată
 sunt un blindaj de hoteluri arse din temelie,
 mi-am ferecat beregata cu alge, m-am spălat cu un banc de păstrugi
 mi-am spart dinții în soare, am locuit în femei
 mi-am uscat părul, după o baie de măracini,
 cu învierea lui grunewald, cu răsăritul lui caspar david friedrich
 am supt un cocktail molotov din burete...”.

Însă nota aspră, negatoare nu ține mult, spiritul ludic întoarce
 viziunea neagră spre comedie, melancolia se strecoară prin acest
 labirint de mațe, șine răsucite, fălci de sticlă, cisterne înnegrite...
 Poemele nu ocolesc, în fond, stările de grație, singurătățile, mo-
 mentele de tandrețe și chiar disperarea. Discursul îndrăgostit al
 lui Cărtărescu este variat, de la nota sarcastic-livrescă, parodică,
 el coboară la elegia directă. La lectură, simțim ecouri din Poe și
 din poezia americană mai nouă. Autorul însuși citează în poeme
 pe Pound, Wallace Stevens, Allen Ginsberg, reproduce limbajul
 eroilor lui Caragiale, dă numele prietenilor săi și se adresează ci-
 titorului în stil voios și insolent:

„eu nu am fost în arcadia și puțin îmi pasă de cei care au fost pe acolo
 gata, îmi vine tramvaiul, te-am pupat, pa...

— la revedere, mircea

la revedere, dragii mei domni

la revedere, scumpele mele doamne,

la revedere, pisoilor

la revedere, gagiilor,

la revedere, găscuțelor

la revedere, nene watmanule

adio, dragoste

adio, dragoste, e toamnă, adio, frumusețe, circula norii, cad precipitații.
 se construiesc blocuri, adio, viață, sclipesc vitrinele
 adio

(ce este o senzație? ce iubește?)

și dacă nu iubește nimic, cum există
senzația aceasta de progresivă uitare, degenerare?).”

Leonid Dimov scria un poem despre ciucurile portocaliu, Mircea Cărtărescu evocă într-un poem (*Amanții și Moartea*) patul oval și cearceaful de satin. Parodiarea poeziei de iatac? Dovadă că nu obiectul contează în poezie, ci ochiul care privește obiectul? Autorul *Poemelor de amor* desfășoară, oricum, o imaginație formidabilă și creează un spectacol liric cu cavalcade romantice și senzualități leneșe de alcov:

„țin minte cearceaful tău străveziu de satin.
pe el te-ncolăcești acum cu care străin?
abia coborâtă din centru și din toyota
lepezi ie, lași fotă
și pe divanul voluptuos, cu șolduri largi de mahon,
sub policandrul de vaselină cu stropi de neon
dezbraci până la carne și piele
sutienul cu găurele.
alături, mâța ta (de sex băiat)
strângea ochii, căsca botul cu cerul gurii vărgat [...]
din postere, pe peretele de lângă divan,
îți făcea din buclele ude și reci donovan
târându-și mâinile cu inele
peste pulpele tele.

degeaba vă-nnodați în grea voluptate
ochi bej de ceață, subțioare moscate,
căci patul oval, cu obrazul de fetru
i-un îndopat cronometru.
și mușcând zăbala, izbind crengile din pădurea înfricoșată
zbierând prin luminișuri, fornăind în furtună
scuturând coame de fier în cerul de păcură
cu genunchii de os, cu chișițele încordate,
tropotind prin sate în flăcări
rupând cu dinții din stârvuri
prefăcând în așchii capelele, în țândări șoproanele, spulberând zăpada

stropind cu spuma boturilor cârciumile și judecătoriile
patru cai vineți vor galopa în frig și nenorocire
sângerând prin crânguri pustii.

vă vor găsi într-o joi dupămasă
cum îți dădeai în cărți cu valeții zoiși pe pântecul de mireasă
magdalenă lascivă
vei holba ochii mari și vei lătra ca o grivă
căci în oglinda cu ciorapi de mătăasă
rânji un sfert de maxilar
și sticli o jumătate de coasă.”

Temele și procedeele lirice sunt reluate în *Totul* (1985), cartea cea mai ambițioasă și cea mai bună pe care a scris-o până acum Mircea Cărtărescu. A împlinit 29 de ani și a ajuns, ne avertizează chiar el într-un metapoem (*O zi fericită din viața mea*), la capătul unei experiențe:

„deși lucrurile sunt stupid de simple
ele mă atrag, și mă fac să-mi fie rușine de felul în care trăiesc
de poezia pe care o scriu
și să mă tem că nu sunt pe calea cea bună.
cât de mult sens are permanentul efort estetic, veșnica invenție
cu cât scrii mai bine ești privit cu mai multă răceală
și ești izolat tot mai mult

și nu ai nimic în afara plăcerii intransitive de a scrie
căci ambiția de a intra în istoria literaturii este o imbecilitate
iar a crea imagini... voronca din perioada târzie
spunea despre imaginile sale: îmi mai amintesc
câteva, dar la ce bun?...

aș vrea să uit
tot ce știu despre poezie și să scriu altfel
cu creierul sensibil ca pielea de pe degetele orbilor.
nu poți schimba poezia
continuând cu imaginea și metafora:
obosești, te scârbești de atâta incomunicare.

televizorul, pieptenele, vitrinele, telefonul —
iață poeți mult mai buni
care, dacă nu pot face o eprubetă cu tentacule
un cimitir în capot, frunzărind pe divan o uzină
pot în schimb face ca ființa umană /.../”.

O criză de identitate, voința de a înnoi poezia înainte ca ea să se fixeze într-o formulă repetitivă?...Până să vedem noua orientare, să citim poemele acestea confesive care amestecă miticul, biograficul, livrescul, descriptivul, ludicul, oniricul... Ele tind spre o cuprindere a *totului*. „Să cuprind universul cu ațele”, zice într-un vers Mircea Cărtărescu. E un vers programatic. Dacă-l traduc bine, poezia tinde să-și asume nu numai marele cosmos (obsesie romantică), dar și lumea infinitezimală, „ațele” din univers (obsesia modernistă întâlnită și la Arghezi, poet al boabei și al fărâmei, al buruienilor și al „țandărei”).

Cartea are, în afara poemului liminar (*Geneză*), patru cicluri (*Viziuni, Idile, Totul, Momente*), grupate tematic. Compartimentele nu sunt totuși închise, temele migrează, erosul, de pildă, poate fi întâlnit nu numai în *Idile*, ci și în poemele pe teme de estetică a poeziei din *Momente* sau în *Viziunile* hiperrealiste din primul ciclu. *Geneza* reia, într-un limbaj mai comunicativ, un motiv prezent și în cărțile precedente. Nașterea lumii coincide cu deschiderea unui ochi ciclop. În prima dimineață a lumii plutesc molecule gigantice („de proteine, grăsimi și uree, aminoacizi, enzime băloase și din ribozomi”), în universul mai îndepărtat se ciocnesc „mareele de adrenalină”... Apariția realului este precedată de apariția privirii... Nicolae Manolescu remarcă faptul că poezia lui Mircea Cărtărescu este, înainte de orice, un mod de a vedea, iar cunoașterea este „o metafizică a corporalului”... Observația este exactă! Corpul omenesc este, ca și la Nichita Stănescu (iață un punct de tangență cu generația '60!), centrul unei mitologii lirice fascinante. Poetul *Viziunii sentimentelor* vorbea de *coaste*, de *omoplați*, de *degetele de la mâini* care văd și au darul de a transfigura obiectele

redându-le transparența lor originară. Mircea Cărtărescu aduce în poem *vene*, *lichidul cefalo-rahidian*, *pancreasul*, *intestinul gros*, *intestinul subțire*, *glandele endocrine*, construiește metafore anatomice (“în normandia gușii lor”, „piatra la rinichi a tăcerii”), fanteziste, aiuritoare, vede, într-un cuvânt, lumea prin viscerele ei. Nu este un poet al transparenței, nu-i un spirit vizionarist, ca Nichita Stănescu, este, încă o dată, un poet al realului. Obiectele nu participă, în poezia lui la o viziune serafică a lumii. Serafismul, în genere, nu-i un concept liric pentru sine. La acest punct, deosebirea dintre poezii generației '80 și înaintașii lor cu 20 de ani mai vârstnici este mare. Visceralul intră, în poemele din *Totul*, într-un spectacol al proliferării. În anatomia universului, *ochiul* este organul esențial. *Văzul* este cel dintâi pas al cunoașterii:

„un ochi se desface, o mână se-ntinde
apucând singurătatea de ceafă.

· · · · ·
văd existența, ca o imensă mașinărie cu conducte vopsite în galben și
roșu

cu manometre și cazane, robinete și table și prese
în fața căreia stau tandru ca un copil.
'mamă, îi spun, lasă-mă să fiu fericit
trăiește-mi venele și măduva din oase, mișcă-mi genunchii
dar lasă-mă drept în rinichi, distruge-mi încrederea-n creier
fă-mi dulcele hara-kiri al cunoașterii de bine și rău
poartă-mă prin cristelnița patului cu transpirația în dantele
îmbătrânește-mă, mucegăiește-mă, scoate-mi dinții, insufală-mi nevroză,
nistagmus, cocleală;

· · · · ·
și ca un ochi crăpat lumea se umple de halucinația filamentelor
de viziunile rădăcinilor, de paranoia bețelor și nuielilor, de isteria
miceliilor de beția nervurilor
de turburarea bobocilor, de geamătul florilor, de rânjetul staminelor,
de horcăitul polenului,
de zdrăngănitul ferigilor, de scârțâitul tufișurilor,
de agonia măceșilot
de urletele pășunilor, pășunilor și pădurilor...

la lumina de uger a soarelui
 oasele se încheagă în carnea transparentă a icrelor
 ciocurile se usucă bălăcindu-se în gălbenușul însângerat
 și viermii fac branhiile grenă, ca brăduții, le dă coadă de salamandră,
 le cresc gingiile
 fâșii de tendon și bucăți de meduză le rup venele ombilicului
 și prima înghițitură de apă sărată și apoi pavoizarea cu urechi și
 măsele, plăcuțe de onix și țepi de cristal de stâncă
 glande cu cianură și pungi de venin
 și mormăiala ghiortăitoare a vintrelor.”

Liric este, în aceste versuri, spectacolul realului, originală este capacitatea de invenție. Mircea Cărtărescu vrea să prindă în discursul său totul, de la *soare* la *moleculă* și „mormăiala ghiortăitoare a vintrelor”. Realul este văzut uneori de sus, din perspectiva luceafărului eminescian. Hyperion, îndrăgostit de contingent, este atent nu numai la oceanul primordial, dar și la viermuiala lumii de jos, la încrengăturile din pânțelecele pământului. Uranismul romanticilor este, astfel, preluat în chip parodic și folosit într-o nouă mitologie lirică în care esențiale sunt obiectele. Cosmosul începe, în poezia lui Mircea Cărtărescu, în piața rotundă de la Bucur-Obor: „levitam iar, cu mâinile-n buzunare / și se lăsase cea mai formidabilă înserare / acoperind piața rotundă de la bucur-obor / cu un tandru motor / agregat complicat de miliarde de stele / cu cilindri de fosfor și planetare de asfodelle / cu bujii de coral și carcase de mică — / motor stelar de produs melancolie și frică. / eram izolat sub lumina de moarte a stelelor / când în centrul pieței, asemeni măselelor / din gingie, / se-nfiripă spre cer un fel de stafie / de cearceafuri și giulgiuri răsucite-n șurub / de șiraguri de perle sucite în dublă elice / de râme sucite, îmbrățișate / scânteind ca turnul lui schäffer și mai înalt / ca turnul de televiziune din belgia. / urca efectiv pân' la nebunia stelară / și mult mai sus, până la febră și gheară / până la urlat și vid. / livid / am început să mă sui / pe meterezele dublei elice cu muchii verzui / ținându-mă de câte-o rădăcină, un cil, / de câte-o felie de citozină, de câte-un bulgăr de uracil / călărind pe baloane albastre

și roșii / din care scoteau creste cocoșii, / amețind pe punți înguste de hidrogen. / am escaladat platouri hercinice / văi purinice, crevase pirimidinice, cu ochii în înstelare / am sondat cu pioletul legături nucleare / și-am râvnit mult mai sus. / eu voinic prea tare nu-s, / dar echilibrând peste ere / am ajuns la o nebuloasă de miere / sticlind în noapte ca un titirez. / pe un strop desprins din ea eu visez / închipuindu-mi că viețuiesc” și se termină (dar nu se termină, în fapt, niciodată) în șifonierul din odaie, acolo unde se află micul apocalips al lucrurilor:

„cotrobăi prin șifonier, ii și lamé-uri și fuste-nflorate și veste matlasate de mătase și cordoane și poleieli de discotecă și cămăși de pânză topită și gulere fanteziste și patru perechi de blugi originali și rochițe romanțioase de primăvară și un taior aproape bărbătesc de stofă ecosez pe care te-am văzut de zeci de ori purtându-l cu cravată și basmauă ta neagră cu bănuți de alamă și cele două eșarfe preferate, una plisată, portocalie, alta de un vișiniu foarte frumos și rochia largă de plajă, practic transparentă făcută după neckermann și furouri, între care cel cu dantelă neagră în care te-am văzut și pălării, și vulpi și pardesie și baticuri și museline și cozondraci.”

În această fantastică viziune a cotidianului sau, mai bine zis, în această mitologie a cotidianului intră, cu drepturi egale, kitschul, derizoriul, apoeticul în viziuni, uneori, burlești, în desene de cele mai multe ori baroc-onirice. Mircea Cărtărescu folosește de regulă două strategii sau două căi de acces: levitația și expediția erotică. El fotografiază, cum s-a văzut, lumea de sus și, în timp ce fotografiază, visează și meditează. Reveria intră, în acest fel, în discursul realist și-l dislocă. Călătoria pe pământ, printr-o lume sufocată de lucruri și isterizată de relații, este alt pretext de a face recensământul realului. Dar și această aventură depășește marginile vizibilului, posibilului. Poetul ne avertizează doar că el umblă „călare prin realitate, halucinație, vis / prin adevăr și prin nu se poate”. Efectul este, oricum, același: un mare spectacol în care

grotescul stă alături de mirific. Mircea Cărtărescu este numai parțial ironic atunci când își intitulează un poem „măreția kitschului”, pentru că, văzute dintr-un unghi favorabil liric, obiectele-kitsch, deșeurile civilizației moderne, urâtul cotidian participă, repet, la un mare spectacol. Poezia este, desigur, a ochiului care știe să vadă și să dea o semnificație mai înaltă acestor aglomerări de lucruri apoetice. Imaginația găsește relații neașteptate între ele și le introduce într-un discurs fantezist, ironic și cu premeditare paradoxal. Principiul corespondențelor simboliste este folosit în alt chip: noțiunile se cheamă și se confundă după o lege a absurdului. Totul pare, în cele din urmă, un joc superior al spiritului, o petrecere cu rimele: „deschizi ușa și, drace, vezi că tavanul / făcea pe șamanul; / o glajă / purta mască de coajă; / mănuașă / era Purusha; / cearcaful de pat / era Prajapat; / pe covor / pâlpâia scarabeul și Hor; / pentru Tanit / se prostitua un chibrit; / mileul / tuna; eu sunt Dumnezeu / poporului Izrail / întortocheat și viril; / în dulap, vesta / grăia din Avesta / iar lustra / tălmăcea spusa lui Zarathustra; / o poză / cu pleroame de rube-denii, era o gnoză / pragul / făcea miracole ca Simon Magul / unei damigene / îi vorbea Origene; / o căciuliță de merinos / predica asemenea Domnului Nostru Iisus Hristos; / checul de pe tăviță, în félii / grăia cu pilde din evanghelii; / clistirul / recita din Efreem Sirul, capodul / din Roman Melodul; / mașina de scris / se credea-n paradis; / biblioteca / plecase la Mecca; / o cariocă se dădea drept zeița Tezcatlipoca; / tabloului, rama / îi vorbea ca prințul Gautama / adică Buddha / și își zicea El kuran o carte de Pablo Neruda; / liniște, câini de gheauri! striga becul / continuându-și salamalecul; / un plic de cacao / vorbea despre Lege și Tao; / paharul / citea Zoharul; / la telefon / vorbea Metatron; / în aer, bacilii / erau bogomilii; / niște batiste / erau baptiste; / un cuier / era un cruciat templier; / în toată camera cu obiecte / erau numai schisme, persecuții și secte / Canosse, conclavuri, biserici, edicte / lichioruri cu ierbi benedictive. / — Gura! le-am urlat lighioanelor fără de număr.”

Pe această cale Mircea Cărtărescu ajunge să comunice marile teme lirice. Feeria cotidianului, viziunea lumii ca spectacol nu înlătură crizele de existență, melancoliile spiritului. „Singur și încolțit de viață“, scrie într-un loc poetul. Faptul se verifică mai ales în poezia erotică din ciclul *Idile*. Notele principale ale erosului sunt acelea din *Poeme de amor*. Nu s-a schimbat nimic. Câteva admirabile portrete și un număr de false fabule în care se povestește iubirea dintre o chiuvetă și o mică stea... Un subtil poem al incomunicării, o parodie a cunoscutului motiv romantic: „într-o zi chiuveta căzu în dragoste / iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie / se confesă mușamalei și borcanului de muștar / se plânse tacâmurilor ude. / în altă zi chiuveta își mărturisii dragostea: / — stea mică, nu scânteia peste fabrica de pâine și moara dâmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sunt pline de becuri / te risipești punându-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete. / stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit / tot felul de cântece pentru tine, cum se pricepe și el / vasele cu resturi de conservă de pește / te-au și îndrăgit / vino, și ai să scânteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum / crăiasă a gândacilor de bucătărie./ dar, vai! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări / căci ea iubea o strecurătoare de supă / din casa unui contabil din pomerania / și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi. / așa că într-un târziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei / și într-un târziu îi făcu o propunere mușamalei. /...cândva în jocul dragostei m-am implicat și eu / eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste. / am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decât o dată... / dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari / și tot ce a fost mi se pare un vis.”

Poetul care scrie aceste fantasmagorii jură că „un singur sân al tău face cât toată opera mea” și dedică un număr de versuri unor superbe „gagici încotofenite”. Preia forme lirice din Bolin-

tineanu și Minulescu și scrie pastișe în stil baladesc, narând aprige iubiri bucureștene:

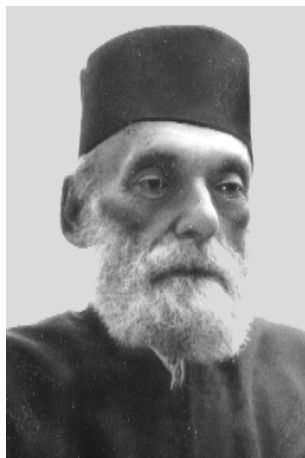
„Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă.
 În cofetărie intră o gravidă.
 Astfel stă la coadă între mușterii
 Ca o garofiță între păpădii.
 Astfel între brazii cu tulpini de ceară
 Lâng-un șipot dulce șade-o căprioară.
 Checuri cu stafide doarme în vitrine.
 E frigoriferul greu de savarine.
 Eu la o măsuță îmi consum frucola
 Și citesc cum Nică pleacă la Socola,
 Că-l predau pe Creangă astăzi la amiază.
 Mușteriii merge, coada-naintează...”

Parodierea erosului tradițional este însoțită de o discretă poezie a feminității, și în poemele din urmă, de o foarte fină poezie a paternității. Mircea Cărtărescu este în stare de mari salturi și, când pare mai bine instalat în parodie, vezi că introduce o notă gravă:

„nu știi, e melancolia secolului care moare?
 e toamna care ne bulversează pe toți, spălând frunzele galbene și
 cărămizile roșii ale morii dâmbovița
 și aducându-ne miros de subdezvoltare și tramvaie vechi?
 e altceva? nu știi, dar văd
 că toată lumea, pe trotuare, în fabrici și patiserii și până-n stațiile
 vântoase de troleibuz, bărbații, puștimea și tipele măritate
 și codanele-n sarafan, cu cercei-lănțișoare
 uitată de marele organism social, de familii și prunci
 și chiar de propria lor carne, propriul lor sânge, nervii și venele lor
 și visează sub becuri electrice la fericire.”

Procedeul lui liric amintește de pictura lui Magritte. Desenul fantastic este obținut nu din deformarea realului, ci din alăturarea ingenioasă de naturi eterogene care, împreună, dau o impresie de miraculos și absurd în ordinea realului. Însă acest poet excepțional se arată deja obosit de discursul alienant, vrea să prindă în versuri vocea umanului și aspiră spre clasicitate...

Închisoarea lui N. STEINHARDT



Virgil Ciomoș publică **Jurnalul fericirii** de N. Steinhardt (1912 — 29 martie 1989) și tot el face, pe scurt, istoria acestei excepționale cărți: încheiată la începutul anilor '70, a fost aproape imediat confiscată de securitate; fără a fi descurajat și nici înfricoșat, autorul trece la reconstituirea jurnalului dând o versiune mai amplă; când ajunge la capăt, are surpriza să i se restituie, la intervenția Uniunii Scriitorilor, primul manuscris. Pătit, N. Steinhardt revizuieste, completează ambele versiuni ale confesiunii și le pune de data aceasta la adăpost. „Această din urmă formă a textului stă, de altfel, și la baza ediției de față“, precizează Virgil Ciomoș, fără a ne spune, totuși, cu precizie care este versiunea pe care o publică: prima — cea confiscată și restituită de securitate — sau cea de a doua, reconstituită și amplificată de autor? Probabil că este vorba de cea de a doua, care nu-i propriu-zis un

jurnal intim (din moment ce însemnările au fost „reconstituite” din memorie și, în acest caz, legea cotidianității nu mai funcționează), ci o confesiune apropiată, ca formulă epică, de ceea ce în secolul al XIX-lea se numea *memorial*. *Jurnalul fericirii* se îndepărtează cu toate acestea și de formula clasică a memoriilor și de aceea a autobiografiei tradiționale întrucât autorul nu intenționează să-și povestească în totalitate viața și, odată cu ea, lumea prin care a trecut. El prezintă o experiență capitală (detenția) și temeierile convertirii sale religioase. Situație, așadar, paradoxală: un jurnal scris *après coup*, dar „în temeiul unor amintiri proaspete și vii” și, apoi, *rescris, reconstituit, amplificat* la oarecare distanță de timp de prima variantă. În acest caz cronologia este abandonată, la fel principiul calendarității de care vorbește Blanchot. N. Steinhardt justifică singur formula confesiunii sale: „De vreme ce nu l-am putut insera în durată, cred că-mi este permis a-l prezenta pe sărite, așa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imaginile, aducerile-aminte, cugetele în acel puhoi de impresii căruia ne place a-i da numele de conștiință. Efectul bate înspre artificial; e un risc pe care trebuie să-l accept”... Așadar, o prezentare „pe sărite”, o cronologie subiectivă, un puhoi de impresii și un discurs (o scriitură) care se bazează pe memorie, nu pe impresia imediată. *Poetica spontaneității* este primejduită. Autorul nu mai scrie presat de evenimente, din fuga condeiului, are timp, discursul lui este elaborat cu atenție. Între *eveniment și discursul evenimentului* este o distanță de timp confortabilă. Mai mult: între cele două momente se impune o altă scriitură (prima versiune) pierdută și, apoi, regăsită... Nu-mi pot da seama în ce măsură fantasma discursului confiscat a influențat cel de al doilea discurs biografic (cel adăpostit). Fapt sigur este că N. Steinhardt scrie *Jurnalul fericirii* după o experiență capitală (a fost închis în 1959-1964) și o altă experiență, nici ea agreabilă, confiscarea primului manuscris. Întâmplarea ar fi trebuit să-l facă pe autor mai prudent și să-și codifice stilul. Citindu-l, observăm că N. Steinhardt

nu folosește aproape deloc limbajul ambiguității și nici nu recurge la formula parabolei, aceea pe care o folosește de regulă literatura în clandestinitate. Vorbește direct, cu o sinceritate, uneori, uluitoare, nu ascunde nimic (în afară probabil de unele intimități), formulează clar ideile, semn că gândește clar... *Jurnalul* va supăra, posibil, pe unii din pricina opțiunilor morale și politice ale autorului și, în mod indiscutabil, va mulțumi alte spirite impresionate de sinceritatea confesiunii și de valoarea ei morală. Mă înscriu fără ezitare în cea de a doua categorie. Rareori am citit în literatura subiectivă din ultimele trei-patru decenii o carte mai tulburătoare și mai plină de miez uman decât acest *Jurnal al fericirii* în care regăsesc nu numai un destin intelectual neobișnuit, dar și o morală: morala omului care trece prin suferință și care judecă lumea cu alte criterii decât acelea ale resentimentului. N. Steinhardt, născut evreu, trece în închisoare la creștinism și, când iese, laudă detenția ce i l-a adus pe Dumnezeu... Are dreptate Virgil Ierunca să spună că închisoarea l-a transformat radical pe eseist: „dintr-un intelectual pur, mai degrabă agnostic și preocupat de literaturile străine, să devină un autentic «homo religiosus» și — nu mai puțin important — să descopere constanțele unei spiritualități românești pe care, odată ieșit din închisoare, le-a cinstit cu verbul și verva lui inimitabile (...). Închisoarea a fost pentru N. Steinhardt academie și altar”... Fiind vorba de o convertire, un model posibil ar putea fi Sfântul Augustin. N. Steinhardt a citit, desigur, celebrele *Confesiuni*, socotite de toți arhetipul literaturii biografice europene. Citează de câteva ori pe autorul lor (știm ce *nu este* Dumnezeu, dar nu putem ști *ce este*...), dar exegezele și, în chip fatal, similitudinile se opresc aici. Și mai este ceva: N. Steinhardt nu povestește propriu-zis convertirea sa religioasă, ci experiența lui morală în închisorile totalitarismului... Vorbește mult — și într-un mod convingător și original — despre comportamentul omului în detenție și despre morala suferinței... La acest punct, el se deosebește enorm de alți autori de jurnale, memorii.

N. Steinhardt *laudă* (cuvântul este corect folosit, nu este nici o eroare la mijloc) celula în care a fost băgat de prigonitorii săi. Acolo el a descoperit suferința și tot acolo s-a apropiat de Dumnezeu... Situație neobișnuită (am întâlnit-o și în cazul Noica), argument, totuși, de luat în seamă. Căci omul care îl susține aduce, ca probă, propria experiență. Nu-i vorba, deci, de o toană de intelectual frivol, este vorba de o trecere prin infern și de morala unui om inteligent, cultivat și credincios...

N. Steinhardt este un mistic și în testamentul său politic vorbește de trei soluții posibile ale spiritului în fața represiunii: 1) soluția Soljenițân (renunțarea la orice speranță: „de acum încolo sunt un om mort”), 2) soluția Zinoviev (neadaptarea totală la sistem și luarea în derâdere a sistemului; stilul *zurbagiului*) și 3) soluția Churchill- Bukovski (răul provoacă o „poftă nebună de a trăi și a lupta”)... Acestea sunt soluții lumești. Există și a patra soluție și pe ea o adoptă N. Steinhardt: *soluția credinței*. Despre această cale nu va fi vorba, suntem avertizați, în *Jurnalul fericirii* (“ea fiind consecința harului prin esență selectiv”). Nu va fi vorba, adevărat, în chip expres, dar, reconstituind experiența carcerală, N. Steinhardt nu poate ocoli subiectul. Însemnările sale sugerează indirect *soluția mistică* și, mai mult, dovedesc că, însoțit de credință, individul iese întărit moral și spiritual din încercarea detenției...

Jurnalul, ca atare, nu are o cronologie strictă — am precizat acest amănunt — și nici nu stă mereu în sfera evenimentului. Unele fragmente sunt datate 1937 și se petrec la Paris sau Londra, altele trimit direct la Jilava și la Gherla (1963) sau la epoca de după eliberare din închisoare (1971)... Sunt, în fine, și notații care nu sunt personalizate (din folclorul închisorii) și pe acestea N. Steinhardt le reproduce sub titlul *Bughi Mambo Rag*. Când subiectul este de natură intelectuală și este nevoie de o demonstrație, „diaristul” aduce în pagină două personaje fictive: Demetrios și Marcellus. Există, dar, o organizare complexă a discursului și o

varietate de tonuri. Nu-i lipsește acestui om profund (un om, am putea zice, care ia lucrurile în serios) simțul ironiei. Diavolul trebuie luat din când în când în răs și N. Steinhardt nu ezită să o facă. „Să nu i se acorde privilegiul măreției tragice”, explică el. Din însemnări iese, indirect, un personaj original în literatura română. Cu adevărat se împlinește în cazul lui N. Steinhardt vorba lui Malraux: omul trebuie să facă în așa fel încât să-și transforme viața în destin. „Diaristul” se trage, după cum a explicat el odată, din familia lui Freud. Copilărise în mahalaua Pantelimon și până la 48 de ani, când intră în închisoare, reține puține date. Lecturi, amintirea prietenului Manole, vizitele de familie, cursurile lui Nae Ionescu, din nou lecturi (Dickens, Dostoievski, Brice Parain) și meditații în marginea lecturilor. Este arestat și, de aici înainte, viața lui se schimbă. Securitatea îi dă șansa să aleagă: 1) să devină martor al acuzării și, atunci, rămâne liber sau 2) să nu accepte și, în acest caz, intră în boxă alături de C. Noica, Vasile Voiculescu, Dinu Pillat, Al. Paleologu etc. N. Steinhardt cere îngăduința de a reflecta timp de trei zile și, primind-o, se duce la bătrânul său tată, ovrei de 82 de ani. Acesta îl ascultă și-i spune la urmă: dacă nu accepți „E adevărat că vei avea zile foarte grele. Dar nopțile le vei avea liniștite — vei dormi bine. Pe când, dacă accepți să fii martor al acuzării, vei avea, ce-i drept, zile destul de bune, dar nopțile vor fi îngrozitoare”. Și, ca să dea curaj fiului neliniștit și ezitant, bătrânul ovrei îi mai spune: „Și vezi să nu mă faci de răs. Să nu fii jidan fricos și să nu te c... în pantaloni”... Fiul înțelege și respinge propunerea de colaborare făcută de securitate. Este arestat și închis în lotul „mistico-legionar”, situație contrariantă pentru un evreu. Cum N. Steinhardt este un tip încăpățânat și nu vrea să recunoască vina capitală (intelectualii arestați sunt acuzați de complot împotriva statului pe motiv că ar fi citit și difuzat cărțile lui Cioran și Eliade), anchetatorul îl confruntă cu C. Noica, șeful grupului. Scenă tragică, scenă memorabilă. Filozoful poartă ochelari negri, este slab, jerpelit și obedient

față de tortionarul său. În spate, fără să fie văzut de filozof, stă eseistul care, și el înfricoșat, vrea să-l îmbărbăteze în gând: „Dinule, sunt aici, Dinule, nu te lăsa voinice, Dinule, am hotărât să mă port bine”... Urmează procesul și tănuitorul, adică N. Steinhardt, primește 13 ani muncă silnică.

O femeie, apropiată lui, face declarații satisfăcătoare pentru anchetă și, ascultând-o, pe N. Steinhardt îl cuprinde „o milă și-o groază înduioșată, apoasă”. Ajunge la închisoare (după arestul la securitate, închisoarea i se pare un liman) și aici, în camera 34, începe să-și dea seama că esențial în împrejurări de acest fel este caracterul omului. Nu convingerea politică, originea socială, credința, cultura, ci tăria morală este importantă, conchide el. Stă în celulă cu un macedonean legionar și are o revelație. Cunoaște și pe alții, și N. Steinhardt este impresionat de comportamentul și de dovezile lor de „credincioșenie”. Se hotărăște, după alte experiențe spirituale, să se creștineze. În ziua de 11 martie 1960, părintele Mina, asistat de un catolic și un protestant, îi primește spovedania și-l botează întru Hristos turnându-i puțină apă dintr-un ibric bont. Noul creștin ortodox primește cu emoție harul: „mă nasc din nou, din apă viermănoasă și din duh rapid”... Din această clipă, detenția nu i se mai pare o tragedie. Nu-i singur în nenorocire, este cu Dumnezeu (“Încep să presimt că Hristos este prezent în pușcărie”). Ispita de a păcătui slăbește în această vecinătate: „După ce l-ai cunoscut pe Hristos îți vine greu să păcătuiești, ți-e teribil de rușine”. Spectacolul suferinței îi pare sfânt. Suferința poate fi o sursă de fericire pentru acest spirit religios. În celula 34 deținutul se simte bine. Mărturisire surprinzătoare: „Aveam să cunosc cele mai fericite zile din viața mea”...

Dar pușcăria nu-i totdeauna o oază. Sunt într-un rând 25 deținuți într-o boxă și N. Steinhardt, care-i un om îngăduitor, descoperă ceea ce el numește „tortura prin balamuc”. Este mai puternică decât tortura fizică. Toata lumea este bănuitoare, deținuții se organizează în mici grupuri, grupurile se suspectează și se

dușmănesc între ele, problema dacă trebuie deschis geamul devine o chestiune de viață și de moarte, politețea, respectul, omenia nu mai funcționează.

Omul religios descoperă cu uimire că bănuiala este taina tuturor nenorocirilor. Descriind toate acestea, stilul lui devine mai acut. La infirmerie atmosfera este insuportabilă. Boierii, intelectualii sunt mai puțin exigenți asupra igienei decât țărani în condițiile detenției. N. Steinhardt recomandă „modesta cumpătare” și, împotriva lui Nietzsche, apără *mila*. Între *eroism* și *sfințenie* există, spune el, *modestia*.

Ea poate salva spiritul. În fine, morala omului convertit este aceea a „bunului simț căpos”. Manole, prietenul din copilărie, cuget maurassian, vrea să înființeze un partid al moderaților violenți. Frica este blestemul omului, zice el după Dostoievski... Deținuții țin prelegeri și naratorul din *Jurnalul fericirii*, cu lecturi bune din Ioan Scăraru, Ioan Damaschin, Maxim Mărturisitorul, Grigore Palama..., apără ideea de iertare. Cine iartă încetează să mai fie sluga păcatului, cine uită nu mai este fiu de roabă, devine liber și prieten al Domnului. Hristos nu numai că iartă, dar și uită...

Jurnalul nu ocolește aceste teme și, în multe privințe, N. Steinhardt se arată a fi un moralist foarte subtil. El este interesat nu de adevăr, în sens abstract filozofic, ci de adevărul omului ispitit. Ispita face parte din condiția noastră. Diavolul există și omul trebuie să știe să-l întâmpine. Dumnezeu iubește nevinovăția, nu imbecilitatea. Opusul păcatului nu este virtutea, ci libertatea (Kirkegaard). O ciudată erezie este aceea de a te lepăda de Hristos pentru a putea astfel suferi, în iad, din prea multă dragoste pentru Hristos... Dumnezeu nu l-a făcut pe om rău, l-a creat doar liber de a face răul (Evdokimov)... Eroii lui N. Steinhardt sunt martirii biserici și Don Quijote. Dickens este Origen al lumii moderne... Condiția creștinului este să fie fericit.

Pentru aceasta el trebuie să fie nițel sceptic și foarte îngăduitor. Să îmbine, dacă poate, zâmbetul rațiunii cu aspra evlavie din secolele

XII — XIII. Toleranța este morala omului credincios și cultivat, iar intoleranța este semnul inculturii. N. Steinhardt aduce în sprijinul moralei sale un citat din P. P. Carp: „Primul semn al unei stări înapoiate, din punctul de vedere al culturii, este intoleranța. Când cineva crede că numai el are dreptate, când cineva crede că în afară de concepția creierilor săi nu mai este nimic alt în viața socială, acela este un om incult, care nu a avut încă puțința de a-și da seama cât de variate, cât de multiple sunt manifestările gândirii omenești”.

Când se întâmplă altfel și intoleranța se manifestă, moralistul trece prin „lungi ceasuri de calmă deznădejde”. În celula de la Zarca face bilanțul vieții sale și constată că închisoarea a fost locul lui de împlinire: „Am intrat în închisoare orb (cu vagi străfulgerări de lumină, dar nu asupra realității, ci interioare, străfulgerări autogene ale beznei, care despică întunericul fără a-l risipi) și ies cu ochii deschiși: am intrat răsfățat, răzgâiat, ies vindecat de fasoane, nazuri, ifose; am intrat nemulțumit, ies cunoscând fericirea; am intrat nervos, supărăcios, sensibil la fleacuri, ies nepăsător; soarele și viața îmi spuneau puțin, acum știu să gust felioara de pâine cât de mică; ies admirând mai presus de orice curajul, demnitatea, onoarea, eroismul; ies împăcat; cu cei cărora le-am greșit, cu prietenii și dușmanii mei, ba și cu mine însumi”. Are momente de îndoială, nu-i totdeauna înduioșat. Îl deprimă, de pildă, categoria șmecherilor, nu-i plac fățarnicii, proștii și canaliile. Nu trebuie, zice creștinul Steinhardt, să fie lăsați de capul lor... Unii mari scriitori n-au avut „ținută” în epoca postbelică și N. Steinhardt îi ceartă cu blândețe. Doctorul Vasile Voiculescu este batjocorit, insultat în închisoare, Alecu P. face elogiul marxismului și lăcrămează, Păstorel nu-și pierde ironia și are un stil demn în comportament, M. S. este „jalnică” la proces, firavul părinte Traian Pop se roagă și plânge noaptea târziu, când toți deținuții dorm. Scena este tulburătoare. Adventiștii nu vor să meargă la baie și gardienii îi duc cu forța, punându-i pe ceilalți deținuți să-i frece

pe spate. V., nașul lui N. Steinhardt, face experiențe magice în noaptea de Înviere: dacă va reuși să stingă lumina, prin puterea ființei sale astrale, înseamnă ca vor ieși din închisoare. Omul se concentrează și lumina se stinge pentru câteva clipe. C. Noica are daruri harismatice, părintele Cleapa este un înțelept și un sfânt, lumea este pentru el o formă a bunătății.

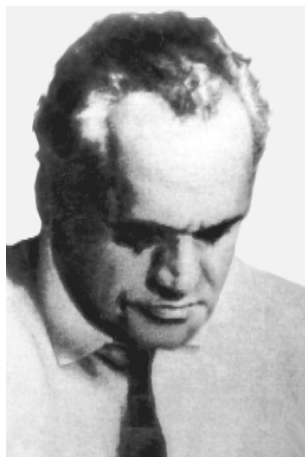
Într-o noapte deținutul visează că-i suna la ușă „Căpitanul” și el, evreul creștinat, îi dă drumul și-l ocrotește. În timpul rebeliunii, N. Steinhardt se adăpostise în camera unui prieten legionar, sub portretul Căpitanului. E drept, concludă el, că unii legionari au omorât, dar ei au plătit, și-au asumat singuri moartea, n-au ezitat. Este suficient pentru a-i ierta? Creștinul Steinhardt crede că da. Camus vine în ajutor: cel care merge la moarte împreună cu victima este un „drept”... În fine, ca și Noica, N. Steinhardt crede că „occidentul este ca și pierdut” pentru că nu mai crede în libertate, creștinism și în superioritatea culturii sale... „Vaticinațiile unui *nietzcheanism* de duzină”, zice moralistul neîncrezător în științele moderne. „La ce bune semiologia, sociologia, spiritul absolut și limba universală, dacă vin să îndruge că Dumnezeu nu există și nu face minuni?... Este logica, se poate observa, a califului care ordonă arderea bibliotecii din Alexandria și e logica, totodată, a căpitanului smerit și derutat al lui Dostoievski... Lui N. Steinhardt îi este frică de cădere, de pierderea credinței și atunci se roagă ca sfântul Filip Neri: „Ține-mă, Doamne, de urechi, că altfel te vând ca Iuda”. *Jurnalul fericirii* are de altfel ca motto o propoziție din Marcu: „Cred, Doamne, ajută necredinței mele”... Creștinului îi stă bine să fie smerit. N. Steinhardt nu uită de acest lucru și, după momente de asprime, se cercetează și se roagă: orgoliul vine de la Diavol, pocăința este de la Dumnezeu.

Cartea este cu adevărat jurnalul unui spirit frumos și autentic (sau mai bine zis: un spirit frumos pentru că este autentic), cu o bună deschidere intelectuală și o morală pe care nu poți, dacă nu ești om rinocerizat de politică, să n-o aprobi: morala omului reli-

gios care trece prin suferință și vrea să iasă din ea fără resentimente. N. Steinhardt a reușit. Mă uit la chipul lui de pe copertă. Seamănă cu un sfânt venit spre lumea creștină după ce fusese educat ca Sfântul Pavel sau Sfântul Augustin fericitul, în altă credință. Un spirit care-și asumă o lege, o morală, o credință și care apare, în lumea noastră necredincioasă și intolerantă, să ne atragă atenția că omul este o ființă care suferă și că ea poate fi salvată prin credință. Credința înseamnă, în cazul lui, o morală, un mod de a fi, o lege a moderației și o religie a iubirii... Mai este ceva ce-mi place enorm la N. Steinhardt: tăria lui morală. Când i-am auzit prima oară, „istoria” sa (mi-a spus-o Marin Preda) nu mi-a venit să cred. Mi-a confirmat-o, apoi, chiar N. Steinhardt în timpul unei călătorii pe care am făcut-o împreună în Lădeștii de Vâlcea pe la începutul anilor '80: a intrat în pușcărie numai ca să nu-i acuze pe V. Voiculescu și pe C. Noica. N-a vrut să fie, vorba tatălui său, un jidan c... Și-a asumat un destin și, în acea clipă, intelectualul care avea sentimentul ratării, al frivolității, a devenit, cu adevărat, un destin. A fost N. Steinhardt „disident”? A fost un om care a vrut și a reușit să-și salveze sufletul. Un român, un foarte bun român (apropo de discriminarea stupidă pe care o face Nae Ionescu) care a dovedit că intelectualul poate fi, într-o dictatură scelerată, un spirit liber, adică un spirit pentru care adevărul și Dumnezeu există. Am citit în *Dicționarul neconvențional al scriitorilor evrei de limba română* publicat de Al. Mirodan în Israel (1986) scrisoarea de răspuns a lui N. Steinhardt și-am fost tulburat: „Se cade să mărturisesc: mă simt din ce în ce mai creștin și mai român; ușor aș fi putut rămâne în străinătate în 1979-1980 (...), n-am făcut-o (...) pentru că am socotit că nu-i frumos să tot treci de la o denotațiune la alta și pentru că mai presus de orice am dorit să-mi pot identifica viața și soarta cu a poporului român; sângele meu este evreiesc, dar de simțit și de gândit, simt și gândesc românește”. Omul acesta și-a luat destinul în serios, n-a voit să trișeze și a trecut prin lume zâmbind, ca Sfântul Francisc, fără să profite prea mult de ea.

Ion D. SÂRBU

(1919—1989)



JURNALUL UNUI DON JUAN PROLETAR ȘI PROVINCIAL

UN FEL de *Mon coeur mis à nu* este excepționalul jurnal al lui Ion D. Sârbu, un filozof din școala lui Blaga și un prozator prea puțin cunoscut. *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (I-II, 1991, 1993) dă câteva elemente despre biografia lui socială și, cu mult mai mult, despre formația lui intelectuală. Gary, cum îi spun prietenii, este fiul unui miner din Petrila, a făcut, cu mari dificultăți materiale, studii de filozofie la Cluj, și-a petrecut tinerețea în internate, cazărmi și cămine, a trăit sub șapte dictaturi consecutive între 1940 și 1945, a fost comunist ilegalist, a stat, apoi, șapte ani în pușcăriile comuniste și a eșuat la Craiova, Isarlâkul său. Când începe să-și noteze, în 1983, ideile și amintirile, trecuse de

65 de ani, terminase trei volume de proză (*La Condition roumaine, Lupul și Catedrala, Dansul ursului*) și încearcă să facă bilanțul unei vieți pierdute. Este căsătorit cu divina Olimpia (Limpi) pe care, spășit, mărturisește că n-o merită, și-a pierdut aproape toți prietenii, iar când este întrebat ce face, răspunde că lucrează la un *tratat de rienologie* și e uimit că nimeni nu vrea să știe cu ce se ocupă această disciplină. În fine, meditează la „starea de rumânie” și la condiția lui existențială. Și-a iubit Mama, Tatăl, Sora și Soția... Nu-i, în consecință, un subiect bun pentru psihanaliză: „Este la modă acum să-ți detești... părinții, să-ți privești cu scârbă copilăria. Eu am fost foarte iubit, și iubirea aceasta a lor mă întreține și acum, trupește, sufletește, spiritual. Tata mi-a dat șira spinării, Mama, darul de a povesti și glumi. Amândoi, dragostea de lume, soare, oameni. Sora mea le-a moștenit candela de omenie și dragoste—trebuie să merg la Petrila, la mormântul lor, când vreau să mă rog”.

Diaristul trăiește izolat în micul și modestul său apartament, nu-și cunoaște vecinii de pe scară, merge din când în când în parcul din apropiere și stă atunci de vorbă cu pensionarii din cartier sau se așază la coadă la aprozar și prinde din zbor câte o vorbă de duh și năduf...

Primul volum din jurnal cuprinde perioada 1983-1986 și a fost scris, după precizările autorului, în timpul celor trei ierni cumplite. Nu sunt date suplimentare (ziua, luna). O primă abatere, dar, de la ritmul calendarului și de la principiul, esențial pentru jurnalul intim, al cotidianității. Ion D. Sârbu nu face istoria zilelor mohorâte, nu înregistrează decât rar evenimentele din afară și, cum am precizat deja, dă puține informații despre existența lui socială. Este limpede că nu urmează modelul Stendhal, devenit clasic pentru diariști: „J’entreprends d’écrire l’histoire de ma vie jour par jour”. Evită anecdotele, face rar portrete, nu călătorește (o singură dată, cu mulți ani în urmă, la Paris) și, în consecință, nu descrie muzeele și catedralele, nu participă la adunările scriitoricești și nu-și încondeiază colegii cum fac, de regulă,

memorialiștii proveniți din acest mediu. Ion D. Sârbu are treabă cu spiritul său. I s-ar potrivi mai bine, în acest caz, titlul carnetelor lui Baudelaire, citat de mine la început, ușor modificat: *Mon esprit mis à nu*. Nu trebuie să se înțeleagă, cu toate acestea, că filozoful din Isarlâkul Craiovei scrie un jurnal spiritual în genul Charles du Bos. Ion D. Sârbu nu este, bănuiesc, un spirit religios, deși primele rânduri din jurnal sună astfel: „Toți cei care își pierd încrederea în umanitate și în istorie — dacă nu alunecă în apatia îndobitocirii sau a cinismului ticăloșiei cotidiene — se întorc (cu fața sau prefața) spre Dumnezeu”. El se întoarce cu fața spre spiritul său încercat, lovit de istorie, lucid, disperat, din când în când ironic. *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* nu-i — trebuie precizat, de asemenea — o autobiografie, specie mai veche decât jurnalul intim. Nu se identifică nici cu formula memoriilor, deși istoria intră în discursul diaristic (amintiri din copilărie, amintiri de pe front, din închisoare, iubiri pierdute în timp etc.)...

Am arătat până acum ce nu este, repet, acest extraordinar jurnal — cea mai importantă operă de sertar, alături de *Jurnalul fericirii*, care apare la noi după decembrie 1989. Opera lui Ion D. Sârbu este, într-o proporție care variază de la fragment la fragment, un jurnal de idei și o confesiune morală, ceea ce, în cazul său, înseamnă: reflecții despre condiția existențială, lecturi meditate, observații despre istoria curentă și despre politică, amănunte din viața conjugală (cu ironie și tâlc), dialoguri (scurte și semnificative, cu o morală transparentă) cu personaje fictive, cum este Moșu, un înțelept care ține cu tradiția și adevărurile fundamentale... Inteligența și, desigur, talentul moralistului este de a ști să asocieze bine speculația cu biografia interioară și de a găsi un ton potrivit: sincer, convingător, personal, nici excesiv de abstract, nici prea îndepărtat de viața ideilor. Este destul de greu de realizat această bună înțelegere (i-aș zice bună potrivire, dacă formula n-ar fi ușor pleonastică) între reflecție și întâmplările ființei, între existență și spiritul care gândește existența. Ion D. Sârbu reușește, jurnalul său se citește cu interes. Nu-i o scriere spon-

tană, este o operă de reflecție pregătită încet și profund, în tovărășia imaginară a unor fantasmе: Candid, Moșu, Tutilă, Sommer, Deziderius, Erasm, partenerii unui dialog când nervos, când resemnat și ironic despre sine și despre istoria din afară.

Numele fictiv care revine mai des în jurnal este acela al lui Candid (cu varianta Deziderius Candid), alterego-ul diaristului. Când nu este Candid, scepticul, este Moșu, cel hârșit de viață și rămas la cele vechi și durabile, iar când nu apare Moșu, este totdeauna de față Olimpia, cea cu limba ascuțită și cu mintea ageră... Prietenul Sommer, evreu deștept și ironic, spune ceva despre mecanismele istoriei moderne, Limpi, divina soață, reprezintă istoria mărunță, cea de zi cu zi. Există în acest jurnal imaginativ și un Mefisto, personaj dintr-o operă de ficțiune a lui Ion D. Sârbu... El pune filozofului, ca și ceilalți, întrebări incomode sau vine el însuși cu soluții care pun în dificultate pe încercatul diarist.

Temele autorului sunt foarte variate, de la politică la doctrina lenei (*otiotica*) și de la dispariția satului la *răul românesc* (*le mal roumain*). În spatele acestor fragmente se află un spirit cultivat și, în sens metafizic, înțelegător: cunoaște, dar și își asumă ceea ce vrea să cunoască. Filozoful din Isarlâk notează gândurile și fantasmеle sale într-o libertate provizorie: libertatea singurătății. Nu are, oricum, sentimentul că va apuca să-și vadă jurnalul publicat. Și, din nefericire, așa s-a întâmplat. Trăind în circumstanțele în care trăiește, el folosește, când este vorba de istoria imediată, un limbaj ușor, cifrat. Când spune ceva despre Sultana Valide, savanta proaspăt alfabetizată, nu trebuie cine știe ce perspicacitate să descoperi despre cine este vorba. Sau când face referință la ascensiunea femeilor în politică, ori la *doctorii* care apără, ca temnicerii, puritatea ideologică a instituțiilor de cultură. Ce este simpatice și dă un sentiment de încredere în reflecțiile lui Ion D. Sârbu este, aș zice, lipsa lui de agresivitate, profunditatea lui morală. Gary și-a risipit, în mod sigur, viața, dar nu și-a înfrânt spiritul și, trecând printr-o lungă suferință, spiritul lui n-a ieșit înrăit. Nu lovește

bezmetic, nu și-a pierdut simțul nuanțelor, nu-l părăsește ironia (arma inteligenței), nu întoarce spatele valorilor.

Ceva din firea tenace și bună a ardeleanului pornit de jos, cu respect față de lucrurile fundamentale, răzbate în însemnările acestea care răstoarnă, de regulă, lozincile eticii și echității oficiale (suntem, să nu uităm, în 1983-1986 și exilatul de la Craiova nu întrevide ieșirea din sistemul totalitar). Câteva notații: „puterea este totdeauna de dreapta”. Noi, românii, suntem „multilateral turciți”, pieirea satului este evenimentul cel mai tragic din acest mileniu, Isus n-a vorbit de infern pentru că nu a fost căsătorit, *starea de iovie* este starea de așteptare neputincioasă a omului condamnat să asiste la lupta dintre Dumnezeu și Diavol, „omul este măsura, dar și nemăsura tuturor lucrurilor”, la noi, la români, totul este văzut *à rebours*: „Aici, la noi, toate calitățile sunt defecte și toate defectele sunt calități, între cuvânt și faptă există un divorț total, înscris ca zestrea genetică în ereditate. Conștiințele (ca morală, politică, răspundere profesională) nu funcționează decât în ilegalitate, pe șoptite, după colț. Proștii sunt deștepți, lichellele sunt cinstite, ageamiii sunt cei mai pricepuți. Lumea bună e atee, dar ține la religie, sărbători, datini”. Intelectualul valah este „un clown al puterii, (un) histrion al tuturor utopiilor ideologice” și tatăl, durul miner, îi spunea fiului Gary: „Te las să te faci profesor, dar dacă aflu că te-ai făcut intelectual, îți rup gâtul”. Cuvântul de ordine în această Balcanie a prăpastiei și răbdării este, după filozof, *lehamitea*. Lenea fiind singurul lux al sclavilor, trebuie teoretizată și propusă ca o morală: *otiotica*. Prima ei lozincă ar fi: „Să dispară diferența dintre munca fizică și munca intelectuală”. Auxina este un hormon al plantelor care le asigură flexibilitatea. El se găsește într-o cantitate mare în porumb. Ergo: „Mămăliga noastră auxinică explică morală noastră bazată pe răbdare și flexibilitate”. În fine, moralistului nu-i arde mereu de glumă și atunci își dă gândul pe față: „Trăim în plină comedie, comedia asta e tot ce poate fi mai trist și mai tragic în lume. Istoria tinde spre propria groapă, personalitățile ei ajung propriile

caricaturi, idealurile devin propriile lor haznale. *Difficile est satiram non vivere*. Filozofia a fost preluată de funcționarii de agitație, politica o fac papagalii de la Primărie (de la primăria Primarului, să fim bine înțeleși), destinul lumii depinde de câțiva economiști și militari, cinici și limitați. Mâncăm absurd cu pâine - doar că, pentru pâine, stăm la coadă cu cartelele în mâini, pe când din absurd avem uriașe stocuri supranormative, suficiente pentru câteva decenii de acum înainte: tot ce a fost real a devenit și supreal și subreal — iar ceea ce ar fi rațional (logic, moral, salvator) nu mai apare decât în vise, în cărțile uitate sau în subtextul unor rugăciuni ilicite”.

Ion D. Sârbu are, repet, un mare model intelectual (Blaga) și un model moral (tatăl). L-a citit pe Cioran și pune și el problema *răului românesc*, identificat cu capacitatea noastră de a îndura, cu lipsa de reacție în fața brutalităților istoriei. Asta se explică, după el, prin faptul că am stat o mie de ani sub ocupația Asiei. De aici ar veni scepticismul nostru fundamental și tot așa se justifică morala capului plecat pe care nu-l taie sabia... Nu-i deloc vesel moralistul acesta pățit, trecut prin pușcărie, marginalizat, expus *mankurtismului*, pregătit cu două-trei slabe idei să întâmpine moartea. „Nu sunt decât un simplu verb care visează ideea”, scrie el, cu o suspectă modestie. Și tot el, corectând, am impresia, pe Malraux: „Omul nu mai este ceea ce face, omul este ceea ce a refuzat să facă“. Iată o observație inteligentă și adevărată pe care n-o pot înțelege decât cei care au trăit într-o dictatură balcanică. Ca să poată supraviețui într-un provizorat care ucide pe îndelete, filozoful din singurătatea Isarlâkului aplică principiul *faire l'idiot devant un imbecile*. Dacă un Cristos cu experiență ar veni să propovăduiască în Valahia noastră, ar trebui să înceapă cu prudență: „Să dăm Cezarului ce-i al Cezarului și lui Dumnezeu doar ce ne mai rămâne” - este de părere moralistul, care are și el oarecare experiență în materie, a trecut și el prin multe și a văzut de toate. În închisoare visa că Isus Cristos intră pe ușă îmbrăcat în zeghe, tuns și bătut... Foamea și Frica nuucid, doar

Prostia, „cântând din fluierul strămoșesc”, ne duce, hipnotizați, spre dezastru...

Care este locul autorului în această confesiune? Cum îl slujește eul narativ pe *sinele* care, în orice jurnal, încearcă să se cunoască și să se construiască? Nefiind, propriu-zis, o cronică a interiorității, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* nu este decât într-un chip indirect o construcție de sine, o manifestare a unui *eu* (pronumele genului subiectiv) care vrea să spună ceva despre eul profund, ireductibil (*sinele*). *Eu* face puțin caz de sine, am precizat deja. Naratorul nu vrea să se cunoască (se cunoaște, se prea cunoaște!) și nu are în vedere nici un proiect de construcție de sine. Viața lui este în spate și nimic nu se mai poate repara. Ce-a fost și *ce-o să fie?!* — nu-l neliniștește prea mult. În zona marginală în care a fost împins, autorul (naratorul) a încercat micile vicii compensatorii, acum s-a refugiat în spirit și judecă și se judecă. Nu se iubește (s-a văzut), nu suferă de boala preeminenței (boala intelectualului român), nu învinuiește lumea de necazurile lui, nu contează pe Dumnezeu, nu cere reparații morale și nici bunuri materiale. Diaristul nu se pune în față nici măcar în scriitura intimă (în jurnal). Este prezent, ici, colo, dar totdeauna în vecinătatea unei reflecții, și de fiecare dată în relație cu un adevăr care vrea să fie, dacă se poate, obiectiv.

Este multă tristețe în această confesiune care ne spune ceva despre *pierderea de sine*. Acesta pare a fi sensul jurnalului său. Să reconstituie, din fragmentele unei vieți sfârșimate și prin fragmentele unei narațiuni intime, risipirea, ratarea într-o istorie confuză și absurdă. Cine este vinovat de această neîmplinire? Nimeni în chip special și toți în mod mijlocit sau nemijlocit. Este drama intelectualului din Est blestemat să treacă prin șapte dictaturi și să stea șapte ani (o cifră care îl urmărește pe Ion D. Sârbu) în pușcărie și, sub ochii lui, să i se ardă manuscrisele.

Ion D. Sârbu vorbește, repet, cu ironie și deznădejde de această deconstrucție a sinelui. Lui nu-i revine acum, la spartul târgului,

decât să înțeleagă sensul acestui eșec. Sunt în jurnal câteva fragmente elocvente. Autorul își contemplă cu îngăduință și amărăciune opera vieții lui: „De circa 22 de ani, exilat în Craiova, trăiesc melcoid într-o tot mai accentuată însingurare. Alcoolul a fost liantul meu cu lumea, când beam puteam să iubesc oamenii, să comunic, să fiu vesel, inteligent, stupid, generos. Om ca toți oamenii. M-au părăsit, pe rând, tutunul (fumam câte patru pachete pe zi), votca (vinul și berea nu mă satisfăceau), „pohta” după femei. Începusem să folosesc tot mai des cuvântul „ridicol” sau „bufon”, referindu-mă la tipul formei mele de cultură, inteligență și destin. Am trăit în tinerețe în internate, cazărmi, cămine și pușcării. Apoi a urmat lagărul, mina, Craiova (ca domiciliu forțat). Dumnezeu a fost bun și milos cu mine, mi-a adus la picioare o soție divină (pe care nu o merit), o casă liniștită, plină de cărți în „sârbească” dezordine (având eu oroare de noțiunea de „ordine”) și o singurătate religioasă, melancolică și contemplativă, în care doar vântul de departe îmi mai aduce, din când în când, semnul de dragoste din partea unor prietenii vechi și destrămate. „Chemări de dispariție mă sorb”, e normal: mă gândesc tot mai intens și mai practic la ideea de sinucidere, în fiecare zi, cel puțin de trei ori îmi înmoi piciorul rece în apa și mai rece a Styxului. Știu că aceste însemnări ale mele nu vor putea fi citite decât, eventual, după moartea mea — dacă nu cumva, păgubos cum sunt, ele să fie arse sau date la topit sub ochii mei, așa cum în 1958, „din cauza că nu sunt cuminte și înțelegător”, toate scrierile mele literare, filozofice, au fost distruse din ordinul imbecil al unui oarecare ministru Drăghici. Cine mai știe azi cine a fost acest Drăghici, călăul blând al infernului nostru...?”

Al doilea fragment este o scrisoare către Sergiu Al George, ultima scrisoare trimisă acestui prieten care s-a grăbit să dispară. Ion D. Sârbu își pune încă o dată oglinda în față și ce vede nu-l încântă. În alta parte, se caracterizează pe sine o *mediocritate*, o *molie*, o ființă cu o exigență *melcoidă*, o „deșartă și pierdută spe-

ranță“ a lui Blaga. Și tot el scrie o propoziție teribilă: „Fiul rățăitor pe care propriul frate, din lașitate și frică, l-a jertfit numai și numai ca vițelul cel gras să poată ajunge bou”. Dar să revin la scrisoarea către Sergiu Al George. Ea cuprinde o mărturisire semnificativă pentru intelectualul care nu-i satisfăcut de sine și nici de filozofia care, totuși, l-a ajutat să trăiască în momentele lui grele. Iat-o: „Recunosc, nu am fost conștient nici de rostul meu și nici de ceea ce zăcea ascuns în mine. Cristalizarea mea a fost penibilă, lungă și cumplită. Cred că filozofia — mai ales filozofia profesorală, de bibliotecă sau seminar universitar — m-a tarat în mod deosebit. (Înmagazinam fără să diferențiez, fără să diger, fără să-mi caut propria mea busolă sau stea polară.) Apoi, la aceste stocuri de haotice cunoștințe, s-au adăugat complexe mele proletare, lupta de clasă, lupta în clasă, lupta sub clasă (complex pe care nu l-am putut sfârși de tot nici până azi, din contră, mereu anunț: «va trebui să începem lupta de clasă de la început!»), plus scriitorii naturaliști și realiști ai Ardealului meu (Agârbiceanu, Rebreanu, Pavel Dan). Abia acum — de când îmi scriu proza mea ne-transilvană, am reușit să-i pun belciug în nas acestei maimuțe nemțești care este Filozofia. Pe care o țin sub masa mea de scris (sau o duc la lungi plimbări prin parc, legată cu un lăntug ce se cheamă «luciditate critică») și îi arunc, din când în când, câte o alună, câte o nucă, câte o idee de ros sau de joacă... Nu mă pot desparti de ea, nici să mă lepăd sau să mă abzic. M-a ajutat să rămân om în momentele în care nici a mă mai ruga nu mai puteam...”

Putem scoate, de aici și din alte fragmente, un portret al diaristului. Mai exact, un portret al *personajului* care se exprimă în textul confesiv, o biografie socială tipică pentru generația războiului (“generația pierdută”). Vine din mediile sănătoase, de jos, face studii bune, are modele ilustre (Blaga), modelele îl încurajează și își pun speranțele în el, este un om de stânga (comunist între 1940 și 1945), participă la un război nimicitor și, în sfârșit,

pare pregătit să fie un om al momentului, un agent al istoriei. Are toate datele favorabile. Dar este împins de istorie într-o tragedie lungă și sfârșește într-o comedie tristă. Soarta îl duce într-un Isarlâk în care numai singurătatea este cât de cât necoruptă. Singurătatea și ironia. Le folosește pe amândouă, le pune la treabă. Iese acest jurnal care este, cum am arătat la început, o colecție de reflecții morale și politice și, în plan secund, o confesiune intelectuală și existențială. Cele dintâi sunt, de multe ori, profunde și *cinstite* (insist asupra acestui termen care și-a pierdut de mult sensul cel bun în literatură). Sunt meditațiile unui observator perspicace și ale unui judecător drept. El nu-și asumă rolul de vedetă, nici de martir. Detestă victimologia, deși nu ajunge *doctor* în această disciplină. Amintirile din închisoare sunt mici parabole despre destinul individului în situații limită. Să reținem una singură. Un deținut tânăr, pe nume Popescu, își iubește în chip aproape religios soția. E punctul lui de reazem. Rezistă, moralmente, cu această imagine în sine. Într-o zi, gardianul întrebă: *Cine este Popescu?* Eu — răspunde deținutul, iar gardianul: *Semnează, te-a lăsat curva.* Popescu semnează și, într-o oră, albește și îmbătrânește. Devine un moșneag... Remarcabilă scena epică. Sunt și altele care însuflețesc aceste meditații amare. Gary, care a fost, dacă înțeleg bine, un tânăr cu mari succese erotice, călătorește spre bătrânețe cu trenul și, când intră într-un compartiment, observă o doamnă peste care trecuse, dur și nemilos, timpul... Recunoaște în ea pe Marta M., o frumusețe de altădată a Sibiuului. Femeia se uită îngrozită la prietenul Gary și-i strigă dramatic, acoperindu-și fața cu mâinile ei stâlcite: „Cară-te, Gary, cară-te, nu vreau să mă vezi așa!”..

Confesiunea din planul secund, aceea care spune câte ceva despre pierderea de sine, este mai săracă, mai voit săracă. Diaristul se identifică total cu o suferință colectivă (*cu starea de rumânie*) și cu destinul unei generații. Soarta lui a fost să fie mereu în contrastimp. N-a ales niciodată calea cea bună, a apăsas mereu pe alte

clape și n-a nimerit niciodată pe aceea a succesului. I-o spune, de la obraz, lucida Limpî: „Aș fi, îmi spune Limpî, un scriitor ce debutează mereu (fără succes, doar cu succes), un socialist fără ideologie, un creștin fără confesiune, un filozof fără sistem și memorie, un semicetățean tolerat, un transilvănean refuzat la Cluj, dar neasimilat în Oltenia, un român austro-ungar, un filorus antistalinist, un comunist contemporan cu fluturii și cu Iosif din Arimatheea, un estetician est-ethic, un liberal îndrăgostit de lanțuri, un sindicalist de unul singur, un fost Don Juan actualmente îndrăgostit de propria babă, un proletar plin de lumpendiplome, un miner fără lampă, un minisocrate ce nu a văzut Athena și nici cartelă de cucută nu are, un Danton primind zilnic picioare în fund de la Robespierre-ul blocului, un bătrân rămas în mintea copiilor, un evreu dat afară din comunitate, un șiiit-sunit încercând să rămână un creștin-copt într-o Armenie tot mai turcească, un neamț incapabil să repare o siguranță, un biet sergent într-o armată ce se retrage de 40 de ani, un zoon antipolitikon, o maimuță a bunului Dumnezeu, un căcat în ploaie, un...”

Este un portret reușit al intelectualului păgubos în circumstanțele României postbelice. Ion D. Sârbu îl privește (se privește) cu luciditate și ironie. O ironie blândă, umană, foarte umană, îndepărtată de obișnuita noastră zeflema... Diaristul nu vrea să trișeze nici în acest plan. Rămâne, în ceea ce privește scriitura intimă, în același registru: întristat mai totdeauna, disperat din când în când, ironic în tot timpul, fără a fi zeflemitor și, în consecință, cu acces la tragic. Este sever cu jurnalul său (“Sunt conștient că aceste modeste bucăți de sticlă colorată pe care *le transcriu în aceste caiete* (s.n.) ale robului Dezideriu Candid, nu au nici o valoare literară sau filozofică; sunt un fel de hybris gazetăresc între foileton de duminică și notă marginală”) și foarte înțelegător cu generațiile literare de după el. Nu le reproșează (textualiștilor) decât faptul că le lipsește „experimentul tragic al vieții”. În privința caietelor intime, Ion D. Sârbu se înșală. Sunt mai mult decât zice

el că sunt. Dezideriu Candid și-a luat rolul în serios și a făcut o operă temeinică. A notat fără emfază și fără preocuparea de a face *literatură* (element esențial pentru un jurnal intim), ceea ce a trăit și trăiește într-o epocă de „paranoică invazie de adjective și adverbe la superlativ”. Jurnalul îl ajută să scape de această maladie urâtă. Confesiunea este o formă de supraviețuire, scriitura intimă este posibilitatea lui de salvare, jurnalul (scris în semi-clandestinitate) e spațiul în care poate încă să funcționeze în relativă, camuflată libertate, spiritul critic al unui moralist nici resemnat în fața istoriei, nici îndârjit față de destin. În ranița lui de intelectual i-a rămas o unică armă: luciditatea spiritului. El îl ajută să înțeleagă și, dacă înțelege, să-și valorifice în chip superior eșecurile, tragedia individuală, lașitatea, tăcerile, singurătățile etc.

Jurnalul unui jurnalist fără jurnal este fructul acestui remarcabil efort intelectual și moral. Amănuntul, mărturisit mai sus, că el, naratorul, a transcris însemnările acestea intime, dovedește faptul că textul confesiv a fost elaborat în ideea de a fi, totuși, publicat într-o zi. Impresia că discursul intim nu este opera pură a spontaneității se vede și la lectură. Frazele au ordine și urmăresc un minim efect. Moralistul mizează din loc în loc pe paradox și pe jocul verbal. Îi reușesc amândouă și, mai ales, îi reușește confesiunea în aproape toate registrele ei. Jurnalul îl readuce pe Ion D. Sârbu în primul plan al generației pierdute și, totodată, al literaturii subiective românești.

Caietele secrete ale lui Ion D. Sârbu sunt „caiete de noapte”, „exerciții de uitare”, cutia neagră care, după dezastru, va putea fi recuperată, în fine, este vorba în aceste însemnări de o pregătire lucidă pentru moarte... Autorul nu pune mare preț pe jurnalul său, cel puțin așa scrie într-un loc, dar, pe măsură ce îl scrie, începe să prindă drag de el și să-i dea o destinație majoră. Schimbare de umoare semnificativă. Figură retorică destul de răspândită în literatura confesivă. Diariștii nu-și prea iubesc jurnalele, le consideră efemere, inferioare, oricum, literaturii de ficțiune. Continuă,

totuși, să le scrie, iar după ce le scriu nu se grăbesc să le distrugă. Și, după ce apar, se întâmplă un fenomen curios (un fenomen care nu a scăpat lui Malraux): jurnalul unui scriitor are tendința de a-i devora literatura. Faptul este evident în cazul Gide și, din păcate sau din fericire — nici eu nu știu cum să zic —, exemplul nu este izolat în literatură.

Autorul jurnalului pe care îl analizez nu pare a fi tulburat de această posibilitate. Jurnalul este pentru el, înainte de orice, un exercițiu împotriva fricii, un refugiu moral fără pretenții și „fără conștiința picului de veșnicie”. Toate acestea sunt și nu sunt adevărate. Sunt pentru că așa zice naratorul că sunt și trebuie să-i dăm crezare. Nu sunt, totuși, așa cum zice el pentru că, în alte fragmente, își schimbă părerea sub influența unei alte stări de spirit. Și această metamorfoză ține de o figură retorică a genului. Căci diaristul este prin excelență un tip care se contrazice. Cel puțin atunci când este vorba de impresia lui asupra utilității și inutilității scriiturii intime. În această privință, autorul de autoficțiuni este ca vremea: schimbător. Azi este încrezător și bun, împăcat cu lumea, mâine este posomorât și cârtitor, sceptic față de posibilitățile jurnalului ca literatură. Ion D. Sârbu nu face excepție: O temă recurentă în jurnalul său este chiar precaritatea jurnalului ca gen literar: jurnalul ar fi o aflare în treabă, un exercițiu de stil (a-ți face mâna pentru opera majoră), o scriere, pe scurt, de sertar, cu valoarea și inutilitatea ce decurg (așa credea și Barthes într-o notație sceptică în marginea jurnalului gidian!) din condiția ei...

Cam în acest sens merg și reflecțiile jumătate sarcastice, jumătate serioase ale diaristului din Isarlâk, exasperat — în paranteză fie spus — de Barthes, de semiotică, hermeneutică, de textualism... Dar nu este totdeauna convins de precaritatea și frivolitatea poeziei spontanului (poetica prin excelență a unui gen care refuză programatic orice obediență față de retoricile, poetice constituite). Tot improvizând, tot notând fugitivul, inesențialul,

inutilul din viață, scriitorul observă că toate acestea încep să aibă un sens. *Exercițiile de uitare* devin, atunci, *exerciții de luciditate* și frica este dublată, în jurnal, de bucuria de a scrie. Cum și zice exilatul din Craiova: „Bucuria fiecărui rând este bucuria fiecărei zile trăite cu un toc în mână și cu privirea spre copiii, copacii și cerul pe care îl mai pot zări dincolo de geamul zarcăi mele”.

Mai reținem, din alte fragmente, că aceste confesiuni clandestine reprezintă și un act de protest individual, o încercare singulară de a ieși din „starea de iovie”, din faimoasă mitizata noastră inerție răsăriteană. Jurnalul intim, deci, ca mărturie, ca document social și moral, ca exercițiu (încă un exercițiu!) de claritate și libertate interioară. Mă grăbesc să spun că în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* mai ales acest aspect se observă la lectură și cu precădere acest element îi dă valoare morală și intelectuală. Aici se vede mai bine că jurnalul intim scris într-o istorie tragică este infinit mai mult decât Amiel zicea că este: *une paresse occupée*. Este o exasperare scrisă (transcrisă), o întâmpinare și o convertire (scriptică) a fricii, un act de salvare interioară și o mărturie îngropată. Un exercițiu (al câțalea?), deci, de supraviețuire și un document de existență. Ion D. Sârbu, trecut prin multe, lovit de dușmani și trădat de prieteni, marginalizat de utopia în care avusesse nesăbuița să creadă în tinerețe, își trece în aceste caiete secrete revoltele, dezamăgirile, sarcasmele sale, într-o libertate totală a spiritului: „Jurnalele mele, — haotice coșuri de hârtie ale memoriei — au fost, într-adevăr, niște maculatoare prin care încercam să-mi păstrez imaculată conștiința mea morală și politică, în luptă cu mediul, istoria și, mai ales, prietenii mei. De 20 de ani mă tot pregătesc să-mi scriu adevărata și reala mea autobiografie și nu reușesc nici măcar să o încep: mă dor inima, carnea, oasele toate. Nu am reușit să supraviețuiesc, pe această insulă a șerpilor, decât uitând și iertând. Ca să fiu și eu iertat și uitat, dincolo. Acesta e paradoxul generației mele tragice: nu putem trăi decât dacă reușim să uităm ce am trăit! Și nu putem exista decât dacă

reuşim să uităm ce am trăit! Şi nu putem exista decât amintindu-ne mereu ce a fost şi cum a putut să fie aşa cum a fost. Jurnalul, după a mea părere, este o mărturie. Amânată. Îngropată“.

Cam acestea sunt, în esenţă, ideile lui Ion D. Sârbu despre jurnalul intim ca gen literar şi despre jurnalul său în chip special. Elevul lui Blaga nu-i excesiv de sever, nu-i nici un entuziast al literaturii autobiografice. Fără a fi preocupat în chip expres de tehnica interioară a jurnalului, înregistrează nu atât viaţa lui secretă, cât reflecţiile sale în marginea unei istorii iraţionale. El ne propune, în acest sens, o fantasmă oarecum inedită în istoria genului. Este vorba de fantasma celui care ţine un jurnal intim într-o dictatură de tip balcanic: într-un oraş de provincie, un fel de sat lăţit şi haotic, cu moravuri fanariote, cu jandarmi ideologici şi ieniceri specializaţi în linguşire, trăieşte un om singuratic, dominat de sentimentul ratării şi al morţii; a făcut războiul în Est şi Vest, este un om de stânga şi, pentru că are simţul justiţiei şi nu îngăduie turcirea spiritelor, este băgat în mai multe rânduri în închisorile comuniste; scapă şi, acum, când destinul lui se apropie de sfârşit, meditează la ceea ce a fost şi la ceea ce se întâmplă în jurul său; cu luciditate, cu ironie, cu disperare, de multe ori cu farmec; caută propoziţiile cu valoare aforistică şi, fiind un om inteligent şi tolerant, le găseşte uşor; ca şi Cioran, dar cu moderaţie, dă tragicului o strălucire formală; literatura nu diluează, totuşi, în textele sale, tragedia existenţei; diaristul din Isarlâkul nord-dunărean se fereşte să devină „un bufon al meditaţiei” şi opreşte spectacolul limbajului la timp; suficient, totuşi, ca naratorul acestor apocalipsuri să-şi taie o figură pregnantă şi să fixeze, cum spuneam mai sus, o fantasmă: fantasma scriitorului din estul Europei, îmbătrânit în nenorociri şi refugiat într-o confesiune secretă în care intră toate, de la problema inconştientului la frivolităţile unui donjuan proletar şi provincial.

Bătrânul Gary a dat lovitura. Jurnalul său îl răzbună şi-l scoate, literar vorbind, din anonimul în care l-a împins o lungă istorie coruptă şi violentă.

* * *

Din însemnările sale, încheiate în *joia mare* 1989, deducem că (fiu de miner din Petrila), el a luptat pe frontul de Est, apoi pe frontul de Vest și, ca asistent al lui Lucian Blaga și om de stânga, avea toate șansele să facă o mare carieră intelectuală. Nu se întâmplă acest fapt, dimpotrivă, neliniștitul, justițiarul Gary (cum îi spun prietenii) este dat afară din învățământ și, în urma unui denunț, este arestat și condamnat la trei, apoi la șapte ani de închisoare. Eliberat în 1963, se angajează vagonetar la mina Petrila, apoi, cu chiu cu vai, ajunge secretar literar la Teatrul Național din Craiova. Când își scrie jurnalul este totalmente marginalizat. Nu și-a pierdut cu toate acestea ironia, e îndârjit, arțăgos într-o privință, sceptic, mioritic în alta. La Craiova, unde a fost exilat, și-a găsit un serviciu și o soție (celebra, de acum, Olimpia) cu un fermecător umor valah, pârghia lui morală într-o așezare turcită. Un oraș cu mici șefi abili și fără caracter, cu universitari fără strălucire, cu cozi interminabile și „bancuri” ingenioase... Ion D. Sârbu se decide, acum, la spartul târgului să scrie despre toate acestea în „caietele (lui) de noapte”, fără a folosi cifrul, aluzia, parafraza, parabola și alte instrumente ale interdicției și fricii.

Iese o carte puternică, o confesiune majoră din toate punctele de vedere. Este, repet, cartea unui intelectual de marcă inițiat deja în 1945 în știința arhetipurilor (teza lui de licență este intitulată: *De la arhetipurile lui C.G. Jung la categoriile abisale ale lui Lucian Blaga*). Reflecțiile sunt de multe ori tăioase, dar cum bine zice Marin Sorescu în *postfata* volumului, „mușcătura lui filosofică e din dragoste, ca prelungirea unui sărut”. Chiar așa și este literatura confesivă a acestui estetician *est-ethic* căruia nu-i iese nicio dată, nimic, în plan social. „Un liberal îndrăgostit de lanțuri, un sindicalist de unul singur, un fost Don Juan actualmente îndrăgostit de propria babă, un proletar plin de lumpen-diplome (...), un Danton primind zilnic picioare în fund de la Robespierul blocului (...), un biet sergent într-o armată ce se tot retrace de 40 de

ani (...), o maimuță a bunului Dumnezeu, un căcat în ploaie, un...”

Omul care își face singur acest portret — portretul unui mare păgubos, un fel de Ieremia cu titluri academice... scrie despre „forma mentis” la români fără a cădea în păcatul răspândit printre intelectualii români de ieri și de azi de a se rușina de nația lui. Ca și Cioran, pe care, în fapt, elevul lui Blaga nu-l acceptă în nihilismul lui devastator, îi iubește pe români cu „o ură grea”. O ură, totuși, de suprafață, o ură în vorbe, spuse la mânie. Diaristul nu se dezice de ai săi și nu se rușinează de lumea din care a ieșit. Nu-și „dă demisia” din românităte, dar este necruțător cu starea letală a moldo-valahilor, cu hibernarea noastră istorică și disponibilitățile morale ale intelectualului din nordul Dunării. Are o sută, o mie de nuanțe pentru a-i încondeia pe bravii noștri oportuniști, pe ienicerii scriiturii abile, pe jandarmii literaturii oficiale. Ion D. Sârbu, cu limba lui rea și colorată, zice *eunucarea* spiritului în epoca realismului socialist și citează câteva nume de scriitori în vogă în anii '50, cinici și lamentabili. Jurnalul va trezi, probabil, unele adversități din această pricină. Nici eu nu împărtășesc toate opiniile autorului, dar nu pot să nu văd că el are, în esență, dreptate și că, dincolo de propozițiile severe, se află un caracter drept și o inteligență remarcabilă.

Ion D. Sârbu nu mai crede în puterea filozofiei de a schimba lumea. (“Filozofia și Morala dârdâie afară în frigul politic al unei ierni fără sfârșit”) și-i numește pe preoți „oportuniști ai cerului”. Textualismul îi pare o lașitate bine chibzuită (aici greșește *diaristul*, dar nu-i locul să arăt de ce!), ideea de a *scrie scriitură* îi pare o aberație. „Barbaria rokokko” a Occidentului îi trezește remarci foarte... răsăritene. Ca orice intelectual ce a trăit prea mult într-un ghetou (ghetoul totalitarismului), Ion D. Sârbu are și el intransigențele, limitele, fantasmalele sale. Fățâiala psihedelică a tineretului apusean îl enervează cumplit. La fel *școlile formaliste* în critică, bizantinismul intelectualului mandarin, limbajul ermetic, dezinteresul programatic față de istorie. Fiul minerului din Petrița,

toamnă de carte și victimă pe viață a sistemului totalitar, nu vede cu ochi buni dezangajarea intelectualului occidental, cum nu acceptă oportunismul intelectualului răsăritean. Poziție corectă, poziție dificilă.

Gary a plătit cu vârf și îndesat din cauza acestei incomode sincerități. Din 1972, scrie el undeva, nu i-a mai intrat în casă nici un prieten. E ocolit de toți și atunci stă de vorbă cu înțeleapta Limpi și, mai des, stă de vorbă cu sine în aceste caiete intime. Aici poate să scrie că dictatorii mor nu de glonț, ci striviți de uriașa lor putere politică, că Sartre este „un bufon existențialist”, că Noica este „un mare fricos”, dar că el a reușit să transforme frica în *stil* și prudența în înțelepciune... Mai târziu revine asupra lui Noica și-l numește, mai drept, „un mare poet al filozofării”. Nefiind un spirit religios, Ion D. Sârbu acceptă, totuși, mila „ca rușine de lume” și, ca și Noica și Steinhart, laudă închisoarea: „Doamne, cât de liber și cinstit eram în pușcărie”. Dă, totuși, în *Jurnal* câteva scene de apocalips din detenție. Mereu cu acel sentiment (general în scrisul lui Ion D. Sârbu) al iremediabilului și al colocvialității. Cred că aceasta este ecuația scrisului și, probabil, ecuația ființei sale: un simț acut al tragicului și o plăcere enormă de a comunica.

* * *

Nu-l știu aproape deloc, ca om, pe Ion D. Sârbu, nu l-am văzut decât o singură dată, la Craiova. L-am ascultat atunci vorbind la o adunare scriitoricească și mi-am dat seama numaidecât că e un fermecător spirit oral. Vorbea extraordinar de bine, era inspirat, plin de haz și mușcător. Marin Sorescu îmi spune că Gari dădea în cercuri intime spectacole sublime de inteligență și fantezie și că și-a cheltuit geniul în oralități copioase.

Jurnalul salvează ceva din această extraordinară disponibilitate colocvială. Frazele sunt împănate cu vorbe de spirit și analogiile diaristului (toate bat nu știu de ce spre turci!) sunt delicioase.

Eternul păgubos știe încă să râdă, îi ia peste picior pe oltenii pe care, în fapt, îi iubește și, când *hazul* este mai mare, trece la *ne-cazul* său fundamental. Atunci râsul dă spre furie și vorba în doi peri trece spre aforism și concept. Rețin câteva din reflecțiile lui norocos formulate: „orice putere e de dreapta”, „eu îmi merit țara”, istoria este o „boală urâtă a Timpului absolut (...), omul un experiment ratat și definitiv compromis” etc. În notațiile din urmă, Ion D. Sârbu se apropie periculos de nihilismul lui Cioran. Nu-și pierde însă cumpătul. Jurnalul este plin încă de proiecte sociale, în scepticul Gari zace un reformator de nuanță poporanist-metafizică. Deși este malițios față de „moromeții” care au împânzit orașul și l-au corupt (de ce „moromeții”? De ce nedreptățește eseistul acesta pătrunzător pe țărani lui Preda?). Ion D. Sârbu continuă să creadă că *satul, ogorul și țăranul* sunt stâlpii etnogenezei noastre: „Mă tem că generația noastră, ajungând la cumpăna veacului, nu va putea să-și asume nici o altă glorie și victorie decât faptul că sub *ochii noștri a avut loc moartea pe cruce a satului românesc*”. Ceea ce este adevărat. Ceea ce este cumplit.

Să rămânem la *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*: o operă majoră din sfera literaturii subiective românești; o confesiune amar-tăioasă, revelatoare pentru un destin tragic și pentru destinul unei generații, o carte, în fine, scrisă — în ciuda nenorocirilor pe care ea le povestește — cu poftă, cu talent moralistic și cu o imaginație de tip intelectual. Personajul care trăiește în aceste pagini și care și gândește de regulă bine, fără ifose, fără complexe, fără patimă politică de tip balcanic este cât se poate de simpatic: nici veșnic acuzator, nici veșnic pierdut într-o bufonadă fără șir. Într-o epocă „aleluiatică” (încă o formulă bine găsită; Ion D. Sârbu este expert în aceste vorbe memorabile), își ține firea și face o cronică secretă a epocii din unghiul unei subiectivități complexe, o cronică în care farmecul inteligenței se unește cu sentimentul unei pieiri lente, în scârbă și uitare.

Asistentul lui Blaga le-a cunoscut pe amândouă până la capăt.

Și le-a cunoscut în modul lui foarte personal, „dincoace de bine și de rău”, într-o succesiune de pagube și nefericiri care nu i-au doborât spiritul. Acest fapt mi se pare esențial în cazul lui Ion D. Sârbu, un scriitor care sare, acum, după patru ani de la moartea lui, peste rânduri. Întâlnirea cu opera lui secretă este, realmente, o revelație și, dacă regret ceva este că nu l-am cunoscut mai bine cât timp a trăit. Mi-am pierdut vremea cu atâția grafomani fără talent pregnant și, cum s-a dovedit ulterior, fără caracter și, iată, am stat departe de oameni ca N. Steinhardt și Ion D. Sârbu, spirite strălucite și scriitori morali în sensul cel mai înalt al termenului. Ce tristețe pentru un critic literar!

* * *

Ion D. Sârbu își subintitulează jurnalul său *roman politic*. Cunoscând incompatibilitatea dintre jurnalul intim, gen care respinge programatic ficțiunea și se bazează pe o poetică a spontanului, și romanul ca produs prin excelență al imaginației epice, ne putem întreba de ce autorul, avizat în estetica literară, amestecă așa de ostentativ lucrurile?! Am încercat să aflu în cuprinsul jurnalului un argument în această privință și, singurul fapt pe care l-am găsit este că autorul refuză să se explice. O explicație ar fi că în textul confesiv pătrund (s-a putut constata chiar din primul volum) și câteva personaje fictive: *Moșul* (personaj simbolic), profesorul Mefisto, om înțelept, azi un pensionar amărât în Isarlâk, ucenicul Candid, sub care se ascunde, nu mai încape îndoială, chiar *diaristul* acesta ironic, nervos, cu gustul cenușii pe limbă și cu un puternic sentiment al ratării în tot ceea ce scrie. Însă personajele n-au mare rol în confesiune, singurul care se impune este naratorul, cel ce povestește o istorie dramatică și-și spune franc părerea despre lumea prin care trece. El își inventează parteneri de dialog într-un lung monolog. Într-un fragment din jurnal le spune, corect și inspirat ca formulă critică, „ficțiuni ale singurătății”. *Diaristul* dă aici o sugestie despre tehnica unei confesiuni intime care operează cu mai multe instrumente epice: „Să

nu alunec — zice el — spre formula de jurnal intim și personal; sper că cititorul prezumtiv al acestor însemnări își dă seama că toate persoanele cu care stau de vorbă sunt de fapt personaje din romanele mele, simple ficțiuni ale singurătății, parteneri de dialog, ai monologului meu; până și Olimpia...” Acest fragment merită să fie analizat. El spune ceva despre ce se petrece cu jurnalul intim ca gen literar care cultivă indirect ficțiunea nonficțiunii. Mai întâi, Ion D. Sârbu se teme, s-a văzut, ca însemnările sale să *nu alunece spre jurnalul intim și personal*. Curioasă spaimă la un diarist avizat că asistentul lui Blaga! Jurnalul este, prin excelență, *intim* și, prin natura lui, inevitabil *personal*. Atunci cum să nu alunece un gen spre natura lui? Jurnalul lui Ion D. Sârbu este, de la prima lui linie, personal și intim din moment ce vorbește de biografia lui secretă și este redactat în clandestinitate sub interdicția de a fi dezvăluit. O temere, așadar, inutilă, nu știu dacă nu jucată, înadins exagerată de inteligentul Gary. A doua observație este mai interesantă: *diaristul* introduce deliberat în textul confesiunii personaje din romanele sale pentru a face posibil în jurnalul intim (bazat, prin excelență, pe monolog) dialogul. Fie că sunt sau nu personaje din narațiunile sale, rabinul Sommer, Candid, Mefisto, Olimpia sunt în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* ficțiuni, cu adevărat, ale singurătății naratorului, personaje simboluri. Romanul politic nu se sprijină — trebuie să spun limpede — pe ele, nici pe micile schițe epice din interiorul confesiunii. Acestea sunt puține și, cu câteva excepții (una este, totuși, excepțională: povestea soldatului care și-a pierdut o cizmă și, din această cauză, nu poate fi lăsat la vatră!), nu sunt esențiale. Romanul, dacă există, este indirect și este de natură eseistică. Un *roman-eseu*, deci, în care un filozof vorbește despre deșertăciunea oricărei filozofii și despre morala omului năpăstuit de istorie. Omul nu se lasă doborât de destinul său social și încearcă să-l învingă, cum fac toate spiritele puternice, printr-o meditație lucidă.

Superioritatea celui care își gândește gândirea și își conștientează ratarea. Ion D. Sârbu a devenit expert în nenorociri și,

În jurnalul secret, se recomandă singur ca doctor în științele morale păguboase. Îi place paradoxul și-l cultivă într-o frază cu accentele bine puse. Este limpede că el nu notează, cum se zice, din fuga condeiului. Confesiunea lui este elaborată și ideile au timp să se așeze în pagină.

Să ne uităm mai bine în interiorul acestor însemnări și să desprindem câteva fragmente. Iată, unul, despre intelectualul păgubos care, voind să fie egal cu alții, o pățește mereu: „Iubiți colegi, iată, am curajul să recunosc că viața mea se poate reduce la două-trei gafe fatale. Prin anii 1947 sau '48, în Cluj, am comis prima mea gafă politică: am cerut, în public, drepturi egale cu colegii mei maghiari. Am zburat din Universitate, din presă, a trebuit să fug și din oraș... La București, în 1956, lucrând la revista *Teatru* am comis cea de-a doua (și cea mai gravă) gafă a vieții mele. Am cerut drepturi egale cu colegii mei evrei. Am zburat din literatură, libertate, presă, teatru, cinematografie. Ajuns, după mulți ani, în Craiova (cu domiciliu obligatoriu) am reușit să supraviețuiesc (subexistând) tocmai fiindcă, fiind ars și cu ciorbă și cu iaurt, nici prin gând nu mi-a trecut să mă ridic în vreo mare ședință și să cer, chiar și în șoaptă, drepturi egale cu colegii mei olteni. Mă simt foarte bine în situația în care sunt. Nu fac parte dintre cei care sunt preferați, promovați, propulsați, sunt în schimb suspectat, suportat, tolerat în limitele unei vieți onorabile de lepros politic. Am libertatea de a scrie despre lepră și lepre, o am pe Olimpia, mi se asigură toate condițiile de a putea să mor înainte de a muri.”

Sentimentul lui Ion D. Sârbu este că trăiește fără întrerupere într-un „bal schizofrenic” și, în clipe de disperare, se întoarce spre origini: „Am rămas un proletar socialist de tip mittel-european și strig, ca în piesa mea din 1950: «Unde ești clasă muncitoare? Unde sunt steagurile tale, pumnii tăi, sfânta ta dorință de dreptate și libertate?»... Tăcere. Mina Petrila nu și-a mai făcut planul de trei ani”... Când este dat afară de la *Teatru* și i se interzice să publice, Gary se plânge mamei sale, țărancă ieșită din încrucișarea mai

multor neamuri. Realistă, aceasta îi dă soluția: „Dacă nu te lasă să scrii în limba română, *dă-ți demisia de la români*, și treci în altă limbă. Nu scrie nicăieri că trebuie să murim în limba în care ne-am născut”. Gary nu-și dă demisia și, pe față și în ascuns, continuă să scrie în limba română. Relatează, acum, cu ironie acră această întâmplare veche și precizează: „Nu cred! Vreau să mor în țara mea. *Eu îmi merit țara*”.

Omul învins, nedreptățit, alungat ca un câine dintr-un loc în altul, are tăria să nu demisioneze nici din univers, nici din limba română. Admirabil. Candid îi atrage atenția că „orice putere este de dreapta” și că *la stânga* nu rămân decât „văduvele, sărmanii... și cărturarii de tipul tău”. Gary, păgubitorul, doctorul în catastrofe sociale, cobaiul istoriei, rămâne *la stânga* și visează în stil hegelian la istorie „ca o devenire spre libertate a Ideii”. Un coleg, traducător din Rilke, face practici budiste (vegetarism, meditație, yoga) și, întrebat asupra lucrurilor simple, dă răspunsuri stupide. Moralistul Gary nu-l iartă: „valahi fiind, putem practica nirvana și neantul, absurdul și sinuciderea, dar ne ferim cât putem de răceală și de privirea milițianului din colț”. Subtil și ironic. Pe Blaga l-a văzut într-o zi, în 1954, în fața bisericii reformate, plângând rezemat de un castan: „Voi fi uitat, opera mea va pieri, chiar și voi, cei mai buni studenți ai mei, vă veți lepăda de mine”, ar fi spus el. Poetul moare cu un imens gol în jurul lui și, fostul său asistent citește pe Sartre și pe Simone de Beauvoir. Vorbind despre o carte scrisă de La Grande Sartreuse, lasă toate politețurile deoparte și notează: „o carte de burgheză împuțită, laș oportunistă și idiot inutilă”. Dur, dar nu departe de adevăr. Citește jurnalul lui Tolstoi și ce observă? Că marele Tolstoi „era plin de ură neagră împotriva a tot ce nu era dragoste, suferință și iertare în sufletul său; mi se pare a fi fost cea mai bătaușă inteligență a epocii”... Gary, prigonitul din Isarlâk, este plin de admirație. Citește și pe noii scriitori francezi și este sincer decepționat. Textualismul îi pare a fi o școală a plictisului. Noaptea, când are insomnii, se

mai gândește o dată la Blaga, la neputința filozofiei în fața istoriei. Concluzia nu este deloc veselă: „Adevărul — pe care trebuie să-l rostesc — e următorul: filozofia (pe care, în tinerețe, am frecventat-o cu foame și pasiune de neofit crud și pur) s-a dovedit a fi total neputincioasă în fața istoriei, a puterii, a răului. Mai mult — a dat un număr considerabil de «idioti utili», puși în slujba dictaturilor de tot felul. Nu a contribuit cu mai nimic la apărarea poporului de jos, a valorilor morale, spirituale și sociale, din contră, a servit justificări și a lucrat, cu toată tehnica sa de gândire și expresie, la sistematizarea teoretică a întregului aparat de represiune. În momentele mele cele mai degradante și umilitoare — când eram bătut la cur, gonit și mușcat de câinii lup, trădat de prieteni și batjocorit de călăi — am simțit doctoratul în filozofie al lui Marx, lecturile din Hegel, ale lui Lenin, broșura lui Stalin și teza de doctorat a aceluia Torquemada al Facultății de Filozofie din Cluj, Pavel Apostol, care se intitula: «Spre un nou umanism socialist». Blaga a fost un martir — dar spațiul său mi-oric, fără voia lui, este astăzi o mârțoagă încălecată de toți protocroniștii-kitsch ai tuturor sărbătorilor sultanale”.

Ca ardelean serios, Ion D. Sârbu are un dinte împotriva regătenilor. Părerea lui este că transilvănenii se află mai aproape de Europa decât bizantinii, bonjuriștii, fanarioții. Miticii din vechile principate. Prefăcut, el laudă labilitatea muntenească, văzând în ea un factor de progres. Noi, muntenii, care avem mai mult umor, primim fără iritare aceste veșnice imputări. El, bătrânul și inteligentul Gary are mai mult spirit decât alți defăimători ai noștri: „Nu văd nimic rușinos sau total-rău în acest buchet de defecte, urmare tristă a ocupației turcești și a unei paralele izolări, tot foarte lungi, de Europa marilor valori, școli, curente. Lichelismul, de pildă, vine cu o serioasă doză de inteligență practică, semidoctia apare deodată cu o întregă recuzită de teatru, iar succesivele ocupații, înrobiri ne vindecă de utopii, dogmatisme și prietenii veșnice. Noi, românii, trecem prin ideologii, religii și convingeri

ferme, ca rața prin apă. *La noi, nimeni nu a crezut definitiv în nimic*, nici la 23 August și nici astăzi. Nu apuc să contrazic un ministru sau redactor-șef, că a și trecut cu toate armele și biografia sa de partea mea. Balcanii alcătuiesc (poate, nu sunt sigur deloc!) sângele proaspăt-leneș, mincinos, fantezist și hoțesc al acestei prea cinstite și cuminți (azi!) Europe de mijloc, plină acum de melancolie și sinucigași, plină mai ieri de fasciști, anarhiști și revoluționari în stare larvară“.

Gary nu se cruță nici pe sine, ardeleanul fără noroc transmutat în Isarlâk. A îmbătrânit în singurătate și, când iese pe stradă, ce vede el? „Nu văd decât fețe fără față. Coli albe, mototolite. Moace false. Cururi cu ochi. Fețe obosite, folosite, spălate după. Fețe scutite de expresie, ochi din care lipsesc și tristețea și bucuria. Am văzut, într-o cancelarie profesorală, cum din circa 30 de «cadre» (sau «corpuri didactice») abia doi, și aceia bătrâni, aveau o față. Ceilalți păreau niște machete din lut, neterminat, nelucrate. (Nu mă mai uit nici eu în oglindă — și chiar de mă uit, nu mă văd. Moșneagul, ce pare în fotografiile făcute de colegii mei la diferite vernisaje, nu are nimic comun cu mine, așa cum am rămas în memoria mea. Cred că ceasul propriei mele imagini subiective s-a oprit din ziua în care, murind de fapt, am continuat să îmbătrânesc într-un trup ce nu mai merge pe același drum cu sufletul sau așa-zisul meu spirit. Am apucat vârsta la care pot să spun despre mine: «omul începuse să vorbească singur»). Este dezamăgit de literatura din vremea lui și este cu hotărâre împotriva amestecului politicii în artă. N-o refuză, cu toate acestea, total: „Am trăit periculos, scriu periculos: sunt o victimă a politicii, scriu cinstit și curat despre această necinstită și necurată politică. Nu văd posibilitatea unui înger salvator, coborând cu o sabie justițiară în mână ca să ne scape de proști, lichele și ageamii; dar văd în politică singura „porte étroite” prin care ne putem strecura în sala unde se fierbe ciorba viitorului și a poporului, și a limbii noastre. Chiar și soarta literaturii noastre postmodene, postrevoționare, postliterare”.

Abia scăpat de arcanele politicii, Ion D. Sârbu se gândește, vașzică, la o șansă de schimbare prin acțiunea politică. Vrea să fie, dacă nu în interiorul, în preajma sălii unde se fierbe „ciorba viitorului”. Cu adevărat imprevizibil și incorigibil este intelectualul acesta transilvănean! Nu-și trădează natura intimă, nu-și schimbă firea, nu-și leapădă sarcasmul nici în disperare și scârbă (o stare ce se repetă în jurnal). Personaj complex, adevărat erou de roman indirect, de o bogăție sufletească remarcabilă și cu o imaginație a ideilor puțin obișnuită la intelectualul român. El trece, cum s-a putut observa, prin multe. Într-un rând e profesor de etică la o școală specializată în reeducarea „curvelor profesioniste”. Profesorul este la început speriat de agresivitatea și vulgaritatea elevelor, perseverează și, după o vreme, constată că multe dintre prostituate fac frumoase cariere în cultură, artă, syndicate. Una dintre ele ajunge inspectoare la Ministerul învățământului și, vizitând-o acasă, profesorul de etică și estetică descoperă că fosta prostituată are o bibliotecă impunătoare. Dar când rămâne o clipă singur și scoate o carte din raft, constată că în spatele ei se află un stoc masiv de ilustrate porno... Ceea ce nu-l împiedică pe filozof să-i sărute la plecare mâna cu respect, umor și optimism... În acest timp, gândul lui moral decide: „curva-i curvă până moare”. Gary tolerantul stă, apoi, de vorbă cu vecinul său, domnul Nimbus (altă ficțiune, desigur), însingurat, părăsit, nefericit ca și el. Și despre ce credeți că vorbesc însingurații din Isarlâk? Despre cartierele mărunte din Londra, Lisabona, Viena, Hong-Kong sau din orașele din America de Sud. N-au vizitat, bineînțeles, nici un oraș, inventează, *mint* cu bucurie, își descarcă imaginația. La urmă sunt oboșiți și fericiți. Despre talentul literar, Gary crede că el nu poate fi despărțit de elementul etic. Talentul autentic trebuie, dar, să aibă „mare caracter și curaj”. Ion D. Sârbu este preocupat și de accidia valahă și-o definește cu subtilitate eseistică într-o pagină. Citește cu plăcere romanele polițiste și, ca să se pedepsească, vede toate filmele coreene din oraș. Un fel de sadomasochism repetat

pentru a-și răzbuna condiția mizerabilă în care a fost aruncat. Urmărește ascensiunea politică a lui Gorbaciov și are o rază de speranță. Speranța nu-i totuși prea mare, sergentul Ion Dezideriu Sârbu, care străbătuse o parte din stepă pe jos, și-a făcut o idee despre mesianismul rusesc: împinge ideile bune spre intoleranță și, deci, spre dictatură. Nu-i o idee, desigur, nouă și nici prea originală. Nu poate Rusia lui Dostoievski, Rusia spiritului să ofere altceva decât totalitarisme? O chestiune de urmărit. Ideile despre stilul popoarelor evoluează și ele...

Ion D. Sârbu urmărește și fenomenul literar românesc și, prin aluzii sau observații directe, el trimite la câțiva dintre contemporanii săi. Judecățile sunt de regulă negative. Nu-i plac, se înțelege, scribii oficiali ai comunismului, vorbele lui sunt dure, aproape de nereprodus. Are, totuși, gentilețea și obiectivitatea să-și încalce pe inimă și să recunoască în unele cazuri (P. D.) talentul autentic, nu numai compromisul. Dă, pe față, și o listă a celor care l-au turnat la securitate și care au provocat arestarea lui. Pagini negre, pagini înfiorătoare. Printre cei vizați se află și poetul Mihai Beniuc, dar și alții care au devenit azi procurori morali ai nației. Semn că, atunci când e vorba de politică, nimic nu se pierde, totul se schimbă și se adaptează...

Un cuvânt în finalul acestui eseu despre personajul din *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (titlul, repet, nu-i deloc inspirat); un om născut într-o generație fără noroc, un spirit acut, un filozof învățat și un scriitor care-și arată adevărata forță, din nefericire, în cărțile lui postume; un individ simpatic, îndrăgostit de bunurile lumesti, obsedat de fantasme spirituale și împiedicat de istorie să le ajungă; n-a făcut filozofie, cum ar fi trebuit să facă, s-a realizat parțial în literatură; jurnalul lasă să se înțeleagă că posibilitățile lui erau mari și că voința sa de a se afirma în sfera ideilor era puternică; fantasmele, ideile trec însoțite de o indescriptibilă amărăciune în paginile unui jurnal admirabil, un document excepțional al Estului.

Valeriu MATEI



Recent a fost distins cu „Marele premiu Nichita Stănescu” (alături de Dan Laurențiu și belgrădeanul Srba Ignjatovic) poetul basarabean Valeriu Matei. Bărbat țepăn și zâmbit, cum ar fi zis poetul ploieștean, Valeriu Matei s-a născut, culmea coincidenței, în aceeași zi cu Nichita Stănescu, dar cu 20 de ani mai târziu, adică la 31 martie 1953, în comuna Cazangic-Leova. Este etnograf și istoric. Pregătește o teză de doctorat despre Nicolae Milescu-Spătaru. Ca om politic, Valeriu Matei este de partea forțelor unioniste. El conduce, dealtfel, Partidul Forțelor Democratice și participă activ la viața parlamentară din Republica Moldova. L-am ascultat de câteva ori vorbind. Este un bun orator, aspru, tăios, totdeauna la obiect, deloc elegiac, mioritic. A publicat până acum volumele de poeme *Stâlpul de foc și Somn de lup* (informațiile de mai sus sunt luate după Mihai Cimpoi, acest admirabil critic și

meticulos istoric al literaturii basarabene!). De curând, Valeriu Matei a tipărit o nouă carte, *Moartea lui Zenon*, o antologie, am impresia, din poemele lui vechi și noi¹. O citesc cu atenție, cu gândul la omul care a scris-o. Acela este, prin natura lui, un luptător, un spirit — dacă-l intuiesc bine — ireductibil, hotărât să meargă până la capăt în aventura lui dreaptă și primejdioasă.

Poetul scrie în două registre. Unul merge în linia tradițională, cu un sentiment mai acut al urgenței și o notă pronunțată de originalitate în evocarea milenarei suferințe. O rugăciune mânioasă, *poruncitoare*, imaginea unei toamne putrede și, în genere, imaginea unei lumi ce se surpă, iată ce aflăm într-un poem scris în 1981, în descendența profetismului bucolic al lui Goga — Pillat — Fundoianu: „Bat clopotele, mamă, în schitul Sfintei Vineri,/ bat clopotele toamnei și noi suntem azi triști,/ de-atâtea lacrimi urcă fântânile la ceruri/ și văduvită-i casa în care mai ești.// E viața ca o haină de ploi ferfenițită/ și aerul e putred de-atâtea suferinți,/ icoanele sunt șterse, altarele — surpate/ și vântul geme-n turle/ de poți să-ți ieși din minți.// Prin sat pustiul umblă. Cu degete de gheață/ crucifică deliruri în case de bătrâni/ și fructe-n destrămare aruncă-n aer greață,/ iar câinii urlă jalnic pe dealuri, pe la stâni.// Bat clopotele toamnei./ Trec corbi bătrâni prin ceață,/ înnebunește mustul în via părăsită,/ mai fă o rugă, mamă, pentru cei duși de-acasă/ și scaldă-n lacrimi pâinea de zile împietrită.”

În poem pătrund, nu-i greu de observat, elemente din alt câmp poetic (cel simbolist, de pildă), imagistica tradițională este într-o oarecare măsură înnoită, în fine, poetul își reprimă, sub presiunea circumstanțelor istorice, fondul elegiac, *mioritismul*. Îl reprimă sau îl adaptează și-i dă un sens polemic? Într-un studiu publicat în *Caiete critice* (nr. 1-3, 1994), intitulat *Panorama literaturii basarabene postbelice*, Mihai Cimpoi observă că esențială pentru literatura postbelică în acest spațiu cultural românesc bătut

¹ Valeriu Mateu, *Moartea lui Zenon*, Editura Junimea, 1994.

de soartă și de istorie este tocmai *mioritismul* de care vorbeam mai sus, înțeles ca „o dimensiune esențială a conștiinței românești din Basarabia cu tot complexul ei geopsihic de situare *hic et nunc*, sub semnul unui fatum universal, dar și sub semnul vetrelor securizante ce asigură continuitatea”. Remarca este justă, cu nuanța, poate, că sunt semne în poezie (și nu numai) de depășire, prin însuși faptul conștientizării fenomenului, a *mioritismului* ca filozofie de existență (sentimentul predestinării, resemnarea, bunătatea funciară, înțelepciunea bazată pe logica lui *ce-o fi o fi* etc.). Poezia pe care o comentez, aici, este o dovadă. „Tradiționalistul” Valeriu Matei este, în realitate, un răzvrătit cu bune lecturi din scriitorii moderni. Bucolismul lui este agitat și prin singurătățile și disperările lui trece un duh de neliniște și revoltă. Emblema lui mi se pare a fi lupul singuratic, *lupul de jertfă*, hăituit și dat prăzii în mijlocul unui ocean de zăpadă. Poemul din care am scos aceste imagini se cheamă *Somn de lup* și, pornind de la o temă tradițională (durerea străbună, brutalitățile istoriei), el comunică în ritmuri rapide și frânte un sentiment de exasperare explozivă. Merită să fie citate aceste versuri finale: „În goana hăitașilor zăpada scânteie,/ port la gât lanț sclipitor de lună/și visez sânul tău alb, femeie,/ eu, lupul de jertfă,/ lupul de sânge dat prăzii/ când cu tâmpla rănită mai sânger pe-ntinsul zăpezii.”

Al doilea registru liric al lui Valeriu Matei este mai acut, mai explicit modern, în stilul și cu mijloacele poeziei românești din anii '70-'80. Semn că poezia basarabeană n-a așteptat pe firoșcoșii publiciști de la București pentru a se sincroniza. Ea a intrat, când a putut, în ritmurile și în *spiritul timpului*, fără a-și părăsi, propriu-zis, fantasmalele. În comparație cu colegii săi de generație, mitologizanți în modul lui Lucian Blaga sau ironici, bășcălioși și esopici în linie dâmbovițeană, Valeriu Matei este un poet mai ațos, mai grav. Evită ludicul și livrescul. Scrie cu ștreangul la gât, sentimentul lui dominant este acela de „bună- spaima” și metaforele care se repetă în poemele sale rupte, nemuzicale, zornăitoare ca

niște lanțuri târâte pe un câmp de pietroaie, sunt acelea ale *zidului* și ale *vidului*. Iată semnele unui oraș răsăritean, trist și bălțat: „Ziduri cenușii, mirosuri care provoacă-amețeală,/ zdrențe fluturând la balcoane,/ arborii ca niște cruci în putrezire/ și tramvaiele alunecând/ pe lângă morminte — acesta-i orașul în care locuiesc — // piatră fără memorie,/ inscripții șterse de ploii și de vânturi,/ păsări care au uitat zborul/ și vitrine în care/ foamea face apel la opinia publică.” Și, iată, într-un mic poem nichitian, sugestia febrei împietrite: „Parcă aș sta rezemat de un zid/ în care păsări se zbat/ și mă-nfior de satanicu-i frig/ sau de zborul din veacul cellalt,/ sau de pietrele ce-ntruchipează/ febra unui gând împietrit.// Bate vântul. Burează./ Ceasul meu s-a oprit.”

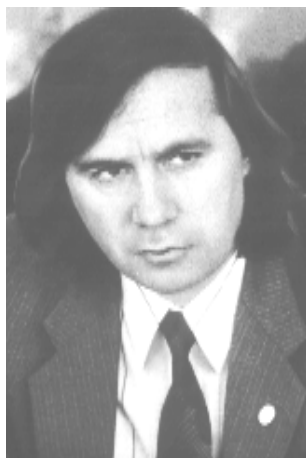
N-am citat întâmplător numele lui Nichita Stănescu. În poemele din *Moartea lui Zenon* se simte aripa geniului ploieștean. Mai puțin mitologia seducției verbale, jocul cu necuvintele. „Plânsul pietrei” și „clipa fără de culoare a prezentului” din *Tristul cântec al formelor*, „umbra stelei răstignită în vid, aerul ce se sprijină pe aripa păsării măiestre și alte suavități vin, negreșit, de la poetul *Epicii magna*. Rolul lui a fost, se pare, foarte important în procesul de modernizare a poeziei basarabene. Oricum, printr-o bună parte din poemele sale, Valeriu Matei îmi pare a fi un poet substanțial în descendență nichitiană. Este, avertizez, o judecată de existență, nu o judecată de valoare. Un *nichitian* care s-a instalat în neliniște și se hrănește cu spaimile istoriei ca legendarul cal răpciugos cu jărat. Un poem, intitulat *Neliniștitul*, îmi pare a-i defini în mod sugestiv stilul liric și natura ființei sale. Îl reproduc, aici, integral. Este o confesiune și este, în versurile zdrențuite, o conștiință nouă ridicată pe un podiș de frică stratificată, mineralizată: „El e mai mare decât memoria mea/ fiindcă se suprapune ecoului./ E pretutindeni/ și nu-i nicăieri.// El s-a născut/ din frica de moarte a mamei,/ dar nu are teamă,/ și n-a tăcut nici atunci/ când se decreta muțenia.// El a fost,/ este/ și prin el vorbește acum/ durerea zilei de mâine.// Scoateți strigătul văzului vostru

la drumuri/ să lacrimi, să tune,/ și mă simt despicaț de răbdare/
și-n cadența lui verde să mă-năbuș, // Nu vă fie teamă! Nu vă fie
teamă! / Cel care strigă nu simte / ștreangul vorbeii lui pipăindu-l,
doar el se suprapune ecoului, / da, ecoului — / singura muzică ce
ne luminează.”

N-aș vrea să închei această cronică fără să citez din Valeriu
Matei un vers care îmi pare memorabil:

„acest sfârșit de secol pare o goană lungă“.

Nicolae DABIJA



„POEZIA E O BUCUROASĂ TRISTEȚE”

Versul citat în titlul cronicii de azi este dintr-un poem de Nicolae Dabija, publicat în 1975. Citindu-i poemele strânse într-o antologie reprezentativă, *Dreptul la eroare*¹, îmi dau seama că *bucuroasa tristețe* — după o sugestie, probabil, din Noica — îi exprimă firea și natura talentului. Este un elegiac împătimit, un melancolic luminos, deloc resemnat, cu o mare disponibilitate retorică. Declară că scrie poemele cu o pană de înger și că în poeme — care nu sunt decât peisaje ale sufletului — lucrurile sunt văzute cu al treilea ochi. Un ochi, dacă înțeleg bine, metaforizant, acela care vede nevăzutul. Cert este că basarabeanul Nicolae Dabija,

¹ Nicolae Dabija, *Dreptul la eroare*, Chișinău, Editura Hyperion, 1993.

redactorul-șef al curajoasei reviste *Literatura și arta*, scrie bine și, la nevoie, schimbă elegia în pamflet politic. Nu-i cunosc biografia și nici, în amănunt, evoluția literară, dar antologia pe care o comentez acum indică un poet autentic din familia acelor remarcabili caligrafi care se adaptează cu ușurință mai multor stiluri și, la nevoie, își modifică fără dramatism temele. Nu cade niciodată — cel puțin în poemele de față — sub o linie estetică onorabilă. I-a citit, e limpede, pe marii poeți români moderni, cel mai mult, probabil, pe Blaga. Figura lui Pan, fantasma Profetului, obsesia tăcerilor și a liniștii care semnifică totdeauna ceva profund în univers vin din *Poemele luminii și Pașii profetului*. Poezia peisagistică, foarte bogată, arată totodată lecturi bune, din Pillat, în fine, inevitabila notă patriotică și profetică din *Dreptul la eroare* indică opțiunea, programatică, pentru modelul liric Eminescu-Goga.

Între aceste stiluri și modele, impuse de circumstanță, Nicolae Dabija își afirmă nota personală. Predilecția pentru domeniile tradiționale (peisajul mioritic, marile mituri ale istoriei naționale, limba română, sufletul curat al țăranului, mica zeitate maternă, venerația pentru Eminescu și Creangă etc.) îl plasează fatal printre „tradiționaliștii” promoției '70. Însă, cum am dovedit cu alt prilej, tradiționalismul este inevitabil pentru o generație care trebuie să apere valorile morale și spirituale ale unei nații amenințate să-și piardă identitatea. Nicolae Dabija se supune acestei necesități și poemele sale muzicale, impecabil trăite, oscilează între poezia politică propriu-zisă și poezia ca stare de suflet. Un al treilea strat liric cuprinde portretele-mituri. Acestea migrează de la un volum la altul și de la elegia agrestă la poemul profetic. Ștefan cel Mare, Cantemir, Cetatea Albă, Eminescu, Creangă, Alexei Mateevici, Toma Alimoș, Cetatea Soroca și alte mituri naționale vin și revin aproape ritualic în *Ochiul al treilea* (1985), *Apă neînceptută* (1980), *Zugravul anonim* (1985), *Aripă sub cămașă* (1989), *Ieșire la mare* (f.a.). În marginea lor se află un poet care este nevoit să-și învingă duioșia structurală și să-și asume un rol mesianic. Îl îndeplinește (sau împlinește) și pe acesta în mod exemplar. Nicolae Dabija

dă impresia, în tot ceea ce scrie, de onestitate și forță morală. Îl „crezi” pe cuvânt și participi sufletește la tragedia mocnită pe care o sugerează poezia lui fluentă, rapsodică, penetrantă.

Primul compartiment este acela, repet, al poeziei ca peisaj al sufletului. Notații inspirate, versuri cantabile, tristeți luminoase. Umbra ploii trece „ca o sudoare de sfânt”, cuvintele rătăcesc dintr-o parte în alta a poeziei „ca niște oștiri învinse”, cântecul pe care nu-l auzi din cauza liniștii, în fine, un zeu care cântă pe câmpuri dintr-un nai făcut din propriul os. Acestea sunt imaginile ce se repetă în volumul *Ochiul al treilea*. Mai este fantasma păsărilor, foarte insistentă în poemele de început ale lui Nicolae Dabija. Păsările care ciugulesc lumina, păsările care trec peste acoperișul lumii... Păsările, toamna clară și liniștea blagiană ca în acest *Jurnal* impresionistic: „E toamnă clară, cu lânoase/ și îndelungi câmpii de nori./ Cum trec, cu-aripe păsări joase/ scuturi petalele de flori.// Tot ce-am iubit cu-adevărat/ învie în această toamnă./ Ascult în oră cum, vegheat,/ se umple fructul nou cu zeamă.// De o lumină eu, — din vis/ tresar, — de-un foșnet de departe, — / precum școlar aș fi surprins/ citind, ascunsă-n bancă, o carte.” Zeul care revine în poemele de acum nu are încă atribute mitice, este doar zeul cuvintelor, o închipuire naivă, jumătate ironică, previzibilă și, în fond, neesențială liric întrucât îi lipsește orice implicație metafizică. Este o pregătire pentru mitul care va veni: „De-o mie de ani zeul tace/ și-și înghite cuvintele fără folos,/ linge cuvântul «miere», despică cuvântul «zarzăre»/ și se îneacă cu cuvântul „os”.// Zeul cuvintelor, muțit într-un cer,/ la o apă adâncă acum se gândește,/ când șade răbdător cu cuvântul «undiță»/ și pescuiește cuvântul «peste.”

În acest peisaj copleșit de frumuseți îngâdurate pătrund (odată cu volumul *Apă neîncepută*) parabolele, parafrazele și miturile naționale. Lirismul începe să se radicalizeze și spiritul elegiac își impune o morală severă. „*Poeții nu au dreptul la eroare*”, sună

un vers. Poetul caută acum „*cuvinte care luminează*” și, evident, le află. Zeul cuvintelor a devenit Profetul care cunoaște limba ierburilor și citește semnele stepei. Oamenii, neînțelegându-l, l-au alungat din cetate ca pe un mincinos și, de atunci, Profetul profetește printre brusturi. O variantă, desigur, a blagianului Pan adaptat tradițiilor locale. Mai reușită, din seria acestor fabule, mi se pare poema *Păsării surde*, tocmai prin nota ei ascunsă, nerelevată, obscură: „Spre toamnă, pe când frunza/ în galben se ascunde,/ apar, prin tot orașul,/ un fel de păsări surde.// Prin urne — coji de pâine/ ciupesc, înfrigurat,/ sau ciugulesc sămânța, căzută pe asfalt.// Și, pe când alte păsări/ se-aud — spre sud — trecând:/ nici nu mai pot zbura/ de cât de grase sânt.// Se lasă ușor prinse,/ să zboare nici nu cearcă.../ Și gânguresc tot timpul/ și-un fel de cântec, parcă, — // Atât de trist, încât/ motanii, diabolici,/ ce le pândesc, prin curți,/ devin, brusc, melancolici.// Aceștia, însă, iată-i:/ le-nfulecă, de tot, — / înlăcrimați, ștergându-se/ cu cântul lor pe bot.” E de reținut din această serie parabolică și poemul *Săgeata înfiptă-n aer* unde, în ciuda stilului prea didactic, câteva simboluri se impun: vânătorii care ies cu tancul să vâneze ultimul jder și cu tunul de mare calibru o mizerabilă vrabie, lupoaicele care fată din mers, tânărul lup care linge țeava fumegândă a armei, vulpile pe cale de dispariție...

Toate prinse într-un poem care are o bătaie mai lungă... În *Zugravul anonim* pătrund masiv voievozii Moldovei și cărturarii-miturii. Autorul execută cu pricepere tehnică câteva portrete lirice și comentează miturile ce le însoțesc. Face acest lucru pe față și cu un scop bine determinat. Își sacrifică în chip deliberat propria subiectivitate. Din când în când își amintește, totuși, de ea și scrie poeme mai direct confesive. Ca această inspirată *Clepsidră* care sugerează și grafic tema curgerii:

Vroiam să dobor secunda cu o săgeată.
 Vroiam să măsor cu o iubire vecia.
 Mult prea multă-mi părea Poezia.
 Și-a mea îmi era lumea toată...
 Iarba creștea sub pașii mei,
 teii scoteau flori pe ram
 de mă gândeam la ei
 atunci când iubeam,
 ce tânăr
 eram
 o!
 eram
 ce tânăr
 atunci când iubeam:
 de mă gândeam la ei,
 teii scoteau flori pe ram;
 iarba creștea sub pașii mei,
 și-a mea îmi era lumea toată...
 Mult prea multă-mi părea Poezia...
 Vroiam să măsor cu o iubire vecia...
 Vroiam să dobor secunda cu o săgeată...

O performanță prozodică, o fantezie bine chibzuită...

Comentarea lirică a miturilor naționale continuă în cărțile ulterioare. Nicolae Dabija își construiește un tip de discurs liric și, cu mici variații, discursul are efect. Doinele, voievozii, locurile sfinte ale istoriei sunt evocate în poeme bine articulate. Mânia alterează cu profetia, bocetul se însotește cu marile viziuni, mecnica universului este chemată să pedepsească mecnica imperfectă a lumii... Ca poeme sociale, patriotice, în stilul cunoscut de poezia română din epoca Goga, poemele lui Nicolae Dabija sunt reușite și, nu mă îndoiesc, efectul lor este și azi considerabil. Iată poemul *Barbarii*, în stilul negației eminesciene: „Țară părăsită de barbari,/ nu ai uitat să plângi, să ari?!// Stau lângă-un șes, ce-și zvântă flora,/ care mă-ntreabă cât e ora.// Aud prin lume cum se plimbă/ popoarele fără de limbă;// cu zeii tăbârciți în cară — / popoarele ce nu au țară.// Ce caută? — mă-ntreb. — Ce vor,/

aceste oști, ce nu mai au popor?!// Ele pe cine apără de cine,
dacă se-opresc în lacrimi la mine?// Iarba-i nervoasă. Frunza —
trează./ E ora când și bezna luminează.// Șesu-i absent. Tăria-i
plânsă/ E ora când se zice: „ AȘA E. ÎNSĂ...”// Pădure-n floare,
de salcâmi — / icoană plină cu păgâni.// Eu cum îngenunchez,
pios,/ ei îmi pun coarne, pe din dos.// Lume născută din cuvânt,
cu bolta dată la pământ.// Cu panseluțe și cicori/ în care-ai vrea
s-adormi, să mori.// Să te trezești, după o vreme, mut,/ să afli că
barbarii au trecut.”

Nu toate poemele au aceeași forță, dar este de remarcat că
autorul care pune talentul în slujba națiunii române are imaginație
și, prin chiar propria lui existență, are credibilitate morală. Li-
rismul pur este sacrificat cu bună știință. Din loc în loc luptătorul
este învins însă de spiritul elegiac din el și atunci poezia capătă
accente mai intime: „Am, Doamne, treizeci și trei de ani/ și-s nu-
mai bun de răstignit,/ și-s numai bun de pus pe crucea/ poemu-
lui desăvârșit.// Poemului care ar putea/ cu-o clipă iarna s-o
amâne./ Sunt pedepsit azi pentru-o gafă/ pe care o voi face
mâine.// Revolta sângelui din mine/ se domolește în părinți./ Dar
unde-i Iuda să mă vândă/ pentru cei treizeci de arginți?!// Se-
ntinde-amurgul peste ziduri/ precum un mușchi trandafiriu;/ când
moartea-mi face blând cu ochiul,/ eu mai învăț să fiu, să fiu...”

Aș cita, dintre ultimele poeme cuprinse în antologia *Dreptul la eroare*, și această frumoasă parafrază simbolistă „Plouă trist. Parcă plouă/ peste-o țară ruptă-n două.// Plouă de ieri. Plouă-abătut,/ ca după un război pierdut.// Plouă de-o zi. Poate, de nouă — / în Pruturile amândouă.// Plouă cu mahnă, și-n amvoane/ Iisus tresare din piroane.// Salcâmi pământii de vânt,/ pe dealuri, cresc numa-n pământ.// Bătrâne scunde trec pe coastă/ cu mănăstirile în traistă.// Iar fulgerul pornit de sus/ la ele încă n-a ajuns” — surprinzătoare prin acuitatea ei. Un moment de grație lirică în viața hârșită a unui poet adevărat.