

BIBLIOTECA ȘCOLARULUI



Eugen  
SIMION

LITERA

Scriitori  
români  
de azi

DAVID · LITERA

II

biblioteca  școlarului

Eugen  
SIMION



SCRIITORI ROMÂNI DE AZI  
*vol. 2*



INTERNĂȚIONAL  
BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

## CUPRINS

ZAHARIA STANCU .....	3
MIHAI BENIUC .....	49
EMIL BOTTA .....	92
GELLU NAUM .....	105
GEO DUMITRESCU .....	134
ION CARAION .....	153
ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ .....	166
MARIN PREDA. Realismul psihologic .....	181
EUGEN BARBU. Romanul pitoresc și baroc .....	270

CZU 859.0-09

S 57

*Ediție de autor*

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

ISBN 973-9355-02-1  
ISBN 9975-74-088-X

© DAVID &amp; LITERA, 2002

## Zaharia STANCU

1902—1974



Dacă dăm deoparte versurile ocazionale, avem surpriza de a descoperi în volumul *Cântec șoptit* (1971) un imagist profund și un elegiac cu simț muzical. Versurile mai vechi ale lui Zaharia Stancu cultivau o bucolică aspră și o erotică pătimașă. Natura rămâne și în poemele de acum cadrul esențial, numai că poetul o privește cu un ochi melancolizant, înfiorat de ideea morții. Cele mai frumoase versuri sunt (le spune chiar autorul!) niște romanțe naive, unde este vorba de îmbătrânire și singurătate, de ierburi, păduri și de moarte, teme eterne, tratate de Zaharia Stancu în stilul unui animism nostalgic:

„Nu-mi mai număra anii și zilele,  
Tot n-o să afli cât mai am de trăit.

În dumbrava din marginea satului  
Cântând, cucul a răgușit.

Dragoste, nu mai sărut pe nimeni,  
Nu mai fumez nici măcar o țigare.  
Altădată zburam ca un zmeu,  
Acum ca un lăstun de mare.

Port pe tâmpile fulgi de argint,  
Nimeni nu se-nghesuie să mi-i fure.  
Ca să tai stejarii rotați,  
Îți trebuie nu cuțit, ci secure.

Seara vine cu pași albaștri,  
Noaptea cu iepuri de catifea.  
Unii oameni se plimbă pe lună,  
Eu numai pe-această șubredă stea.

Iarba e iarbă și pe-ntuneric,  
Și-n miezul nopții rămân vii florile.  
Roua se destramă atunci  
Când o calcă în tălpi zorile.

Nu-mi mai socoti anii și zilele,  
Tot n-o să afli cât mai am de trăit.  
În dumbrava din marginea satului  
Cântând, cucul a răgușit.“

Farmecul acestor versuri vine din simplitatea și sinceritatea lor. Ele au o simbolistică elementară, însă plină de gravitate și cu rezonanțe adânci. Sabia eseniniană aleargă peste zăpezile timpului (*Grâu și pălămidă*), un lup misterios și crud înghite zilele și nopțile, vremea gonește cu cercei roșii la urechi.

Lirismul este aproape procesual și urmează îndeaproape ritmurile naturii. Materia plesnește de vitalitate sau se pregătește să intre într-o agonie blândă, luminoasă. Anotimpurile se succed

implacabil, și în succesiunea lor poetul citește ireversibilitatea destinului. Gândul trecerii inevitabile stăpânește aceste poeme cu ape limpezi și păduri în care trăiesc, într-o curioasă înfrățire, iepuri galbeni și vulpi sure, cerbi cu coarne rămuroase, ursoaice leneșe, grase, arici cu ochi roșii, iscoditori, și cocoși înfumurați și prezumțioși (*La mine-n pădure*).

Adolescent fiind, poetul a călărit ca sfântul Gheorghe pe un armăsar alb, focos, apoi, tânăr — ars de văpăile iubirii —, a umblat pe un cal porumbac, schimbat și acesta, mai târziu, cu un cal murg. Acum așteaptă al patrulea cal, desigur negru (*Al patrulea cal*). Alți șapte cai aleargă înspumați pe un câmp alb și se pierd dincolo de zare (*Caii*). Într-alt loc, patru cai negri trag o căruță pe un câmp nesfârșit, sub un soare nemișcat, simbol al naturii perene, în opunere cu destinul vremelnice al omului:

„Mă plimb pe câmp cu căruța.  
La ea sunt înhămați patru cai negri.  
Uneori caii se văd, alteori nu se văd.  
Copitele lor sunt potcovite cu aur,  
Scapără întruna, scapără-ntruna,  
Câmpul n-are început, n-are sfârșit.  
Deasupra, cerul albastru, boltit,  
Și soarele, nemișcat în amiază,  
Nici nu răsare soarele, nici n-apune,  
Stă mereu nemișcat, în amiază.  
Dau cu biciul în cai, caii aleargă,  
Dau cu biciul în soare, soarele tace,  
Tace și rămâne tot nemișcat.  
Mi-e dor de-un amurg, ori mi-e dor  
De-un proaspăt răsărit,  
Dar soarele stă pe loc, nu se mișcă,  
Dau cu biciul în cai, caii aleargă.  
Căruța aleargă, aleargă...”

Simbolurile sunt vizibile și chiar previzibile, însă tocmai fuga de complicație, de ambiguitate și abstracțiune — într-o literatură

prea complicată și abstractă, cum este cea de azi, — constituie originalitatea și profunzimea acestor poezii întoarse în chip programatic la temele fundamentale. Înaintea tuturor este presimțirea sfârșitului, figurată în mai multe feluri. *O romanță* pune, eminescian, acest sentiment sub semnul timpului ce crește amenințător în urmă, înghițind totul:

„Viața mea a fost miere și fum,  
Acum e drojdie, acum.  
Ce albă, ce trasă mi-e figura!...  
Mâine nimeni n-o să-mi sărute gura,  
Nimeni n-o să mai îmi sărute gura...”

Alta (*Romanță naivă*) trage același motiv în simbolul saniei de argint ce aleargă nebunește pe un lac înghețat. Și mai direct, Zaharia Stancu vorbește de amurg, de iubiri pierdute, de ceața ce se lasă peste lucruri, de o natură — în fine — atinsă de o boală misterioasă (*Acum te-am văzut ca prin ceață, Dragoste, În pădurea veche, bătrână, Peisaj*). Ritmica materiei este încetinită și, adaptându-se ei, versurile devin legănătoare, muzicale, șoptite, cum zice poetul. Citindu-le, ne dau senzația unei unduirii de sălcii plângătoare deasupra unui râu negru, de tremurare de plopi înalți și subțiri în amurg, de bătaie lină de valuri. Iată transpusă această viziune naturistică într-un poem admirabil:

„Seara vine cu cerbi, cu bouri,  
Vânătorii mânjesc zarea de sânge.  
Se bucură în iaz broaștele ochioase,  
Luna ciuntită când râde, când plânge.

Șireata vulpe albastră a nopții  
Se furișează printre zăpezi.  
Trebuie să ai un ochi în frunte  
Dacă ții negreșit s-o vezi.”



Sunt în volum și versuri cu un ritm mai precipitat și o viziune mai polemică. Acestea își trag amărăciunea din cucuta vechilor poeme sau transpun în catrene ceea ce autorul a dezvoltat pe larg în prozele lui. Multe versuri din această categorie sunt demne de a fi semnalate. Preferințele noastre merg însă spre elegiile pline de demnitate și suferință senină din romanțele naive și jeluitoare.

\* \* \*

Poetul își reia temele în *Sabia timpului* (1972), volum intitulat, într-un proiect anterior, *Cântecul lebedei*. Și aici e vorba de iezi și de cai, de tinerețe și moarte, de singurătate și îmbătrânire, în același stil poetic elementar și melodic. Versul renunță la orice ornamentație și se rotește în jurul ideii de dispariție, cu o senzație totuși de clocot al lumii vegetale. Sentimentul pieririi se asociază, ca la Argezi, cu fascinația lumii materiale. *Stingerea* provoacă, printr-o conjurație de forțe misterioase, o intensificare a vieții în sfera naturii. Pădurea freamătă de urși și de cerbi, câmpurile de șoricărime și păsări, iarba își croiește prin întunericul pământului un drum spre lumină, peste tot e o senzație de prefaceri obscure, de coacere și împlinire, un ritm implacabil al vieții. Moartea e o *plecare*, o rupere din intimitatea lucrurilor, urmată de o *întoarcere* (în chipul poeziei populare) la ritmurile vârstei minerale:

„În curând am să plec dintre voi,  
Nu știu încotro o să plec, dar o să plec.  
Îmi voi deschide larg aripile  
Și voi zbura prin văzduhul uscat și sec.

În curând am să plec dintre voi —  
Așa e legea și nu pot s-o schimb,  
Dar îmi voi lua cu mine sufletul,  
Sufletul, al trupului nimb.

Îl voi ține strâns tare de mână,  
Nu știu încotro îl voi duce, dar am să-l duc.

Pe drum voi sufla asupra lui,  
Lacrimile din ochi să i le usuc.

Hai, inimă, nu-ți fie teamă,  
Ce tare te-am pus să bați, și-ai bătut,  
Acum a sosit ora tăcerii,  
Dar înainte de a tăcea, te sărut.

Tu, râule, să curgi mai departe,  
Tu, pădure, să freamăți mereu.  
Cu globul care aleargă prin spațiu  
Va alerga și trupul meu.“

Lirismul, naiv și rafinat, este aproape inanalizabil. Elementele cele mai simple, tocite de vreme, își recapătă puritatea și tragismul original. *Ce e viața? Ce e tinerețea? Unde ne ducem?* sunt întrebări care, introduse în confesiunea poetului și umplute de viață, trezesc în noi ideea destinului și, fatal, pe aceea a *tregerii* inevitabile. Originalitatea lui Zaharia Stancu este, vorbind de aceste lucruri grave, să fugă de *literatură*, să evite meditația complicată, no-tându-și direct melancoliile:

„Sunt obosit. Mi-e capul ca un butoi plesnit  
Și trupul tot acuma mă ustură ca rana  
Pe care flăcări roșii și-au desfăcut năframa  
Și marea în furtună nisipul și-a zvârlit.

Îmi dă ocol întruna un înger sprâncenat.  
Văd: paloșul îi arde și totuși nu cutează.  
— Lovește, de-ai curajul, în inima-mi vitează,  
— Lovește-n acest trup slăbit și-ncrâncenat.

Tăcutul, cruntul sol m-ascultă, mă privește,  
Apoi se-ndepărtează cu aripile-i blegi.  
El, ce-a tăiat și trupuri și suflete de regi,  
El, care de milenii tot morții îi slujește.

Sunt obosit. Se pare, sunt condamnat osânda  
 Vieții s-o îndur — cum o-ndurai întruna.  
 Prin larga mea fereastră-n odaie-mi intră luna  
 Și-mi cere să-i zâmbesc: aceasta e dobânda.“

Un poem filozofic, înfățișând nașterea și agonia universului, n-ar trezi în noi un sentiment mai pur de suferință stăpânită ca elegiile din *Sabia timpului*, unde nu se petrece, în fond, nimic extraordinar: copacii înfrunzesc primăvara și-și pierd frunzele toamna, iezii și mieii zburdă în poieni fără să presimtă cuțitul, cocoșii *sparg liniștea nopții*, și inima poetului e *neagră, neagră*, mierla a încetat să cânte, dar păunul se umflă în pene ca și înainte, iarba își *ciulește urechile*, porumbul își revarsă în lanuri *mustățile de mătase*, luna umblă pe cer ca o *dropie dolofană*, un cerb doarme învins cu *fața la apus* și poetul se adresează pomilor cu întrebări la care nu există răspunsuri: „*Ce să fac, dudule? Încotro s-o apuc?*“ etc.

Poezia acumulează, apoi, un număr mare de fraze-oracol (în *Ce mult te-am iubit* Zaharia Stancu procedează la fel), impersonale și solemne ca un text vechi de lege, de o înțelepciune simplă și crudă:

„Nimeni nu stăpânește pe vecie pământul.“

\*

„Poate viața nu e decât un șir de năluci.“

\*

„Viața mea s-a dus pe ape, cu apa  
 Zilele mele s-au dus pe vânt, cu vântul.“

\*

„Cândva gura ta era ca o rodie  
 Și părul lan de grâu arămiu.“

\*

„Dulci erau buzele tale, ca strugurii.“

\*

„Viața a trecut ca o furtună  
Venită din senin, pierită din senin“ etc.

\* \* \*

Acestea dau versurilor un aer de suferință senină și împiedică sentimentul dispariției să ia formele tiraniei mistice. Spaima urcă în trestia spiritului, și spiritul înțelege că destinul individual nu-i decât o mică piesă într-un mecanism teribil. Țărănește, Zaharia Stancu numește acest complicat fenomen *soartă*, dar cum soarta e o abstracțiune, el o citește în fenomenele naturale. Poemele lui vor fi, în consecință, dominate de toamne bogate, de vânturi prevestitoare, de zăpezi care se topesc și, încă o dată, de cai și de lupi, de care poetul leagă în chip mai direct anumite simboluri. *Lupul* ar fi (ca și în *Cântec șoptit*) timpul care înghite totul, un element, în orice caz, malefic, temut prin voracitatea lui. Urlând de foame, un lup iese seara în calea poetului, și acesta îi oferă un picior, dar lupul își arată colții, fapt ce înfricoșează pe poet, care-și arată la rândul lui colții. Lupul, intimidat, se întoarce în crâng (*În seara albastră*). Altă dată, o haită de lupi aleargă prin crângul de stele al Căii lactee (*Prin crângul de stele*). Parabolă, firește, cu înțelesuri ușor de aflat, animism poetic grațios pe care îl întâlnim în toate versurile lui Zaharia Stancu, cel mai esenianian dintre poeții noștri.

*Calul* e din categoria animalelor bune și joacă un rol esențial în simbolistica poetului. În momentele importante ale vieții este totdeauna de față și un cal. La oraș, tânărul se duce pe un *cal alb*, potcovit cu potcoave de aur: e *calul vieții*, *calul visului*. Printre stele, visătorul aleargă cu un cal înaripat. Dar ultima călătorie, pe ce cal o va face? (*Căutând dragostea și viața.*) În pusta maghiară, într-un timp, firește, fabulos, poetul întâlnește pe Attila, și întrebarea ce i-o pune este: *unde-i este calul?! Attila răspunde:*

„Nu mai am cal, nu mai am nici un cal,  
Nu mai am cai, nu-mi mai trebuie cai.“

Absența calului înseamnă, deci, moartea. Când, într-o clipă slabă, poetul simte că timpul îi dă târcoale, cheamă de îndată, poruncitor, *calul* [său] *negru*, ca să galopeze pe crestele întunericului:

„Să vină alergând calul meu negru,  
Nu-i voi pune zăbala în gură,  
De oriunde s-ar afla, să vină acum,  
Cât nu m-am schimbat încă în fum.“

(*Sub scoarța albă a pământului*)

Tineretea nu poate fi, în această figurație, decât un cal sprinten, cu aripi (*Tinerețe, cal sprinten*), calul fiind și un vehicul cosmic. Pe pajiștea fumurie a cerului paște un cal singuratic și, la cel dintâi semn, vine pe pământ, lăsând proiectată pe cer doar umbra lui neagră (*Pe pajiștea fumurie*). În fine, la prietenii dispăruți înainte de vreme, poetul va ajunge într-o zi pe un *cal înaripat* (*Elegie*).

Calul e, pe scurt, un *principiu* pozitiv, vital, un factor de coeziune între regnuri și un agent cosmic, pentru el neexistând noțiunea de frontieră spațială. Toată literatura populară e plină de astfel de cai înțelepți și năzdrăvani, prieteni fideli ai omului. În poezia lui Zaharia Stancu, ei sunt și martorii vârstelor interioare, umbre ale destinului individual, cum sugerează și această elegie eseniniană:

„...O! Voi, cailor! Voi, cailor!  
Îmi pare rău că nu mai aveți aripi.  
Îmi pare rău că nu mai mâncați jar.  
Îmi pare rău că nu vă mai astâmpărați setea  
Cu flăcările roșii ale focului. O! Cailor! Cailor!  
Spuneți-mi pe limba voastră, spuneți-mi,  
Spuneți-mi ce-o să mă fac fără voi.  
Trageți trăsuri, trageți cotiuge,  
Nimeni nu vă mai așează pe cap un frâu de aur,  
Nimeni nu vă mai înhamă la o șaretă de vis...“

\* \* \*

*Descult* (1948), *Jocul cu moartea*, *Pădurea nebună*, *Şatra* l-au consacrat pe Zaharia Stancu într-un gen pentru care nu dovedise în tinerețe aptitudini speciale. *Taifun* (1937), întâia încercare de roman, este confesiunea nervoasă a unui pictor epileptic, cu dese crize de violență și erotomanie. În spiritul dostoievskianismului din epocă, autorul înregistrează obsesiile unui caz, în fond, patologic, punând însă accentul nu pe analiza morbidității, ci pe cruzimea faptelor. În *Oameni cu joben* (1944) stilul și viziunea epică se schimbă. Autorul face un efort de obiectivare. Romanul studiază viața intimă scandaloaasă a unei familii de industriași (Manolescu). O femeie, Fani, trăiește cu profesorul fiicei sale și, inșafabilă, practică și sodomia. Una dintre fiice revendică pe același profesor, Tercinoiu, apoi trece printr-un lung șir de aventuri sexuale, ca dealtfel toate femeile din familie. Viziunea este și aici crudă și superficială. *Zile de lagăr* (1945), cartea următoare, reprezintă un jurnal de detenție (la Târgu-Jiu) complicat cu scene de ficțiune pură. Combinația nu este, estetic vorbind, reușită. Memorialistica jenează ficțiunea, ficțiunea dă o notă de neautenticitate jurnalului. Autorul evocă polemica lui cu Universul și alte peripeții din viața de gazetar politic. Fragmentar pot fi reținute câteva scene de închisoare, într-o viziune grotesc-pamfletară. Lipsește fiorul tragismului social și acea implicare mai adâncă în existența individuală fără de care o confesiune nu poate interesa literatura. *Zile de lagăr* reprezintă un document de epocă numai în parte satisfăcător, iar stilistic face trecerea spre narațiunea biografică din *Descult* și celelalte cărți.

În ele (și prin ele) autorul și-a construit o biografie fabuloasă, nu știm cât de exactă, dar pasionantă și neobișnuită pentru scriitorul român care, de regulă, nu sare departe de cercul profesiei sale. Se naște la țară și vine la oraș ajungând profesor, avocat sau preot. Sau copilărește într-un orașel de provincie și

ia, în pragul tinereții, drumul Capitalei, unde îl așteaptă o viață literară zgomotoasă și o carieră socială mărunță.

Zaharia Stancu aduce în această monotonie biografică spiritul de aventură și culoarea unei vieți aspre. Dacă dăm crezare cărților și biografiilor săi, fiul lui Tudor Stancu Mitroi din Salcia și al Mariei Delcea Bratu a fost, pe rând, ucenic la o tăbăcărie din Roșiorii-de-Vede, argat (în 1917) pe moșia Lisa, proprietatea lui Nicu Ioanid (cunoscut în literatură sub numele de Dinu Nicodin), vânzător de ziare în Capitală și ajutor de arhivar la judecătoria de ocol din Turnu-Măgurele etc. La 15 ani călătorește în sudul Dunării și, iarăși, dacă cele scrise în *Jocul cu moartea* sunt adevărate, fiul țaranului din Salcia a fost de zece ori la un pas de moarte și a trecut prin întâmplări extraordinare.

Cei care l-au cunoscut în amurgul vieții lui erau uluiți de frumusețea aristocratică a omului, păstor destoinic și demn, timp de mai bine de un deceniu, peste Uniunea Scriitorilor. Țaranul brun, care în tinerețe avea (ne încredințază G. Călinescu) „ochii profunzi și foarte difidenți“ și un temperament focos, devenise înțelept și generos, iubea enorm viața literară și trăia, aproape în exclusivitate, în mijlocul ei. A fost legat, prin viața lui de gazetar și de editor de reviste, de toate categoriile de scriitori, de la Stan Palanca, regele boemilor, la Mihail Sadoveanu. Cunoștea pe toți cei care țineau un condei în mână și manifesta o mare deschidere spre tineri. Avea peste tot prieteni, avea și dușmani neîmpăcați. Pe aceștia din urmă îi fulgera, din când în când, cu lungi pamflete orale, de o absurditate calculată, superioare, în orice caz, pamfletelor scrise. Cineva jighește într-o împrejurare oarecare pe prozator. Prozatorul se ridică, atunci, drept, cu fața cretoasă, trădând o mare încordare interioară, și cu vocea lui subțiată și sacadată începe un viforos discurs. El acceptă, tactic, învinuirea, dar o deplasează pe un teren absurd: cum că el, scriitorul, este acuzat că și-a omorât bunica de pe îngusta și lungă vale a Călmățuiului. Nimeni nu spusese vreodată această enormitate, însă,

pentru a culpabiliza pe adversar, pamfletarul introduce o premisă imposibilă. De aici înainte, demonstrația construiește coerent în irealitate. Vine mereu vorba de bunica teribilă și de moartea ei de care, până la urmă, ne simțim toți cei de față vinovați. Confratele care jignise pe prozator este rușinat, încearcă să se scuze, însă scuza nu poate fi formulată, pentru că, odată pornit, oratorul nu mai poate fi oprit. El continuă să se apere de suspiciunea cum că și-ar fi omorât bunica, deși bunica murise înainte de nașterea nepotului Zaharia. Faptul n-are importanță, oratorul îmbrățișează ideea abominabilei crime și merge cu ea până la capăt. La sfârșit publicul este înspăimântat, culpabilizat total, inocența nu se mai deosebește de crimă.

Sunt zeci, sute de asemenea istorii care circulă și azi, spre hazul tuturor, în viața literară. Zaharia Stancu este pomenit cu simpatie, figura lui tinde să capete lumini de legendă.

De la un scriitor care a cunoscut atât de multă lume ne așteptam la o bogată memorialistică. Zaharia Stancu n-a avut timp s-o scrie. Cele aproape două sute de pagini de confesiuni strânse după moartea lui într-o carte (*Viață, poezie, proză*, 1975) nu sunt revelatorii. Scriitorul spusese mai mult și mai profund în cărțile sale, creând o biografie fabuloasă (biografia lui Darie) care întunecă biografia reală. Dealtfel, Zaharia Stancu a încredințat în dese rânduri pe cititorii săi că Darie este el. „Toate cărțile mele sunt rupte din realitate, scrie el undeva. [...] Nu sunt lipsit de imaginație, numai că n-am nevoie de ea.“

Curios, proza lui arată o imaginație în fierbere. Puțini scriitori români au, ca Zaharia Stancu, un mai mare gust al exoticului și al pitorescului social. Un târg de provincie devine la el un spațiu uman agitat ca o colonie americană. Satul din câmpia Dunării este, prin noutatea tipologiei și cruzimea relațiilor de viață, de un pitoresc nebun. G. Călinescu vorbește de un „realism de pictor spaniol“ (*Contemporanul*, 13. IV. 1956). Apropierea de spațiul cultural iberic este posibilă și altfel: Darie este un *picaro* în zona



balcanică, iar narațiunea lui Zaharia Stancu este o succesiune de întâmplări memorabile. Aceasta este și cauza pentru care proza a plăcut în străinătate. Zaharia Stancu este un bun narator în genul Jack London, Knut Hamsun și Panait Istrati, și cărțile sale dau cititorului modern, blazat de prea multă analiză, un număr impresionant de fapte epice.

Ca romancier, Zaharia Stancu nu respectă nici o regulă. Scriitorul însuși mărturisește că nu știe în ce chip își scrie cărțile, ce destin secret conduce narațiunea. E suficient ca o întâmplare să-i vină în minte pentru ca, sub obsesia faptului, spiritul să intre în alertă. Cartea se ordonează, astfel, de la sine, în mers, în cursul unei redactări febrile de câteva săptămâni. Reluările succesive adaugă, elimină, nuanțează, dar nu modifică, în esență, fluxul și tonul primei relatări. Proza este, mai întâi, trăită în acest chip emoțional, și retrăită, a doua oară, în momentul elaborării ei. Alte explicații teoretice prozatorul nu cunoaște.

Atâta lipsă de interes pentru formula epică, într-o epocă în care există o adevărată fascinație pentru formule, dă de bănuț: lipsa sistematică a metodei devine, în proza mai nouă, o metodă, și încă una foarte riguroasă. Se știe, doar, că mulți dintre cei care au cerut mai energic abolirea metodelor tradiționale în roman au sfârșit prin a se supune unei metode cu mult mai complicate. Un exemplu e, la noi, Camil Petrescu, arhitect pedant sub aparența unui spirit turbulent.

Altul e, totuși, cazul lui Zaharia Stancu, realist dur și liric elegiac, în niște confesiuni fără un program vizibil și aproape nici o preocupare de compoziție. Ceea ce nu înseamnă că scriitorul n-are stil, un mod propriu de a-și ordona impresiile. Vrem numai să spunem că, neavând obsesia metodei, autorul lui *Descult* a creat, totuși, una, ușor de recunoscut și aproape imposibil de imitat, în timp ce alții, mai documentați în probleme de metodologie a romanului, studiindu-și îndelung și cu multă știință metoda epică, nu reușesc în nici un chip s-o impună. Un joc

inexplicabil de forțe face ca stilul, în fine, metoda să apară acolo unde există mai puțin preocuparea expresă de a o dobândi.

*Desculț* a pornit de la o simplă evocare a răscoalelor din 1907, evocarea a devenit, apoi, o narațiune întinsă, iar, prin reluări succesive, narațiunea s-a transformat într-un roman-fluviu. Trebuie o oarecare perseverență și îndemânare pentru a te descurca în istoria acestor reluări, completări, topiri de pagini vechi în pagini noi sub titluri inedite. Autorul adaugă, de exemplu, la narațiunea din 1948 noi episoade și le strânge într-o carte de sine stătătoare (*Dulăii*, 1952), apărută, apoi, în cinci ediții (ultima din 1960). În 1954 istoria epică a lui Darie este continuată în nuvela *Florile pământului*. În 1960, cărțile sunt topite, împreună cu alte episoade, într-o variantă-gigant a romanului *Desculț*, ajuns acum la trei volume, fiecare purtând un titlu separat: *Clopote și struguri*, *Printre stele și Carul cu foc*.

Care este *Desculț* cel adevărat? Cel dintâi care, până în 1971, ajunsese la a XII-a ediție, sau romanul amplificat, cu unele episoade excepționale (*Costandina*), publicate de altfel și acestea separat?! Zaharia Stancu n-a scris, în fond, decât o singură carte, cu mai multe capitole. În centrul lor stă biografia unui singur personaj (Darie-naratorul) și faptele se înșiruie ca scoicile pe un fir de ață, putând fi urmărite după succesiunea vârstelor eroului: Darie-copil, Darie-adolescent, Darie la oraș, Darie în război, Darie în amurg. Asta dacă facem oarecare ordine într-o pădure epică unde ramurile copacilor se amestecă. Vârstnicul Darie își amintește de copilul Darie, adolescentul sare peste etape și evocă întâmplări din alt timp și din alt spațiu. Este un continuu du-te-vino în literatura lui Zaharia Stancu, o imprezibilă evaziune din timpul și spațiul narațiunii centrale.

Secvențele au o anumită autonomie și ceea ce se fixează, în fond, în minte sunt asemenea scene izolate dintr-o pânză epică enormă: sosirea mătușii Uțupăr la Omida, lamentația surorii vitrege Costandina, transportarea pe grapă a unei mirese ce

dăruise inocența ei altuia, scena atroce și neverosimilă a culesului de struguri cu botnițe la gură, ademenirea a doi copilandri de către o femeie coaptă cu simțurile în fierbere etc. Asemenea *stop-cadre*, de o forță de sugestie, uneori, remarcabilă, alternează — spre a rămâne în sfera cinematografului — cu *flash-back*-uri care lărgesc considerabil cadrele narațiunii. Prozatorul rupe des firul cronologiei reale, dar — cum spune el — „firul rupt o clipă se înnoadă“ tot atât de des, fără ordine și fără explicație. Compoziția cărților se bizuie pe asemenea capricii ale memoriei. A fost citat, din această cauză, Proust, însă apropierea nu este în nici un fel posibilă în plan estetic. Acolo este meditația, este analiza, reveria intelectuală, maxima luciditate în *retrăirea* timpului, aici o oralitate dezordonată, absența totală a analizei și topirea destinelor individuale în evocarea unui destin colectiv: satul din câmpia Dunării.

Evocarea are, în primul rând, o notă puternic sociologică și etnografică. O umanitate elementară într-o luptă eroică cu mizeria materială iese la iveală din paginile dure, întretăiate, din loc în loc, de confesiuni libere despre timp și moarte. Cartea se deschide cu o propoziție devenită celebră: „Tudoree... Deschide poarta...“ și se încheie cu altă chemare, la porțile orașului: „Vino, Darie... Vino și vezi minunata cetate...“ Simbolurile au, întâi, o valoare socială. Poarta pe care intră energica mătușă Uțupăr dă spre lumea satului dunărean care reprezintă totodată și lumea copilăriei lui Darie. Cea de a doua marchează intrarea în *oraș* și, în același timp, trecerea în altă vârstă: *adolescența* lui Darie.

Între aceste două porți stă Darie, eroul narator, și în spatele lui un potop de frați, mătuși, veri, unchi, cumetri, care se însoară, fac copii, se ceartă, petrec la nunți și mor în cele din urmă de pelagră sau de bătrânețe. Luați individual, ei nu se țin minte, împreună formează însă o tipologie de o remarcabilă originalitate. Ea se individualizează pe măsură ce în carte se acumulează *istoriile* din viața satului, *datinile*, *arhetipurile* existenței țărănești,

relatate, toate, în acel stil sacadat, tăios, redundant pe alocuri, ușor de recunoscut. În centrul narațiunii stă, ca în toate operele cu o tendință monografică, viața unei familii. Însă reacțiile indivizilor sunt tipice și, exceptând accidentele, o familie concentrează existența întregii lumi țărănești dintr-o zonă geografică.

Familia lui Darie este formată din trei rânduri de copii, copiii ajung mari și nasc, la rândul lor, alți copii, în timp ce mama continuă să dea rod, fără ca acest fapt să mire pe cineva. Se întâmplă des pe valea Călmățuiului ca unchiul să fie mai mici ca vârsta decât nepoții.

Tatăl, Tudor, este tăcut și iute la supărare. Mama este, pe rând, miloasă și neînduplecată, ca orice femeie, de altfel, din Omida. Ea își apară copiii și, când unul dintre ei, Ion, devine adventist, mama se înfricoșează pentru că abaterea de la credința legiuită este un păcat de neiertat. Țăranii nu sunt, cu toate acestea, bisericosi și nu trăiesc întotdeauna în limitele virtuții. Femeile calcă deseori alătura și fetele sunt, de tinere, „mototolite“ de băiețandrii de vârsta lor. Mătușa Uțupăr de la Secara are o fată, Dița, făcută cu vecinul Laurenț Piele, și mătușa nu ascunde faptul.

Criza erotică nu se încheie, la țăranii lui Zaharia Stancu, odată cu căsătoria. Morala este mai liberă în câmpia Dunării decât în Ardealul lui Slavici sau în Moldova lui Sadoveanu. Papelca lui Păscuțu „prinde“ copii cu cine poate și bărbatul nu zice nimic. Există o euforie a păcatului și o cruzime a sincerității în *Descult*:

„— Cu cine prinzi tu copiii, Papelca? o întrebă câte o muiere care-i caută rîcă.

— Cu cine pot, fa, cu cine pot...“

Dada Mitra inițiază noaptea, lângă căpița cu fin, pe tinerii din sat, și zelul ei pedagogic este neostenit:

„— Să veniți și mâine seară.

— Venim și mâine seară.

— Să mai aduceți și pe alții.“

Pedepsirea adulterului este cumplită pe valea Călmățuiului,

Însă efectul pedagogic este nul. Cantonierul Marin Foamete prinde pe nevastă-sa, Tudorița, cu altul pe o grămadă de fân, în timp ce, în casă, se sărbătorește tăierea moțului la copil. Petrecerea este atunci întreruptă, bărbatul aplică înșelătoarei neveste o sancțiune publică:

„Ca pe Dumnezeu am rugat-o să fie cuminte măcar astă-seară. Mi-a fâgăduit, ursoaica. O prinsei cu unul în fân. Trebuie s-o tăvălesc nițeluș [...]

— Să te tăvălesc, Tudorițo?

— Tăvăleşte-mă, Marine. Tăvăleşte-mă bine. Tăvăleşte-mă cât te țin curelele...”

Grijuliu, bărbatul nu vrea să-i strice, totuși, straiile și, înainte să „tupungească” femeia, îi scoate cimberul de pe cap, pantofii din picioare, ciorapii, rochia. Femeia este bătută barbar, leșină, apoi se scoală și se prinde din nou în joc. Nimic nu se schimbă, viața continuă, păcatul și pedepsirea vor urma...

De mare efect epic este obiceiul *tragerii pe grapă*. Zaharia Stancu scrie o povestire autonomă pe această temă. Maricica nu este, în noaptea nunții, cum ar trebui să fie, și Stănică, ginerele, o suie pe grapă și o duce pe o iarnă cumplită înapoi socrului Vătui. La început indignarea lui morală este mare și nu admite nici o tranzacție: „Eu? Să cad la învoială cu tatăl pârțotinei? Nici pomeneală, nene. Nici pomeneală.” Însă simțul moral al lui Stănică este coruptibil și, după o tocmeală sângeroasă, ginerele ultragiat cade la învoială cu socrul. Femeile, răspunzătoare de abaterile de la morala aceasta cam tribală (“de la muieri ni se trag toate belelele”), nu sunt admise în casă. Maricica, mireasa, zace uitată pe grapă până ce bărbații se înțeleg asupra zestrei. Intrată, astfel, rușinată în gospodărie, femeia nu păstrează mult timp sentimentul culpei, naște copii și devine, la rândul ei, neîndurătoare.

Există, totuși, în proza lui Stancu și imagini mai luminoase ale erosului țărănesc. Ulica a iubit un bărbat și acela a părăsit-o, iar de atunci fata a rămas „teșmenită”, adică nebună. Negustorul

Agana dă roată femeii lui Beca, dar, onestă, nevasta își avertizează bărbatul. Împreună întind o cursă hulpavului negustor, și acesta, ca să scape, trebuie să dea soțului o sumă de bani echivalentă cu prețul unei secerători „Albion“.

Într-o comunitate atât de tolerantă există un cod moral sub forma unor *datini* ce se păstrează, cel puțin formal, cu sfințenie. Pe unele dintre ele le aflăm și la alți prozatori ai câmpiei. Fetele neieșite la horă se duc „la dam“, unde învață să joace. În seara de lăsata secului, flăcăii se urcă pe deal și rostesc o cronică satirică a satului, cu referințe speciale asupra fetelor nemăritate. Tot atunci sunt prinși câinii și dați în „tivic“ ca să nu turbeze și ca să se urnească piatra de moară (fata) din casă.

Nunta este un spectacol și mai complicat. Evanghelina, sora lui Darie, este răpită de Alviță, flăcău înstărit și frumos, dar — cum se dovedește mai târziu — căzut în patima băuturii. Nunta, fixată după câteva săptămâni, adună toate neamurile. Ginerele își alege un „frate de mână“ care umblă prin sat cu plosca și conduce spectacolul. Spectacolul cuprinde momente ce nu pot fi sărite, cum este aducerea zestrei într-o căruță deschisă pentru a putea fi văzută, luarea de apă de la fântână în două mari vedre de aramă pentru a marca drumul de aici înainte al femeii măritate și, în fine, vestirea publică a inocenței miresei — printr-un ritual de o sălbatică bucurie: jocul *rachiului roșu*.

Faptele narate în *Descult* indică, apoi, o mizerie economică atroce și o stare sanitară jalnică. Floarea lui Tiță Uie naște două fete la câmp și, pentru ca noii-născuți să nu moară necreștinați, bărbatul îi botează cu pământ. Ritualul este solemn biblic:

„Te lepezi de Satana? întreabă bărbatul.

— Mă lepăd, răspunde femeia.

Bărbatul se apleacă de mijloc, culege un pumn de țărână din câmp și-l presară pe capul copilei — un cap lung, țuguiat, chel.

— O botez cu numele Dumitra — ca pe maică-mea...“

S-a spus, și nu fără justificare, că adevărata temă a romanului este *foametea*. Zaharia Stancu este, în orice caz, sensibil la acest aspect, țărani lui trec prin toate cercurile mizeriei. Suferă de pelagră, sunt decimați de holeră, primăvara nu mai au porumb și se îndatorează la boieri. Satul este amenințat de inundații, câmpurile sunt pârjolite de secetă, femeile cu mulți copii solicită câțiva pumni de făină de la rudele mai bine așezate etc. Copiii se îmbolnăvesc de fălcarită și de vărsat. Baba Unturica îi unge cu gaz și le bagă degetele pe gât pentru a le sparge bubele. Darie, Veve Chiorul, Trăcălie au burțile mari, umflate de dude și de apă. Când moare Ilie, fratele lui Ițicu, Gângu se roagă să fie primit la pomană, promițând o recompensă asemănătoare:

— „Ițicule, îngăduie-mă și pe mine la voi în casă, pâine cu vin să mănânc și eu, c-o să moară și Tudorache al nostru și-oi să te îngădui și eu pe tine la noi să mănânci și tu pâine cu vin...”

Copilăria lui Darie nu este, ca aceea a lui Nică a lui Ștefan a Petrii, senină și (prin perspectiva omului narator) nostalgică. Copilul de țăran se naște într-un infern și-și asumă de mic o morală care-i îngăduie să supraviețuiască, asta vrea să dovedească prozatorul. Darie crește în credința că în viață are nevoie de pumni. Mai târziu el își ajută pumnii cu un ciomag și un cuțit. A fi „om“ (adică milos, blajin) înseamnă a pieri. Uneori mama, blândă și chinuită, îl îndeamnă să nu uite, totuși, că este om. Însă copilul care a văzut multe are deja o convingere: „Dacă o să trebuiască, o să uit. Ca să trăiești, uneori trebuie să uiți că ești om“.

Țărani lui Zaharia Stancu sunt — s-a observat de la început — de o neobișnuită duritate în relațiile obișnuite de viață. Bunica de la Cîrloman vorbește, când vorbește, în ucaze. Când fiica, văduvă la 17 ani, se întoarce acasă cu doi copii, mama nu ezită s-o alunge. Fiica a încălcat legea aspră a vieții: și-a luat un bărbat, a făcut copii, bărbatul trebuia să trăiască. Moartea bărbatului nu intră în prevederile acestei norme de existență. Darie începe într-o zi să șchiopăteze. „Asta îți mai trebuia acum — spune tatăl,

comunicând, în fapt, opinia curentă față de astfel de cazuri — să mai fii schilod... Numai schilozi n-avem în casă. Ne pricopsirăm. Căpătăm și schilozi...”

Morala sărăciei, sărăcia moralei, iată ce aflăm în *Desculț*. Nici un prozator român n-a folosit culori mai sumbre și n-a coborât mai adânc în infernul sărăciei, ca Zaharia Stancu. „Desculții” lui trăiesc la limita de jos a existenței și, dacă acceptăm datele cărții, am putea spune că ei nu cunosc viața spiritului. Prozatorul insistă neverosimil de mult în această direcție, reducând ființa țărăneasă la un mecanism elementar, obsedat numai de hrană și de reproducere. Nici o tresărare mai adâncă a minții, nici o privire aruncată dincolo de hotarele acestei crâncene mizerii. Zaharia Stancu dovedește o erudiție inepuizabilă în a aduce noi probe în voluminosul dosar al pauperității țărănești. Uneori probele întrec necesitățile demonstrației și trădează la Zaharia Stancu un exagerat gust al atrocității, nesublimat estetic.

*Desculț* suferă în special de excesive descriții sociologice în dauna analizei vieții interioare. Excesele se vor amplifica în *Jocul cu moartea* și *Rădăcinile sunt amare*. Prozatorul devine, în astfel de cazuri, pamfletar și nu mai vede nuanța. Spiritul mânios se descarcă în valuri inepuizabile de fraze. Indivizii n-au psihologie. Ei se identifică cu clasa din care fac parte și au morala și psihologia ei. Boierii și *acriturile* satului (notarul, popa, negustorii) sunt făpturi de întuneric. Miliarezi și Gogu Cristofor, zis și *burticosul*, țin țărani în viscol și pun slugile să tragă în ei cu puștile. Popa Bulbuc refuză să dea unor copii înfometați colacii primiți la slujbă, folosindu-i ca hrană pentru cai. Un alt preot, Cinzeacă, nu pleacă dintr-un bordei (scena se petrece la oraș) până ce nu i se pune în căldărușă o anumită suma de bani. Țărani mănâncă, pe timp de secetă, coajă de copac și pământ ars. Unii, ca baba Dioaica, au preferință pentru pământul ars din vatră. Nevoia se asociază la ea cu o curioasă plăcere.



Ca prozator al vieții rurale, Zaharia Stancu nu putea evita, se înțelege, momentul capital al răscoalei. L-a descris însă nu cu minuția la care ne așteptam, dat fiind interesul prozatorului pentru latura socială a vieții. O explicație ar fi că evenimentul este prezentat nu direct, ci prin mijlocirea poveștilor auzite de copilul Darie. Țăranii din Omida află că alte sate „fac revoluție“ și se hotărăsc să se miște și ei, dar cum n-au un boier prin apropiere, se duc la cârciumarul Mareș:

„— Poftiți!... Cu ce să vă cinstesc?

— Păi — spune Ghioacă — noi n-am venit să ne cinstești. Noi am venit să facem revoluție.

— Să facem, fraților, de ce să nu facem! Și eu sunt pentru revoluție. Să se ducă la dracu toți boierii.

— Vezi că — spune unul lălău, puțin la minte — noi aici am venit să facem revoluție.

— Cum adică?

— Iaca, am venit să te ciomăgim oleacă și să-ți dăm foc la acareturi.

— Ce? Nu sunteți în toate mințile? De ce să mă ciomăgiți? De ce să-mi dați foc la acareturi?

— Dacă n-avem alt boier!...

— Măi, oameni buni, eu nu sunt boier, eu sunt om de-ai voștri... Am purtat, ca și voi, opinci...“

Cârciumarul propune țăranilor să dea foc la șura de paie și, apoi, toți să stea în jurul ei cu câte o găleată de apă pentru a nu se întinde pârjolul. Mareș mai oferă și un butoi cu vin, și „revoluția“ s-ar opri aici dacă n-ar interveni dada Zvâca, femeie aprigă la fire, care rușinează pe bărbați cu vorbe grele și răstoarnă băutura spurcată. Un țăran, Tunsoiu, fură trei rațe de la conac, apoi, când vine represiunea, este silit să mănânce păsările putrezite. Alții, beți, batjocoresc pe femeia administratorului, sub ochii unui copil. Sunt narate și fapte mai grave. Memorabilă, prin violența simbolului, este scena pedepsirii logofătului Filip Piscu. Logo-

fătul, om din sat, umblă călare pe câmp și oriunde întâlnește un rumân, îl plesnește cu biciul. Strigătul lui este: „Brazdă-ngustă și adâncă“. În timpul revoltei, Precup Uțupăr ia un fier de plug și sfărtecă de la beregată până la buric pânțelecele logofătului. Apoi femeile aduc o mămăligă mare, o oală de fasole și le răstoarnă în burta mortului. Un copil înfige, la urmă, o lingură de lemn, în timp ce oamenii strigă:

„Brazdă-ngustă și adâncă, logofete“...

Represiunea este sângeroasă, și mătușa Uțupăr, vizionară, strigă boierului Pienaru: „Omoară-ne, ucigașule!... Acum ne-am răscolat pe negândite. Altă dată o s-o facem cu mai multă chibzuință.“ Profetismul mătușii de la Secara este cam nepotrivit cu condiția ei. Dacă dăm crezare frazelor de mai jos, ea prezice iminența răscoalei și, minte dialectică, pune izbucnirea țărănească în relație cu mișcarea lui Tudor Vladimirescu. Prea mult, totuși, pentru posibilitățile ideologice ale mătușii Uțupăr de la Secara:

„— Să trăim și noi mai bine... Oamenii tac și rabdă asuprirea. Dar ei gândesc că odată și odată o să se nască alt Tudor [...] unul sau mai mulți, să răscoale satele [...]. O să vie vremea, o să vie...“

În altă parte, prozatorul introduce pe scena țărănească un socialist, fierarul Iancu Brătescu, care deschide ochii sătenilor asupra evenimentelor. Prozatorul a voit, nu mai încapă discuție, să ilustreze o teză ideologică privitoare la dialectica forțelor sociale. Teza poate fi justă, ilustrația epică este însă neconvincătoare. În genere, Darie (narratorul) știe prea mult pentru vârsta și puterea lui de informare. Într-un cimitir în care sunt îngropați soldați germani, el citește numele de pe cruce și are reverii istorice suspect de exacte. Cunoaște mișcarea romantică și evocă romanele lui Wildenbruch?!... Pentru un copil de țăran care de-abia știe să scrie și să citească atâta cultură uluiește. S-ar putea zice că meditația aparține prozatorului, om matur, cultivat și că reveriile din cimitir nu reprezintă decât un inocent transfer de la autor la personaj. Așa este, desigur, însă, după cea mai elemen-

tară lege estetică, identificarea nu este posibilă în datele propuse de Zaharia Stancu. Oricât de precoce ar fi un băiat de 15 ani, el nu poate formula o teorie filozofică despre nașterea Universului. Astfel de transferuri, neverosimile în cel mai înalt grad, sunt curente în literatura din anii '60. *Desculț* nu este străin de asemenea abateri de la principiul elementar al autenticității. Multe pagini sunt neconvingătoare și absurde. Ele coboară valoarea, pe alocuri excepțională, a cărții.

*Desculț* urmărește biografia lui Darie și în alte medii sociale. Plecat din Omida, personajul trece printr-o sumedenie de aventuri până ajunge, cum s-a văzut, la porțile Capitalei. Este, întâi, ucenic tăbăcar la jupân Moțatu, apoi trece la jupân Gușă, și de aici intră în casa lui Bănică, dar pleacă și de aici pentru că cele trei fete ale jupânului vin noaptea și se ușurează în găleata aflată în camera în care doarme Darie. Intrând argat pe moșia ciudatului boier Arghir Arizan, stă aproape de o șatră de țigani și, într-o noapte, cunoaște fiorii imperecherii cu tânăra Zambila. Mai înainte fusese dus de un tăbăcar într-un bordel murdar, se înspăimântase și fugise. Prozatorul are un ochi atent la asemenea aspecte patibulare. Ochi de pamfletar, excitat și scârbit de trivialitatea existenței.

Paginile despre peregrinările lui Darie în vreme de război nu mai au acuitatea și culoarea dinainte. Prozatorul caută pitorescul în degradarea vieții de provincie și, pentru a stârni curiozitatea cititorului, își împănează cartea cu inutile episoade. El este cu premeditare și prea zgomotos teztist. Un plutonier neamț împușcă, dement, pe țăranii care-i ies în cale, popii sunt de o lăcomie incredibilă (un preot nu vrea să dea, în noaptea Învierii, anafură țăranilor care nu plătesc taxa de un leu; fire dementială, el înjură și blestemă într-un chip incredibil de nedemn pentru condiția lui!) și, în genere, pictura socială este acum simplistă, trădând o gândire primar maniheistă.

Spațiul acesta de mizerie întunecată este spart, din loc în loc, de notății tulburate de freamătul materiei:

„Cine a spus că noaptea câmpul doarme?

Noaptea, câmpul își trăiește viața lui. Șopârle lungi, pământii, lunecă reci printre ierburi. Fiecare vietate pândește altă vietate, o adulmecă, o prinde, o înghite... Fiecare fir de iarbă, fiecare fir de grâu, fiecare fir de floarea-soarelui ori de porumb noaptea deschide ochii, privește slava... Deschide larg buzele, respiră văzduh... Deschide larg brațele, îmbrățișează răcoarea udă. Răcoarea e lacrima stelelor.

Noaptea vântul e viu, ca un om, viu ca un șarpe, viu ca un șoim. Noaptea cerul e viu, îl vezi cum se rotește. Uite!... Aseară Carul Mare era acolo, spre miazănoapte... Acum, când se apropie zorile, Carul Mare și-a strâmbat oiștea. Iată-l spre miazăzi, deasupra pietroaselor nesfârșiri bulgare.

Noaptea pământul e viu.“

Este limpede că, dată fiind formula cărții, nu trebuie căutate personaje memorabile în *Descult*. Există unul singur: masa țărănească, luminată și aceasta dintr-o unică direcție. Zaharia Stancu este, sub acest aspect, un prozator al *gloatei*, ca Rebreanu în *Răscoala*, fără să fie, cu toate acestea, un pictor obiectiv, impersonal al ei. Lipsește acea notă de gravitate simfonică în mișcarea mulțimii. Zaharia Stancu nu-i un realist în sensul vechi al termenului, e pătimăș subiectiv, n-are răbdare să convingă prin intermediul faptelor, se amestecă în narațiuni și judecă totul din unghiul unei intolerante morale de clasă.

Psihologia colectivă se traduce în reacțiuni tipice, iar reacțiunile s-au sacralizat în datini. Individul exprimă o minimă nuanță față de tiparul urmat de toți. El face gesturi previzibile în cutare sau cutare etapă a vieții. Abaterile sunt rău privite. Femeia care nu face copii, nu iese la câmp și nu se lasă strivită de pumnii bărbatului este o oaie neagră în turma albă a tradiției. Iată de ce nu există în *Descult* decât destine reprezentative. Fără analiză, portretul se limitează la consemnarea datelor fizice exterioare. Omul este înalt sau scund, slab sau gras, se uită drept sau cruciș.

În sfera acestei psihologii colective, câteva figuri rămân, totuși, în minte. Întâi Darie, copilul „răzgâmb și zănatic“, apoi voluntara mătușă Uțupăr de la Secara, varianta dunăreană a tipologiei feminine tradiționale.

Mai complexă psihologic este Costandina, eroina unui episod introdus în ediția mare (1960) a cărții și publicat, apoi, separat, ca o nuvelă de sine stătătoare. Drama ei este drama eternă a țăranului: pământul. Nouă este strategia pe care o folosește pentru a-l căpăta. Sora vitregă de la Saele apare în familia lui Darie cu trupul mutilat de Digă, bărbatu-său, mândru că rudele de la Omida nu-i dau partea lui de pământ. Ea solicită cu umilință o ipotetică zestre de pământ, spre disperarea numeroșilor frați și surori:

„— Pământ? De unde să-ți dăm pământ? N-avem. N-avem nici noi pentru noi...”

— De unde aveți, de unde n-aveți, să-mi dați partea mea. Nu plec de aici până nu-mi dați partea mea de pământ. Nu plec nici moartă...”

Alungată, bătută, umilită, Costandina cere, cu glas plângăcios, partea ei de pământ. Ion, fratele vitreg, face o glumă sinistă. El manifestă înțelegere pentru soarta Costandinei și opinează că da, trebuie să i se dea o bucată de pământ. Ideea scoate din sărite pe Evanghelina:

„— Nemernicule! strigă ea. Ești un nemernic și un neisprăvit. Totdeauna ești gata să dai ceva. Dacă nu ți-ar fi teamă că rămâi cu dosul gol și râde lumea, ți-ai da și izmenele de pe tine.“

Bunătațea lui Ion este însă înșelătoare. El pregătește victimele o răzbunare grea. Se duce în arie, ia bulgări de pământ și-i îndeasă în gura Costandinei. Îi dă, adică, pământul pe care l-a promis în bătaie de joc... Toată scena ar fi sinistă dacă tânăra țarancă n-ar ascunde, sub o umilința extremă, scandaloasă, semnele demnității țărănești. Dusă cu forța la Saele, ea se întoarce repede arătându-și gura știrbită de Digă și cere în continuare, jălănic, pământul la care, după legile nescrise ale vieții țărănești, ar avea dreptul.

Avem toate elementele pentru a spune că Costandina este, ca Ana din *Ion*, tradiționala victimă între ambiția brutală a soțului și îndărătnicia familiei. Însă Costandina este un suflet mai complicat și umilința ei are o notă smerdiakovistă. Ea urmărește un scop foarte precis și, pentru a-l atinge, își dezarmează adversarul nu prin forță, ci prin exacerbarea slăbiciunii ei. Pentru țărani din *Desculț*, această cădere morală este nefirească. Ca să scape de glasul bocitor al Costandinei, familia lui Darie cedează în cele din urmă: îi dă o bucată infimă, neproductivă de pământ, totuși, îi dă. Victima câștigă și, intrată în posesiunea pământului, revine la demnitatea obișnuită. Glasul este, acum, aspru, îndârjit, trădând o mare forță interioară:

„ Mânca-v-ar inima câinii! striga ea. Pentru că m-ați chinut până să-mi dați... partea mea de pământ, mânca-v-ar inima câinii!... Mânca-v-ar inima câinii la toți! Mi-ați dat pârțicica mea de pământ, cu act mi-ați dat-o, dar m-ați pus să-mi cheltui bănișorii pe act. Mânca-v-ar inima câinii! Erau bănișorii adunați cu spinarea de bărbatu-meu, de Digă. Mânca-v-ar inima câinii...”

De aici se vede că umilința nu este decât o armă în mâna orgoliului țărănesc. Zaharia Stancu, studiind cu mai mare atenție un caz moral, scrie câteva zeci de pagini excepționale.

Citit după trei decenii de la apariție, timp în care proza românească s-a îndepărtat de formula prozei lirice, *Desculț* rezistă judecății critice. Multe pagini sunt, e drept, prăfuite, optica maniheistă a cărții jenează, considerațiile sociologice sunt elementare și dezechilibrează prin abundența lor narațiunea, lipsa de complexitate interioară a țaranului și, mai ales, absența oricărei note de spiritualitate pot trezi bănuieli asupra viitorului acestei literaturi; însă, în limitele ei, cartea este substanțială, vie. Forța de a impune o tipologie văzută în determinările ei sociale și arhetipale nu a diminuat.

Intenția de a face cronica unui veac, făcând cronica unei vieți, este limpede la Zaharia Stancu. *Jocul cu moartea* (1962) reia firul

din *Desculț* și-l duce, în stil Panait Istrati, în sudul Dunării. Formula picarescă a prozei se lămurește aici mai bine, deși, esteticeste, romanul este mai slab decât altele. Stilul de a nara rămâne același, inclusiv stilul *flash-back*-ului care, în *Rădăcinile sunt amare* (1958-1959), va transforma memorialistica într-o suită exasperantă de paranteze. *Jocul cu moartea* este o carte despre război, descris nu direct, ci prin ecurile lui. Tema cărții ar fi descoperirea lumii de către un adolescent curios în niște vremuri sângeroase. Darie a fost ursit de la naștere, aflăm acum, să țipe în interiorul lui și să nu fie auzit în afară, să nu cunoască fericirea, să fie înșelat, dar să țină mereu ochii deschiși și să vadă enorm. Toate aceste sugestii apar în literatura lui Stancu sub forma unor comentarii a căror sursă cititorul nu o cunoaște. O voce dinafară se insinuează în narațiune și glosează, ca în teatrul antic, acțiunea de pe scenă. Nu sunt foarte profunde aceste comentarii, dar ele au meritul de a introduce într-o literatură congestionată de evenimente mici dimensiunea mare, relativistă a eternității. Aceste suspine lirice, ce trimit la versetele Ecleziastului, în ciuda caracterului violent profan al prozei lui Stancu, sunt repede părăsite. Prozatorul se întoarce la fapte și faptele vin, unele după altele, într-o inequizabilă înlănțuire.

Darie, vânzător de ziare în București, este arestat de autoritățile militare germane și băgat într-un vagon cu destinația Bitolia. În tren este strânsă pleava orașului (mediul normal al romanului picaresc): borfași, oameni fără căpătâi, trimiși, acum, să sape tranșeele în spatele frontului. Potrivit metodei sale, prozatorul îi pune pe toți să vorbească, iar când aceștia tac, vorbește Darie. Darie se întoarce des cu gândul la Omida, și unele întâmplări din *Desculț* (povestea fetei Zarinca și a turcului Daud, faptele Dioaicăi, vrăjitoarea care a scos ochii sfinților din biserică) mai sunt o dată narate, pe scurt.

Sunt multe platitudini și absurdități în *Jocul cu moartea*, însă, în genere, cartea interesează, ca toată literatura lui Zaharia

Stancu, prin mișcarea, senzaționalul și culoarea ei. Darie este atacat, în vagon, de Diplomatul, zis Temistocle Filodor, zis și Zeno Zenon, Serafim, pe adevăratul său nume, pare-se, Cosâmbescu, falsificator de bani și nene într-o casă de toleranță de pe Grivița. Fost consul, Diplomatul are moravuri suspecte (este, probabil, pederast) și ura lui față de Darie, numit și Scaurus, are și rațiuni mai obscure. Darie se apără cu cuțitul și reușește să scape nevătămat, corporal și moral, dintr-o lungă serie de primejdii: vagonul în care sunt închiși prizonierii ia foc, în Serbia trenul este bombardat, apoi, evadând, Darie și Diplomatul sunt prinși de greci, de cuțovlahi etc. Înfometăți, ei mestecă iarbă și prind un arici și-l frig. Scăldându-se în râu, sunt surprinși de doi clefți și rămân fără haine. Două grecoalice miloase îi salvează, îi primesc în casă, îi ospătează și-i lasă să se bucure noaptea de bunurile lor. Ca răsplată, Diplomatul le fură, la plecare, o mahmudea. Prinși de cuțovlahi, evadații cunosc obiceiurile unui neam războinic, asistă la o execuție, o înmormântare și la o naștere simbolică. Și cum zănaticul Darie are cunoștințe peste tot, întâlnește aici pe băiatul lui bei Gheorghe, fost pândar la boier Arizan, și deapănă împreună amintiri despre viața de la conac.

Cartea se încheie cu întoarcerea cuplului la București și arestarea Diplomatului, a cărui biografie rămâne, astfel, nelămurită până la capăt. Prozatorul, care nu cultivă niciodată misterul, nu dezvăluie în acest caz adevărata identitate a personajului. Ceva rămâne ascuns în biografia lui, ca și viciul aberant pe care autorul (sincer, de obicei, până la brutalitate cu personajele sale) se ferește să-l numească pe față.

Războiul real din *Jocul cu moartea* este, în planul simbolic al cărții, și războiul unui tânăr cu împrejurările vieții. Există mai multe întrupări epice ale acestui simbol. Darie se luptă cu un șarpe și scapă de el numai datorită agilității. Același Darie observă apoi bătălia dintre două armate de furnici și nu-și ascunde gândul că aceeași lege acționează și în viața indivizilor. Însă gândul nu este



dus mai departe, filozofia cărții iese din fapte, iar faptele arată ceea ce s-a văzut mai sus. Personajele n-au o autenticitate structurală și, din această pricină, actele și vorbele lor par uneori neverosimile. Diplomatul este un escroc de clasă mare (consul, falsificator de bani etc.), o variantă a lui Gore Pirgu, și disprețul lui cinic față de oameni (poate real, în orice caz posibil sub latura morală) ar avea nevoie de o complexitate morală mai mare din care nu pot lipsi ipocrizia și inteligența. Diplomatul spune însă de la obraz că el „disprețuiește oamenii pentru că muncesc, pentru că se supun legilor“. În lipsa ironiei, aceste vorbe sună fals, neîndemânatic și, prea obstinate în rău, sunt lipsite de gravitate. Ironia luminează și face suportabilă, de regulă, literatura picarescă. Zaharia Stancu n-o are sau n-o folosește totdeauna și, din această cauză, în întunericul multor întâmplări nu se zărește nici o adâncime.

Explicația ce s-a adus că războiul face posibil orice nu se poate accepta, pentru că în *Jocul cu moartea* nu dezordinea fragmentelor epice este în discuție, ci autenticitatea lor estetică. Meritul romanului nu constă nici în aspectul documentar (cum s-a zis). Alte scrieri sunt mai bine informate și aduc dovezi mai pregnante despre război. Meritul cărții lui Stancu stă în sugestia unei legături misterioase dintre inocență și viciu. Darie și Diplomatul formează un cuplu moralmente imposibil. Ceea ce îi unește ca un lanț este ura. Pentru a supraviețui, ei trebuie, totuși, să meargă împreună. Istoria acestei legături este bine făcută în roman: încercări de suprimare, momente de tandrețe, solidaritate în suferință și confuzie morală — iată ce sugerează epica precipitată, descusută, a lui Zaharia Stancu.

\* \* \*

*Pădurea nebună* (1963) a fost socotită de toți cartea cea mai bună, după *Descult*, a lui Zaharia Stancu. Până la un punct așa și este. Compoziția mai strânsă, stilul mai supraviețuit, observația

mai bună a vieții morale dau paginilor coerență și substanță. Există și o restrângere a spațiului epic (târgul Rușii-de-Vede îndată după primul război mondial) și, fatal, o concentrare a evocării. Văzând mai puține lucruri în desfășurarea lor orizontală, ochiul vede mai mult în adâncime. Două sute de pagini din roman apăruseră, mai întâi, în *Rădăcinile sunt amare* (vol. II, 1958, p. 1-174) și în ele sunt concentrate toate elementele principale ale viitoarei narațiuni. Prozatorul a mai adăugat pe atâta și a făcut o carte nouă, unitară, mai densă în toate privințele. Insistența în caricatură a dus gândul criticii la I. L. Caragiale și la *Capriciile* lui Goya (N. Manolescu), alternanța de stiluri a făcut să se vorbească de o structură clasică „îmbibată de romantism“ (Paul Georgescu), în fine, varietatea experiențelor prin care trece eroul îndreptățește pe S. Damian să descopere în *Pădurea nebună* proiectul unei inițieri. Inițiere în ce? În viață, desigur. Un roman inițiativ *Pădurea nebună* totuși nu este, lipsind simbolurile mari, ascunse, înscrise într-un scenariu. Cartea are ambiții mai modeste și trădează, prin stil, o înseninare a spiritului creator. Materia epică este, în continuare, dură și asupra ei se fixează aceeași privire „poncișă“, rea, însă privirea nu rămâne imobilă.

Cartea începe cu un refuz („Unchiul Tone se uită ponciș la mine“), dându-ne de la început sugestia că Darie, eroul, nu va rămâne nici în acest loc. Destinul lui este să peregrineze, cum și spune undeva: „Nu pot sta mult într-un loc. Se pare că sunt ursit să nu-mi găsesc niciodată rostul, nici astâmpărul. Să umblu mereu prin lume... Să umblu... Să umblu...“

Refuzul unchiului Tone de a-l primi pe Darie anunță, așadar, imposibilitatea eroului de a intra și de a se fixa în noua așezare. „Câinoșenia“ unchiului este un semn și, în curând, semnele se vor înmulți. Darie întâlnește o lume mucegăită și mediocră, un univers ostil, „cu lânchezeala lui de smârc“, din care se va grăbi să fugă. Ca toate celelalte, cartea se încheie cu o plecare (spre București), după ce se deschisese, ca în romanul realist din secolul

al XIX-lea, cu momentul pătrunderii eroului pe poarta unui târg de provincie.

*Pădurea nebună* este, întâi, un roman de moravuri provinciale. Elementele prozei lui Sadoveanu, Cezar Petrescu și a tuturor nuveliștilor de la începutul secolului reapar aici, într-o transcriere mai crudă, fără poezie. Unchiul Tone este zgârcit și alungă neamurile. Avocatul Olimpiu Chelu s-a căsătorit cu fiica unui negustor bogat și nu-și primește în casă tatăl, om simplu și bun. Zoie Popazu a fost căsătorită fără voia ei cu Pandelescu, amantul mamei sale. Domnișoarele Vurtujeanu au rămas nemăritate, stau toată ziua pe banca din fața casei și privesc ulița prăfoasă, așteptând nu se știe ce. Dobrică Tunsu, fost ucenic tăbăcar, a ajuns patron și bate, la rândul lui, pe noii ucenici. Instituțiile importante ale târgului sunt: cârciuma, cafeneaua, bordelul și școala. Darie trece prin toate. Mediul școlar este de o mediocritate aberantă. Un profesor, Timon, trăiește cu elevele și face politică în stilul eroilor caragialești. Un altul, Turtulă, este grosolan și prost. El sfătuiește pe Darie, care dă semne de vocație literară, „să se facă mai bine căcănar decât scriitor“.

Un simbol al locului este „landra de câini“. Câinii ies mereu în calea lui Darie și, dacă am face o statistică, am vedea că proza lui Stancu este străbătută de un număr mare de cârduri de câini înfometate și murdari. Iată o singură imagine: „Văzui câinii. Erau o adevărată landră. Se băteau între ei pe rămășițele unui hoit de vită...“

Viața politică nu este ignorată și, cum provincia a oferit totdeauna modele de caricatură în această privință, Zaharia Stancu îmbogățește tipologia tradițională cu câteva desene tenebroase: Stelian Paleacu, Lăpturel etc. Cartea nu este prea originală la acest capitol. Neverosimilă este în *Pădurea nebună* imaginea grevei generale din 1920. Este puțin probabil să fi existat în târgul uitat din câmpie o conștiință revoluționară atât de vie și posibilitatea unei acțiuni de gherilă urbană. Prozatorul forțează istoria și construiește cu obstinție într-o schemă ideologică falsă. Aceste

aspecte sunt însă izolate și nu ocupă prea mare loc în carte. Importante și substanțiale, ca literatură, sunt experiențele lui Darie, adolescent acum. Devenit școlar, el este primit în familia Arpaș, care duce o existență semirurală. Filipaș, unul dintre copii, este ciung, bea zdravăn și bate bordelurile din oraș. O fată, Despa, este rea și terorizează pe Darie, primit în casă s-o mediteze. Despa este sedusă de craiul profesor Timon și, în perspectiva de a deveni mamă, își dă foc. La școală, Darie cunoaște pe Valentina Bulgun, slujnică în casa cu fete a Aspaziei Harnik, și are cu ea un început de idilă, încheiat din cauza nehotărârii eroului. Episodul plimbării în pădure și duplicitatea fetei în urma încercării de violentare a ei de către niște țigani este memorabil. În genere, notațiile epice, atingând această sferă morală, au o mai mare consistență. Însă momentul epic cel mai puternic este acela al morții unchiului Tone. Zaharia Stancu atinge, aici, o coardă gravă și mâna nu-i tremură. Reintră în scenă teribila bunică de la Cârlomanu, care amenință pe muribund cu ciomagul:

„— Tone! Ce e cu tine, mă băiatule? Te știam om în toată firea! Ce-ți veni să te iei după vise și să ne-mpuiezi capul cu ele? Nu ți-e rușine obrazului? Pun ciomagul pe tine dacă mai spui prostii în fața copiilor!“

Când, totuși, unchiul Tone moare și neamurile îl plâng, bunica, împăcată cu fatalitatea, curmă cu brutalitate inutila jeluire:

„— Gata! Nu vă mai pișați ochii și nu mai zbierați ca niște măgărițe, că mi s-a făcut lehamite de atâtea vaiete, iar pe deasupra mi-ați mai asurzit și urechile!“

În orașelul muced, cu moravuri proaste, bunica de la Cârlomanu reprezintă prin vitalitatea ei semnul altei lumi, mai aspre, dar mai drepte. Nu este singurul în roman. Evenimentele se desfășoară, în fapt, în umbra unui mare simbol: *deliormanul*, pădurea nebună, locul unde altădată foiau în libertate viețuitoarele sălbatice și hoții. La lumina acestei existențe pierdute, târgul pare un mediocru furnicar. Prozatorul introduce această soluție ima-

ginară, voind să sugereze o alternanță, un contrast. Tehnică romantică răspândită.

În același fel trebuie să citim și episodul *Uruma*: o poveste de dragoste petrecută în altă „pădure nebună“ — stepa dobrogeană, unde întâmplările par încă semnele destinului. Astfel judecă *Uruma*, fiica tătarului Selim Reșit, venirea lui Darie la Sorg. Pe Lenk l-ar fi adus marea, în întâmpinarea visului ei, deși Darie este om de câmp, șchiop și ajunge la Sorg mânat de foamete. Povestirea, în sine, este bine construită și are acel aer superb romantic pe care îl știm din literatura secolului trecut. Exotismul este în nota Chateaubriand și a tuturor prozatorilor lirici de după el. *Uruma* are fața de culoarea lunii și conduce nebunește herghelia de cai călărind pe armăsarul Hasan. Simțurile ei sunt sălbatice, și morala se întemeiază pe libertatea lor. Iubește viforos pe Lenk (Darie), iar când „câinele necredincios“ dă semne că vrea să plece, *Uruma* înfige furca în pânțelele armăsarului Hasan. „Transfer“ de obiect erotic ce cade sub incidența psihanalizei.

Mediile balcanice pestrițe atrag în chip special pe Zaharia Stancu și, după ce vorbește în mai multe rânduri de turci, greci, bulgari, el înfățișează în *Pădurea nebună* scene din viața tătarilor și a găgăuților din Dobrogea. Băieții ajunși la pubertate sunt supuși unei operații dificile (tăierea cu „trestia“), după care ei se pot socoti bărbați. Într-un sat de găgăuți, un preot, Tripon, fost ocnaș, bea de stinge și pune la cale furtul turmelor. Femeile, bolnave de sifilis, n-au rușine și trag de mânecă pe cine întâlnesc în cale. În *Florile pământului*, Stancu prezentase viața erotică a unei șatre, în *Șatra* (1968) descrie mai documentat (pe 600 de pagini) exodul și destrămarea unui trib de țigani nomazi în timpul războiului. Ochiul prozatorului nu caută atât detaliul etnografic, cât violența pasiunilor.

În *Pădurea nebună* există mai multă „psihologie“ (chiar dacă psihologia este elementară) decât în alte cărți, iar tipologia ei e mai bine diferențiată și mai bine fixată pe pânza epocii.

\* \* \*

Biografia lui Darie continuă în *Rădăcinile sunt amare*, un ciclu epic ambițios, din care prozatorul n-a publicat decât primele cinci tomuri (1958-1959). Ideea de a face o cronică a veacului XX se vede limpede. Cronică începe, aici, dinspre prezent (1946) spre trecut (primul război mondial). Zaharia Stancu nu mai respectă nici o tehnică epică. Formula memorialistică (folosită întâi în *Zile de lagăr*) îngăduie totul: cronică politică, pamflet, poem, invenție epică, jurnal în interiorul altui jurnal etc. Istoria este amestecată cu ficțiunea, narațiunea este sistematic „spartă” pentru a face loc unui șir de paranteze. Nu există în *Rădăcinile sunt amare* o cronologie obiectivă a evenimentelor. Un episod se petrece în 1946, cel următor în 1922. Există o cronologie a memoriei, cu salturi uriașe, suspansuri, reveniri, repetiții, totul într-un ritm nebunesc și haotic. Romanul, cu o compoziție apocaliptică, este, evident, un eșec, dar el trebuie analizat ca documentul unei curioase rătăcirii scriitoricești.

În această magmă informă, Zaharia Stancu a voit, mai târziu, să pună oarecare ordine. Aproape 200 de pagini din volumul al II-lea au intrat, s-a văzut, în *Pădurea nebună*. Alte episoade privitoare la cronică alegerilor din 1946 și la viața politică și literară interbelică formează, într-o transcriere nouă, cu unele suprimări și adaosuri, substanța romanului în trei volume *Vântul și ploaia* (1969). Din planul reprodus pe coperta interioară a cărții deducem că prozatorul intenționa să publice, separat, episodul Alion Drugan — Tia Cudalbu sub forma unui roman polițist: *Actrița, Bancherul și câțiva oameni simpli*. Proiectul epic nu se oprește aici...

Dintr-o pagină din *Vântul și ploaia* deducem că Zaharia Stancu a voit să facă mai mult memorialistică romanțată decât să scrie un roman propriu-zis. Așa se explică de ce oameni politici ca Iuliu Maniu, Ion Mihalache, regele Carol al II-lea etc. intră, în carte, alături de personaje inventate: Țigănuș, Licu Oroș, frații Gânju

etc. Modul acesta de a amesteca istoria cu imaginația epică fusese folosit de Constantin Stere în ultimele volume din ciclul *În preajma revoluției*. El poate fi citat ca un posibil model pentru Zaharia Stancu.

În fapt, există în *Rădăcinile sunt amare* trei rânduri de personaje: personaje fictive, indivizi cu o stare civilă precisă ascunși sub nume transparente (Norocel Tăunosu, poetul Radu Ghindă, Bordea, caricaturistul Rață etc.) și, în fine, oameni politici și gazetari citați în această memorialistică inconsecventă cu adevăratul lor nume. Cartea începe la Omida, unde, bătrân și bolnav, Darie-naratorul revede lumea din *Desculț* ce se pregătește să moară. O anticipare a tulburătorului prohod din *Ce mult te-am iubit*. La Omida, Darie reîntâlnește pe Filimona, o veche iubire, pe Veve Chiorul și nenumărații fii și nepoți ai verilor din *Desculț*.

Elegie, poezie a timpului, sentimentul trecerii... Până aici ne aflăm încă în spațiul epic din *Desculț*, însoțiți de o mai puternică meditație tristă. Tatăl lui Darie moare și meditația devine mai neagră. De aici, acțiunea se mută în sudul Moldovei, la Teliu, unde naratorul, candidat democrat, ajunge în vederea propagandei electorale. Urmează cronica luptelor politice din primii ani de după cel de al doilea război mondial, însă cronica, superficială, împovărată de toate clișeele prozei din epocă, nu se oprește aici. Coboară spre *rădăcini*, și rădăcinile duc la Satu-Mare, la Palatul Regal, în cafenelele bucureștene din deceniile interbelice, în satul tătărăsc Sorg din Dobrogea etc. Romanul devine un polip uriaș, întins pe 2.100 de pagini și cu aproximativ 500 de personaje (la sfârșitul volumului al IV-lea există un glosar unde sunt citate cam atâtea nume). O acțiune vastă, faraonică de *asumare a istoriei*, din păcate fără interes literar în cea mai mare parte, de o inautenticitate estetică cum rareori s-a putut vedea în opera unui scriitor important.

Dar, lăsând judecata critică deoparte, să vedem planul acestei costisitoare construcții. Există mai multe fire (și, deci, mai multe

posibile romane) în acest labirint. O cronică, întâi, a evenimentelor din 1946. O cronică, apoi, teribilă a detențiunii lui Licu Oroș și a grupului de comuniști de la Satu-Mare. Urmează fragmente din „jurnalul secret“ al lui Darie, completat cu o vastă cronică a vieții politice și culturale între 1920 și 1940. Paralel, se desfășoară un roman al Rafirei, țărancă dârză din Condorul Maramureșului, plecată la Satu-Mare și București în căutarea fiului arestat, Licu Oroș; critica simpatetică a apropiat-o de Vitoria Lipan. În fine, un roman detașabil, palpitant pe alocuri, începe în volumul al IV-lea al acestei neîncheiate *saga*: romanul bancherului Drugan și al actriței Tia Cudalbu.

Legătura dintre galeriile acestui amplu și întortocheat edificiu o face Darie. El vorbește aici mai puțin despre sine, pentru a face loc evenimentelor. Perpessicius crede că *Rădăcinile* ating o „înaltă ținută literară“ și reprezintă „una din marile victorii ale romanului nostru contemporan“ (*Mențiuni de istorie literară și folclor*; E.P. L., 1961).

Să fie, oare, așa? Să vedem ce spune romanul. La Teliu, au loc confruntări dure. O bandă de bogătani și legionari, în frunte cu Bosancă, frații Cioranu și Cosâmbescu, atacă grupul comuniștilor, format din Licu Oroș, Clemente Țigănuș, frații Gânju și naratorul — candidatul blocului democrat. Se folosesc pistoale, puști, grenade. Țigănuș este rănit și un medic dușman îi amputează, fără să fi fost nevoie, piciorul. Prefectul Bușulenga unelțește, Mosorel Bărbuță, venind de la centru, este o unealta primejdioasă. La Teliu se întâmplă și altceva: *un carnaval al coincidențelor*. Darie întâlnește aici pe Zambila, pe care o iubise, cu câteva decenii în urmă, în câmpia Dunării. Sub chipul unui călugăr descoperă pe inginerul Cosâmbescu, nu altul decât fiul Diplomatului din *Jocul cu moartea*. Tot aici vede pe Roza, pe care același Darie o iubise, ca adolescent, la Omida. Roza este doctoriță și a fost închisă la Buchenwald. În calea lui iese și cocoșata domnișoară Țețea, Angheliu, fiica politicianului Angheliu. În altă parte, Darie întâlnește un tânăr tătar, Lenk, care nu este altcineva decât fructul



iubirii lui cu Uruma. Proza bate spre melodramă. Întâlniri afective, plăcute sau neplăcute, însă nici una nu este semnificativă din punct de vedere epic, ca întreaga cronică, dealtfel, a evenimentelor din 1945-1946.

Deplasându-ne la Satu-Mare, în perioada antebelică, dăm peste evenimente și mai crude. Prozatorul face, în același stil brutal sociologic, o dare de seamă a lor. În închisoare, comuniștii Licu Oroș, Marișca Balint, Ștefana sunt schingiuiți de niște sclerați cu nume de spaimă: Grunz, Orbescu, Găman, Landră, Pocal etc. Prizonierii sunt bătuți cu bastonul peste mădulare, călcați în picioare cu bocancii, atacați cu câinii special dresați, spânzurați de picioare, femeile sunt atacate și altfel și, unele dintre ele, împotrivindu-se, mor etc. *Rădăcinile sunt amare* oferă, în acest fel, o antologie de torționari perversi, dar, din păcate, tipologia se dizolvă într-o satiră fără noimă.

Sunt și alte exemple de decădere. Un popa Cori atacă servitoarele și, cum o femeie bătrână și fără picioare, îi rezistă, popa cade în genunchi în fața ușii și spune, noaptea, toate rugăciunile pe care le știe. Velica, infirma, se îndură de preotul hârbar și-i dă drumul în pat. Mamița, fostă prostituată și patroană de prostituate, putredă de bani, este cerută în căsătorie de inspectorul Grunz, pe care, după oarecare vreme, îl părăsește pentru adjunctul lui, Orbescu. Portretele, de un grotesc lipsit de finețea creației, nu pot fi reținute. În aceste notații dezordonate intervine și curioasa pasiune a prozatorului pentru ceea ce Perpessicius numește genul „fabulistic“. Este vorba de pseudomonologul interior care constă în atribuirea de gânduri unui obiect exterior. Monologul se transformă atunci într-un dialog nefiresc, lung și plictisitor. Licu Oroș discută în celulă, pe zeci de pagini, cu Burticosul (un păianjen inteligent și complice), Darie conversează cu un căluț, apoi cu marea, și conversația (confesiunea) este, în general, fără rost.

Mai vie și — până la un punct — mai autentică este cronica politică și literară bucureșteană. Aici cartea adoptă pe față formula

memorialistică: întâmplări din gazetărie, evenimente politice cunoscute, intimități din viața oamenilor politici sunt relatate în stil repede de articol. Unele fapte sunt cunoscute și din alte scrieri despre epocă. Cincul mecena Bogdan-Pitești reappare, în *Rădăcini*, sub numele de Bordea. Anecdota cu bijuteriile a mai fost de câteva ori povestită. Poetul Coresi, care oficiază cu solemnitate într-o încăpere sărăcăcioasă și împarte pietre (fals) prețioase, nu poate fi decât Macedonski.

Din cronică încărcată a vieții literare reținem câteva destine. Norocel Tăunosu, poet, atacă pe politicieni, apoi ajunge ministru și este destituit de monarh în urma unui scandal. Un prozator, Schimbașu, are o limbă otrăvită. Un filozof cu vederi de dreapta, Balbus Mierlă, întocmește liste negre de intelectuali ce trebuie executați. O faună detestabilă, o viață intelectuală precară, sub limite admise, figuri tenebroase de mercenari ai condeifului, trec prin aceste pamflete deghizate. Curiozitatea față de ele este, esteticeste, minimă.

Mai interesant este în *Rădăcinile sunt amare* romanul senzational al morții Tiei Cudalbu. Faptele se leagă mai bine, dincolo de romanul polițist se distinge un roman de moravuri, nu foarte bun, dar interesant. Romanul nu este încheiat, asasinul actriței Cudalbu nu este cunoscut. Bancherul Alion Drugan este vinovat sau este o victimă a camarilei regale? Mister... Zaharia Stancu dovedește că știe să construiască o intrigă și s-o conducă satisfăcător epic. Reținem și un personaj cu o identitate literară mai precisă: arhivarul Eulampie, colecționar de documente compromițătoare, minte speculativă și bun psiholog. Nici această parte nu este scutită de sincerități absurde (ministrul justiției mărturisește public că rolul lui este să lingă scuipatul regal!), nevensimile și nejustificate în nici un chip.

*Rădăcinile sunt amare* reprezintă punctul cel mai de jos pe care îl atinge literatura lui Zaharia Stancu. Din el se salvează doar câteva fragmente. Reluată, parțial, în *Vântul și ploaia* (1969), cartea rămâne, în ciuda a ceea ce a spus critica, neizbutită.

\* \* \*

Însă Zaharia Stancu își pregătea altfel sfârșitul carierei lui epice. Ciclul *Desculț* se încheie cu o carte tulburătoare: *Ce mult te-am iubit* (1968). În ea, prozatorul arată cea mai mare libertate în modul de a organiza materia epică. O mare libertate, dar și o conștiință estetică mai fermă. Nici o preocupare de regie, de studiu nu se observă aici. Totul se ordonează după capriciile memoriei afective. Personajele apar o dată sau de mai multe ori pe scenă, în chip neprevăzut, și dispar înainte de a prinde cititorul de veste și de a ști ceva despre psihologia lor. Nu se vede, e adevărat, interesul pentru artă, dar, ce curios, arta se simte mai puternic decât oriunde în aceste pagini scrise sub teroarea ideii de moarte.

S-a spus că *Ce mult te-am iubit* e un „bocet metafizic“ și un „poem al înmormântării“. Formula dintâi e mai apropiată de esența cărții, deși termenul *metafizic* vine în contradicție cu ceea ce se știe despre spiritul eminentemente realist, obsedat de eveniment, al prozatorului. Mai simplu spus, *Ce mult te-am iubit* e un poem despre moarte și despre viață, tratat în maniera liberă a unui jurnal. Jurnalul, mai întâi, al unei obsesii și, în același timp, jurnalul unor destine, cunoscute din literatura anterioară a autorului. Nu s-a observat această implicație a cărții: *Ce mult te-am iubit* prezintă asfințitul lumii din *Desculț*. Zaharia Stancu descrie o umanitate sub toate formele de existență, și dacă *Desculț* înregistrează momentul vitalității ei maxime, *Ce mult te-am iubit* notează momentul declinului. Accentul iritat de acolo lasă loc, aici, expresiei elegiace, meditației. Cartea este de două ori tristă: o dată pentru că e scrisă sub semnul spaimei de moarte, iar a doua oară deoarece nu cruță memoria noastră de lectori. Copiii inventivi, îndrăzneți și orgolioși din *Desculț* trăiesc în *Ce mult te-am iubit* un amurg fără glorie. Moartea aruncă asupra acestei lumi de frați, surori, mătuși, unchi, veri o lumină necruțătoare. Cel ce evocă e tot atât de neștiutor și de speriat ca și personajele în lumea

căroră, pentru o clipă, a revenit. Ceva e dincolo de noi toți, de lucruri și de ființe, autori și personaje, o forță obscură ne poartă și ne hotărăște destinul.

Naratorul asistă la înmormântarea mamei și certitudinile, valorile lui se clatină. Simte că nu mai știe, nu mai înțelege nimic. Între el, intelectual trecut prin multe, cititor de cărți de înțelepciune, și bătrână țărăncă ce își plânge morții și le trimite mesaje, făcându-le o documentată dare de seamă despre ceea ce s-a mai întâmplat pe pământ, nu e nici o deosebire:

„— Și tot citind ai aflat tu ce este viața și ce este moartea?

— Nu, n-am aflat.

— Atunci, tot ce-ai citit, ai citit degeaba.“

Omul învățat nu are cum se apăra de astfel de reproșuri naive, pentru că nici el nu găsește o explicație liniștitoare în privința morții. Teroarea neantului e poate la el mai puternică, și un semn de finețe și profunzime în *Ce mult te-am iubit* e că sugerează cu discreție neputința spiritului cultivat de a privi cu liniște procesele ce par firești omului simplu.

Mai este ceva de observat în cartea lui Zaharia Stancu: capacitatea de a reda aforismelor banale dramatismul lor real. O propoziție ca aceasta: „pentru fiecare om vine o zi când îi sună clopotul“ e, în limbajul comun, și într-un regim normal de sensibilitate, o veselă platitudine. Sub tensiunea narațiunii, astfel de formule oraculare își recapătă sensul lor inițial. La tot pasul în cartea lui Zaharia Stancu, ele au și rostul de a fixa o anumită etică a fatalității țărănești în fața morții. Moartea provoacă, paradoxal, în afara unui sentiment firesc de neliniște — pe o gamă întinsă, de la resemnare la teroare — și un fel de revanșă disperată a vieții. Cei ce asistă la înmormântarea mamei simt, deodată, o mare poftă de a bea și de a mânca. Cumnatul Sămânță cară neîncetat damigene de vin de la cârciumarul Buciuc, Elisabeta și Evanghelina aștern mai multe rânduri de mese, frații și cumnații, mătușile, unchii și nepoții au un apetit greu de satisfăcut. Gemenii

Costandinei, piticii, beau haiducește, iar vitala mătușă Uțupăr de la Secara rezumă această trecere rapidă de la o stare la alta prin aforismul: „Morții cu morții și viii cu viii“, sau, cu o nuanță epicureică mai pronunțată: „Azi ești, mâine nu ești“.

Femeile își bocesc morții, apoi îndată ce se întorc la casele lor, îi uită. Spiritul ironic țărănesc e neiertător și în astfel de situații. Când sora de lingură de la Saele, Costandina, bocește fără rost, mult și strident, tatăl intervine și o sancționează pe loc:

„— Ei, nu mai face atâta tărăboi, Costandino, o să te descurci tu, ești descurcăreață, totdeauna te-ai priceput să te descurci.“

Bocitoarea stridentă stăruie și, ieșindu-și din fire, tatăl amenință:

„— Du-te — spune el cuiva — du-te și spune-i Costandinei să tacă și că, dacă nu tace, viu eu acolo și-o omor pe loc. O omor și-ongrop mâine, odată cu maică-ta.“

Când, tot așa, o femeie o ia razna, trimitând prin răposată mai multe mesaje dincolo, în lumea celor dreupți, intervine, iarăși, bunul-simț și restabilește proporțiile: „Prostii! Ce-o să-i spună răposata lui Florică? Parcă el nu știe câți copii a lăsat în urmă? Știe. Morții știi tot despre noi, numai noi nu știm nimic despre morți. Nimic... nimic...“

Zaharia Stancu a scris, astfel, jurnalul unei obsesii, punându-și, cu o sinceritate absolută și fără nici o preocupare de literatură, câteva întrebări fundamentale: ce e viața, ce sunt uitarea, norocul, destinul, ce e, în fine, moartea, de unde venim și unde ne ducem?!... Întrebări, firește, naive, dar cu ce senzație extraordinară de profunzime și de suferință! „Nimeni — îi spune autorului cineva — nu știe unde am fost înainte de a veni pe pământ, Zăricuță, însă știm că trăim un timp, pe urmă murim și după ce murim suntem duși la cimitir și îngropați...“

*Ce mult te-am iubit* e o elegie pură și înaltă în mijlocul unei păduri prolifice de surori, mătuși și unchi ce privesc fără teroare destinul existenței lor. Mai mult decât oricare altă scriere a lui

Zaharia Stancu, *Ce mult te-am iubit* e cartea lui Darie, un Darie elegiac și meditativ, trăindu-și până la deznădejde și teroare obsesiile.

\* \* \*

Tema morții este reluată în *Șatra* (1968), un roman independent de ciclul *Desculț*, singura operă de ficțiune pură a lui Zaharia Stancu. Nu mai este vorba aici de Omida și de Darie, ci de o altă lume, care a mai intrat în literatura noastră sub înfățișări mai totdeauna satirice. Zaharia Stancu scrie o narațiune tragică și, prin anumite elemente, o narațiune inițiativă. Nu este vorba numai de inițierea în viața unei mici comunități ce trăiește după alte legi decât indivizii comuni, ci de *o inițiere în moarte*. Trecerea „dincolo“ de Fluviu are, prin numărul mare de semne premonitorii, valoarea mitologice treceri a râului Stix. Asta dacă dăm faptelor o demnitate și o măreție epopeică. În *Șatra*, faptele sunt însă mai modeste. Ele ajung, adesea, în marginea grotescului, dar prozatorul nu stăruie în această direcție: sensul general al narațiunii este grav, dramatic.

*Șatra* este istoria unei deportări spre răsărit și a degradării unor legi străvechi de existență. O lamentație lungă, ca și *Ce mult te-am iubit*, și o meditație despre moarte, dar într-o formă indirectă. În cărțile anterioare, Zaharia Stancu privea pitorescul, exotical *din afară*. Acum se instalează *în interiorul* lui și construiește o povestire verosimilă, de o aspră poezie. *Șatra* lui Him-bașa are legi statornicite de mult și existența ei depinde de respectarea acestor legi. Oamenii fură, se ceartă, se bat, uneori se omoară între ei, dar respectă autoritatea legii, reprezentată de bulibașa Him. Războiul distruge însă aceste relații. *Șatra* lui Him primește ordin să meargă spre răsărit și să se așeze *dincolo* de fluviu, în locuri necunoscute. Epopeea acestei migrațiuni forțate constituie substanța romanului. Formal, viața șatrei curge normal. Lisandrei, nevasta lui Goșu, îi place de flăcăul Ariston și, păcătuind, este bătută

cu biciul în fața tuturor. Femeia este străină de șatră, a fost cumpărată pe bani grei dintr-o comunitate vecină. Goșu are drept de viață și de moarte asupra ei, însă Lisandra nu respectă legile morale ale șatrei. Este primul semn de rebeliune. Ea aduce justificarea pasiunii: „Nu sunt eu vinovată [...]. Vinovată e dragostea. Dragostea m-a aprins, m-a zăpăcit, m-a orbit și m-a aruncat în brațele lui Ariston.“

Însă justificarea nu este primită. Ea primejduiește structura șatrei. Înțeleapta Oarba, nevasta lui Him-bulibașa, apără tradiția, și tradiția cere înăbușirea pasiunilor nelegiuite:

„Este adevărat că străvechile noastre legi sunt aspre. Și tot atât de adevărat este că grozav de aspre sunt și străvechile noastre obiceiuri. Dar noi nu ne putem lepăda nici de unele, nici de altele, fără să ne pască primejdia pieirii.“

Pasiunea nu cedează însă în fața rațiunii, și Lisandra urmează să fie câștigată, cavalereste, de candidatul cel mai puternic. Goșu și Ariston se bat cu harapnicele, se bat cu pumnii, cu cuțitele, Goșu scoate un ochi lui Ariston, Ariston face antrenament lovind cu biciul un sac plin cu paie etc. Istoria acestei violente dragoste va colora istoria tragică a șatrei. Este unul din semnele dezagregării ei interioare. Altele vin dinafară. Him pornește spre răsărit și, în drum, sunt surprinși de bombardament. O femeie tânără, Zara, moare odată cu copilul pe care îl naște. Alt copil, Baru, intră cu burta într-un par și, pentru a-i face agonia suportabilă, „oamenii oacheși“ (este denumirea pe care autorul o dă indivizilor din șatră) îl îmbată cu rachiu. Întâlnind o coloană de soldați străini (prozatorul nu-i numește nici pe aceștia), femeile din șatră sunt amenințate să fie violate, însă ele, la îndemnul unei bătrâne, se apără în chip barbar: ies în față, își dezgolesc spatele și fac indecențe în fața soldaților care, scârbiți, fug. În apropierea unui oraș, câinii se adună în haită, latră, sar în fața cailor, voind, astfel, să avertizeze pe Him de o primejdie. Apar și niște muște mari și

agresive, lui Alimut, feciorul cel mic al lui Him, un gușter îi trece peste picior. Semne negre, rău-vestitoare.

Him însoară pe Alimut cu Kera, și prozatorul descrie în amănunt ceremonialul unei nunți în șatră. Mergând, cum cere tradiția, în pădure pentru a cunoaște în libertate bucuria împreunării cu Alimut, Kera este atacată de patru inși și violată sub ochii tânărului soț, maltratată și legată de un copac. Alimut cade bolnav și nu mai vrea să audă de Kera, pentru că, deși nevinovată, femeia rămâne, totuși, „spurcată”. Câinele Rob visează câmpuri întinse și pe ele mulți iepuri care vin la el și se roagă să fie mâncați.

Trecând *dincolo* de fluvii, semnele morții sporesc. Șătrarii sunt fixați într-un loc pustiu și, ca să nu moară de frig, intră iarna în peșteri. Urșii Zozu și Babaia, emblemele șatrei, sunt tăiați și mâncați. Vine, apoi, rândul cailor și măgarilor. În condiții de claustratie și mizerie, indivizii își pierd firea și nu mai respectă morala tribală. Lisandra are un acces de isterie și doctorii șatrei îi desfac o vână cu cechia ca să curgă surplusul de sânge. O altă femeie, Matahala, nevasta lui Uj hoțul, se întinde pe zăpadă cu băiețandrii. Celelalte femei o pândesc și îi aplică o pedeapsă adecvată: îi bagă bulgări de zăpadă în locul unde păcătuiseră. Matahala este puternică și lovește, la încăierare, pe Him, bulibașa. Tot ea instigă pe Uj hoțul să uzurpe autoritatea bulibașei, și reușește. Him nu mai este ascultat, *legea* nu mai este respectată și bulibașa se duce să moară, demn, în pustiu. Moartea voluntară a bătrânului Him, simbolul autorității, este descrisă în câteva pagini admirabile.

Tot la o moarte voluntară se hotărăște și Lisandra, după ce Goșu omoară pe Ariston. Ea rămâne în locurile pustii, în timp ce puținii supraviețuitori ai șatrei lui Him vor lua calea spre marele fluvii.

Autoritatea, legea (Him), dispar odată cu pasiunea clocotitoare, irațională, dizolvantă (Lisandra). Și amândouă printr-o opțiune în care intră și un mare orgoliu rănit. Him nu poate



suporta destrămarea șatrei, Lisandra nu vrea să accepte viața fără dragoste.

Toate însemnele prozei lui Zaharia Stancu se văd aici: poezia violenței, gustul pentru situațiile limită, intuiția *legii* morale care acționează într-un grup și gravitatea cu care înfățișează momentele capitale ale existenței: nașterea, ritualul împreunării, înmormântarea etc. Pe acest plan, romanul este profund, coerent, de o poezie amară. Cartea are și o idee (dispariția miturilor și a autorității morale), și ideea este bine ilustrată epic.

În *Șatra* există însă și un roman pe care unii l-au numit *ezoteric*, iar alții *mitic*, *ritualic*. Noi i-am spune *inițiativ*, ținând seama de simbolismul obscur ce însoțește, de la început, aventura șatrei lui Him spre răsărit. Întâi, toți care privesc pe țigani îi privesc *ca pe niște morți*. Observația revine, obsedant, în carte. Drumul peste marele fluviu este drumul spre moarte. O călătorie spre neant, presărată cu locuri și întâmplări rău-prevestitoare. Ca în epopeile antice, fapta este anticipată de o presimțire a ei. Câinii urlă, fântânile sunt spurcate de leșuri, gesturile de insubordonare față de *legea* ancestrală a tribului cresc. Him moare cu sentimentul că „șatra nu se mai vindecă“, că structurile ei sunt distruse. Toate acestea introduc o notă de mister. Him dispare fără ca să poată să-și treacă șatra prin pustiu, s-o ducă la pământul speranței. Rămâne, în plan simbolic, Oarba, care merge, în finalul cărții, în urma unui convoi mizerabil de supraviețuitori. Destinul lor este nelămurit.

*Șatra* este nu numai o inițiere forțată în moarte, dar și o meditație despre moarte și viață, o lungă interogație. Pe dedesubtul evenimentelor crâncene, curge apa resemnării și se întinde privescerea eternității: „Viața, oricum ar fi trăită, nu este decât un crâmpei de lumină. Pentru fiecare om atât e viața: un crâmpei de lumină. Înaintea acestui crâmpei de lumină: oceane de întuneric. După ce se va isprăvi acest crâmpei de lumină: oceane de întuneric, oceane de întuneric și nimic altceva.“

Reprezentată întâi sub forma unui jurnal cutremurător (*Ce mult*

*te-am iubit*), moartea mai apare o dată în literatura lui Zaharia Stancu, într-o operă de imaginație, sub înfățișarea unei morți colective, biblice. Războiul este un potop din care puțini se mai salvează. Privit din această direcție, romanul ar putea fi interpretat ca parabola unui apocalips.

\* \* \*

Proza lui Zaharia Stancu este, într-un fel, simptomatică pentru evoluția literaturii române postbelice sau cel puțin pentru o primă fază a ei. *Desculț* este o pânză vastă inegală ca valoare, animată de o tendință de cuprindere socială absolută. Prozatorul vrea să facă cronică unei lumi și a unei societăți, privind-o dintr-o unică direcție. În sfera ei, cronică atinge uneori profunzimi remarcabile și impune un destin colectiv și, numai în planurile secundare, și un destin individual: Darie. Romanul (șirul de romane) urmărește formarea lui morală la legea aspră a vieții. O curiozitate: Darie și toate celelalte personaje din cărțile lui Zaharia Stancu nu cunosc valoarea „tainei“ și a discreției. Totul se joacă pe față, cu o derutantă sinceritate, într-o neostenită fierbere a instinctelor primare. Aceasta este sursa realismului liric și pamfletar al epicii lui Zaharia Stancu, scriitor în multe privințe substanțial.

# Mihai BENIUC

1907—1988



Carierea literară a lui Mihai Beniuc (n. 20. XI. 1907 în Sebiș — Arad) este lungă și complicată. O bibliografie din 1973 înregistrează aproximativ 65 de titluri de opere originale (împreună cu reeditările), dintre care aproape 50 sunt volume de versuri. Se adaugă un număr de 8 traduceri și aproximativ 20 de titluri de lucrări științifice. De atunci poetul a mai publicat încă 7 culegeri și va mai publica, negreșit, altele.

O producție poetică atât de mare cultura română n-a mai cunoscut. Fără a judeca valoarea liricii după numărul de titluri, să spunem că o cantitate uriașă de versuri naște, de regulă, o neîncredere adâncă. Poezia este, în mentalitatea curentă, o stare de grație, o lectură de sărbătoare. Mihai Beniuc i-a pus hainele de

lucru și a trimis-o în fiecare zi a săptămânii să se afirme în forul cetății, și asta timp de patru decenii. Critica literară a urmat-o, în acest timp, cu o gălăgioasă fidelitate, nedreptățind-o printr-o laudă nediferențiată. Elogiul necritic dezavantajează o operă mai mult, poate, decât negația critică, pentru că în negație există totdeauna o încercare de justificare estetică, pe când un articol encomiastic nu este decât un șir de propoziții goale, jignitoare prin lipsa analizei doveditoare.

Mihai Beniuc se identifică, apoi, în mintea multora, cu imaginea poetului oficial din anii '50: prezumțios, intolerant cu clasicii, puțin exigent cu sine, poet anecdotic, productiv ca o uzină, cântăreț pururi entuziast dintr-o asurzitoare trâmbiță. Moment, într-adevăr, greu pentru literatură, dominat de contuzii estetice și, fatal, cu o ierarhie a valorilor nedreaptă, pusă cu violență în discuție și reordonată la începutul deceniului următor, când, odată cu o nouă generație de poeți, revin în actualitate marii „absenți”: Blaga, Bacovia, Barbu, precedați de Tudor Arghezi.

Mihai Beniuc, care fusese de tânăr imitat de câteva promoții de versificatori, trece acum în umbră, și umbra crește pe măsură ce poezia românească și, odată cu ea, gustul publicului se orientează spre alte forme de lirism. Mutație firească, dealtfel, nici un poet nu poate stăpâni mult timp scena literară și orice mijloc artificial de a-l impune se dovedește fatal.

Mihai Beniuc este legat de toate evenimentele vieții literare de după al doilea război mondial, fiind mereu, cum singur spune, călare pe creasta valului, împins cu putere din spate de vântul istoriei. Istoria va lămuri, într-o zi, cu mai mare exactitate decât o putem face noi, astăzi, rolul și locul lui în mișcarea literară postbelică în fruntea căreia a stat, ca secretar al Uniunii Scriitorilor, timp de 16 ani. El a dat, cum se zice, tonul, a ilustrat și a impus un stil, și, dacă stilul s-a învechit, rămâne de văzut ce a putut salva din el poezia.

Un fapt este sigur: Mihai Beniuc este un poet autentic, cu un debut memorabil, un poet inegal, în stare să te exaspereze prin repetiție și să te facă să lași cartea din mână, un poet, totodată, profund, de o mare forță de expresie, mândru de originile lui țărănești, profetic ca Goga și întristat ca Esenin de trecerea tinereții. Carul lui poetic este încărcat până în vârf (și ceva pe deasupra) cu toate ierburile unei sensibilități ce se pune mereu în cauză și găsește de tot atâtea ori motive de mulțumire de sine. O sensibilitate gălgâitoare, neselectivă, fecundă ca o fântână, obsedată de istorie. Poetul nu are, este limpede, conștiința critică pe care o cerea creatorului modern Paul Valéry, el scrie mult și publică, probabil, tot ceea ce scrie, cu gândul că ceea ce este bun va rămâne. Din fericire, talentul poetului este puternic, și criticul, citind această operă întinsă, nu este pus în situația imposibilă de a căuta acul poeziei în carul cu fân al versurilor. Există un număr suficient de poeme care, puse la un loc, formează o carte realmente excepțională de poezie.

Mihai Beniuc vine din lumea țărănească. Asta se vede ușor în versuri, pline la tot pasul de referințe la viața satului moțesc și la istoria Transilvaniei. *Istoria* este, dealtfel, tema și cadrul poeziei lui. De la început (*Cântece de pierzanie*, 1938), poetul vorbește ca exponentul unei clase și își asumă cu aspră mândrie destinul unei istorii. Proverbialul individualism poetic împinge orgoliul său atât de departe încât transformă un subiect copleșitor, sacru, într-o temă intimă. Beniuc nu este cel dintâi care răstoarnă acest raport (Goga, Cotruș și, în genere, poeții sociali ardeleni îl preced), este, însă, indiscutabil, poetul care duce până la ultimele consecințe această substituție de mituri. Istoria există ca să fie cântată de poet. Horia, Iancu, Gelu, Monumerut sunt străbunii săi. Ei au trăit și au fost martirizați pentru ca urmașul să poată spune cu glas înalt, tunător, că în sângele său liric istoria plânge biblic.

Unii i-au reproșat lui Mihai Beniuc aceasta *făloșenie*, dorind ca talentul să fie mai modest și orgoliul mai bine măsurat.

Dimpotrivă, semeția față de istorie, haiducismul, atitudinea inconoclastă îmi par notele cele mai profunde ale poeziei sale de început. *Conștiința de exponent* al unei clase se transformă pe nesimțite la el în *conștiință de proprietar* al unei istorii milenare. Mai târziu, acest sentiment își pierde, prin repetiție, forța lirică, devine o figură retorică, una între altele, menite să ilustreze o teză previzibilă după un număr de poeme. Însă până să ajungă aici, carul poetic al lui Mihai Beniuc străbate un drum lung fără ca „hârtoapele“ istoriei contemporane să-l descurajeze.

Fiul Veselinei și al lui Atanasie (Tănase) Beniuc din Sebiș a trecut prin multe, dușmanii i-au ținut adesea calea, și poezia, implicată adânc în biografie, vorbește mereu despre bătăliile sale. Într-un lung eseu, *Drumul poeziei* (1972), poetul reconstituie, după modelul lui Goethe și Bлага (din *Hronicul*), ascensiunea lui spre artă, dând și un număr de date utile despre formația sa intelectuală. Drumul este presărat cu obstacole, iar în spatele lor, totdeauna, se află adversari pe care flăcăul pornit „de pe Crișuri“ trebuie să-i răpună. Adversarii s-au înmulțit odată ce reputația poetului a crescut. Așa crede, în orice caz, poetul, și ceea ce crede spune fără ocoluri în versuri încruntate, amenințătoare... Copil fiind, Mihai a lui Tănăs' a Oanii Bălintului se bătea cu cei de seama lui și se plimba fălos pe uliță cu căița militară a unchiului Uanu în cap. Mama este îngrijorată pentru că băiatul său nu crește. Se duce la vrăjitoare și află că „zâpticirea“ fiului se datorește faptului că a trecut cu el pe când era prunc peste podul de la Minezel în timp ce o zmeoaică se scâldea în pârâu. Se recomandă post negru în toate vinerile, timp de un an, și abținerea, din partea mamei, de a mai sudui. Copilul este mai puțin înfricoșat de blestemul zmeoaicei, fură mere și pepeni din grădina grofului, este prins de Zahariaș, armeanul, și încuiat într-o magazie de bucate. Mama vrea să-l facă popă, iar tata „scriitor“ la primărie, socotind că este prea slab pentru lucrul pământului. Băiatul, ascuns într-un lan de porumb, ascultă discuția părinților

și se întristează. Merge la școală la Arad și aici are ca profesor pe poetul Al. T. Stamatiad. La îndemnul lui citește pe poeții francezi din secolul al XIX-lea și începe să scrie el însuși versuri. O traducere din Thomas Moore apare în revista elevilor de la liceul „Moise Nicoară“, intitulată *Laboremus* (an.I, nr. 1, 1926), iar *Salonul literar*, redactat de Al. T. Stamatiad, remarcă traducerea și pe autorul ei, M. Beniuc, „un frumos talent“.

Elevul este pasionat, în același timp, de biologie și psihologie și o vreme studiază viața păianjenilor. Oscilează între știință și poezie și, cum va zice mai târziu, nu se va dezbăra niciodată de această „poligamie spirituală“. Citește pe Eminescu, Goga, descoperă pe Poe și Baudelaire și are sentimentul, în ce privește pe aceștia din urmă, că el (Poe) este Allahul poeziei, iar autorul *Florilor răului* este profetul său, Mohamed. În lista preferințelor literare intră și Esenin și, bineînțeles, poeții maghiari: Petöfi, Ady, József Attila, de care Mihai Beniuc va fi influențat. Nu ignoră pe Arghezi și Ion Barbu, pe care, zice el, îi studiază „intensiv“ între 19 și 21 de ani. Publică, de altfel, în *Bilete de papagal* (22 septembrie 1928) trei strofe dintr-un poem (*Toamna*) care avea inițial douăsprezece. La Cluj, Beniuc frecventează cenaclul literar animat de profesorul de anatomie Victor Papilian, prozator el însuși notabil, unde ține o prelegere despre poezia lui Barbu. La Hamburg, unde merge pentru continuarea studiilor, audiază cursuri de filozofie, psihologie, biologie, ținute de W. Stern, O. Koestner, E. Cassirer. Colaborează la Institutul de biologie al profesorului Iacob von Uexküll și ia parte (aflăm din autobiografia citată) la o expediție științifică în Marea Nordului. Întors în țară, în 1933, scrie poemul *Aicea printre ardeleni* și colaborează la revista *Abeceदार* de la Brad, scoasă de Emil Giurgiuca și George Boldea. Teza de doctorat (susținută la Cluj, 1934) are ca temă *Învățare și inteligență la animale*, mai târziu publică și alte lucrări de specialitate: *Mediu, preajmă, vatră*, iar la debutul poetic din 1938 era asistent la Institutul de psihologie din Cluj.

*Drumul poeziei* părăsește, de aici înainte, biografia pentru a face o bibliografie, însoțită de reflecții estetice, morale și politice, a operei. Puține date despre existența intimă a poetului aflăm în aceste pagini sfătoase, nu lipsite, din loc în loc, de fulgerul unui gând original. Aflăm, în schimb, informații utile despre împrejurările în care a scris cutare sau cutare poezie. *Melița*, apărută în volumul *Poezii* (1943), a fost „cășunată“ de o plimbare prin Munții Apuseni. *Scândura cu actinii* pornește de la o imagine veche, observată pe insula Helgoland, prin 1932-1933. Poezia a fost scrisă după 10 ani de la această călătorie științifică, însă, cum explică serios Mihai Beniuc, „memoria reține mult mai mult decât ne închipuim din experiența aparent trecătoare, iar inteligența elaborează datele memoriei în felul ei, după natura comunicației ce se cere folosită la un moment dat; și limbajul poetic presupune totuși o „conversație“, pe bază de elemente informaționale și de structuri psihice similare, între emițător și receptor“. *Cântec despre fată* se leagă tot de o amintire: o „scaldă“ în Criș la un loc singuratic și o competiție de înot cu o fată din vecini, frumoasă și bizară. Poetul n-a cunoscut-o în sens biblic și întristarea lui s-a subliniat în cântec.

Beniuc este corect în modul în care gândește această relație: poezia nu este justificată de existență, *biografia* nu explică *opera*, dar o poate condiționa în unele cazuri. Din *Drumul poeziei* reținem și aceste confesiuni: „Politica a decis definitiv de soarta mea: n-aș fi plecat nici măcar în *Eldorado* fără aprobarea P. C.R.! Iar muza mea, în momentele grele, trebuia să îmbrace uniformă și să pornească la drum cu arma pe umăr.“

Însă, lângă mitul *Politicului*, se află, pururi treaz, *Erosul*. M. Beniuc declară că l-a slujit, și pe acesta, „fără preget“, dar, dacă ar trebui să-și aleagă un simbol, după gustul său, n-ar ezita să arate cu degetul pe Prometeu, și nu pe fratele său, Epimeteu, reflexiv și meditativ.



Acestea fiind miturile protectoare, Larii și Penații, să vedem ce spune poezia. Poezia spune mult și în multe feluri.

Începutul (de la *Cântece de pierzanie* la *Un om așteaptă răsăritul*, 1946, cu versuri, în genere, din vremea războiului) este memorabil: poezie profetică, inconoclastă, obsedată de teme capitale și, în primul rând, de *Istorie*, văzută ca un uriaș râu spumegător; o lirică puternic subiectivă, „egotistă“ (zice G. Gălinescu), gălăgioasă și semeață în chip simpatic, cu o mitologie dominată de marile figuri întemeietoare: Moise, sfântul Ilie, Dumnezeu însuși (“cu Dumnezeu la cot...”) și fiul său, Isus, apoi sfinții și martirii din calendarul istoriei transilvane: Horia, Iancu, convocați toți să binecuvânteze nașterea unei arte în fața căreia să tremure văzduhurile lumii și să se despice catapetesmele istoriei. Mesianism, sfidare mândră a artei pure, limbaj direct, voit necioplit, cu accente pedepsitoare. Mihai Beniuc continuă, e limpede, tradiția lui Goga, dar bocetul metafizic a devenit o imprecizie, iar țara imaginară în care curg râuri de jale și zboară fluturi misterioși este demitizată. Viziunea metafizică a *jalei* românești este înlocuită de o viziune istorică aspră. Poetul este fiul și exponentul unui neam sărac și promite să cânte „începuturile sfinte“ și să stea de veghe la faptele contemporane. Tonul versurilor este energic, *ruga* din vechea poezie ardeleană a devenit (în sensul expresionismului lui Cotruș) o sudalmă. Arta este o țâșnire de izvoare, o cutremurare a straturilor geologice, o ascensiune spre ceruri. „Nimicul“, „Firea“, „Noaptea“, care copleșeau poezia de concepție, devin la Mihai Beniuc niște noțiuni (prin reacție) stimulative: obstacole în fața forței tinere a talentului:

„Când voi izbi o dată eu cu barda,  
Această stâncă are să se crape  
Și va țâșni din ea șuvoi de ape!  
Băieți, aceasta este arta!

Nu mai umblați mereu după exemple,  
 Exemplele-s făcute pentru proști,  
 Din serie de vrei să te cunoști,  
 Fugi de cărări și nu intra în temple.

Eu am luat-o fără drum în sus,  
 Puteți veni pe urmele-mi de sânge;  
 Mai urc, și-mi vine câteodată-a plânge  
 Și mă-ndoiesc sub cruce ca Isus.“

Poetul romantic se retrăgea, înfășurat în giulgiurile nopții, în afară de timp și de spațiu, poetul simbolist astenic caută singurătatea mizerabilă a camerei, M. Beniuc intră în istorie și în poezie sub înfățișarea săracă, dar mândră a țaranului, încrezător în steaua lui, hotărât să-și răpună dușmanii și să se lupte, dacă va fi nevoie, și cu Dumnezeu. *Intrare*, într-adevăr, magnifică, neînsoțită de obișnuitul protocol al poeziei moderne. Această „făloșenie“ place, acum, pentru că este expresia unei energii tinere și se sprijină pe ideea de justiție în favoarea unei clase oprimată:

„Ca țăranul printre snopi de grâu  
 Voi intra masiv și greu în vreme,  
 Cu un car cât dealul de poeme,  
 Murmurând o doină trist, molâu.

Nu-mi bat capul ce-or gândi vecinii,  
 N-am cosit din holda lor un pai.  
 Asudând sub ploile luminii,  
 Numai anii mei mi-i secerai.“

Beniuc îndepărtează programatic de la sine ispita unei lirici depressive și sofisticate de prea multă subtilitate. Poezia are un crez, o misie, și toate imaginările din versurile de tinerețe vin să întărească acest gând. Oriunde ai deschide cărțile (*Cântece noi*, 1940; *Orașul pierdut*, 1943; *Poezii*, 1943), dai peste metaforele

acestui *haiducism* cosmic prefigurat într-o biografie poetică fabuloasă. Poetul este „vulturul de foc“ care tulbură cu penetul său colbul cerului și sperie luna „ca o curcă“. Caii lui trec vijelios peste zăpada și noroiul veacului (*Cu sania fără clopoței*). Cu tunete și biciuri de lumină străbate ca sfântul Ilie într-un rădvan de foc cerul literaturii, cu ochii ațintiți spre un „mâine“ misterios. Făt-Frumos, el trece semet, neînfricat prin codrii vieții și, pentru a pune capăt „traifului veșted“, dă cu buzduganul în cer. Este vorba mereu de o *trecere*, o ridicare în văzduhuri, de un urcuș și o rupere de granituri în poezia năvalnică și premonitoare a lui Mihai Beniuc. Unele piese sunt memorabile, clasicizate deja de școală (*Aicea printre ardeleni, Poeților tineri, Ursul românesc, Orașul pierdut, E slobod să mai cânt?, La mine-n sânge*), și exprimă o puternică angajare socială. Altele, din aceeași sferă mesianică, sugerează un complex liric mai profund. Trecerea, ridicarea, urcușul, despicarea pământurilor, lovirea cu toiagul poeziei în stâncile vieții sunt, toate, semnele unei aspirații prometeice, ale unei dorințe secrete de a sparge frontierele realului. Proiecțiile unei obsesii fundamentale, care, la M. Beniuc, ia forma unui energetism colosal. Lucrurile sunt văzute cu un ochi telescopic, dorința de *desmărginire* din poezia lui Blaga a devenit, aici, o tenace voință de spargere a zăgăzurilor, de accelerare nebună a ritmurilor. Este, desigur, multă bravadă țărănească, menită să rușineze limfatica poezie intelectualistă a vremii, este, însă, și expresia unui *urieșism* mai profund ce nu poate scăpa ochiului perspicace al psihanalistului. Aceste nuanțe se amestecă în versuri. Individualismul care pune în discuție totul (demitizând obiectele sacre ale poeziei: luna ca o curcă, o mămăligă sau o bardă) duce la o mitologie lirică și mai grozavă. În poeme bat vijelii cumplite, se luptă ciclopul, se aud șuier de coasă, munții scot gemete apocaliptice, iar poetul — exponentul, crainicul unui neam vechi — călărește sfidător pe caii furtunii. Complexul individual devine un mare complex istoric. Biografia intimă se confundă cu biografia unui popor.

Este greu, din această pricină, de delimitat tema poemului, pentru că de la *Eros*, Beniuc trece repede la *Istorie* și la *Patrie*, sărind peste treptele intermediare. *La mine-n sânge*, *Aicea printre ardeleni*, *Ursul românesc* și alte poeme de aceeași factură sunt niște manifeste lirice în ton dur, prevestitor, de o frumusețe, la lectură, ce nu poate fi explicată doar prin imagismul lor pietros:

„Aicea printre ardeleni mă simt acasă.  
În fiecare văd un nepot de-al lui Horia, de-al lui  
Iancu,

Ai! ce s-or mișca-ntr-o bună zi Munții Apuseni,  
Ce s-or urni din loc, ca urieșii!

Mi-am ridicat privirile spre cer,  
Dar nu-mi spune nimic mătreaua lui de stele,  
Nici luna lustruită ca tingirea.

Îmi pun în schimb urechea pe inima țării  
Și-aud bătaii neregulate prin gemete surde...  
Freamătă pădurea românească  
Ca-n preajma vijeliei!“...

O culoare, totuși, există în aceste versuri (culoarea violenței) și un rafinament ce vine din hotărârea de a spune lucrurilor pe nume, de a da simplității o încărcătura oraculară. Unele versuri sunt extraordinare:

„Hei! fraților, la mine-n sânge  
Istoria contemporană plânge [...]

sau:

„Am coborât din munți și bolovani,  
Legendele lui Horia-mi curg în sânge,  
În doina mea Ardealul plânge  
Și cer dreptate două mii de ani [...]“

pentru că rezumă o credință istorică, o mentalitate colectivă, exprimă, în fine, o suferință veche, de o grandoare biblică.

Ca în lirica lui Goga, dar într-un chip mai puțin obscur și inițiativ, întâlnim în primele cărți ale lui Beniuc și imaginea *pruncului*, *crainicului* vestitor de schimbări adânci și de pedepse. Este vorba de nedefinitul *măine* (pe care îl sugerează, într-un volum, și Aron Cotruș), de „un dor de altă lume“, de graiul pădurii ce vestește „furtuna cea mare“ (*Orașul pierdut*) și, într-un chip mai misterios liric, de „nou lucefăr [ce] vine crainic / pentru zorii altor zile“ (*Așteptare*). Titlul însuși spune mult, poezia sugerează o veșnică stare de pândă, o așteptare nerăbdătoare, o dorință neascunsă de a se petrece ceva, de a plesni, cum zice, în mod desacralizant, poetul, „bășica prezentului“. Acest sentiment străbate toate cărțile și este însoțit de o simbolistică simplă și sugestivă. Mihai Beniuc are (acum și mai târziu) predilecție pentru „macii roșii“ (*Secere*), „păunul roșu“ (*Destin*) și, din nou, „macii roșii“ (*Toboșarul timpurilor noi*).

Sunt cu zecile, sutele asemenea *imagini ale previziunii* în poezia de început, și ele se vor amplifica în cărțile ulterioare. Dintr-un cântăreț mândros al sfârșitului (al pierzaniei), Mihai Beniuc va deveni un poet, invariabil, al răsăritului. Cum zice chiar el: cucuvaie ieri, azi ciocârlie.

Poetul profetic, robust, hotărât să spargă stâncile inerteții sociale și să schimbe fața poeziei românești, poetul animat de un mare, imposibil orgoliu:

„Dacă astăzi Blaga și Arghezi  
Sunt mai mult decât Mihai Beniuc,  
S-or topi răcelile zăpezii  
Când va fi de-aicea să mă duc“...

nu este, totuși, ocolit de îndoială și de „silhele“ singurății. În ciuda numeroaselor avertismente și îndemnuri:

„Nu-i timp de cântece duioase,  
De lună și dragoste“,

poezia lui Mihai Beniuc gustă din strugurii tristeții. Iată un *Cântec de toamnă* în stil eminescian:

„Oh, cum s-a dus vara de iute!  
Frunza pălește, trec rândunele,  
Cerul adună și-nchide perdele  
Și florile-s toate căzute.

Apoi vântul mai rece pe câmpul deșert  
Și seara, cu-apusuri mai sângerate,  
De-acum vom putrezi-n singurătate,  
Numai frunza va porni pe-un drum incert.

Numai frunza pribeagă, departe,  
Pe drumul în ceață învins...  
Suflet învins, cin' te-a deprins  
Cu gândul la moarte?“

sau, în altă parte (*Toamnă de toamnă*), dăm peste decorul funest al lui Bacovia:

„Scurpă galben pomii pe cărare,  
Trece cu fanfară-o mormântare,  
Iară zărilor funebre  
Flutură pe cer drapele negre.“

Prin arterele poeziei curge, acum, tot năvalnic, tristețea (“tristețea curge-n mine ca un râu”), „pisica urâtului“ se cațără în sufletul luptătorului tânăr, în grădina lui gândul morții scormonește ca un sobol, caii de întuneric galopează pe aproape, „șarpele nopții“ îl încolăcește, drumul trece prin „zăvoaie de tristețe“ și, în liniștea singurătății, spiritul aude „murmurul pelagic/ al sfințelor creații de început“.

Versurile au un sunet autentic, tristețea nu pare să fie deloc o toană, un răsfăț al poetului cu lancea în mână. Existența îi trimite și alt fel de mesageri și poetul îi primește cu gravitate. Ei vin, mai ales, din lumea incontrollabilă a ființei interioare. În afară lucrurile pot fi stăpânite, înăuntru mișcarea este imprevizibilă. Fascinată de aspectul militant al lirismului, critica literară a trecut repede peste această latură, totuși, profundă, a poeziei lui Beniuc. Cine ar bănuși, citind *Cu Dumnezeu la cot, Intrare, Poetilor tineri, Destin*, că același poet va scrie poemul *Bucuria morții?*

„Din bucuria morții să se-nfrupte,  
Mi-i sufletul îndurerat flămând;  
Aș vrea să plec de-aici cât mai curând,  
Sătul de viață și sătul de lupte.

Ca peștele m-oi scufunda-n genuni,  
Descătușat din plasa conștiinței.  
Nu voi privi cu ochii suferinței  
Mai mult această lume de minuni.“

Sau acest *Psalm de căință*, în stil, evident, arghezian (dar mai retoric), în care contestația divinității (... „Prea-naltul / nu e oare însuși Marele Nimic?“) se încheie într-o orgolioasă resemnare:

„Ca să mi le spânzuri tu cu mâna-n cui,  
Iată bâta ruptă, inima și gândul.  
Nu le da pe-acestea altui-nimănui.  
Și te rog așterne-mi, dacă vrei, mormântul.“

Acest substrat liric este legat de două cauzalități: sentimentul (vechi în poezia românească) al *înstrăinării de vatră* și neîmplinirea erotică. Ca om plecat de la sat, Beniuc are, în ciuda energiei sale morale, sentimentul de dislocare, de rupere de matrice. Cutare poem (*Tovarășii copilăriei*) reia tema lui Goga și Iosif, tema, în fond, a multora: aceea a pribegiei prin lume și a întoarcerii:

„De-o fi să mai revin vreodată, obosit,  
 Cu toiagul credinței rupt în două,  
 Cu visurile numai zdrențe,  
 Și însetat de somnul pământului,  
 Aș vrea ca-n cimitirul vostru nengrijit  
 Să îmi săpați și mie o groapă-adâncă.  
 Acolo să-mi putrezească oasele bătrâne  
 Și să mă topesc fără urmă  
 În sânul nepăsător al naturii.“

Un altul (*Întoarcere*) exprimă direct motivul semănătorist al fugii de strivitorul oraș (“departe de stridența sirenelor și lătratul motoarelor”), preconizând retragerea în mijlocul copacilor bătrâni și al fiarelor pădurețe.

Este drept că, traversând aceste deșerturi ale sufletului, poezia și-a păstrat, intactă, energia. Beniuc nu-și murmură durerea: o afirmă răspicat, gălagios, amintind de acei filozofi, atleți ai pesimismului, care contrazic, prin violența expresiei, mesajul ei interior.

În acest fel sunt scrise și versurile erotice, sugerând o suferință certăreață și sfătoasă acum:

„Îndureratul Eros încă, încă  
 Mai hohotește-n plâns pe aleea  
 Trecutului, în silha lui adâncă  
 În care s-a pierdut femeiea [...]

Simțind că-i vine iar și iar să plângă,  
 Se face bun la inimă, ca pita  
 Și-mbrățișează plin de dor o stâncă  
 În care poate-a-nmărmurit iubita.“

În genere, tânărul Mihai Beniuc nu este cotropit de Eros. Fire bănuitoare, descoperă ușor minciuna. *Rujul* de pe buzele femeilor îl face de timpuriu sceptic, la 30 de ani se simte bătrân și, deși „svântă rachiul, berea“, nu-și pierde în nici un fel capul. Într-o



cofetărie reîntâlnește o față și rămâne, deodată, „paf”. Pe aceeași sau pe alta o vede pe stradă cu logodnicul la braț, și trece nepăsător mai departe, cu gândul la destinul său poetic:

„Dar Pegasul meu va fi departe,  
Tropotind sălbatic fără drumuri,  
Pe tărâmul dincolo de moarte,  
Plin de foc și veșnic plin de fumuri.

Tot semeț mă voi ținea în șa,  
Tot nepăsător ca totdeauna.  
Stele vor sări în urma mea,  
Iar pe cer, pătrar din urmă, luna

Va fi doar potcoava de la cal  
Ce-am pierdut-o-n goana năzdrăvană  
Peste țări de-azur și de opal  
După cine știe care Ană!“

Contestația femeii mincinoase, întâlnită și în poezia lui Eminescu, ajunge la negația cea mai violentă în poemul *Ultima scrisoare* din volumul *Un om așteaptă răsăritul*. M. Beniuc anunță eliminarea femeii din poezie și convertirea iubirii pământene în iubirea mare, mistică, pentru țară:

„Femei, grămezi de carne și minciuni!  
Talentul meu de mult nu vă mai cântă.  
Ci tot mai ard în sufletu-mi tăciuni  
Pentru-a iubirii patimă prea sfântă.“

Poetul va reveni, mai târziu, asupra acestei opțiuni și va scrie un număr mare de poeme în care reabilitează Erosul.

\* \* \*

S-a pus de la început problema rădăcinilor acestui lirism. Pe unele le-a indicat poetul însuși, pe altele le-au descoperit criticii

literari. Vladimir Streinu cita, într-un articol din 1946 (reprodus în *Pagini de critică literară*, II, 1968), pe Aron Cotruș, Goga, Arghezi, Bacovia, Esenin, Eminescu și, curios, pe D. Anghel. Din estetica rafinată, meșteșugită și rece a acestuia — zice criticul — „își trage M. Beniuc entuziasmul celor mai remarcabile și mai personale poezii“. Concluzia nu este încurajatoare. Rod al atâtor influențe, cântecul n-ar avea identitate, ci numai câteva gesturi identificabile.

Adevărul este că în *Cântece de pierzanie, Orașul pierdut, Poezii* etc. întâlnim ecouri din mai mulți poeți (lirica maghiară modernă nu-i deloc de ignorat), așa cum se întâmplă, de regulă, la începutul unei cariere literare. Poezii citați, cu excepția lui D. Anghel, pot fi ușor depistați într-o inflexiune a versului sau în construcția unei imagini. Mai sunt și alții. O *Călătorie cu iubita* pe lac începe, eminescian, cu priveliștea blândă a unui univers erotizat și se încheie cu perspectiva funestă din *La Charogre*:

„Ochii tăi — frumoșii — n-au să mai privească,  
Iar garoafa gurii, cu surâs fatal,  
Caldul și-l va stinge. Sânul va fi iască.  
Adă mâna rece, calcă, ireal.“

Un poem cu o tematică programatic romantică (*Strigoii*) se deschide tot eminescian (imaginea morților călări pe coșciuge) și trece repede la ritmul de cavalcadă din baladele lui Bolintineanu. În fine, *sania*, nostalgia de câmpuri, animismul colosal amintesc în chip vizibil pe Esenin. Vântul care se tânguie, glasurile care spintecă, cerul și călăreții de întuneric ce ies din pământ (*Ce sunt aceste neliniști*) sugerează atmosfera poeziei lui Blaga.

Însă, toate aceste elemente intră ca pâraiele într-un râu și își pierd identitatea inițială. Poezia de început a lui Beniuc este originală întâi prin subiectivitatea năprasnică, apoi prin țărănismul ei mândru, convertit într-o viziune istorică amplă de un mesianism revoluționar. Glasul poetului se aude clar, distinct, în epocă

și, când privim în urmă, vedem că apariția *Cântecelor de pierzanie* marchează efortul poate cel mai puternic al generației tinere de a ieși de sub tutela marilor modele lirice ale momentului: Arghezi, Barbu, Blaga, Emil Botta încerca, în același timp, un drum propriu, printr-o poezie ingenios livrescă, alți tineri merg în direcția avangardei și caută să facă o sinteză între materialismul dialectic și *dicteul automatic*. M. Beniuc se întoarce la sursele poeziei sociale tradiționale.

Ca tehnică poetică, M. Beniuc nu este un inovator, însă el stăpânește bine câteva instrumente (*animismul* poetic, muzicalitatea versului) și obține efecte neașteptate prin concretizarea violentă a limbajului. El zice: „îndoiala bate icuri“, „lumea-ntinde laba de pisică“, „vântul geme rupt de tuse“, și epuizează realmente speciile vegetale în construcția de metafore de felul „plopilor singurătății“ sau „joarda morții“. Introduce cuvântul regional în poem („ghiorțăie“) și, în genere, se plimbă ușor prin tot vocabularul limbii române, căutând combinații noi. Versul este viguros și, în ciuda limbajului bolovănos, are muzicalitate. Toate motivele poeziei lui M. Beniuc le aflăm în primele volume care, fiind cele mai unitare, sunt, estetic vorbind, și cele mai bune.

*Un om așteaptă răsăritul* (1946) multiplică temele din cărțile anterioare. Câteva poeme, în vechiul stil profetic (*Durerea românească*, *Umbra lui Gelu*, *Dropia roșie*), sunt remarcabile. Ele se referă la o realitate istorică tragică (răpirea Transilvaniei) și sugerează, în felurite moduri, o rezistență ce cuprinde și mediul fizic. Pădurea anunță printr-o mie de semne vijelia apropiată, calul legendarului Gelu lovește stâncile sure cu copitele, frunza vibrează, „scrâșnește“, din văi se ridică miros de sânge, umbrele istoriei umblă prin codrii bătuți de vânturile rele ale istoriei. Toate imaginile se învârt în jurul unui mare simbol (destinul patriei), și el este prefigurat în poezia lui Beniuc de un copac în vijelie.

Băutor de vin și meșter în cântec de iubire și de moarte, poetul se cutremură, se culpabilizează acum, gândul datoriei față de țară

îl fulgeră. În versuri simple, aproape anecdotice, el traduce acest sentiment mai general și atinge, printr-o metaforă memorabilă, o coardă profundă:

„A trebuit să-mi pun căluș pe coardă,  
Pe-a inimii, că prea era nebună —  
De-acuma surd în suflet îmi răsună  
Și-mi biciuiește carnea ca o joardă.

Voi, trecători alături de vreme,  
Dacă-auziți cum cântecele plâng,  
Să știți că-n miezul muntelui, adânc,  
Durerea românească geme!“

Un poem care a făcut carieră este *Toboșarul timpurilor noi*, devenit emblema poetului revoluționar Beniuc. El exprimă o opțiune politică și trasează un program (poezia ca o cronică a istoriei), de la care, cu adevărat, poetul nu s-a abătut timp de aproape patru decenii. Place și azi implicarea fățișă a biografiei în istorie, place și aerul acela semeț, conștiința unui destin ales, menit să fie profetul unui neam mândru:

„Nimenea nu știe până mâine  
Ce se mai alege și din noi —  
Fost-am totuși eu și voi rămâne  
Toboșarul timpurilor noi.

Cântecele mele de pierzanie  
Prevesteau de mult acest război —  
Eu eram în mândra Transilvanie  
Toboșarul timpurilor noi.“

Lauda de sine, care în poemele ulterioare va deveni excesivă, nu tulbură încă ritmurile grave ale poemului. Poetul are o misie sacră și a trecut munții ca să sădească maci roșii pe malul Dâmboviței. Descălecarea sa este un fapt istoric și, anunțându-l,

poetul nu-și reprimă un sentiment de satisfacție. El adaugă, așa, de-al naibii, încă o pană colorată la cloplul său moțesc și anunță, ca să afle cine trebuie, că n-a purtat niciodată „trifoi cu patru foi“ și că zâna (muza) lui deprinsă cu tristețea trece la alt fel de cântec.

Avem, concentrată, schema viitoarelor poeme ale lui Mihai Beniuc. Punctul maxim al acestei mulțumiri de sine (*hiperbolism ingenuu*, acceptă G. Călinescu) îl găsim în poemul *Bătrânul meu*, citat adesea pentru declarația orgolioasă de la început:

„Pe unde trec, pe unde mă duc,  
Lumea privește, șoptește:  
Acesta e poetul Beniuc,  
Știe șapte limbi, și rusește.“

Adversarii poetului au citit, aici, o inacceptabilă trufie, o hipertrofie a eului. În realitate, poemul este simpatic gălăgios, cu un accent, adevărat, de lăudăroșenie țărănească, dar asta intră în biografia lirică a poetului. Câtă vreme țărănimea este o clasă oprimată și poezia se dezinteresează de ea, a exalta virtuțile morale și a purta, fără complexe, cușma ei săracă în poezie, reprezintă un act de contestație.

Cu *Versuri alese* (1949) și volumele următoare, apărute cu regularitatea cu care se succed anotimpurile, M. Beniuc trece integral la o cronică a evenimentelor, căutând în chip regretabil să concureze în versuri articolele de ziar. El scrie despre orice, cu egală însuflețire, neignorând nici o dată din calendarul vieții politice și sociale a momentului. Cum zice poetul, el sparge „butoiul bucuriei“ și adapă neîntrerupt versul ce aleargă când țanțoș, când umil în urma evenimentului. Se încearcă o nouă cultură agricolă într-o gospodărie colectivă? Poetul scrie un imn (*Orezărie*, vol. *Steaguri*, 1951), deviat apoi spre pamflet (contra trecutului) într-o succesiune de imagini apocaliptice. Se marchează un număr de ani de la un eveniment din deceniul al IV-lea? M. Beniuc scrie o lungă, foarte lungă baladă (vol. *O samă de*

poeme, 1953), în care povestește cum s-au petrecut faptele și ce forțe s-au confruntat, totul în acest stil involuntar comic:

„Iar șarpele boa,  
regele, vrea o a  
nu știu câtea broască,  
lacăt și zăvor —  
doar o să-l păzească  
de cei din popor“... etc.

Nu posibilitatea *poeziei politice* este, aici și în alte versuri, în discuție (de la Pindar încoace poezia a fost mereu implicată, într-un chip sau altul, în istorie și în politică), ci mizeria ei estetică, abandonarea totală a simțului liric. M. Beniuc nu este unicul care scrie în acest fel despre evenimentele mari și mici ale istoriei contemporane, dar, fiind un poet mai înzestrat decât alții, a dat tonul, și având ușurința de a versifica, el a acoperit o suprafață imensă de aniversări, comemorări, puneri în funcțiune, parastase sociale etc. Se configurează, în versurile lui din această epocă, o veritabilă *Odă a bucuriei*, cel puțin nepotrivită pentru dramatismul real al istoriei. Un *Cântec...*, dedicat unei personalități politice a timpului, ajunge la câteva sute, dacă nu mii de versuri de o teribilă mediocritate. Beniuc cultivă acum poemul epic, în stilul specific epocii: acela care evocă, narează întâmplări, face prelegeri de economie politică și dă indicații de strategie ideologică în versuri. Un poem din 1954 are patru părți, o *închinare* și un *epilog*, o singură secvență (a II-a) înnumărând 76 de strofe. Este vorba, aici, de criză, de crahurile de la New York și Londra, de împotmolirea „căruii capitalismului în tină“, de „gâdea Hitler sângerosul“, care taie cu barda pe muncitori, de călăii „buhăiți de țuică“, de grevă și de Horia, Tudor, într-un amestec de fraze care ne fac să ne gândim cu mai mare bucurie la sfârșitul lumii...

Câteva teme se repetă și alcătuiesc o falsă mitologie. Una este aceea, deja citată, a *bucuriei*, cu varianta *pragului* și varianta

zorilor. „E pragul unei mândre ere“ — zice într-un loc — și după aceea în alte trei sute — poetul. „Eroi ce rumeniți zorii“ — citim într-un volum, deschis la întâmplare. Legat de cele dinainte, este motivul *stelei* complice, *stelei* surori, *stelei* iubite, *stelei*-simbol care veghează și urmează cu fidelitate pașii poetului. Oriunde deschizi cărțile, poți fi sigur că vei întâlni una sau mai multe *stele* care-ți vor surâde din colțul de sus al poemului. Vine la rând „tema cântecului“, dominantă, în *Versuri alese*, *Steaguri* (1951), *O samă de poeme* (1953), *Mărul de lângă drum* (1954), *Partidul m-a învățat* (1954), *În frunte, comuniștii* (1954), *Trăinicie* (1955), *Azimă* (1955) etc. Ea anunța pe toate tonurile trecerea la *alt fel de cântec*, despărțirea definitivă de „pecinginea cuvintelor de tângă“, de „cântecele mici de tristețe“. M. Beniuc ceartă în versuri pe cei care ară în țarina tristeții și se ceartă și pe sine pentru vechile versuri de pierzanie. Pune lirei o coardă nouă („unsă cu petrol“ — vol. *Mărul de lângă drum*) și se pregătește pentru o altfel de rostire. Rostirea se repetă, se amplifică în chip alarmant, Beniuc având darul (și năravul) de a scrie într-o mie de feluri despre același lucru. Când conștiința estetică este trează, reluarea poate fi o adâncire a lirismului într-o zonă a muzicii interioare. Nu este însă cazul versurilor de acum, industriale într-un chip inimaginabil. Curios, M. Beniuc are, din când în când, o tresărire de luciditate estetică:

„mie însumi mi se pare  
că încep să mă repet“,

dar conștiința se liniștește repede și din robinetul inspirației superficiale continuă să curgă râuri, râuri de poeme.

Însă mitologia bucuriei și a creației n-ar avea pregnanță de n-ar exista și principiul care s-o amenințe din umbră, ca Diavolul pe Dumnezeu. M. Beniuc reînvie atunci vechea temă a *dușmănimii*. Adversarii s-au înmulțit, șerpia au devenit balauri, ochiul, deprins cu adversitățile, descoperă ușor ostilitatea:

„văd tot mai clar pe cel ce mi-e dușman“...  
 ....„în lume-o groază de vrăjmași“...

— vrăjmași sociali și vrăjmași personali, ieșiți din grotele invidiei.  
 Îi pictează, și pe unii și pe alții, în culori de spaimă. Iată portretul  
 unui *boier*:

„Sătul de aur ca o căpușă.  
 De sânge, boierul se plânge,  
 Mângâindu-se pe gușă,

Că n-are scaun, dar are crampe,  
 Și stă-n întuneric  
 Și-aprinde lampe

Și-ncearcă lacăte și chei.  
 Un șoarec trece covorul.  
 Cine-i?

Nu-i nimeni, mi s-a părut,  
 Și-atât,  
 Zice boierul cu mâna pe burtă,  
 În care aurul face urât.“

Este triumful convenției și al conformismului nu față de istorie,  
 ci față de circumstanțele istoriei. Triumful anecdoticului și al lipsei  
 de intelectualitate în poezie, explozia idilismului indecent, al  
 falsului profetism, abandonarea instrumentelor veritabile ale  
 poeziei în favoarea vorbăriei goale:

„Dar după gard, chiaburul chiondorăș  
 Se uită-n dimineață cum te-ntorci,  
 Și, mângâind custura, printre porci  
 Se pierde ca o gadină târăș.

Ci cu tractoare logodind noi glia,  
 Să crească-ntinse lanuri mătăsoase,



Îl vom goni din șesurile grase,  
Și-n slavă o să cânte ciocârliă!“

Din acest deșert se salvează un număr de poeme mai confesive sau cu o simbolică mai abstractă. *Chivără roșie* (datat 1948) are un scenariu epic, cu multe versuri proaste, dar ceva nedeslușit plutește pe deasupra lor și împinge faptele spre simbol: duhul justițiar al revoluției. Câteva strofe din poemul *Venisem flăcău de pe Crișuri* mai pot fi citate și azi:

„Venisem flăcău de pe Crișuri,  
Cu sufletu-n trei învelișuri:  
De jale, de dor, de răsoale  
A celor din munți și din vale...”

În schimb, lungul poem *Furtuni de primăvară* (din vol. *Mărul de lângă drum*), pătruns și în manualele școlare și dat ca exemplu de artă superioară, pare (și este ca atare) artificial construit pe o antiteză elementară, folosită, dealtfel, până la exasperare și în alte versuri: bancherii din Wall-Street (primul termen al comparației) pregătesc furtuni care să se năpustească asupra plaiului nostru mândru. Rectific: asupra „mândrului nostru mai“ (al doilea termen). Când versul atinge o sferă mai autentic omenească, sunetul devine mai plin:

„La tâmple mi s-a strâns părul cărunt  
Ca sarea din adâncul ocnei scoasă,  
Dar tânăr sunt, același încă sunt,  
Pe inima mea bruma nu se lasă.“

Asemenea versuri izolate, cu un accent liric mai pur, aflăm și în alte poeme, cu o desfășurare monoton-narativă și o imagistică neinspirată. În mohorâtul, în genere, volum *Mărul de lângă drum*, în ciuda veseliei lui programatice, descoperim versurile de mai jos, într-un poem ce debutează cu binecunoscuta temă a *pizmei*:

„De-ar fi să mi se-mpleticească pasul,  
Să amurgesc pe drum, să-mi vie ceasul,  
Atât aş vrea doar țării să-i mai strig:  
Să nu dai libertatea pe nimic.

Iar dac-ar fi cândva din nou s-o piardă,  
Ar prinde groapa-n care zac să ardă  
Și aş ieși cu paloșul afară,  
Să-ți apăr libertatea, scumpă țară...”

Notabil este des citatul *Măr de lângă drum*, care sugerează un simbol simplu: arta este fructul spiritualității colective, poezia trebuie să fie accesibilă tuturor. Motivul este vechi și răspândit, M. Beniuc însuși, iritat de numărul mare de filiații fixate de critica literară, face în *Drumul poeziei* câteva trimiteri. Simbolul pomului ce își desface generos roadele îl aflăm, în orice caz, la Lucian Blaga (*Belșug*). M. Beniuc îi dă un sens social mai puternic și-l introduce într-o pânză epică:

„Sunt măr de lângă drum și fără gard.  
La mine-n ramuri poame roșii ard.  
Drumețule, să iei fără sfială,  
Căci n-ai să dai la nimeni socoteală.

Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulțam,  
Adu-l țărânei ce sub mine-o am.  
E țara ce pe sânul ei ne ține,  
Hrănindu-ne pe tine și pe mine.”

Digresiunea epică nu înăbușă, aici, lirismul. Poetul revine, în alte texte, asupra simbolului, schimbând *mărul* cu *cireșul*, *caisul*, *prunul* sau (în *Azimă*, 1955) introduce tot *mărul*, dar „uscat”. Efectul nu mai este însă același. Revine, sub o înfățișare mai favorabilă, și Erosul și, odată cu el, meditația asupra timpului. O poezie (*Iubito, nu mai suntem tineri*) este, din această fază, remarcabilă, dar nu în întregime, pentru că M. Beniuc are răul obicei (îl va păstra și

mai târziu) de a-și explicita, peste margini îngăduite, simbolurile. Primele acorduri, în stil de romanță eminesciană, sunt cuceritoare:

„Iubito, nu mai suntem tineri,  
Iar de cătăm în calendar,  
La tine-i joi, la mine-i vineri,  
Ai părul nins, am părul rar.

Ah, unde-i neaua de-astă-iarnă  
Și unde-i fața ta de nea?  
Prind frunze galbene să cearnă  
În calea ta, în calea mea.“

În altă parte (*Trăinicie*), el politizează Erosul, după cum politizează în chip inabil Moartea. Stă cu moartea „la taifas“ și se încruntă (îmaginea nu displace aici) la „arțăgoasa soacră Bătrânețea“. O fabulă poetică (*Fuga lui Adam*) vulgarizează un mare mit. În genere, poeziile din această perioadă n-au control liric, vorbesc prea mult și omoară temele serioase.

Linia acestui puternic, dar inegal, talent începe să urce din nou în *Inima bătrânului Vezuv* (1957), nu prea sus, dar o schimbare de ton se simte, o decantare a poeziei începe să se întrezărească. Este o fază de tranziție spre o poezie cu adevărat excepțională (aceea din *Lumini crepusculare*, 1970, și din culegerile ulterioare), legată de experiența altei vârste. Beniuc are de timpuriu sentimentul bătrâneții, la 30 de ani se simte, s-a văzut, deja obosit și privește cu un ochi sceptic plăcerile vieții. La 46 de ani crede că a văzut totul și contemplă, cu amară bucurie, rodul grădinii sale. Este, desigur, și un răsfăț de vechi oștean, șiretenie de „bătrân pușcaș“ care își contemplă rănile și armele. *Inima bătrânului Vezuv* pune cu mai mare gravitate aceste teme în niște versuri în care năvala vorbelor a mai conținut și subiectivitatea autorului se schițează mai bine. Nu sunt motive lirice cu totul noi, în afară, poate, de acela al unui timp îmbătrânit și al morții care dă târcoale. Un vers formidabil:

„Eu sunt în secol o necesitate“

scuză mediocritatea altora, multe, care îl împresoară. Imaginea pe care o plimbă M. Beniuc în poezia din această fază (*Călători prin constelații*, 1957; *Cu un ceas mai devreme*, 1959; *Materia și visele*, 1961; *Culorile toamnei*, 1962; *Pe coardele timpului*, 1963; *Cu faruri aprinse*, 1964 etc.) este aceea a bătrânului haiduc, cum însuși avertizase mai înainte:

„Tovarășe Mihai Beniuc,  
Printre poeți bătrân haiduc,  
Ce-ar fi cu flinta pe spinare  
Să pleci doinind la vânătoare?“

Câmpul lui de vânătoare este vast: istoria îndepărtată (evocată în modul lui Bolintineanu — *Gelu și Tuhutum*), toamna — anotimpul predilect, furtunile prezentului, erosul tandru, problematica morală cu invariabila temă a fidelității față de crezul său etc. În poeme pătrund mituri noi: Euridice, Orfeu, Ulise — „fratele mai bătrân“ — și circulă, sub o infinită varietate de măști lirice, Timpul și Moartea. M. Beniuc face efortul de a împăca poezia revoluționară (activă, însuflețitoare) cu meditația mai dificilă în jurul fatalităților biologice. „Cuscra moarte“, vameș fatal, apare la orizont înarmată cu tradiționala coasă. Poetul cochetează încă, de bună seamă, cu ea, facultățile lui haiducești au rămas intacte, intemperanța verbală este aceeași, dar realitatea neantului îl preocupă. Un sentiment profund de înaintare în toamna vieții stăruie în poeme:

„E timpul meu, tomnaticul, finalul.  
Îmi voi lega de o tulpină calul  
La marginea pădurii-ntunecoase  
Și-o să mă pierd în câmpul ce miroase  
A triste flori târzii, a fragi răscoapte,  
A buruieni brumate peste noapte.

Voi asculta cum greierul, mai rar,  
 Mâhnit, încordă scripca solitar.  
 S-au dus cocorul, șoimul, rânduneaua —  
 Cu-aceeași strălucire stă doar steaua  
 De seară-n cerul ca o vatră stinsă.  
 Azi-măine culmea-naltă va fi ninsă,  
 Și eu mă voi retrage lângă foc,  
 Învăluindu-mi spatele-n cojoc,  
 Și-n amintiri a sufletului vatră.  
 Parcă-am rămas din epoca de piatră,  
 Atâtea mi s-au grămădit cu anii -  
 Tristeți, frânturi de vise și pățanii.  
 E timpul meu, finalul, autumnalul...“

Presimțirea iernii stimulează reflecția, iar reflecția poartă poezia pe căile sfârșitului. M. Beniuc scrie acum un lung, nesfârșit *testament*, în care politicul și erosul fuzionează. El nu renunță pe de-a-ntregul la atitudinile lui luptătoare (dimpotrivă: o etică a continuității, o morală a fidelității se configurează), dar bătrânul oștean privește tot mai des în urmă și ochiul se întristează, în ciuda optimismului afișat, uneori, la suprafața poemelor. El călărește încă pe spatele furtunii și declară, cu aspră solemnitate, că „sunt ștafeta marilor idei“. Scrie, încă, multe (și slabe esteticește) *închinări* și își falsifică, inadmisibil, erosul:

„urcușul e cu tine mai ușor  
 când o pornim spre culmile cu dor“  
 (*Ea*, vol. *Cu un ceas mai devreme*),

dar, dacă dăm deoparte versificația de circumstanță, festivă, găsim poeme de o rezonanță lirică profundă: *Ca roua*, *Grizzly*, *Cocoșul de munte* (vol. *Materia și visele*), *Strugurele roșu* (vol. *Culorile toamnei*, *Cheile*, *Cântec pentru cai* (vol. *Pe coardele timpului*), *Înviere* (vol. *Zi de zi*), *Ochi de linx* (vol. *Alte drumuri*) etc. Temele trec de la un poem la altul într-o reluare când aprigă,

când tăgăduitoare. Este, întâi, stăruitor, motivul *plecării* apropiate. Despărțirea de dușmani, de prieteni, despărțirea de arme și, mai ales, insuportabilul sentiment al îndepărtării fatale de ea (dragostea veche, încercată), iată ce citim, într-o varietate impresionantă de nuanțe, în versuri din ce în ce mai puțin anecdotice, mai convingător lirice. A doua temă este aceea a *bilanțului*: rememorarea bătăliilor, relectura vechilor poeme, meditație în marginea imaginii de fum a tinereții. Versurile au un *ce sfâșietor* care ne amintește de sonetul eminescian:

«Când eu odată voi izbi cu barda...»  
Cine-a rostit aceste vorbe mari?  
Ah, anii mei, voi, anii mei fugari,  
Ce scurtă-i viața și ce lungă-i arta!

Din cântece minate de durere  
Am vrut s-așez în inimi cap de pod,  
Am vrut să las în urma mea izvod  
Nepieritor, — se cere, nu se cere...

Ce pași semeți zvârleam în mers nainte,  
Disprețuind trifoiu-n patru foi —  
Azi toboșarul timpurilor noi  
Se duce chibzuind, încet, cuminte...“

Reluat, motivul *rădăcinii* se completează cu acela al *sevei* și al *tulpinii* (*Materia și visele*), tratate, toate, în versuri atinse de aripa crepusculului. Etica eroismului civic nu este abandonată chiar în aceste condiții. Leul cărunt continuă să dea lecții. Răgetul lui se aude câteodată înfricoșător în poeme. M. Beniuc nu vrea ca dușmanii lui să doarmă liniștiți. Revin, atunci, în poezie, imaginile semeției, ale destinului orgolios, incontrollabil (*Cocoșul de munte, Grizzly*). „Neînfricatul vates“ se deșteaptă și privește orizonturile. Mobilizează visele și le încolonează spre „viitorul [care] arde“, scoate spada, pregătește lancia, Pegasul murg îi stă

pe aproape, o nouă expediție se profilează, și veteranul luptelor grele nu vrea să absenteze. „Cu limba spintecată“, el mușcă coasa morții și, când pe șaua calului nu mai poate urca, se cațără spre adevăr „pe brânci“.

Multe versuri din această sferă de idei sunt autentice, altele convenționale, reflexe ale unei scheme lirice cunoscute. Cititorul trebuie să aibă răbdare să scobească, vorba poetului, în stâncă sură a notației ușoare până să dea de *strugurele roșu* al poeziei, ca în aceste versuri:

„Scobește-n stâncă până dai de lacrimi.  
Acolo sunt, ciorchine, mari cristale.  
Așteaptă numai degetele tale  
Înfrigurate, tremurând de patimi.

Nu te uita că-s așchii mari, subt unghii,  
De cremene, și taie pân'la os,  
Că-i roșu stratul, și că-i dureros  
Să te ridici, căci ard cumplit rărunchii.

Acolo sunt cristalele-n adânc —  
Avar pământu-n miezul lui le strânge,  
Dar ale noastre-s, jale milenară.

Să nu te sperii când le scoți din crâng  
De beznă: roșu strugur o să-ți pară —  
Le-ai înroșit cu propriul tău sânge.“

În volumul *Zori de zi*, M. Beniuc preconizează *întoarcerea la lucruri*. Programul va fi înfăptuit însă mai târziu. Deocamdată, poezia oscilează între „demult și acum“, între imaginile unui trecut viforos și acelea, umbroase, ale unui timp spiritual nesigur, amenințat din toate părțile de semnele sfârșitului. Numai Tudor Arghezi a mai cântat, la noi, cu atâta forță lirică, acest sentiment al stingerii într-un univers încărcat de roduri bogate. M. Beniuc îl

„optimizează“ uneori facil, dar de multe ori el comunică pe undele adevărate ale lirismului și sugerează privescerea destrămării. Scoica, plopul, sania, muntele, valea prefigurează o ultimă *călătorie*. Uneori apare și sugestia de teroare, ca în *Duhovniceasca* lui Arghezi:

„E ceva ce-n inimă te doare,  
E ceva ce-n amintiri nu moare.  
Cine oare te-a strigat în vis,  
Te-a strigat în vis și n-ai deschis,  
N-ai deschis tăcerea ta de piatră.  
Rece-ntunecată, fără vatră?“

dar teroarea nu vine și nu trece, în poezia lui Beniuc, dincolo de orizonturile realității. Poemele lui n-au metafizică, nici chiar atunci când stau de vorbă cu moartea. Ceea ce se petrece se situează în spațiul controlabil al vieții. Peștorii neantului au o corporalitate materială, spiritul caută (și află) cauzalități, justificări și disperări numai în interiorul lucrurilor vizibile. „Fără certitudini“ uneori (*Lumini crepusculare*), „sănier“ prin locuri rele, el caută scândura de care să se agațe în lumea reală, singura pe care o cunoaște, o iubește și, adesea, o contestă, cu vorbe grele. M. Beniuc este un poet nu al *materiei* (neavând simțul elementelor și nici vocația marilor cicluri naturale), ci un poet al *existenței în materialitate*.

Un simbol care se repetă este acela al *tunelului*. Poetul a intrat, a străbătut, este, revine într-un tunel care dă nu se știe unde. Se înțelege ușor ce vrea să spună el. Tunelul poate fi luat și ca un simbol al trecerii poeziei lui Beniuc, în ultimul deceniu și jumătate, printr-o experiență mai aspră. Al trecerii și al purificării ei. Procesul nu este ireversibil, pentru că în poezia lui Beniuc nimic nu se pierde, totul se reia. Temele intrate odată în versuri mai trec o dată prin alte vămi ale poeziei. *Tunelul* său sapă în toate formele lirismului, de la cele mai înalte până la cele de jos, sub condiția



talentului său. Destin de poet inegal, grăbit, impetuos, locvace, retras uneori în schiturile marii poezii. Tunelul trece în volumele *Alte drumuri* (1967), *Mozaic* (1968), *Inima-n zale* (1969) prin straturile melancoliei:

„Tunelul care duce către viață,  
Tunelul care duce către moarte,  
E și-ntr-o parte, e și-n altă ceață  
Și pragul nu-l cunoști ce le desparte.

Vin unii foarte, foarte de departe,  
Merg alții-n depărtări care te-ngheață  
Când le gândești! Și totuși ce e foarte?  
Tot Venus e-n Amurg și-n Dimineață?

Am ancorat cu vasul meu în vis,  
Și visul, la trezire, era vas  
Cu scoici, cu alge și rugină scris.

Iar pânda vrerii mi-o umflase vântul  
În clipa-n care poate-aș fi rămas,  
Căci n-apuca să văd măcar pământul.“

*Lumini crepusculare* (1970) adună aceste motive și le dă o expresie lirică puternică. Este o carte de răscruce. Anunță o resurrecție spectaculoasă a lirismului beniucian. El se nutrește, acum, nu în exclusivitate, dar, în bună parte, din sevele amărăciunii. Iată o *priveliște* neagră a sfârșitului văzut ca un coșmar al naturii fizice, viziune expresionistă, însuflețită de o mare mânie pedepsitoare:

„Viperale peste câmpul meu cu crini și-au scuipat verde veninul.  
În părul codrilor mei păduchii și-au făcut împărății,  
Dihorii, nevăstuicile și șobolanii mi-au spurcat izvoarele.  
Și ce mai gropi de lup au săpat vrăjmașii în locul fântânilor.  
Eu recunosc în boabele roșii din corni țâțele rănite ale căprioarelor,

Obrazul bătrânelor stânci mi l-au umplut cu bale melcii,  
Și turbați de mânie, spiridușii, că nu mi-au dat de urmă,

S-au bătut cu palma peste fund, arătându-l gol către stele,  
Iar acum cântă un imn la ușa conacului pustiu.  
Prietenii, prietenii, îmi zic, mi-e rușine să vă văd așa de triști.“

La banchetul poeziei participă stihiile, zodiile și vedeniile, „brotul vremii“ se scurge prin râurile ei tulburi și, în mijlocul acestui univers în amurg, poetul, ca lupul stoic, hăituit, al lui Alfred de Vigny. Însă lupul beniuian nu moare fără să vorbească. Limba i-a rămas vie, spurcată, amenințătoare:

„Când m-am retras, lup crâncen cu răni adânci în trup,  
Știam că vânătorii pe urmele-mi de sânge  
Cu haita lor dresată învălmășiți s-or strânge  
Și îndrumați de-un câine iar vor porni în grup.

Lupoaica mea-i rănită și ea, mai geme greu,  
Și puii-n loc de lapte sug sânge cald din țâțe —  
Ne priveghează stele cu galbeni ochi de mâte,  
Iar luna-mi linge rana ce picură mereu.

Ciulește frunza-n arbori și vântu-nșală câinii,  
Căci urmele de sânge s-au înecat în vad;  
Lupoaicei mele lacrimi pe puii calzi îi cad —  
Familie de fiare ce nu iubim stăpânii.

Când va pocni văzduhul scuipând din guri de foc  
— I-aud strivind cu pașii a' frunzei moarte preșuri —  
Cu ochi deschiși a moarte noi fi-vom două leșuri,  
Prin bălării doar puii o să-și mai cerce loc.“

Volumele ce urmează (*Etape, Arderi, Turn de veghe*) aduc tema *vetrei*, care va deveni, în ultimele cărți, dominantă. Dialectica este simplă: sentimentul fragilității, inevitabil chiar și la un neclintit, îndărătnic oștean, caută simboluri întăritoare, eterne, și unul dintre ele este *vatra*. Viața „fuge ca o vulpe-n cerc“, trecerea este inevitabilă și spiritul călărește, acum, pe sicrie. El continuă să

rămână în primul plan. Nu abandonează scena, moartea nu-l convinge să treacă în umbra faptelor. „Același sunt“, avertizează M. Beniuc, printre dezastre, „Munții Apuseni mi-s veri primari“. Iubit, detestat, bătrân și singuratic (*Schiță de autoportret*), el întâmpină, neîncovoiat, destinul. Câte un vers mai obscur — „tăcerea mea e vocea din deșert“ (*Turn de veghe*) — ne face să bănuim o mare mâhnire interioară.

Versurile sunt, acum, mai consistente, unele chiar memorabile. Un farmec al vitalității răzbate prin ele, o energie impresionantă le animă, chiar și atunci când vorbesc de cimitire și se pregătesc să nareze „ultima pățanie“. Beniuc a rămas, într-adevăr, același: orgolios, neînduplecat, superficial patetic uneori, previzibil după primul vers, spirit vaticinar și extraordinar de profund, totuși, în poemele sale fundamentale, un liric vizionar cu antene orientate spre toate zărilor, capabil să cânte cu toate instrumentele și pe toate tonurile. Uneori, lirismul iese, ca la marii romantici, dintr-o mare scârbă stăpânită, dar furia (semn, totuși, de evoluție într-o poezie care refuză să evolueze) nu mai caută alegoria, narațiunea în versuri maniheiste. În *turnul de veghe* al poeziei lui Beniuc conștiința estetică este, în ultimii ani, din ce în ce mai trează.

\* \* \*

După ce în *Scrieri*, IV (1973), M. Beniuc a încheiat antologia versurilor sale, el publică în același an volumul *Pământ, pământ* și în continuare: *Focuri de toamnă* (1974), *Rămâne pururi vatra* (1974), *Patrula de noapte* (1975), *Țara amintirilor* (1976), *Dialog* (1977), dovedind că debitul izvorului său liric nu a scăzut. Contestat, ignorat, bătut de furtuni, amenințat de moarte, bătrânul copac rezistă și, în trunchiul său, numărul cercurilor crește. Dacă-i crestezi puțin coaja, poezia curge fără dificultate, ca o sevă naturală. Sau cel puțin așa pare. M. Beniuc versifică ușor, introduce nume proprii și citate ilustre în poem, îndoiaie ideea până ce ideea apare, la urmă, cu călușul rimei în gură. Tematic, volumele se

aseamăna între ele și pot fi citite din indiferent ce punct: aceleași elegie aspră, același fier roșu răsucit în rana suferințelor, aceleași treceri (de acum previzibile) de la melancolie la agresiune. Uneori în interiorul aceluiași poem.

M. Beniuc scrie, în fapt, în două registre lirice. Unul, foarte profund, este expresia unei stări (crize) existențiale. Poezia devine, în acest caz, o *definiție perpetuă*, o confesiune brutală, o jupuire la rece a pielii de pe celulele vieții morale. Se configurează, din asemenea reluări, nuanțări, contestații ale soluțiilor anterioare, o biografie lirică extraordinar de vie, autentică, îmbrăcată, în volumele din urmă, „în strai crepuscular“. O formă specială de angoasă în fața morții, o răzvrătire și o acceptare, în același timp, mândioasă a destinului biologic, o implicare, cum puțini poeți au realizat, a marelui univers în viața micului univers individual — iată ce se observă la acest prim nivel al poeziei de senectute a lui Mihai Beniuc.

Al doilea registru este acela al *poetului ocazional*. M. Beniuc continuă să comenteze evenimentele, să firtisească de Anul nou pe cititorii săi și să găsească imagini poetice noi pentru toate aniversările și comemorările de peste an. Scriind, el redevine bardul încrezător, sfătos, cu ochii ațintiți spre orizonturile istoriei. Acolo (într-un poem) este terorizat de moarte, aici (într-un poem vecin) este nepăsător față de neant, electrizat în fața mulțimilor în marș, tribun (sau *pribun*) al marilor cauze sociale. Multe din aceste versuri încearcă să dea substanță lirică unor abstracțiuni și nu reușesc, ca scrierile mistice care vor să figureze corporal divinitatea și nu pot.

Între cele două registre nu există concordanță. Însă M. Beniuc este, prin excelență, un poet al disimetriei și al disonanței, al *plusului* și al *minusului*. Portretul său liric este suma unor atitudini care se contrazic. Identitatea iese din îmbrățișarea, cu egală ferveare, a mai multor identități. Autenticitatea tonului „sfințește totul“ (zice Lucian Raicu — *Practica scrisului și experiența lecturii*), „pătrunde cu mare suflu toate locurile poeziei lui Mihai Beniuc,

neocolind, am putea zice, nici știutele locuri comune“. Se poate. Însă locurile comune, repetate, răsar brutal în ochi și, în această situație, nu mai luăm seama la gesticulația (figurația) lirică din spatele lor. Misterul mării poezii este a spune același lucru (despre moarte, iubire) fără să avem, la lectură, sentimentul repetiției.

Câtă vreme M. Beniuc rămâne într-o sferă de relații intime și „dă sama“ despre stările sale de existență, poezia are o mare forță de sugestie. Volumul *Pământ, pământ* începe cu această interogație: „Acesta-s eu?“ și poeziile ulterioare nu fac decât să răspundă, într-o mie de nuanțe, configurând la urmă o fabuloasă (încă) biografie morală. Este portretul poetului la bătrânețe. În limbaj biblic, am fi înclinați să zicem: el este tot și totul este el. Este Manole care zidește pe Ana pentru ca zidurile să dureze, este dacul gata să proptească cerul cu sulțile sale, este pasărea cu o aripă zdrobită, lăsând dăre de sânge în praf, este un plop singuratic ce aruncă foi ca niște bani învechiți, și noi înțelegem numaidecât că foile și banii fac aluzie la anii pierduți ai poetului etc. „Acesta-s eu“, zice M. Beniuc în alt poem (*Metempsihoză*), după care urmează alte definiții, alte cercetări ale naturii pentru a afla acolo un semn, o urmă, o linie a destinului individual. Cine nu este tulburat când citește în versuri despre ochii de linx ai morții care pândesc din tufărișuri, de corbii lui Edgar Poe (amintiți într-un poem), de soarele care fumegă, de lupii care urlă, de mormanele de frunze moarte, semne ale unei *treceri* iminente? M. Beniuc regăsește forța de a spune aceste lucruri simple și fundamentale:

„Acesta-i drumul, unicul ce duce  
De unde nime n-are un' s-apuce  
Decât c-o treaptă doară mai în jos  
Și nici urât nu este, nici frumos.  
Iar dacă simți vreun dor, e unul, sfântul,  
Să nu te-azvârlă iar afar' pământul,  
Ci-n sânu-i să-ți îngăduie-a apune  
Cu firea-n lina ei putreziciune,

Cu pașnica materie la cot,  
Uitat de toți, de toate și de tot“,

fugind de orice complicație a frazei, de orice gând mai labirintic. Filozofia (aici și în celelalte poeme), dacă există, este filozofia întristării. M. Beniuc o pune pe mai multe chei muzicale. Iată, într-un poem (*Sunt supărat*), sentimentul insuportabil al părăsirii, al golului ce crește în jur, al dezrădăcinării totale:

„Sunt supărat și n-am cui să mă plâng  
Că lacătul din poartă e nătâng.  
Așteaptă cheia, singur nu deschide,  
Și eu de mult am buzunare vide, —  
Nici chei nu țin, nu am nici bani decât  
Să-mi cumpăr câte-o sticlă, de urât [...]

Printre copaci la margine de lac  
Mă plimb și eu ca dâșii de sărac,  
Lipsit de foi, bătut de vânt și ploaie,  
Cu crengi ce deznădăjduit se-ndoaie —  
Ei însă-așteaptă iar un anotimp,  
Eu fără' să mai aștept, mă plimb, mă plimb...

Și-aud în urmă-mi plopul cum suspină:  
«De ce nu prinzi și tu o rădăcină?»“

fără ca sub apăsarea acestei grave senzații Beniuc să renunțe la vechile, eternele lui obsesii: *Unii* îl vorbesc de rău, planetele conspiră etc. Sub movilele de foi ale durerii, spiritul stă încă treaz, gata să ceară tradiționalul dinte al răzbunării. Unele imagini ale îmbătrânirii merg spre lirismul mitic al lui Blaga:

„Eu par că-s Pan ce pipăie natura  
Cu brațele întinse și cu gura“,

însă imaginea grandioasă a morții nu ține mult, poetul o readuce pe planul mai sărac al vieții.

O imagine mai pură a sfârșitului aflăm în poemul *Ursul* (vol. *Focuri de toamnă*), variantă la o temă mai veche, cu simbolul întors acum spre fața întunecată, gravă a vieții. Ursul lui Beniuc este tot miticul Pan, care se retrage din lume sub presiunea noii religii. Religia este aici bătrânețea, iar semnele ei: pădurile ce se împuținează, râurile ce seacă:

„Sunt ursul poate ce-a scăpat de pușcă,  
Prin smeuriș mă pierd și lăurușcă  
Și vădov de ursoaica mea și trist —  
Mă mir și eu de ce tot mai exist.

Pădurile-ar mai fi, atât cât sânt,  
Dar oamenii le culcă la pământ,  
Iar văilor le seacă apa, cursul —  
Ce-ar mai căta pe-aceste plaiuri ursul?

Bârlogu-i bun de-acum doar de mormânt...  
Să ies de-acolo suspinând, gemând?  
M-am săturat de codru și de lupte —  
Voi adormi-n bârlog cu labe supte.“

Tema este reluată în altă parte (*Stau singur*) în ton sfâșietor de romanță și cu o figurație mitologică mai directă. Nu-i altă idee aici, însă, trecut pe o gamă minoră, motivul rătăcirii lasă ecouri tulburătoare. M. Beniuc știe să fie profund atingând aceste coarde mici ale sufletului înspăimântat de apropiatul sfârșit:

„Pe cine oare să-l întreb  
De știe drumul spre Ereb?  
Căci orice fac și orice-aș zice,  
Aud plângând pe Euridice.

În mine plânge ori afară?  
Pe unde merg se lasă seară,

Pădurile abia respiră  
Și moare cântecul pe liră.

Am răscolit cenușa-n vatră,  
M-am cățarat pe munți de piatră,  
Plutit-am pe-nspumate unde  
Și n-am aflat de ea niciunde.

Mi-am destrămat în fire visul  
Și-am cercetat în mine-abisul,  
Dar unde-am fost, năuntru-afară,  
Zvâcnea doar plânsu-i iar și iară,

E oare și un alt Ereb?  
Stau singur și mă-ntreb, mă-ntreb...“

În volumul *Rămâne pururi vatra* (1974) aflăm acordurile poate cele mai grav lirice ale acestui lung recviem. Tema dispariției este reluată cu o imaginație mai bufonă (ton sarcastic, flagelator) în poemul *Toba*, admirabil:

„De-acuma pielea ta-i ca pergamentul  
Pe care câte toate-a scris prezentul  
Cu lacrimi, cu cerneală și cu sânge:  
Citesc și-mi vine când a râde, când a plânge.

Ai fost erou în straie de paiată,  
Un viu chemându-și propria viață,  
Un râu cătându-și spre izvoare cursul,  
Un om în lanțuri țopăind ca ursul.

N-ar fi mai bine s-o-ncălzești la sobă,  
S-o-ntinzi cât poți, să faci din pielea-ți tobă?  
Iar cu femurele să bați în ea,  
Strigând la colțuri: «Am trăit așa!»“

Peste câteva pagini, motivul reappare în alt registru afectiv, cu o notă potolită, mioritică la început, zvâcnitoare, crâncenă în



disperare la urmă. Lucru rar la M. Beniuc, care își strică deseori poemul prin prea multe paranteze explicative, versurile de acum au o curgere normală pe firul unui mare simbol liric:

„Le văd cum vin de mine mai aproape  
De nu știu unde umbrele mioape  
Și-ncearcă să mă pipăie cu mâna  
Ori mă miroase-așa ca lupul stâna.

Ah! unde sunteți, câinii mei bărbați,  
Acum când stau la sfat cei doi fărtați?  
Și unde ești tu, oaie bucălaie?  
Ori te-ai făcut și tu de mult strigoaie!

În loc de-apus văd golul sângeros  
Din care ochiul soarelui fu scos,  
Și ramurile din copaci sunt ghioage —  
Doar iarba-n lacrimi vrea să se mai roage.

Știu, logodit nu sunt cu infinitul,  
Dar parcă simt la brâu scrâșnind cuțitul;  
Ah! ce-am să mânuiesc luptând baltagul,  
Să-mi apăr turma, de-a mai mare dragul!“

Portretul liric nu este atât de simplu cum l-am prezentat noi și nici drumul poetului, printre simbolurile copleșitoare ale morții, nu este așa de direct. M. Beniuc cunoaște multe atitudini, nu cunoaște însă resemnarea. Nici măcar resemnarea într-o unică atitudine, în ciuda asigurării de identitate ce ni se dă în volumele din urmă, că:

„Nu vă uitați că părul mi-i cărunț,  
Același sunt, același încă sunt.“

Dar, tot el, spune în altă parte:

„Nu mai sunt același care-am fost“,

pentru a reveni:

„Tot mai cobor în Maelstrom către fund,  
Dar încă sunt, și-aceiași încă sunt.“

Șirul confesiunilor continuă. O conștiință formidabilă a *sinelui* structurează aceste poeme de senectute. Este *sinele* lui M. Beniuc neschimbat, într-adevăr, de la *Cântece de pierzanie* la *Dialogul* din 1977. *Sinele* energic, nu rareori vanitos, dispus să se măsoare cu marile modele literare. Numele lui Blaga, Arghezi, care obsedau pe poet în tinerețe, revin, însoțite de umbrele lui Barbu, Bacovia și Goga. Și Mihai Beniuc nu cântă niciodată melodia modestiei, nu bate drumul umilinței. Deși, într-un poem din *Rămâne pururi vatra*, afirmă că:

„Au fost-naintea mea mai mari ca mine:  
Arghezi, Blaga, Barbu, încă cine?  
Cu ei nu mă măsoar și ucenic  
Al tuturoră poate sunt un pic“

poetul nu trebuie crezut. Modestia lui este, aici, vanitoasă, versurile sugerează mai degrabă contrariul. Dealtfel, în *Dialog* revine asupra comparației dinainte, introducând o interogație care arată că nu l-a părăsit conștiința propriei forțe. *Sinele* veghează, bătrânețea nu i-a distrus plăcerea emulației și voința de întâietate:

„A fost și Eminescu și Goșbuc,  
A fost și Goga și a fost Arghezi,  
Dar se știa că floarea lui Beniuc  
Va răsări prin ierbile livezii?“

Resursele acestei încrederi în proeminența *sinelui* sunt trase de peste tot. Biografia lirică a lui M. Beniuc continuă să fie, înainte de orice, o neascunsă laudă de sine. Într-un vers poetul se numește: „un fără greșuri dătător de tonuri“. Străbunii săi au fost „copiii vitregi ai furtunii“, el însuși, tânăr sau bătrân, a călărit pe

caii viscoalelor pustiitoare. Voievod în opincă, cu zurgălăi, ținându-se modru în șa, cum însuși ne încredințează:

„Ah, ce fălos am fost, ce fălos“.

Este drept că, dacă întoarcem cealaltă față a monedei, chipul falnic se întunecă, *sinele* se adumbrește și în poem pătrunde, cum s-a văzut înainte, un lung bocet. Poetul dătător fără greș de ton alege, atunci, tonul cel mai mohorât: acela, fără speranță, al ecleziaștului:

„O, nimenea nu ia nimic cu sine,  
Din toate câte are, în mormânt,  
Așa precum el a venit se duce,  
Rămâne doar la capul său o cruce  
Bătută și de ploaie și de vânt...“

și aspiră, eminescian, la „nesațiul de repaos“. Nădejdea lui este în poezie (“nădejdea-i doar în câte-un vers“), însă poezia este bolnavă de ea însăși, și M. Beniuc o leapădă de la sine. Pentru câtă vreme? Și, mai ales, pentru a o schimba cu ce? La urmă, când ghemul acestor interogații, schimbări, reveniri se deșiră, vedem că nimic nu se lămurește în versuri. *Sinele* se îndoiește o clipă pentru a țâșni, după alta, năprasnic. Dăm, atunci, crezare poetului: „sunt cel de totdeauna, doar schimbat“. Tema *identității* secondează în ultimele cărți ale lui Beniuc tema *morții*. A vorbi despre sine este, printr-o exacerbare a identității, un mod de a te opune neantului.

Poezia, crescută în interiorul acestui dialog, este substanțială, autentică în cea mai mare parte, cu un timbru liric grav, răscolitor. Pe cel mai bun Beniuc, după poemele de tinerețe, aici îl aflăm: în orgoliosul testament din asfințitul vieții, încercat de toate complexele vârstei, terorizat de obsesiile care i-au marcat viața, când bocind cu glas stins, când încruntându-se ca un leu închis în cușca bătrâneții:

„Plecași cu aripi și te-ntorci cu cârje,  
Ți-s gândurile pești închiși în vârșe,  
Nu-ți amintești prea bine de-nceput  
Și-n viitor te vezi ca-ntr-un trecut,  
Nici sete nu ți-e, nici nu ești flămând,  
Te uiți în jos și-n sus din când în când,  
De tine ești aproape și departe,  
Ești parcă vântul răsfoind o carte,  
Ești ce pe rând la toți va să le vie,  
Ești ca o metafizică pustie.“

Însă lângă acest registru liric există, ziceam, un altul. Tot Beniuc este și acolo, însă nu tot atât de profund. Este poetul social pe care îl știm de totdeauna, cu suișurile și coborâșurile lui. Câteva poeme pe teme patriotice (*Paznic*, în vol. *Patrula de noapte*; *Lângă Vezuv*, în vol. *Focuri de toamnă*) sunt remarcabile prin știința poetului de a se implica în istorie și a face din ea o proiecție a subiectivității. Revin, în astfel de momente, imaginile războinice ale poetului: oștean uitat, în post, lângă vulcanul istoriei; paznic de far veghind somnul patriei etc. Spre deosebire de mulți versificatori contemporani care, neputând spune ceva interesant despre ei, se refugiază în temele istorice și jignesc trecutul cu mediocritatea evocărilor lor, M. Beniuc este original, autentic când trece arcușul său liric pe coardele istoriei naționale. Dar nu este totdeauna astfel. Obiceiul de a umple golul abstracțiunilor cu versuri sucite în toate felurile până să rimeze „senine“ cu „uzine“ și „veselie“ cu „România“ nu l-a părăsit. Într-un volum, în genere, excelent (*Patrula de noapte*), el readuce tractoarele chiuitoare în poem. În ultimele două cărți (*Țara amintirilor*, *Dialog*) numărul acestor versuri ocazionale, cu o veche, obosită regie poetică, a sporit în chip inexplicabil. Nu însă în măsură să întunece celelalte poeme, reprezentări mai directe și mai sincere ale condiției pieritoare, dar demne a omului.

Acesta este poetul Mihai Beniuc. Pentru că el a scris mult, neînchipuit de mult, și a făcut de multe ori ceea ce un poet autentic nu trebuie să facă, fiind adesea mai prejos de talentul său, pentru că a vorbit și când trebuia să tacă și a tăcut când trebuia să vorbească tare, cu vocea cât se poate de tare, critica tânără îl ignoră. Însă M. Beniuc nu poate fi ignorat în nici un fel. El este în cele 100 de poeme fundamentale risipite într-un număr astronomic de versuri, s-o spunem limpede, o voce autoritară, de neconfundat și de neînlocuit în poezia românească din ultimele cinci decenii.

\* \* \*

M. Beniuc a publicat și nuvele (*Ură personală*, 1955), piese de teatru (*În Valea Cucului*, 1959; *Întoarcerea*, 1960), precum și trei romane (*Pe multe de cuțit*, 1959; *Dispariția unui om de rând*, 1963; *Explozie înăbușită*, 1971), de factură autobiografică, cu aluzii nedrepte la unele personalități ale culturii (Blaga). Ele nu conving estetic și lasă impresia unei lamentabile degradări a talentului.

## Emil BOTTA

1912—1977



Volumul de versuri *Un dor fără sațiu* (Ed. Eminescu, 1976) atrage atenția asupra unui poet pe care critica, după ce l-a îmbrățișat cu ardoare și a văzut în el „poate cea mai frumoasă nădejde a noului nostru lirism“ (Vladimir Streinu, 1937), l-a ignorat multă vreme. A contribuit la crearea acestei atmosfere de liniște neprielnică în jurul operei poetul însuși, om delicat și singuratic, iubitor de himere și închinător, ca Nerval, la steaua neagră a Melancoliei. Aceasta este cel puțin imaginea pe care o lasă poemele sale elegiace străbătute de sarcasm și sparte, din loc în loc, de comedii verbale în stilul fantaștilor simbolști, elemente ce fac și mai apăsătoare, întunecate reveriile și meditațiile lui Emil Botta (1912-1977). Lirismul este în primele volume (*Întunecatul April*, 1937; *Pe-o gură de rai*, 1943) mai muzical și, în ciuda numeroaselor

semne de dezolare aspră și a unei mitologii crepusculare, el lasă o senzație de transparență, de lumină subțire, tremurătoare în niște versuri ce n-au nimic de-a face cu suprarealismul (cum s-a spus). Versurile sunt, dimpotrivă, clare, bine articulate, imaginea rară și căutată, cu multe abstracțiuni livrești plasate într-un decor romantic. Poetul este un El Desdichado care somnolează în solitudinea camerei sau se pierde prin codrii umbroși unde izvoarele bocesc, iar păsările fac previziuni funeste:

„Singur umblam prin desime,  
 prin a Rusalelor codru vestit.  
 Negru de tristețe, tristeții sortit,  
 singur umblam prin desime.  
 Când auzit-am auzit  
 glas ca de zimbri, metalic, ascuțit:  
 Briareu!  
 Aici în desime nu-i nime,  
 doar păgâneasca treime,  
 tăcutele doar elocinți vegetale și ziulica și eu.  
 Ah, e codrul, titanul cu brațe o mie,  
 strămoșul codru e Briareu.  
 Și mi-a dat Domnul neliniștea setei nebune,  
 rubedenia vulcanelor crăpate de sete,  
 simpatia stâncii, a focarelor bete,  
 purtam pe buze munți de cărbune!  
 Ai băut a vieții și a morții frumusețe toată,  
 codrule mare, Briareu!  
 Dar gura mea e gură de cântec, fântână secată,  
 gură de iad căreia îi e sete mereu.“

(Briareu)

Reminiscente, desigur, din Poe, Eminescu, Laforgue, Keats, imaginație romantică spiritualizată și voit teatralizată, patetism îmblânzit de o ironie repede convertită într-o atitudine de îndepărtare de lucruri până a da sentimentul unei existențeperate,

toate acestea se văd numaidecât în poeme, dar forța lirică ade-vărată a lui Emil Botta vine din iubirea lui tragică pentru himere. Poezia configurează o țară mitică de păduri profunde și fluvii întunecate pe care plutesc nave rimbaudiene, un ținut de amiezi faunești prin care aleargă minotauri și cântă mierla mistică, pe solul lui cresc maci „haotici“ și rătăcesc într-o dezordine lumească vinovată „șleahta bizarilor, haita de îngeri“, în timp ce deasupra, pe bolta cerului, strălucesc palid „boierite, jupânițele“ stele.

Acest spațiu poetic (unul dintre cele mai originale pe care le oferă poezia românească mai nouă) este, încă o dată, produsul unei imaginații lirice dominate, fecundate de cultură. Literatura poate fi și ea sursă de emoție lirică și, dacă avem de-a face cu un talent puternic, simbolurile celebre intrate odată în conștiința noastră pot reapărea într-o mitologie poetică nouă. Este cazul lui Emil Botta, care, în cele mai reușite poeme, introduce — lângă emoția directă — o sugestie trasă din lecturi. Noaptea va fi, atunci, ossianică, cântărețul din flaut va fi fugărit prin păduri de Eumenide, zeii silvani ademenesc spre locuri ascunse Driadele, vulpile decolorate de soare vor aduce în minte imaginea infantelor, iar urșii greoi și solemn pe aceea a Granzilor de Spania. O fată ce aleargă prin poieni urmărind idilic un fluture nu-i, în imaginația prolifică a lui Emil Botta, decât o miss Anabell fluturând un drapel negru etc.

Imaginația lirică urcă, mitizează prin mai multe rânduri de referințe livrești obiectele comune ce vin în atingere cu poemul, pentru ca, în altă parte, aceeași imaginație să coboare, printr-o silită luare în răs, modelele. Lirismul trăiește astfel între două stări extreme, poetul lunatic este mereu întovărășit de un saltimbanc. Însă imaginea dintâi este mai puternică, gesticulația arlechinului nu reușește să umbrească fizionomia poetului damnat să rămână în această lume le *ténébreux* — *le veuf* — *l'inconsolé*. Sub diverse expresii, poeziile lui Emil Botta reiau această efigie nervaliană. Cel care trece prin păduri fantomatice



este urmărit de Piaza Rea, printre oameni el merge „cu fruntea sus“ și se simte „în exil“, în fine, pașii lui se lasă conduși de „adoniana lucire a stelei pierdute“. Altă dată (*Cavalerul cu melc de aur*) creatorul ia înfățișarea unui cavaler urmat de Scutierul Tristețe sau pe aceea a călătorului ce trece în rădvan negru, printre copaci care plâng, spre „curtea Craiului Amurg“. Imaginea cea mai profund lirică a acestui sentiment de melancolică damnațiune o aflăm în poemul *Un dor fără sațiu* din volumul *Pe-o gură de rai*:

„De un dor fără sațiu-s învins  
și nu știu ce sete mă arde.  
Parcă mereu, din adânc,  
un ochi răpitor de Himeră  
ar vrea să mă piardă.  
Și pururi n-am pace,  
nici al stelei vrăjit du-te-vino în spații,  
nici timpii de aur, nici anii-lumină,  
izvoare sub lună, ori dornică ciută,  
nimic nu mă stinge, nimic nu mă-alină  
și parc-aș visa o planetă pierdută.  
E atâta nepace în sufletul meu,  
bătut de alean și de umbre cuprins...  
Un dor fără sațiu m-a-nvins,  
și nu știu ce sete mă arde mereu.“

Temele și figurația poetică nu se schimbă în ciclul *Vineri* (1971) și în poemele recente: *Un dor fără spațiu* (1976), care repetă numai titlul, nu și versurile ca atare din 1943. Nouă este doar înfățișarea materială a poemului, transpus, acum, în versuri libere și cu o imagistică mai săracă. Mitologia poetică a lui Emil Botta capătă o notă mai apăsătoare națională, deși trimiterile la alte spații de cultură nu lipsesc. În înscenări lirice aproape copilărești în simplitatea lor poetul strânge la un loc *mieii și mialele* din Țara Bihorului și, reluând de mai multe ori imaginea mierlei, face din ea simbolul unei păsări sfinte („îngereasca mierlă“). Mierla este numită într-un

vers „doamna mea“, deci mierla cu glas dulce poate simboliza și iubirea (sincretism romantic răspândit). La ușă îi bat zmei ce se cheamă „Bălașul, Zamfirul, Berlantul“, la o nuntă cosmică participă „toți Crinii“, scriși cu majusculă, în alt loc e vorba de o Dânsa, fără altă determinare, sau de „acea Țară“ și „acel Ținut“ etc. Orice element trecut în poezie capătă prin această ridicare la putere simbolică o nuanță de sublimitate metafizică. Prozaicul adverb *Înăuntru* devine un majestuos, înfricoșător *Înăuntru*, *vântul* ia înfățișarea mitică a *Vântului*, o stea, care poate fi identificată și cu iubirea, intră în această mitologie ce spiritualizează totul ca o zeiască „Lucitoare“. După același principiu poetic (care, în fond, este vechi, poeții conceptualiști îl foloseau în chip curent!), o abstracțiune ca *teroarea* poate să personifice ființa mitică a *Teroarei*, și Emil Botta scrie un poem (*Împresurarea*) în ton de ironie afectuoasă, unde vine vorba de „silvestre oștiri“, de copaci metamorfozați, de „umé și mumé“ etc. El formează, astfel, cadrul liric concret pentru abstracțiunea pe care a inventat-o. Poemul în discuție nu mi se pare profund și nici altele care mizează prea ușor pe puțința lucrurilor de a sugera, printr-o simplă antropomorfizare, o realitate lirică adâncă și misterioasă. Nici elementele de mitologie populară (Ielele, Joimărițele) nu dau, aici, consistență poemelor abstracte, sufocate de prea multe clișee estetice și rarefiate de prea multă sentimentalitate:

„Cerceluș de veinin,  
 ineluș de venin,  
 oh, multe carate  
 are Dânsa mea, flușturatica.  
 La răsărita soarelui,  
 orchestra de iarbă,  
 la pupitrul de iarbă,  
 dirigentul orchestrei  
 în fracul de iarbă  
 se înclină

și un cântec de iarbă  
 a izbucnit  
 ca din pământ.  
 Este a III-a, *Eroica*,  
 a spus Dânsa, flușturatică,  
 primăvărată.  
 Aceste sonuri multisolemne,  
 acest diminuendo frenetic,  
 acest crescendo vertiginos,  
 totul și totul e Summa,  
 e a III-a, *Eroica*,  
 simfonia de iarbă,  
 de April majestuos.“  
 (*Ielele, Dânsele*)

Lirismul redevine, în schimb, profund când reapare ironia  
 protectoare *Witz*-ul și sugestia unei realități ermetice vizionare  
 ca în *Cervantes*:

„Fiți foarte atenți  
 cu acest manuscris.  
 Fiți atenți cu litera T,  
 cu înțelesu-i profund,  
 cu fragila-i structură.  
 Eu evoc un secol de aur,  
 un instrument de tortură:  
 între eroare și teroare  
 stă subtila, suava literă T.  
 Pe o cruce în formă de T  
 a fost răstignită Himera:  
 NUESTRO SENOR  
 DON QUIJOTE  
 EL CRISTO ESPAÑOL.“

Sau în alt poem, unde își fac loc ideea timpului ce crește în  
 urmă și nostalgia eminesciană de eternitate:

„Mă duce dorul către umbre iară,  
 străbune codru, vechiul meu Alcide,  
 cu gure dulci m-au sărutat silfide,  
 m-a prins, în plasa ei, plăcuta seară.  
 Nu-s astre-n cer câte visez iubi,  
 nu-i noapte-atâta câtă ard să port,  
 departe-s, vai, de-al veșniciei cort;  
 în umbra lui regească vrere-aș fi!  
 Vestea s-a dus că nu mai suntem tineri,  
 s-a istovit al tinerității pas...  
 Din focul clipei stinse ce-a rămas?  
 Lacrime doar, ce-s partea crudei Vineri.  
 Război am vrut, mă rog acum de pace,  
 străbune codru, vechiul meu Alcide,  
 în poartă bat și te implor: deschide.  
 Sunt, tot, o noapte. Frig mi se mai face!“  
 (Soledad)

Erotica lui Emil Botta este discretă, stranie, supusă, în orice caz, unui sentiment mai adânc de neîmplinire, de dor fără sațiu, cum spune el. Obișnuita sugestie de cruzime dulce, de plăcere în suferință pe care o aflăm la toți romanticii? Emil Botta este mai aproape de poezii moderni prin gustul pentru macabru și teatralitate. Dragostea este o robie grea, femeia este o realitate misterioasă pe care poetul o ascunde sub inițiale (L) din discreție, evident, dar și cu sentimentul că orice vorbă clară împuținează, risipește ceva ce trebuie să rămână într-o profundă indeterminare. Versurile sunt, la rândul lor, enigmatice, putând fi, la urmă, interpretate în mai multe feluri:

„Tu erai apa care doarme,  
 eram țărțmure înmărmurit,  
 și ce brațe de piatră avea  
 stânca scîților, acel țărțmure scit!  
 Și mă făcui vultur pleșuv,  
 pasăre de foc ce vulturește căta,

braț de vâpăi vulturește îmbrățișa  
apa, apa care dormea.  
În rătăcire m-am rătăcit,  
în ceruri gigante printre nori.  
Și în rătăcire eram fericit,  
dând uitării acel țârmure scit.“

Tema erotică este exprimată mai limpede în volumul *Un dor fără sațiu*, unde dăm, iarăși, peste aceeași mitologie neobișnuită: *Câmpia de os, Vedenia, Vrăjitorul, Cimbrul, Pierde-Vară, femeia — Pierzare, Năzdrăvancele, Pădurencele, Ingrid-Scandinava dătătoare de otravă, Doamna cu toporaș, un Orb și un Ștregar*, care, bănuim, este creatorul, pus sub simbolul arlechinesc al lui Til-Buh-Oglindă. Elementele acestei mitologii poetice vin, parte, din folclorul românesc, altele din cărți sau sunt, pur și simplu, rodul unor „dezordonate plăsmuiri ale minții“ (*Dormind*). Ele se concentrează în niște poeme mai declamatorii decât cele dinainte, însă, dacă dăm deoparte ceața acestei retorici dezlânate, aflăm, uneori, o confesiune lirică tulburătoare. Arlechinul a îmbătrânit și are din ce în ce mai mult gustul tragediei. Poetul este, într-o definiție care se repetă sub alte simboluri, un *buimac de odinioară*, un „Dus-Pierde-Vară“, ceea ce ne trimite cu gândul la sublimul Trântor din povestirile fantastice. Timpul a făcut din el un martir și într-un poem dăm peste acest portret în stil mioritic într-o variantă coșmardescă:

„Negre stele,  
mure în chenar de pădure,  
drept ochii sleiți  
de lumină goliți.  
Și obrajii scobiți  
NIMENEA să-i șteargă.  
Să rupă din cer  
NIMENEA, ștergare de fier.  
Și ocne și steiuri de sare

drept plânsete,  
drept lacrimi amare,  
Și pene de corb  
în stâncă tăiate,  
drept plete  
fluturând apucate,  
drept bocete  
la cer înălțate.  
Drept stufoasă barbă,  
firav fir de iarbă,  
grâul care a dat  
în spic tremurat.  
Și l-ar fi ajuns  
pe trist Pierde-Vară,  
ce l-ar fi ajuns?  
Clopotul în dungă  
drept fluier melodios:  
aleargă,  
aleargă, Vedenie, pe câmpia de os!“

Multe din aceste balade (glasul *Petrului Cerceț*, *Ca un strigăt*, *Ar fi o baladă*, *Pietrele Scrise*) sunt niște lamentații oraculare unde este vorba de moarte, dar și de iubire, de melancolie, de amurguri și de personaje bizare pe care Emil Botta le rotește în versuri crispate, gâfâitoare, de o stranie poezie:

„Steaguri de aur au,  
un vis le abate  
și flutură aurul.  
Și ce liniștite stau  
stolurile,  
în ce rugăciune stau  
fermecatele!  
La idolești altare  
slujiți  
voi, slujitoare,  
voi, steaguri de aur,

păsări cu glasul de om.  
Și mie, supusul,  
ce-mi spuneți?  
Care-i menirea supusului?  
Drumul e aspru  
și Legea e aspră.  
Du-te la munți,  
la Pietrele Scrise.  
„Neagră, neagră,  
noaptea se făcea,  
steaua era sub obroc,  
un opaiț luna era.  
Și la munți, la scrisle pietre,  
nimica, nimica nu scria.  
Și așa,  
sărmana-mi tristețe  
a intrat la greu, la stăpân,  
la Pietrele Scrise.  
la oraculare.  
Și m-am văzut  
într-un vis uriaș  
visând a tinereții splendoare:  
aripi de aur  
și stoluri și stoluri.  
Oh, Melancolie,  
tu, Înseninare!“

Aici și în alte poeme se prefigurează o călătorie în vis și un spațiu poetic nou în care moartea și iubirea stau laolaltă, obiectele și închipuirea lor se confundă. Un spațiu halucinant în care se află un munte diamantin și coridoare albe, păduri negre și delirante „contra-păsări“ și „anti-păsări“. Una dintre ele, *pasărea galbenă-n cioc*, este sigur simbolul morții. Un corb pleșuv a orbit și poetul îl numește „un Oedip al păsărilor“, voind să dea, probabil, sugestia îmbătrânirii universului, a stingerii materiei, idee reluată și în altă parte:

„Și aud  
sunete seci, sacadate,  
sunete lemnoase,  
oasele troznind,  
ca și cum un cariu  
ar toca stâlpzii lumii.  
Și cad globul-soare  
și altele stele,  
scrâșnind.“

(Ingrid)

Este greu de prins tonul adevărat și adâncimea acestor poeme ce stau mereu la frontiera dintre proiecția onirică și meditația sceptică. Planurile se întretaie, tragedianul comentează cu amărăciune pe arlechin, rațiunea reconstituie visele negre și se lasă în cele din urmă împresurată de ele. Mai statornic, mai ușor de determinat este, în continuare, simbolul creatorului rătăcit, acum, într-un vis continuu și terorizat de obiectele din jur. El trăiește în „starea de umbră“ și, „uzurpat și trădat“, se lasă chinuit, posedat de vedenii. „Gheara Himerei“ nu l-a slăbit, dar contactul cu himerele a luat forma unui efort teribil. Într-un loc poetul este numit, cu o metaforă de coșmar, un alpinist trist, un „Sisif al moliilor“. El simte tot mai des „amarnicul preț al cenușii“, visele sale sunt mai bolnave, cerurile se deschid, și pe o vale a plângerii el simte suflul neantului:

„Vine un chip fără chip,  
vine o voce fără voce,  
un sunet fără sunet,  
vine o față fără față,  
vine canală cea luminoasă,  
cu aripi mii.  
Și ce țesătură,  
ce scriere cuneiformă,  
ce misterioasă,  
ce țepi de arici



în fluturare hidoasă!  
 Nu mă lupt cu tine  
 ca Iacob cu îngerul,  
 nu mă cosi, nu mă secera,  
 nu mă cheamă Iacob,  
 sunt altcineva.  
 Făpturile visului meu  
 sunt preacurate,  
 mâinile mele sunt ostenite, la piept așezate.  
 A sunat stingerea  
 și se lasă liniște, liniște.  
 Și numai cristale  
 și doar minerale  
 în spelunca din vale.“

În acest univers cotropit de vedenii rele apare și corbul poesc sub înfățișarea unui cuc de pripas (*Fachir*), iar în locul rozei *Trémière*, floarea mistică din *Artemis*, apare la Emil Botta orhidea:

„floarea  
 într-un extaz,  
 ca întoarsă din moarte...“

Într-o parabolă asupra artelor („*Păsările*“ de *Aristofan*), în legendara cameră a poetului, aflat în comunicare cu forțele nopții, intră *Pasărea-Liră*, apoi *Pasărea Condeier*, pentru a-și prezenta scrisorile de acreditare. Fantezia este, aici, mai senină, ori de câte ori întâlnește formele compensatoare ale ironiei, poezia urcă din zonele de umbră metafizică spre ținuturi mai calme:

„Și citii  
 extemporalele  
 din ora de ornitologie  
 pe trimestrul trii.  
 Și citii  
 despre *Menura Superba*  
 și despre *Sagittarius Serpentarius*,

citii  
foarte frumoase infamii.  
S-a făcut! Considerați-vă  
la voi acasă, le vorbii  
acelor păsări nu prea zglobii.“

Un punct de referință în lirismul lui Emil Botta este Eminescu, pus în rândul arhetipurilor, miturilor fundamentale. Numele lui circulă și în versurile mai vechi, în volumul *Un dor fără sațiu* iubirea pentru Eminescu ia forma unui cult. Poetul ar fi suferit de o boală ciudată, de o teribilă manie a grandorii, boala creatorului adevărat; aceea de a se identifica cu creația, cu himera „Eminescu se credea Eminescu“.

Cu o orhidee în mână și o mierlă himerică pe umăr, un cavalier întristat străbate, în poezia nouă a lui Emil Botta, un ținut de metamorfoze onirice din care spiritul nostru reține câteva substanțiale viziuni crepusculare.

## Gellu NAUM



Dintre suprarealiștii români, spiritul cel mai radical și mai consecvent este Gellu Naum (n. 1915). *Drumețul incendiar* (1936), întâia plachetă de poeme, însoțită de 3 calcuri de Victor Brauner, se deschide cu o notație scandaloaasă din B. Peret: „Le général nous a dit/Le doigt dans le trou du cul“ și cuprinde o instigare la revoltă. O revoltă, întâi, împotriva istoriei și a structurilor sociale, o revoltă, apoi, totală față de stilurile constituite ale poeziei. „Acum fiecare poem este un arsenal de revolte“, „acum dicționarele TREBUIE SĂ URLE“, scrie poetul în prada unei furii ce se extinde și asupra cosmosului, căci iată ce recomandă el confrăților:

„Camarazi poeți ajunge  
destul am gădilat pământul pe burtă

el dansează cu luna buric  
ascultând oasele de castagnetă ale monezilor  
sexul lui de putoare a-mpuțit apele Mediteranei...”

Stilul este acela al ei *exasperării creatoare* pe care îl profesizase în revista *Unu* (nr. 33, febr. 1931) Geo Bogza: „nu exasperarea împotriva unei lumi, unei țări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică...”. Gellu Naum pune mai multă revoltă și mai puțină ironie în această exasperare. Drumețul său incendiar, care este, în fond, simbolul poetului, promite să pipăie „chiloții străvezii ai istoriei” și să-și fluture „ciorapii împuțiti lângă porțile Academiei Române”. Credința lui este, dealtfel, că „lumea a început să pută” și atitudinea cea mai responsabilă a poeziei este să opună violenței din viață violența limbajului:

„E o înaltă școală de artă aceasta  
să-ți scobești creierul ca pe un nas  
și din adâncuri să scoți mucii triști ai poemului,  
. . . . .  
eu singur voi ști să pipăi ca Toma rănilor  
ireale ale Christoșilor  
voi fi un centaur siluind arborii poemului  
voi ști să confund cel mai gingaș sex  
cu o stropitoare  
și dacă va fi nevoie voi ști să-mi  
aprind pletele din cenușa lor  
să iasă pasărea măiastră a cântecului nou“...

Ce surprinde, aici și în poemele ulterioare (*Libertatea de a dormi pe o frunte*, 1937; *Vasco da Gama*, 1940) este extrema duritate a actului existențial și caracterul cu adevărat provocator, insurecțional al imaginii. Tehnica poetică a lui Voronca se baza pe o continuă emisie de metafore ce întorc pe dos logica obișnuită și produc, în chip fatal, un sentiment nedeslușit de

încântare și stupoare. Trecută prin straturile uniforme ale acestor imagini, violența gestului se destramă și se domolește. Gellu Naum și, în genere, tinerii suprarealiști din anii '30, reduc imagismul și împing poemul spre zonele primejdioase ale existenței. Ei vor să cultive în poezie o *experiență a limitelor* și să impună o estetică nouă care, în esență, se bazează pe o negație neclintită a artei ca fapt estetic. Scade, în acest fel, numărul metaforelor ce sparg urechile și rănesc ochii poemului și sporește violența poemului ca limbaj integral.

Un teritoriu asupra căruia se concentrează poetul suprarealist este erosul. Aici sunt multe de demascat și, sprijinit pe Freud, suprarealismul a înlăturat cu brutalitate frunza de viță de pe sex și a mutat chiar locul sexului, așa cum se poate vedea și în celebrul *Viol* al lui Magritte. Scopul este, între altele, a ridiculiza morala comună ce face un mare mister dintr-un act vital. Gellu Naum este încă liniștit, aș putea spune chiar melancolic dacă poetul n-ar compara melancolia cu o perdea stupidă în calea simțurilor. În poemul *Vom sări afară din noi uimiți* arată o oarecare prudență în notația erotică:

„O cum au să se mire străzile  
când n-au să mă mai găsească în zori în  
fața parcurilor imense sugând ultima picătură de  
lapte din ugerul lunei  
cum au să se mire canalele de absența mea  
majestuoasă  
văd de pe acum rânjetul nedumerit al gardurilor  
și Doamnele întinzându-se somnoroase vor spune  
moral:

„Acel tânăr care fuma și scuipa mult  
a sfârșit-o, desigur, cum se cuvine, în pușcării.“

Dar eu voi fi în apele tale erotice  
cu mâinile ca două cărți de rugăciuni îți voi face  
jocuri de umbre“...



statui cu sâni, statuile se plimbă prin oraș și, pe căldură, se topesc dând naștere la ape vagi, iar apele duc spre străzile de carne pe care patinează femeii himerice... Poemul poate curge în acest mod până la sfârșitul cărții și poate reîncepe în cartea următoare. Totul depinde, pentru ca spiritul cititorului să rămână treaz și curiozitatea să nu slăbească, de puterea poetului de a combina universurile pentru ca desenul să fie mai fantastic. Femeia Knoss ține în palmă o cutie cu fluturi și rumegă mâinile de sticlă ale statuiilor, în timp ce sângele îi curge din gură ca o cravată. Tot femeia Knoss are un polip pe frunte și din polip iese o mână care mângâie „statuia fratelui magic pe pântec“. Ea își scoate rinichii și-i pune pe geamuri, iar soarele transformă rinichii în iepuri care rod pe Knoss „pentru că ea este ca un glob foarte mică“...

Puterea acestui discurs se bazează, totuși, pe narcoticul imaginii, iar imaginea se bizuie pe știința de a răsturna sensul normal al relațiilor dintre lucruri. Când poetul scrie că „sânii ca niște vulpi îți pătrund în urechi“ și „din măduvă ai făcut cărți de joc“... el combină în absurd pentru a dovedi că poezia poate, în fond, orice. Să dea chiar un sens nonsensului, să facă verosimil neverosimilul. Din aceste repetate violuri asupra firescului se naște o retorică a legăturilor imposibile, ușor de învățat, dovadă numărul mare de imitatori. Poetul adevărat — și Gellu Naum este unul dintre ei — dă un sens mai profund acestor jocuri ale limbajului. Deocamdată el se află încă în faza incendiară. Vasco da Gama, personajul (simbolul) liricii sale mânios juvenile, adulmecă și cercetează cu luneta pulpele femeilor:

„unde Vasco da Gama adulmecă pulpele  
pulpele femeilor cu jartiere  
pulpele femeilor cu garduri  
pulpele femeilor cu medalion  
pulpele femeilor cu o catedrală pe ceafă  
pulpele femeilor cu un vânt pe sân  
pulpele femeilor cu pulpe pe pulpe  
și cu alte pulpe peste aceste pulpe“

și face și alte gesturi, mai pure, cum ar fi spălarea aripilor și plecarea către noi continente.

Coerența interioară a poemelor este mai mare în *Culoarul somnului*, datat 1941 și publicat în 1944. Temele esențiale par a fi visul și erosul. Într-un poem este invocată „agresivitatea transparentă a visului”, în altul, intitulat *Cheia viselor*, femeia este numită „pasăre în extaz” și tot aici se face o clasificare a femeilor somnambulice:

„Femei pe aceste câmpii inundate  
 femei elastice femei sumbre  
 femei de cristal și de ceară nocturnă  
 femei cu degete interminabile  
 cu gene de gheață aprinsă  
 ne vom construi curcubeie de flacări  
 ne vom îneca liniștiți în aceste ape amare  
 în aceste ape metalice  
 somnambulice femei cu pleoape tăcute  
 ultima pasăre  
 sapă un coridor în piepturile voastre incandescente“

E cunoscut interesul suprarealiștilor pentru magia neagră și, în genere, pentru practicile oculte. „E o operație de magie neagră să transformi carnea unei femei în cer“ — declara Magritte. Gellu Naum vorbește de *întâlnirile hipnotice*, de *fantome*, de *mediumnitate*, de *fînțe vampirice* și, din nou, de *apa agresivă a viselor*. Poemele ce folosesc aceste imagini nu sunt însă tenebroase și nici agresive. Trecută prin spațiul erosului și prin spațiul visului, eterna indignare a poetului s-a diminuat. Poemele arată chiar un oarecare patetism al demonstrației și o retorică mai explicită. Iată o tăcută dimineață cu iubire, fluturi, umbre, nori și arbori:

„Tăcutele dimineți sau tăcutele nopți  
 e un șold e o pulpă e o panteră  
 Încerc să-ți prind umerii servindu-mă de o vioară  
 ca de o plasă de fluturi





conținută în toate capetele timp de cinci secole; cred că nu e departe ziua când schizofrenia, dincolo de aparentul ei subiectivism va deveni unul din principalele instrumente de cunoaștere“... Curios, despre rolul schizofreniei în procesul cunoașterii vor vorbi, peste câteva decenii, filozofii Michel Foucault, Gilles Deleuse...

Suprarealistul Gellu Naum acceptă schizofrenia în măsura în care ea permite o experiență a limitelor. Deviza lui este acum: „refuzul total al oricărei alte realități decât cea a visului, a oricărui alt adevăr decât al viziunii“. Nerval considera visul *a doua viață*. „Je n'ai pu percevoir sans frémir ces portes d'ivoire ou du corne qui nous séparent du monde invisible“, scrie el în *Aurélia*. Suprarealiștii sunt nemulțumiți însă de romantici pentru că aceștia se refugiază în miraculos și în mistică, se mulțumesc cu ceea ce Gellu Naum numește „un pesimism al plângerilor“. Marea lor iubire din secolul trecut este Lautréamont. *Medium* vorbește de timpul și spațiul maldororian și de contemplația maldororiană, deosebind-o de *contemplația narcisiacă*: „Maldoror contemplă pentru că nu poate face altfel, contemplă urlând, așa cum un leu privește printr-o cușcă figurile cretine ale spectatorilor înghețați de răgetele lui adânci“. Întrucât Gellu Naum vorbește în *Medium* de semnificația maternă a apei, a pământului, a morții, a somnului, ne dăm seama că el citește sau era la curent cu ideile lui Bachelard despre imaginația materiei. Dând o atât de mare însemnătate visului, poetul nu elimină din câmpul poeziei elementele derizorii ale vieții diurne și nici n-ar putea, întrucât poemele de până acum vorbesc numai de ele: „Îmi place să le privesc în întregime și cu deosebită atenție, turburătoarele semne care apar de nu știi unde, dintr-o hârtie găsită pe drum, din pălăria voiajorului care flutură la fereastra trenului, din fundul inimii mele, din aripa unei păsări, din ceea ce rețin împreună cu regretul amneziei stupide care mă împiedică să-mi leg viața trează de absolut toate visele mele, de a-mi continua fără nici o urmă de ezitare toți

pașii, mai ales cei care se pierd în culoarele profunde ale somnului, din unghia unei femei sau din gâtul unei broaște“.

Din al patrulea vis narat aflăm că *Clava* e cuvântul magic al poeziei și tot de aici deducem că, aruncat mulțimii, cuvântul produce o stare de delir liric: „imediat oamenii încep să spuie poeme lungi, interminabile; orașul tot e populat de mii de oameni care merg declamând la nesfârșit“. Poetul e mulțumit și terorizat, în același timp, pentru că va fi ucis. În al cincilea vis îl întâlnește pe Victor Brauner și tot acum (nu știu dacă în stare onirică sau în stare de luciditate) își dă seama cât de profundă este cunoașterea bazată pe vis: „Visele ne dau cu o extraordinară grațitudine, cu o faimoasă și perseverentă ampoare, soluțiile cele mai neașteptate, întrebările cele mai fecunde, elementele cele mai halucinante“.

Dar să nu uităm *obiectul efialtic* pe care tinde să-l creeze poezia. Efialtos este unul dintre cei doi fii ai lui Poseidon și ai Ifimediei, celălalt fiind Otos. Giganți, ei s-au răzvrătit împotriva zeilor din Olimp. Gellu Naum dă noțiunii de *efialtism* o accepție magică („mișcarea luminii, a Marelui Androgin, e o mișcare efialtică; din această mișcare se naște Hé potențialitatea răului“, scrie el într-o notă din subsolul paginii). În privința obiectului efialtic aflăm că el își păstrează prestigiul „feroce sintetic“ și că poate provoca două stări contrarii: exaltarea și temperanța: „În raportul nostru cu obiectul, efialtismul ne apare sub două aspecte diferențiate de timpul și, mai ales, de spațiul agresivității obiectului: efialtism reținut, efialtism exuberant. Din prima categorie: o carte care ne mușcă degetele sau ne injectează ochii, o fereastră fixă care privește o altă fereastră, o scrumieră imobilă, un coșciug, un nasture încheiat etc. Aspectul exuberant al efialtismului este cel mai bine reprezentat în obiectele licantropice.“

Pentru a provoca starea efialtică, poetul ne propune o metodă: să luăm un ou de găină cât mai mic posibil, îi golim conținutul și-l înnegrim cu tuș chinezesc, apoi, după ce l-am străpuns cu o sârmă, îl fixăm pe un ecran alb și, la urmă, fixăm totul pe peretele

dinspre picioare când ne culcăm... Aceasta este *metoda hipnotică de provocare a subiectivismului prin forța impulsivă a dorinței...* La ce poate servi ea? Ne spune autorul: „Cu ajutorul acestui aparat se pot forța stări de demi-veghe, de reverie trează, particular de iraționale, în care certitudinea eruptivă apare ca metoda cea mai sigură de gândire. Se sesizează de asemenea cu o uluitoare ușurință aspectul efialtic al obiectelor. În acest climat favorabil apariției fantomelor se câștigă noaptea.“

Apare și Miss Terria, „mare prostituată onirică, suport sadic al erotomaniei și avidă acaparatoare a poluțiilor nocturne“, însoțită de un câine numit Maldoror. Ea nu apare decât în vis sau în poem și este, se pare, un vampir, o hienă, „un anotimp complet mov“, o vrabie și îndeosebi un ou, având o uluitoare putere de metamorfoză. Miss Terria este, în fond, *Iubirea*, simbolizată în prozele și piesele de teatru din *Teribilul interzis* și *Castelul orbilor* (1946) printr-un șir de femei enigmatice și crude: Zenobia, Lucida Voyantă, Cécile, Luiza, Ursula...

Însă erosul este dominat de umorul absurd. Naratorul din *Patul de crini* (vol. *Teribilul interzis*) este Poet și, în această calitate, poartă tradiționalele plete. Părul poetului ajunge până la călcâi și, în afara scopului estetic, el servește la prinderea liliacilor pe care Ursula îi vinde apoi unui negustor din apropiere. Asta asigură o viață îmbelșugată, însă Poetul este supărat că Ursula nu declamă și nu-i laudă versurile și vrea s-o alunge, însă femeia se opune și, ca s-o determine, Poetul își taie pletele cu o lamă. Însă Ursula este de neclintit: „Samson, Samson [...]. Crezi că n-am să te mai ador, imbecilule, chiar dacă n-ai mai avea cap?“. Femeia moare de bună voie sau este ucisă (proza este voit ambiguă la acest punct) sărutând șuvițele de păr ale Poetului. Robert (din piesa de teatru *Exact în același timp*) promite Céciliei să se sinucidă, ezită între a se împușca în inimă sau în cap, Cécile este iritată și se întoarce cu fața la perete. Robert, în fine, se hotărăște, trage în inimă, apare Fetița cu Cercul care cere voie să-și ungă buzele cu

sângele mortului... Cécile introduce cadavrul într-o valiză și duce valiza în casa unei rivale, Luiza. În valiză se află însă cadavrul unui câine, iar câinele este aruncat de Fetița cu Cercul pe geam într-un cărucior de copil de data aceasta...

Mai interesante sunt notațiile cu caracter aforistic, celebrele proverbe întoarse spre absurd ale suprarealiștilor. „Poezia este o știință a acțiunii“, scrie Gellu Naum în *Castelul orbilor* și tot aici: vocea poetului e o „*erezie capabilă să sfărâme dogmele*“; „singur langajul poetului, incoherent încă și vag, acest langaj al *per-turbațiunii*, acționează și transformă...“. Asta când poetul scrie într-un registru grav. Ideile merg însă de regulă spre paradox. „E destul de cretinizant să vorbești limba oamenilor, dar melcii sunt completamente surzi“, zice poetul tot în *Castelul orbilor*. Notele din *Teribilul interzis* și *Spectrul longevității* arată puterea de speculație și o tinerească, frumoasă împotrivire față de conformismele gândirii. Iată câteva:

„Poezia adâncește rănila pe care le face rațiunea. Acesta este poate singurul lucru care-i justifică existența.“

\* \* \*

„Cuvintele sunt ca femeile — s-a spus — ele sunt totdeauna mai frumoase goale.“

\* \* \*

„Poetul vede în măsura în care orbește.“

\* \* \*

„A depoetiza universul. Va veni timpul în care toți oamenii vor avea dreptul și datoria de a scoate poezia din propria lor viață, din viața comună.“

\* \* \*

„Să cretinizăm limbajul.“

\* \* \*

„Ceea ce se cere de la noi nu este de a pune în locul poeziei o altă poezie, nu este de a încerca o nouă tentativă poetică de orice fel, ci de a reclama ca primă condiție pentru eliberarea expresiei distrugerea totală și definitivă — în sensul de total și de definitiv care se poate accepta — a oricărui gest care poate sugera măcar sublimarea imensei dezăspărări umane.“

\* \* \*

„Orice disperare este poetică.“

\* \* \*

„Trebuie găsit obiceiul de a pierde.“

\* \* \*

„Un poem trebuie să fie semnificativ și profetic, asemeni visului și asemeni acestuia semnificația trebuie să-i fie dereglată, absolut liberă.“

\* \* \*

„Cea mai acceptabilă atitudine critică în fața poeziei este de a uita completamente că știm să citim.“

\* \* \*

„Cel care nu deschide cu o singură mână această carte și nu o citește cu un singur ochi nu o înțelege.“

Din cele 122 *de cadavre* din *Spectrul longevității* (care amintesc de cele 152 *proverbe* ale lui Paul Eluard, din 1925) putem reține aceste inteligente fragmente pline, unele dintre ele, de haz prin insolitul premisei:

„Vârful genelor te susține deasupra apelor.“

\* \* \*

„Cere-mi ce vrei, dar nu accepta.“

\* \* \*

„Ce se poate cere întunericului când ni se aduc lămpile?“

\* \* \*

„Iubesc culoarea pe care o porți în ziua când nu apare soarele.“

\* \* \*

„Se poate numi poet numai acela care deformează cu precizie.“

\* \* \*

„Subiectul unui poem depinde de absența subiectului. Cuvintele urmează legea reală a imposibilității supunerii.“

\* \* \*

„Liniștește-te: aceste statui nu te cunosc.“

După 1948 Gellu Naum a scris, în stilul epocii, poeme pe teme sociale și politice (*Filonul*, 1952; *Tabăra din munți*, 1953; *Poeme despre tinerețea noastră*, 1960; *Soarele calm*, 1961), renunțând la hazardul obiectiv și la automatism ca sondă. Într-o carte despre „anii cu fasciști și popi“, stilul este violent expresionist, iar gândirea este marcată de un maniheism atât de puternic încât nu mai e loc pentru nuanța poeziei. În *Soarele calm* ironizează încă „versurile în redingotă“ și „ghetele cu scârț ale clasicismului“, însă poetul, vizitând un sat în plină metamorfoză socială, scrie poeme în cel mai pur stil anecdotic:

„Băbuța, ultima analfabetă,  
oftează ușurel și cască:  
noi prăpădim atâta cretă  
și ea nu știe să citească!..

Zice că-i vine greu să scrie bețe,  
că e bătrână — și mai spune

că i-ar fi lesne să învețe  
un cuvîntel de rugăciune...”

sau:

„Acolo e și lumină mai multă  
Pe uliță, o oaie nătângă,  
încremenită lângă difuzor, ascultă  
Ravel, *Concertul pentru mâna stângă*.”...

Câteva melancolice reverii marine (*Studii pentru un poem la țărmlul mării*) sunt admonestate în notele de la subsolul paginii pe motiv că sensibilitatea contemporană nu se recunoaște în tragismul lui Orfeu. Versurile sunt muzicale și clasicizante:

„În fața ta e marea, gigantic sân, rotund,  
sub străvezii marama, zbatându-se încet  
și ea, pe nesimțite, trezește din afund  
tristețea ta nativă de om și de poet;

pe-aici trecu, în nave cu untdelemn și vin,  
pe clinuri moi de valuri, pierzându-se în larg,  
străvechea deznădejde și geamătul deplin:  
pe-aici trecu Ulisse, jelind lângă catarg;

pe-aici, în noaptea scită, pe-o cremene de stâncă  
și-a scăpărat, spre stele, copita, un centaur  
și tot aici, în unda tăcută și adâncă  
și-a înecat Orfeus pomelele de aur.”

N-a dispărut cu totul oroarea poetului suprarealist pentru obiectele lirice tradiționale. La o întâlnire sentimentală poetul se duce nu cu un buchet de flori în mână (simbol compromis), ci cu o gheată, o *gheată civilă*, simbol al pacifismului. Iată justificarea adusă:

„fac asta nu pentru a retrăi mitul Cenușăresei,  
nici pentru că aș ține cu tot dinadinsul să răstorn  
niște biete valori estetice



și nici din umor;  
 eu nu sunt omul visat de Georg-Cristoph Lichtenberg:  
 „dăduse câte un nume fiecărui papuc în parte“  
 (unuia îi spunea, pesemne, Heinz și altuia Grety),  
 gheata mea nu e trandafirul public al lui Eluard  
 oferit necunoscutelor pe străzile Parisului  
 și refuzat de ele, cu îndârjire, o după-amiază întreagă“

În acest stil de eseu liric, excesiv demonstrativ aici, sunt scrise aproape toate poemele din această perioadă. Odată cu *Athanor* (1968), *Copacul animal* (1971), *Tatăl meu obosit* (1972), Gellu Naum se întoarce la procedeele suprarealiste. În *Athanor* reia *Vasco da Gama* și alte câteva poeme de tinerețe în ciclul *Oglinda oarbă*. Un alt ciclu (*Heraclit*) din același volum este datat 1958, semn că în secret poetul continua să exerseze în stilul vechiului dicteu. În *Poeme alese* (1974) mai amestecă o dată versurile vechi și noi pentru a dovedi că nu există, în fond, o mare ruptură între ele. Adevărul este că, lăsând deoparte poemele proletcultiste din anii '50, Gellu Naum n-a abandonat în esență convingerile sale suprarealiste. Le-a adaptat numai unor noi stări lirice. *Poemele* de după 1975 reiau într-o formă modificată discursul de o „ferocitate surâzătoare“ (zice Ov. S. Crohmălniceanu) din faza *Teribilului interzis*. Există o mai mare coerență între fragmente și o mai potolită poftă de a provoca prin imagismul în continuare îndrăzneț, insolit. O aventură a cercului:

„Tată al somnului văr al săgeții frate al echilibrului  
 aleargă aleargă prin ploaie

Vesela simetrie a începutului  
 urmărește pe asfalt o linie dreaptă  
 la capătul căreia așteaptă oboseala“

sau, într-un poem în stil demitizant, o frumoasă sugestie de succesiune a generațiilor și de întoarcere la eternitatea minerală.

Sentimentul tragicului existențial nu este cu totul anulat de detaliile comice în marginea temei:

„În fiecare toamnă și în fiecare primăvară  
bunicul străbătea cu oile spațiul carpato-balcanic  
dus-întors  
și oile făceau beee  
exprimând astfel legile tăcute ale migrației

Într-o bună zi oile au murit

În transhumanța lui solitară  
bunicul a lăsat să-i crească niște mustăți lungi  
și s-a apucat să mâne o turmă de pietre

Apoi bunicul a murit și el  
mustățile i-au crescut și mai lungi  
pietrele au intrat în pământ  
și au început să-i roadă mustățile“

În ciclul *Heraclit*, unde poetul caută „cuvinte hexagonale“, fără a ocoli totuși marile simboluri lirice, lucrurile fumegă „în contururi incerte“. Asta favorizează inserția fantasticului. Multe poeme îl cultivă în varianta aceluia *demonism al coincidențelor* pe care îl întâlnim în plastica suprarealistă. În timp ce poetul ascultă fumegarea lucrurilor incerte, în bucătăria vecinilor tropăie un cerb, dar bătrânii nu-l aud pentru că ei au un ou la ureche și ascultă „tăcerea intactă a gălbenușului“. E adaptată, așadar, metoda efialtică. Poemul cuprinde discret și o parodie a poemului. Unele simboluri lirice reputeate sunt luate în râs, introduse într-o fabulă absurdă și la urmă vedem că înțelesul grav al simbolurilor n-a fost eliminat de tot:

„în august când cerul se umple de tauri  
un vultur coboară în vecinătate  
și mă anunță de la primul telefon că vine să mă vadă

Admirabil piroman bântuit de incendii  
 cu o seninătate neagră peste pene  
 el vine tulburat de prevestirea unor flăcări sigure  
 vultur cartezian trecut prin clasele unor aspre colegii

el se împacă greu cu tăcerile mele  
 dar știe că purtăm același semn sub pleoapă  
 și simte pe genunchi același aur

Noi om și pasăre pe două jilțuri  
 stăm îndelung de vorbă  
 pe când iubita mea cu gesturi liniștite reînvie  
 reconfortantul arhetip al nopții“

*Copacul-animal* vorbește de „ciudatul bine știut“ și de „migrările spre labirinturi blânde“, despre o aventură, în fond, continuă, nelocalizată în timp și spațiu. E aventura poeziei care descoperă și înregistrează fluxul existenței în actele grave și în faptele derizorii, fără preocuparea expresă de poezie (nici măcar de anti-poezie). *Pohemul e* un discurs dintr-un discurs continuu, întrerupt arbitrar de un accident pe care autorul nu-l dezvăluie. Dacă n-ar interveni obstacolul exterior, poetul ar scrie la infinit, spunea Valéry, poemul său... Simțul liric este în permanent contact cu forțele universului, cel mai neînsemnat element poate să provoace declanșarea emisiei: un bătrân mort pe bălegar, o găină, mutatul unui butoi, întinsul unei sârme, servirea ceaiului de către Bettine... Centrul poemului este pretutindeni și mizele lirismului se anunță în tot momentul a fi promițătoare:

„Recurg la tine Bettina te rog să mă înțelegi să mă speli pe ochi  
 sunt pohet

scriu fii atentă cu picusul  
 mă iscălesc pe texte amintire din ziua cutare și cutare  
 ceva mai încolo omul acela mai face un zid  
 clădește în el se închide în el și geme  
 eu fii atentă trebuie să-l scot

fiindcă mă strigă afară din cercul meu  
și eu te ador fii atentă  
recurg la tine Bettina fiindcă mă cunoști de copil dintre  
cele două războaie  
am supt amândoi la aceleași ziduri s-au dărâmat peste amândoi  
aceleași mame  
plecam Bettina la vânătoare de șoimi la pescuit pe coline cu tine  
și oamenii se uitau la noi din ziduri plecau cu noi de mână  
liberi se găseau o clipă două.“

În volumul *Tatăl meu obosit*, subintitulat *pothem* și pus sub semnul lui Heraclit (“intră o apă foarte pură și foarte impură”), Gellu Naum revine la aforisme, proverbe, tratate toate în maniera umorului negru: „În diminețile următoare mă duceam la universitate pe la ora nouă. Aveam picioarele legate cu niște curele și purtam pe față obișnuitul capușon cu moț ca de pitic. Lumea se arăta cam dezamăgită de echipamentul meu tehnic atât de rudimentar și încerca să mă convingă să renunț la glucă“.

Nu absentează erosul: „La Malmö făceam lecturi entuziasmte, dar neputând suporta climatul a trebuit să plec. Acolo am întâlnit-o pe Catherine Mahoney, o tânără actriță, o veritabilă stea (ridica ochii spre cer), Pohemele mele o vrăjeau, ea mă adora și familia o alungă din casă“.

*Solicitarea permanentă a echivocului* este și un stil al *pothemului*, nu numai al tinerei actrițe de la Malmö. *Pochemul* adună totul, fiorosul și diafanul, derizoriul și profundul din fluxul turbure al realului și acolo unde nu ajunge cunoașterea ajunge imaginația (poezia) care întemeiază în acest chip realul. Căci Gellu Naum, încă din faza lui nihilistă (*Teribilul interzis*) anunța că poezia trebuie distrusă și poezia trebuie reinventată în același timp. El are, în fond, dreptate. Cine distruge poemul cu mijloace lirice nu face decât să întemeieze poemul. Există mereu — la scriitorii autentici — un echilibru între cele două impulsuri, o dialectică care ordonează și împacă forțele spiritului. S-a spus,

pe drept cuvânt, că școlile mor tinere în artă. Maturitatea limpezește și stabilizează conștiințele rebele. Suprarealiștii preconizează o revoluție permanentă, evitând astfel odioasa clasicizare a poeziei. Procesul este, totuși, inevitabil. Chiar și conștiințele cele mai insurgente au domolit, cu vremea, ritmurile. În disputele din jurul suprarealismului s-a pronunțat des cuvântul *trădare*. Gellu Naum însuși, în *Critica mizeriei*, cita pe cei care au nesocotit ortodoxia suprarealistă. Însă trădarea este, de la un punct al evoluției talentului și de la un punct al evoluției poeziei însăși, inevitabilă sub anumite laturi. Vitalitatea unei școli poetice se judecă și în funcție de forța ei de a se adapta noilor forme de sensibilitate. *Poeme alese* (1974) desființează — s-a văzut — frontierele dintre vârste și așază versurile într-o cronologie afectivă. Notațiile incendiare din *Vasco da Gama* închid volumul, iar poemele inedite, probabil cele mai noi, din ciclul *Purtătorul de lance* îl deschid. E o propunere, în fond, de lectură: dinspre prezent (maturitate deplină) spre începuturile lirismului din faza militantă a suprarealismului. O lectură, să spunem numaidecât, posibilă, cu anumite avantaje față de obișnuita parcurgere cronologică. Privirea critică surprinde mai ușor permanențele lirismului și *figura* spiritului creator, determinată de raporturile cu obiectul liric. La drept vorbind, între versurile din *Purtătorul de lance* și cele din *Vasco da Gama* nu este o prăpastie. Între „doamna perfectă“ din poemul publicat în 1940 și „doamna de mărimea unei semințe“ din poemul scris nu se știe când și publicat în 1974 e o deosebire de nuanță, nu de esență. Esența portretului (vreau să spun: a poeziei ce se disimulează în asemenea schițe de un fantastic voios) vine din plăcerea și știința de a divaga, de a amesteca planurile temporale și, mai ales, de a amesteca regnurile dând cititorului senzația unui univers unic în care *fihințele*, vorba poetului, și lucrurile comunică și se condiționează. *Femeia perfectă* iese din obiectele himerice:

„apele pieptenului cad în picături care  
se rotunjesc și devin obiecte

din aceste viori năvălesc armăsarii  
armăsarii lichizi pe care e bine să stai  
când la mâini degetele îți cresc ca niște unghii  
și unghiile ți se scutură ca niște pălării

sub ele se ascunde femeia perfectă

ea are în locul mâinilor arbori  
și călătorii osteniți vin aici de se culcă  
dar arborii îi sug și-i schimbă în păsări  
și călătorii zboară cântând pe alți arbori  
unde e o pâine de asfalt din care  
dinții pălăriei mușcă cu poftă“

În timp ce *doamna de mărimea seminței* este un produs al triste-  
ților carnișiere:

„ea își clătina capul pe baza triumphiurilor noastre  
de ce nu înțelegeți că e soție de doctor cu inimă că n-avem dreptul  
să dormim într-o groapă cu lei  
că ea este un fel de ceva (scrie pe ea) un fel de cum s-ar zice  
care se piaptână prelung

în timp ce o altă fihință se plimbă pe partea cealaltă  
și noi susținem sus și tare că nu există nici o parte cealaltă  
că am pus bamele în pământ și la Doamna-firaral  
dracului de pământ că l-a răscolit ploaia că avem  
datoria să înaintăm spre mare și să punem  
bamele în pământ

doamna aceea bizară contestă atributele poetului Marior  
în timp ce noi profetizăm  
(avem și niște martori dar nu mai fac doi bani)“.

Se observă fără dificultate ceea ce comentatorii lui Gellu Naum  
au numit *temporarizarea* mișcării, lentoarea, „zăbava“ (Cezar

Baltag) demersului liric. Poetul inventează, acum, noi forme de a rupe coerența logică a poemului. El grupează la întâmplare cuvintele (*firaral dracului*), renunță la punctuație, începe cu majusculă în mijlocul versului, introduce paranteze, reproduce, în stilul indirect liber, vocile unor martori din afara poemului pentru a întări senzația că poemul este un discurs neîntrerupt, iar discursul iese direct din fluxul existenței și, încă o dată, poemul întemeiază realul. Caut, totuși, un sens mai adânc în această curgere de cuvinte și am sentimentul că-l descopăr într-un poem ce se cheamă *Imposibil de trecut sub tăcere*:

„Într-o capcană lângă o capcană  
fiecare se așază în altă capcană cu o solemnă precizie  
și își comunică impresiile despre paradis

apoi fanaticii copii  
ne întocmesc discursuri pe formule intuite  
și întreaga imensa legătură a lumii se clatină  
un fel de măduvă a respingerii aduce starea aceea frenetică  
practica turnului aproape de nesuportat  
ne-am lipi obrazul de ea am spune ceva  
era mai bine dacă spuneam  
obscurele cuvinte ale celor înnobilați de marginile  
noastre pierdute“.

Este o reverie a condiției existențiale. În altă parte aflăm o imagine a memoriei care exilează și a golului în care ne prăvălim:

„(îmi aruncam lancea și chiuaiam)  
arbitrii își fluturau coamele în echivoca lor  
imparțialitate  
dar noi vroiam și mai departe ne prăvăleam în gol  
nediferențiați de apele materne  
cuminți spătoși cu toate actele în buzunar  
vroiam și mai departe spre caii împușcați pe locurile lor  
ne exila o imensă memorie tot ce s-ar fi putut numi

astfel se aduna într-o singură imagine cu formă  
 nedefinită  
 exista o femeie denumită Eliza tăia lemne cu un motor  
 străvechi  
 noi o priveam bănuitori  
 și toate capetele noastre la un loc formau un trist  
 hidrocefal rezemat în lance la capătul lumii“.

Apare, acum, poetul Marior, apare și casta femeie Isolda Stella, ce tocmai trece într-un heliicopter albastru, la 5-6 kilometri de cartierul sudic așteaptă tandra Sarolee, iar pe strada Maria Rosetti stă buna Gerda Cosmin care înțelege ce trebuie și are inteligența să tacă... Câteva personaje-simboluri dintr-o poezie care inventează mereu *fihințe* și obiecte stranii, adesea *fihințe-obiecte*, ca acel copac-animal prin care pulsează sevele reunite ale universului. În poemele cu linii inextricabile se ascunde uneori un spirit tihnit, ca în aceste reverii domestice:

„Iubita se rezema de ușă de frunte  
 era o zi din cele mai propice  
 pentru o devotată și caldă ignorare  
 iubita avea frunte cu buzunare cu ață cu ac cu tot ce trebuie  
 noi mângâiam hărțile vechi colții de fildeș  
 manșetele de prin dantele  
 iubita se rezema sau plutea  
 indiferentă la gesturile celorlalți își vâ-  
 râse cuțitele în teaca lor își vâ-  
 râse pumnii în ochi (zornăia)“

de o grație oprită de notații tăioase, persiflante, poetul temându-se (ne-a dat atâtea dovezi!) de sublimul ridicol. A scris însă de la început și scrie în continuare despre iubire, pe care într-un poem o numește „stare de încredere fără regn“ și despre „marea migrație inaugurală“... În felul său, Gellu Naum atinge aceste sublimități pe care poezia autentică nu le poate ocoli. Un poem



tipic pentru gândirea și stilul său în care anecdoticul se amestecă în chip brutal cu lirismul cel mai pur este *Înainte și după*:

„O curioasă nevoie de levitațiune, moștenire de la vreun strămoș războinic și pasăre, îl obliga, în secunda precisă a dragostei, să-și lepede ultimul lest de memorie diurnă. Atunci retina i se făcea elice, sângele desfăcea aripi, oasele ușoare își regăseau rând pe rând structurile și funcțiile inițiale. În gura lui vuia un oraș depărtat. Undeva, pe cerul lăuntric, se rotea rivalul zăngănindu-și armele generoase. Dar el se mulțumea să-l salute, mândru, și să pornească mai departe disprețuind sfârșiturile, pe când iubita, culcată alături, îi urmărea pe cutele cearceafului elanurile zborului încremenit“,

transcriere dură, iritant apoetică, a unei stări de grație din care vechii poeți au făcut un mare mit.

În poemele (*pohemele*) lui Gellu Naum pătrund adânc obiectele în starea și cu originea lor incertă. Citez la întâmplare:

„Ochi pentru nas dinte pentru floare  
cal pentru sânge om pentru fruct  
apoi exista casa aceea neîntreruptă  
și cuțitul de pâslă de apă  
existau multe sertare pline cu ceață  
exista un scaun și se făcea o virtute  
apoi mai existau cutiile de scrisori pline cu frunze  
și picioarele și ghetele și melancolia  
și câteva cuvinte într-un tub de lemn  
și nu știi unde și nu știi de ce

și toate se compensau se compensau“

și, de data aceasta, după o relectură atentă a versurilor:

„mamă a lucrurilor ce au cu mine  
 eu spun masă pat magazine  
 dar în poetica dură a legăturilor noastre  
 trebuie să tai pâinea cu plămâni  
 trebuie să car apă cu urechile“

sau:

„Întunericul începe de la voci  
 printre cărămizi iarbă urzici cârpe și oase  
 eu fumam un muc de țigare  
 lângă mine pietrele gâfâiau obosite  
 lângă mine o mamă obscură obscenă tăcea  
 era o seară care se balansa  
 nu știu de ce se balansa  
 până aproape foarte departe  
 nu știu de ce se balansa

lângă mine gâfâiau pietrele obosite“

și ce observăm? O prezență masivă a obiectelor materiale și o combinație atât de neobișnuită a lor încât ele nu asfixiază poemul. Există chiar o senzație de pulsație, de fluiditate în acest spațiu în care pomul produce braște și pietrele nasc flori. E o posibilitate de trecere între „bine și rece între negru și clar între opac și lichid între incert și salubru“ și *trecerea* pare a fi chiar opera poeziei. „Muncile noastre crepusculare“, zice poetul.

Primul ciclu de poeme din volumul *Partea cealaltă* se cheamă *Legătura cu lucrurile* și, la prima vedere, versurile par a înregistra, în stilul caracteristic, varianta câmpenească a aventurii poetice... Un poem este intitulat *Oh culegând la ștevie*, un altul: *Acolo lângă mal...* Să spunem, înainte de a vedea ce se ascunde sub acest programatic ruralism, suspect la un poet de avangardă, că în volumul *Partea cealaltă* este reprodusă cartea *Descrierea turnului*, publicată întâi în 1975. Aici *fihița* și *nathura* și *pohemul* au o legătură în plus: aceeași consoană enigmatică. Gellu Naum o introduce (ca semn de noblețe?, ca simptom al maladiei lim-

bajului?, ca simplu joc?) în interiorul cuvântului. Există o anumită coerență, strict formală, înșelătoare în curgerea discursului liric. În realitate e vorba de înlănțuirea de propoziții fracturate, de o retorică răspândită în poezia ieșită din suprarealism, bazată pe ceea ce am putea numi raționalizarea iraționalului. Gellu Naum vorbește în *Partea cealaltă* de „feroceea mea luciditate“ și nu exagerează prea mult. Poemele lasă, cu toata vorbirea lor continuă, o impresie de veghe a spiritului, de elaborație înceată în ambiguitate, oniric, absurd. O absurditate, evident, calculată, o dereglare a sensurilor pe care o prevedea încă din secolul trecut Théophile Gautier: „La Raison écrivant les mémoires de la Folie sous sa dictée“. Ce-a intervenit nou față de primele revolte suprarealiste este efortul de a da o mai mare funcționalitate în poem iraționalului într-un discurs ce respectă într-o oarecare măsură structurile de suprafață ale poemului. Impresia este că imaginile (punctul forte, totuși, al suprarealismului) nu mai plutesc în haos, că o forță magnetică le ține (și le pune) în relație. Gellu Naum este, în orice caz, foarte priceput în a crea această senzație de mișcare a lucrurilor, de „funcționare“, cum zice el, a reliefului. Un mare exod liniștit, în combinații uluitoare de materii, există în *pohemele* lui exasperant prozaice uneori. Însă, undeva, într-un colț al frazei, așteaptă, fii sigur, o imagine care să explodeze la întâlnirea cu privirea. Poezia determină ritmurile universului:

„Când îmi aud discursul semințele germinează mai ușor  
mai cu plăcere  
fața lor tandă capătă forma unui scut  
un scut cu ochii de culoarea whiskyului clătinat  
și eu trecându-mi antebrațul stâng pe sub curele pe  
partea unde se află împletitura de bambus îl folosesc  
ca să mă apăr  
cele două frunți aflate față în față vin spre mine sunând  
înfundat ca o îmbrățișare  
și tu a cui izolare erai (se făcuse ziuă)“.

Un adolescent fluid se acuplează cu o stâncă, în orașul Harelambie se poartă mânuși cu stemă și se desacralizează dragostea, domnișoara L., corista, apare însoțită de o cârțiță, o alta poartă în pântec pământul cu oceane și continente, printre exodurile poetului există și *fihința* numită Zenobia, supranumită *refuzul falsei conștiințe* și poetul îi dedică un poem în care răzbate știuta lui luciditate agresivă:

„stăteam așa cu degetele bine întinse  
era o lumină gălbuie ceva între fulger și gheață  
respirația noastră acoperea vuietele totul se legăna  
liniștit  
mă speria ferocea mea luciditate“.

Poezia gândită și scrisă în acest chip amintește de ceea ce s-a numit o vreme poezia cotidianului și în care se refugiaseră numeroși versificatori, unii talentați, alții numai veleitari, toți dezgustați, iritați de poezia triumfalistă în manieră neoclasicistă. Gellu Naum pune mai mult material inflamabil în reveriile lui casnice (numeroase și simpatic ironice) sau atunci când prezintă relația dintre poezie și obiectele din afară. Cum ne previne, el nu ezită să introducă în poem *bâiguielile inițiale*, aporiile gândirii, voind astfel să dea un sens non-sensului (o veche ambiție supra-realistă). Să citim un fragment din această curioasă artă poetică:

„adesea impregnat de inutilitatea direcțiilor  
mă lăsam purtat încoace și în colo și nu neapărat înainte  
la începutul toamnei probabil în septembrie  
continuu să mă întreb dacă mă încadrez într-un anumit tip de peisaje  
și de viduri  
vedeam cum lucrurile se îmbină la suprafață dar le simțeam  
respingându-se înăuntru  
și mă atrăgea splendoarea liniilor rătăcitoare  
caracterul eretic al formelor noastre de bază  
îmi oferea cadrul retragerii în adânc  
acel mod de a trăi și așa mai departe

dacă nu mă înșel comiteam câte un pohem ceea ce ar fi cam  
 același lucru  
 deși mă feream intenționat să fac asta  
 mă rog lucrul ar fi discutabil dar mie  
 pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva care  
 nu m-a interesat niciodată“...

unde tehnica digresiunii duce la desolemnizarea confesiunii, relativizarea gândirii, destrămarea iluziei că poezia iese dintr-o certitudine și exprimă o relație durabilă cu lucrurile. Poezia exprimă, dimpotrivă, o fecundă insecuritate și tinde să dea un corp liric râului impur al timpului. A prinde „splendoarea liniilor rătăcite“ și a lăsa să cadă în poem clipele goale, nesemnificative, a sugera în permanență existența *părții celeilalte*, în care fierb revoltele obscure reprezintă o estetică destul de serioasă, în ciuda efortului pe care îl depune poetul, în chiar spațiul poemului, de a trezi neîncredere în propria-i estetică. După ce a tăiat de mai multe ori firul poemului și a narat o convorbire telefonică absurdă cu o domnișoară, el recunoaște, liniștit, că „pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva care nu m-a interesat niciodată“... L-am crede pe cuvânt dacă n-am ști că dezinteresul, plictisul intră în corpul poemului ce vrea să prindă fluxul existenței cu formele ei goale și pline.

În *Partea cealaltă*, Gellu Naum duce mai departe aventura începută cu *Drumețul incendiar*; neobișnuită — cel puțin în cadrele literaturii noastre — prin consecvența și originalitatea ei. Într-un poem el vorbește de „poeticăria“ lui și poeticăria stabilește, acum, o legătură mai directă între *dhragoste* (temă eternă) și *moahte* sub semnul aceleiași enigmatice substituiri de consoane. *Dhragostea* și *moahtea* sunt „marile repere“ și, împreunate, ele nasc — aflăm — „șoricelul jumătate alb jumătate roșu jumătate negru“. Se petrec și fapte mai grave. O contemplație, de pildă, în natură:

„La câțiva pași de baltă și pădure  
 țipătul de cocos al vegetației acoperă

comoara îngropată nu se știe unde  
 măsura vârstelor se cuibărește sub acoperiș  
 podeaua bine definită e așternută cu ziare  
 un om încă neformulat închide liniștit fereastra  
 siesta fluturilor poate să înceapă“

sau o călătorie cu Zenobia într-un spațiu profan unde lucrurile  
 spun cuvinte auzite numai de poet:

„Deocamdată e o liniște de marmură Nici femeile nu mai știu  
 ele care de obicei ascultă cuvintele rostite de lucruri  
 cuvintele care au nevoie de urechea mea ca să fie auzite  
 a i i i și Zenobia cu bluza ei subțire în care stă ca niște oase  
 a i i i și tâmpla mea ca o potcoavă pierdută pe câmp  
 adie vântul câte-o buruiană mă mai vede  
 a i i i și Zenobia spune Doamne ce bine o duce asta  
 e ziua lui de naștere și moare  
 se duce la Alimentara cumpără baterii tot ce pofteste  
 îi cântă chitaristul care a murit de gât care cânta cu capul rezemat de apă  
 ce limpede vorbește fără timp despre purificările dezordonate...“.

Văzând verva cu care poetul își descoase poemul, nu ne vine să  
 credem că el figurează, cum zice, sub semnul unei singularități  
 tragice. Impresia este, și aici, și acum, de *jovialitate în refuz*. Un  
 vers vine să întărească senzația de dezgolire a lucrurilor: „fru-  
 moasă e nathura cu zăcămintele ei de promiscuitate“. Sau un altul,  
 cu valoare aforistică: „opacitatea surdă funcționează ca un fel de  
 contrapunct“. Să cităm și începutul poemului *Apokatastasis*: „A  
 duce lucrurile până la capăt până la crusta lor de șapte ori  
 pleznită/Oribilă frumusețe“, să parcurgem și acest manifest liric,  
*Confuzia posibilă*:

„e drept că mai există și tăcerea dar corpurile lucrurilor ne păstrează  
 cu ferocitate în cadrul lor în care și tăcerea e bună doar  
 pentru nefericiți că-și pot acționa în ea poetica lor  
 glandă lacrimală“.

Cu toată ambiguitatea programatică a textelor, o idee putem deduce din ele și anume că poetul caută nu zonele luminoase ale materiei, ci *obscuritatea surdă*, nu feericul din natură, ci promiscuitatea, cenușiul, ne semnificativul, cu un cuvânt ne-poeticul, umede voluptăți ale derizoriului. Poemul este un crâmpei din mohorâta trecere și complicitate a lucrurilor ostentative banale. Ostentația de a semnala banalitatea existenței se transformă, în cele din urmă, într-o poetică a *banalității*, sugerată într-un poem:

„Retorică e în vervă blestemată de azi dimineată găinile  
obiectele rituale s-au îngrămădit în jurul meu (cutia cu tutun  
desenele dăruite de prieteni vii sau morți soba de fier  
vopsită cu argint clepsidra scaunul portocaliu cufărul  
vechi litera U clopoțelul zen atârnat lângă o bardă bine  
ascuțită oasele scoase din mare și pictate etc.)

probabil o să plouă pentru că bolnavii în spitalul din  
Nüremberg se plâng de dureri reumatice

motanul paranoic s-a frecat de scaun până l-a tocit“.

Ca să întărească ideea că poezia poate însoți fără complexe banalitatea cea mai agresivă și că în viață se petrec, în fond, atâtea (cum sună o inscripție), el introduce în cartea de *poheme* un jurnal de modă sau un catalog de obiecte de vânzare, gen *Neckermann*, în care dă amuzante explicații pe margine. Sub un pantof bărbătesc citim: „memorie care din voi va vorbi despre sora lui moartă despre capra lui vie“, lângă o șapcă: „se înțelege că trăia din propria ei respirație“, iar în dreapta unei fuste îmbrăcate de o doamnă cu o pălărie ornată de un imens porumbel: „în momentele acelea fetele noastre intră în penumbră și iată norii experimentali refuzul programat“... Ciclul se cheamă *Avantajul vertebrelor* și ilustrează un vechi principiu suprarealist formulat de Robert Desnos: „Poezia poate să vorbească de tot în toată libertatea.“

## Geo DUMITRESCU



Literatura sub formele ei patetice, solemne, transcendente, va fi ținta ironiilor în *Libertatea de a trage cu pușca* (1946), fișa de temperatură morală a unei generații. Negația poeticului nu îmbracă totuși forme anarhice. Sintaxa poemului lui Geo Dumitrescu (n. 1920) este normală, confesiunea limpede, coerentă, autorul manifestă chiar o ușoară pedanterie în organizarea *discursului liric*. Din confruntarea cu vechea retorică se naște, așadar, o retorică nouă. Jean Paulhan citează, într-una din cărțile lui, cuvintele înscrise pe placa fixată la intrarea în grădina publică din Tarbes: „Il est défendu d’entrer dans le jardin avec des fleurs à la main“ — și trage concluzia că inscripția se potrivește și pentru grădina literelor moderne: *artele noastre poetice sunt făcute din refuzuri*.

Adevărat, dar refuzul se transformă în cele din urmă într-o



opțiune sau, pentru a folosi în continuare parabola criticului, cel ce intră cu mâinile goale în grădina literelor va ieși totdeauna cu un buchet de flori de stil în mână. Mai este, apoi, un adevăr de ordin literar, semnalat și la noi și în alte literaturi: poeții veniți în urma suprarealiștilor încearcă să dea un caracter organizat protestului lor liric. Spiritul negator se structurează în măsura în care se *decodifică*. Poezia tânără din jurul anului 1940, sub presiunea, poate, și a evenimentelor istorice, dar și ca urmare a unei evoluții firești, începe din nou să comunice. Ea continuă să hărțuiască pe cititorul comod și să ridiculizeze inerțiile literaturii, dar face acest lucru în chip inteligibil, cu o mare varietate de procedee. Geo Dumitrescu folosește inteligent ironia. Este un ironist, ceea ce vrea să spună un sentimental, un patetic mascat. Întâia lui preocupare e să ia în deriziune *obiectele* sacre ale poeziei tradiționale. Începe cu chiar ființa poetului, comentată în acești termeni profanatori: inima — „o gămălie de chibrit“, creierul — „un aparat sacru și concret“, gândurile — „o claie informă de rufe murdare“ etc.

Vine la rând *literatura* cu clișeele ei prestigioase: iubirea, moartea, viața transcendentă etc. În ochii poetului, acestea nu se bucură de nici o stimă. Le numește „patetice, moi și dulci lamentări“ și anunță că „sunt atâtea lucruri din care poți face o poezie“. Nu altceva cer poeții ca Desnos, Raymond Queneau (cu lirismul ironic și fantezist al acestuia Geo Dumitrescu are oarecare afinități). Autorul *Libertății...* indică, de exemplu, ca elemente posibile de meditație poetică *musca*, *pelagra* sau cele patru picioare ale patului său. O glumă, firește, dar și convingerea că poezia poate să valorifice relațiile ei cu lucrurile comune.

O sursă inepuizabilă de ironie e pentru Geo Dumitrescu cosmosul, spațiul sacru al evaziunii lirice de totdeauna. Pentru ochiul rău al poetului, cerul nu-i decât un bordel unde se petrec fapte rușinoase:

„Știți, nu-i adevărat nici că stelele au colțuri —  
le-am văzut eu cu ochii — pe onoarea mea!  
Erau rotunde, buhăite și murdare  
și nici una din ele nu se mișca.

Luna, obeză și colerică, se dezbrăca pentru noapte.  
Părea că se ține acolo un dialog cu calmă disperare:  
îmi venea să strig ca de la galerie:  
— Mai tare, pentru Dumnezeu, mai tare!...

Norii fluturau pelerinele lor cenușii, zdrențuite,  
cu ridicole elanuri medievale,  
nu se vedea nici un alcov unde bătrâna libidinoasă  
și-ar fi putut ascunde nocturnele hemoragii banale.

Curând apoi a trebuit să-mi acopăr ochii:  
un nor masiv s-a depus masculin peste flasca grămadă de sex —  
dedesubt, luna se mai vedea doar o felie  
pentru ochii muritorului perplex.“

În stilul acesta umoresc și crud e scris întreg volumul. Nu e cruțată nici iubirea, prezentată cu o fantezie neagră. În grădina publică, liceanul întâlnește o femeie cu ochi obosiți și buze de anilină, care-l întreabă profesional: „Mă iubești?“ Apoi adoarme, și când se trezește, constată că și-a pierdut pălăria. Într-un voiaj cunoaște o țărăncă de 14 ani și se gândește s-o aibă „numai pentru a mă gândi superior la prostia soțului tău când îi spun cu pervers zâmbet afectuos: salutare“ (*Ipoteze*).

Altei femei îi promite o mașină aerodinamică „de treierat“ și o viață casnică prolifică:

„...Seara, în vatra caldă, cu buzele pline de mămăligă, nădușiți,  
vom face copii,  
ca să se îplinească Scriptura,  
vom face copii mari, proști și frumoși,  
ca să ne anime și să ne păzească băătura.

Când l-oi dovedi pe Mărin Mierlanu cu vacile în cositură,  
tu sări de mi-l scapă din mâini, ca să nu intru în pușcărie;  
tot așa, când l-oi prinde pe boier că se uită prea lung la tine  
sau că îți dă târcoale prin vie.

Până atunci am să mai scriu, despre tine, câteva versuri,  
până ce-oi cumpăra mașina de treierat scumpă și ciudată...  
Mă gândesc însă că, oricât ar fi de nefiresc și de rușinos blestem  
de oraș,

eu, draga mea, n-am să te pot bate niciodată...”

Sunt, în fine, și momente de candoare. O fată mai pură se cheamă Violaine și poetul declară c-o iubește „evident“, ceea ce nu este totuși un motiv s-o lase să-și spele mâinile „în apele sufletului“ (*Poem final, Banală*). Violaine nu-i intelectuală și nu înțelege capriciul pedant și citadin al poetului. El *suferă de actualitate* și are o părere cât se poate de proastă despre veacul nostru, „melancolic și cabotin“. Dorește, în concluzie, o purificare a planetei:

„Domnule Pământ, e timpul să ai ceea ce se cheamă obraz“,  
și mărturisește, în final, a fi descoperit o certitudine mai mare  
decât *scumpul* [său] *pat cu patru picioare*:

„O, astăzi sunt sigur, sunt sigur și țațoș ca un țăran pe bicicletă —  
e pueril să râzi de o cracă răsucită comic și bizar;  
tot așa sunt sigur că mă iubesc milioane de oameni ai planetei —  
împreună cu tine, draga mea —  
și că-mi păstrează inima de lemn certă și utilă în buzunar.

Trebuie lăsată să cadă exclamația: „Ura!“ —  
totul pare să anunțe că marea revoluție a început.  
Certitudini, Doamne, ce bine e să ai certitudini! —  
în stomac, în cerul gurii, în vârful unghiilor, în așternut!...”

Remarcabilă este aici și în alte versuri mobilitatea spiritului: trecerea de la un încruntat scepticism la afectarea inocenței și chiar

la o notație mai directă, neprefăcută, căci aflăm în *Libertatea de a trage cu pușca* și poeme în care sarcasmul se retrage rușinat în fața elanului sincer:

„...corăbier în larguri de tristeți,  
am explorat tăcerile din mine,  
Peste nădejdea morții anodine,  
am numărat un veac din dimineți“.

(Columb)

S-a vorbit, în legătură cu poezia lui Geo Dumitrescu, de *miticism*, ceea ce vrea să zică o anumită plăcere pentru limbajul verde și o aplecare spre șiretenie în confesiune. Mai potrivit este să vedem în *Libertatea de a trage cu pușca* și în volumele următoare o manifestare a spiritului muntenesc: polemic până la agresivitate, cu mari rezerve, totuși, de candoare, inventiv, „simpativ“, „neserios“ cu conștiința neseriozității, ironic, cordial, la nevoie sarcastic și necruțător. O caracteristică a spiritului muntean (Geo Dumitrescu are, aici, un înaintaș în simbolistul Minulescu) este gustul pentru *teroarea verbală*. Poetul își terorizează obiectele, le supune unui adevărat ritual al execuției. Le evocă, mai întâi, cu gravitate (falsă gravitate), trece apoi la o ironie candidă și, fără să prindem de veste, când poemul pare mai liniștit și umoarea autorului mai bună, tonul se înăsprește și devine în cele din urmă agresiv. Geo Dumitrescu nu-și iubește *obiectele* și nu se lasă niciodată dominat de ele. Îi rămân de la început străine. Plăcerea lui este să facă „spirite“ pe seama lor, cu un cuvânt să le terorizeze fără să le nimicească. Căci autorul n-are, totuși, vocație de călău, nu duce niciodată execuția până la capăt. În limbaj caragialian, marea lui satisfacție e să *tachineze*. O ultimă reflecție ironică încheie, de obicei, acest mic recital de teroare verbală și fantezie inteligentă care este poemul lui Geo Dumitrescu.

\* \* \*

După o tăcere de aproape două decenii, Geo Dumitrescu revine în actualitatea literară cu volumul *Aventuri lirice* (1963). El face acum o poezie politică substanțială, comunicând cu dezinvoltură, aproape reporterește, observații pe teme de istorie morală și socială. După ce, mult timp, lirica socială se epuizase în anecdote versificate și goale pamflete, ea își regăsește tonul adevărat și substanța prin contribuția poeților mai tineri. Geo Dumitrescu este alături de ei. Aventurile sale dau un sens mai precis liric acestei deschideri spre social și politic. Poemele, demonstrative și polemice (*Câinele de lângă pod*, *Macarale la marginea orașului*, *Balada corăbiilor de piatră* etc.), valorifică și o altă sursă (sleită și aceasta de versificatorii din deceniul al VI-lea), și anume poezia cotidianului, lirismul faptelor banale. Poezia folosește nu numai limbajul străzii (“Doamne, iartă-mă”, „mă bate gândul”, „nemai-pomenit”, „vă jur”, „colosale”, „probabil că”, „cum se întâmplă adesea”, „dealtfel”, „du-te dracului”, „acum însă”, „deși era cu totul vădit...”), dar și o anumită optică realistă, demitizantă a individului simplu, brav și gălăgios, nu mai puțin demn, prin aceasta, să devină subiect de meditație lirică.

Farmecul (și rezistența) poemelor lui Geo Dumitrescu, în contact cu aceste teme tocite de alții, vine din desfacerea comunicării de orice solemnitate livrescă, din renunțarea la orice veșmânt de gală. Poemul începe, dezarmant de simplu, pieptul nu se bombează, glasul nu se îngroașă, limbajul gonește clișeele ce buimăcesc mintea. O profesiune de credință (*Intrare în atelier*) pune problema liricii în termenii celui mai prozaic realism: stelele, florile, munții, oamenii, soarele, pe scurt, toate lucrurile și vietățile sunt făcute din pământ, deci poetul scrie cu o cerneală în care s-au dizolvat bulgări de lut, iar împletitura subțire a versului absoarbe în chip fatal lumina și roua unei existențe comune. Idei, în fond, răspândite, trecute de mii de ori prin articolele programatice, însă

noutatea, savoarea lor în versurile lui Geo Dumitrescu vin dintr-o ciudată tensiune a comunicării lor (*o tensiune a simplității*), dintr-o implicare totală, energetică în banalitatea expresiei:

„O, nu-mi cereți,  
nu pot și nu vreau să iubesc  
tristele flori, tristele frunze presate-ntre file,  
nemuritoare schelete, mumii vegetale,  
galbene subțirimi, subțirimi străvezii,  
dar moarte, moarte, neîngăduind  
amintirea dreaptă a freamătului...  
Dar, domnule, zicea  
amicul meu cu suflet de cristal,  
ia seama,  
un abur este poezia!...  
Un abur? mă gândeam. Un abur, firește,  
o, lumea e plină de aburi,  
ce urcă încet din cratere stinse,  
din paharul cu ceai de romaniță,  
ori din retorte cu grele fierturi corosive  
sau chiar de pe-ntinderea bătută de soare  
a mării...”

În acest spirit și cu acest limbaj lipsit de hiperbolă (nu însă și de o expresivitate ce iese tocmai din evitarea metaforei livrești) sunt scrise și celelalte poeme (*Problema spinoasă a nopților*, *Macarale la marginea orașelor* etc.), unde Geo Dumitrescu folosește și epicul sub forme de mici întâmplări de pe stradă sau de anecdote de un haz miticesc. Prezența epicului la un poet iritat de retorica tradițională ar părea nefirească dacă n-am observa numaidecât că Geo Dumitrescu introduce aceste nuclee narrative într-un flux liric mai larg, în scopul de a da culoarea prozaică a vieții. Poezia modernă, purificând confesiunea, a alungat epicul, însă T. S. Eliot nu elimina posibilitatea ca poetul să folosească un subiect pe înțelesul tuturor. Rolul epicului ar fi, în acest caz, să

amuze spiritul cititorului și să-l țină în frâu, în vreme ce poemul își face efectul asupra lui. Vasăzică, epicul este, în lirică, o meală: „așa cum hoțul imaginar are totdeauna la el o bucată de carne pentru dulăul casei“.

Geo Dumitrescu o folosește cu iscusință, poemele sale lungi și demonstrative, dintre acelea ce se mișcă în jurul unui simbol și-l încarcă de mai multe sensuri, au și o parte pregătitoare, pun pe cititor în temă printr-o succesiune de paranteze narrative. Faptul banal al apropierii macaralelor de marginea orașului se transformă într-o epopée a periferiei care iese din inerția socială. „Scelerata concupiscentă“ a colonialismului devine, în alt poem (*Balada corăbiilor de piatră*), tema unei cosmogonii aproape romantice (aproape de n-ar fi ironia, Witz-ul care dublează fantezia și ține în lanț, confesiunea ce tinde, altfel, să delireze).

Excepțional, în această sferă de simboluri morale și sociale, este poemul *Câinele de lângă pod*, construit pe o iscusită ambiguitate. Versurile au o desfășurare narativă neascunsă, poetul povestește pur și simplu ceva, o aventură velocipedică la marginea orașului (*spațiul liric* al lui Geo Dumitrescu), trecând aceași idee prin mai multe stări lirice. Potaia Degringo se ia după biciclistul țanțoș și, de aici înainte, nu va mai părăsi pe cel care se pregătește pentru „marele [...] zbor către steaua adevărului“, pentru „marea [...] vânătoare împotriva inerției și beznei“. Câinele Degringo poate fi, așadar, simbolul conștiinței, al demnității regăsite, vigilența spiritului lucid asupra aventurii existențiale. El este, însă, înainte de ceea ce zic eu că este, *subiectul* unui poem delectabil prin acest amestec de șiretenie și gravitate, de râs și plâns, propriu lui Geo Dumitrescu, mai bucureștean decât oriunde, aici, când trece cu voioșie peste frontierele genurilor literare. Pentru a încălca orice regulă de poezie serioasă, el explică, la urmă, ce a spus înainte, păcat de moarte la alții:

„Căci câinele Degringo  
 se află acum, credincios, nedespărțit,  
 lângă ușa mea,  
 poate chiar undeva în mine...  
 Firește,  
 aș fi putut să nu vă spun acest lucru  
 de pe acum,  
 să nu vă silesc să-l țineți minte  
 până când vă va fi, poate, de folos,  
 dar voi știți,  
 de multă vreme știți că nu mă pricep să mint,  
 și din această pricină n-am să pot scrie niciodată  
 pe poarta inimii mele:  
 «Nu intrați, câine rău!...»

*Nevoia de cercuri* (1966) respectă în esență tehnica poetică din *Libertatea de a trage cu pușca*. Poemul este, ca și acolo, un comentariu viu, cu o mare desfășurare de forțe spirituale, în jurul unui eveniment. Esențial mi se pare acum gustul lui Geo Dumitrescu pentru spectacol. Poezia devine o aventură, un recital, prezentarea unei întâmplări extraordinare (chiar dacă, în fond, ea este comună!), pe scurt, un *spectacol*. Faptul este evident în poezia erotică, dar latura teatrală (în înțeles strict etimologic) nu trece neobservată nici în celelalte poeme. *Ieremia*, de pildă, e în paremiologia românească simbolul eșecului ridicol. Geo Dumitrescu vede în el un simbol înălțător al inconformismului, un factor al progresului. Ieremia este cel ce pierde pentru ca alții să câștige, cel ce se sacrifică pentru ca spiritul omenesc să evolueze. Locul lui e atunci în familia genialilor „păguboși“ (evocată și de Miron Radu Paraschivescu într-o frumoasă baladă):

„De mult mi-era drag Ieremia,  
 Toată lumea spune: ah, Ieremia, oiștea, Ieremia,  
 toată lumea striga: ajunge, Ieremia!  
 Dar mie mi-era drag, căci neconținut



în mine creștea încredințarea  
că așa apăruse în lume, datorită lui,  
cea dintâi căruță fără oiște,  
că așa va fi să apară în lume  
cea dintâi ogradă fără garduri.  
Ah, Ieremia! — oiștea, Ieremia!  
Dar neavând oiște, căruța dobândise motor  
și cârmă și poate aripi...  
Și, neavând garduri, ograda se va lărgi  
până-n necunoscutul zărilor...  
Of, stângaci și greoi era Ieremia,  
dar tenace și îndărătnic, cucerind,  
centimetru cu centimetru,  
centrul limpede al lucrurilor,  
drumul sigur ce merge la țintă,  
ce nu mai poate merge în veci altundeva  
decât la țintă.  
Bravo (mă gândeam), Ieremia!  
Ai muncit, ai perseverat!  
Face, mă gândeam,  
să strici o oiște sau mai multe,  
un gard sau mai multe,  
pentru a ajunge să bagi de seamă,  
să dovedești  
că nu mai e nevoie de ele!...”

*Ieremia* este o mică sociogonie ironică, o sociogonie pe dos, cu un simbol voit derizoriu, readus în final la suprafața marilor semnificații. Un caz de *remitizare* în poezia voluntar demitizantă a lui Geo Dumitrescu.

Alt poem, *Dar eu spun mereu*, e un exemplu cum nu se poate mai elocvent de comedie a limbajului, de inserare în poem a subtilităților limbii vorbite:

„«Și uite-așa — zicea domnu-nvățător —  
discutând, iese adevărul!»...  
Și discutam, și ziceam, și vorbeam,

și eu ziceam dacă, și tu spuneai poate,  
 și el zicea cât-de-cât. Și apoi  
 a mai zis cineva ceva, un cuvânt tremurat,  
 ori un cuvânt obligatoriu: mâine ori pâine, sau așa ceva...  
 Și toți ne uitam în pământ, într-un punct  
 de unde, împingând ușor câțiva bulgări mărunți,  
 urma să se ivească un colț roșcat-verzui,  
 apoi un lujer subțire,  
 care nu trebuia să depună nici un efort  
 spre-a-nflori, pe loc, sub ochii noștri...

Și discutam mereu, și ziceam și vorbeam —  
 «dar, fiți atenți» — spunea domnu-nvățător —  
 «trebuie să stăm la o distanță egală  
 de lucruri, de *nu* și de *da!*»

și eu ziceam oare, și tu spuneai însă,  
 și el zicea una-alta, și vorbele  
 se-mbrânceau unele pe altele,  
 și ardeau enorme iluzii și gânduri mănoase  
 iluminând până departe, astfel că  
 discuția părea lăncedă și fără picioare,  
 și tocmai de aceea apăru ca un strigăt puternic  
 nevoia mișcării risipindu-ne  
 într-un umblet înfrigorat, în zig-zag,  
 cu ochii deschiși, cu ochii-n pământ «căutând»...

Poemul are, firește, un înțeles mai serios. Floarea pe care vrea s-o ocrotească cel ce scrutează interiorul lucrurilor este floarea adevărului. În *Dans*, el face elogiul fragilității victorioase, cu ajutorul, iarăși, al unei anecdote: în prăvălia de porțelanuri intră un elefant și ce urmează se bănuie. Rămâne intact doar un picior de dansatoare și, din contemplarea lui, fantezia reconstituie modelul. Un mic poem, așadar, al creației (recipientele goale, rămase în urma vizitei pachidermului, trebuie umplute cu o băutură nouă, „amară și virulentă“, și aceasta nu poate fi decât

sângele poetului!). Alteori, decorul este mai sever. *Un jurnal imaginar de campanie*, dedicat „celor ce cad sub gloanțe“ și precedat de un *motto* erocic luat dintr-o baladă de Bolintineanu, prezintă războiul ca o comedie absurdă și atroce. Un colonel strigă:

„«Dar însă totuși» și tot el «Trăiască Alfa și Omega, Cubitus și Radius și celelalte constelații surori! Vă ordon nu vă lăsați! Vă ordon: nu vă lăsați barbă, ori lăsați-vă barbă, vă ordon: faceți cum vreți»...“

În timp ce cel ce reproduce aceste replici de umor american (în terminologia epocii) se gândește la lampa pe care trebuie s-o stingă, și apoi, prin contaminare, la *Eulampia* (Eu — lampa), ființă diafană, pierdută. E obișnuitul joc al poetului cu vorbele, frâna pe care o pune desfășurării patetice a poemului prin folosirea abilă a expresiilor culese din conversația de toate zilele: „*Dumnezeu să mă ierte*“, „*drace*“, „*o, Doamne*“ etc.

O poezie debutează cu o replică de bodegă: „*Fă-mi plata, te rog*“, pentru ca versurile ce urmează să sugereze o scenă torționară:

„De aceea nu-mi mai puneți întrebări,  
altceva nu mai știu. Plata, vă rog.  
Și stingeți odată această cumplită  
lampă scormonitoare, de iad,  
care-mi bate în ochi!...“

Asemenea răsturnări de situații arată, încă o dată, gustul pentru spectacol. Geo Dumitrescu îl cultivă acolo unde ne-am așteptat mai puțin, în poezia erotică, de exemplu. Ciclul *Furtuni în marea serenității* e, din acest punct de vedere, o dublă surpriză: surpriza, mai întâi, de a descoperi în ironistul neînduplecat dinainte un liric sentimental până la patetism (protejat, în continuare, de simțul umorului), un poet, apoi, preocupat în tot momentul să-și pună în scenă sentimentele cele mai delicate.

Confesiunea ia calea indirectă a unei *aventuri* în care autorul se implică și de care se îndepărtează succesiv, după cum rațiunile regiei îi cer. Așteptarea iubitei (temă cum nu se poate mai comună) este un prilej de melancolie. Geo Dumitrescu, evitând s-o comunice direct, implică în mica lui tragedie lucrurile din jur și își gradează, după ritmul lor, emoțiile: perdeaua freamătă, ceasul din turn bate al treilea sfert, ușa dulapului se deschide singură, ceasul bate din nou și poetul are un *reflex pur*; ca și „câinele lui Pavlov“ (*Al treilea sfert*).

Altă dată, femeia dispăre și îndrăgostitul dă ordine severe să fie căutată, urmărită, adusă neîntârziat. Confuzie, deziluzie: femeia regăsită are un spirit eminamente casnic și seamănă cu o „veche strecurătoare de supă“. Edificat, poetul îi urează „naștere ușoară“ (*De după Lamartine*).

Inițiativele sunt însă răsplătite, de regulă, în chip mai fericit. Voind să distrugă *regatul iluziilor*, poetul pune la cale un atac curajos:

„Tiptil, pe furiș, înfășurat în pelerina nopții,  
 voi intra călare  
 în regatul înflorit al iluziilor.  
 Înjunghiind străjile, crunt voi intra  
 cu sabia-n mână, fioros, spintecând,  
 tăind orbește în dreapta și-n stânga.  
 Crâncen măcel voi duce, urgie,  
 printre măștile vechi, surâzătoare,  
 idoli albaștri și galbeni și mov,  
 foșnitoare mătăsurii vii, mucavale boite,  
 fantome albe, portocalii,  
 crunt voi reteza în dreapta și-n stânga  
 capete ușoare de gumă bălțată, de hârtie,  
 capete dure de tuci și de lemn zugrăvit,  
 fragile globuri mincinos poleite —  
 sânge, sânge pestrîț va curge în juru-mi,  
 urcând în valuri de culori strigătoare  
 până la pieptul calului...“

însă la sfârșit iluzia îi zâmbește galeș, irezistibil, la fereastră sub înfățișarea unei femei frumoase. Fiorosul cavaler cade iremediabil în robia ei (*Atac de noapte*).

Geo Dumitrescu nu mai evită, acum, să vorbească de fluturi, de flori, și să cânte flăcăriile negre ale ochilor, deși oroarea de literatură nu l-a părăsit (“O, mâzga livrescă, blestemată încremenire/ a vorbelor, tocite, îndobitocite de sensuri!...”). El pășește cu sentimente mai cordiale în mijlocul naturii și înfățișează câteva pasteluri fine (*Pastel caligrafic de toamnă și de primăvară*), din care nu lipsește o notă fantastică: câmpurile de porumbi arși ca o pădure de săbii zdrențuite, dovlecii — cranii aspre, desfigurare...

Lângă nota fantastică este însă aproape mereu și *Witz-ul*. „*Înecat de iubire*“, poetul voiește să facă un cadou extraordinar iubitei și-i dăruiește, în cele din urmă, „un fir de protoplasmă“, sub efectul dragostei, el crește „cu aproape doi centimetri“ și invocă divinitatea când femeia își pierde „creionul dermatograf“. Ironia reintră în toate drepturile ei (sub înfățișări antonpannești) în *Cântec de nucă verde*, unde Geo Dumitrescu își regăsește puterea de invenție verbală și, desigur, o rădăcină mai adâncă a sensibilității lui receptive la formele comicului:

„Și foaie verde trei lămâi,  
«rămâi, o, nu pleca, rămâi»...  
cântam, cu zarea căpătâi,  
nepăsătoarelor statui —  
eram școlar, erau dudu,   
eram un cal cu șaua-n spate,  
cu semne de celebritate,  
iubeam iubite adecvate  
pe doi-trei poli și jumătate...  
Și diridam și alelei,  
negustorite oase,  
fiți binecuvântate-n trei  
și răsplătite-n șase

voi, neuitatele femeii,  
o, prea frumoasele femei  
din ultimele clase!...

Și iarăși verde trei lămâi,  
iubire fragedă dintâi —  
era de Sfânta Filofteea  
când mă-nvățarăți fapta-aceea  
ce-o face omul cu femeia,  
căci vouă vă eram frumos  
și de-a călare și pe jos,  
o, fete vechi, cu pulpe groase,  
nemijlocite și frumoase!

Și foaie verde și-un pistil,  
mirări de tânăr imbecil  
cu ochii mari pe sub nombril,  
plecam înalt și lat în spete  
în triviale menuete,  
cântând spre Maica Preacurvită:  
O, du-ne iarăși în ispită,  
înfrigurată stalactită! „

Dacă dăm însă la o parte spuma acestui lirism inteligent și caustic, descoperim un suflet însetat de adevăruri mari. Nestatornicia și batjocura subțire nu sunt la el (la el și la orice ironist) decât forme ale îndoielii de sine, travestiurile unui spirit care cercetează, în desfășurarea vertiginoasă a lucrurilor, legea și ordinea unei existențe universale. *Tâlcul plecării*, spune el într-un poem (inclus în culegerea din 1974; *Jurnal de campanie*), este *înțoarcearea*. Sensul contestației este, putem spune, certitudinea. Îndepărtate, ținute la distanță, obiectele continuă să aibă un fond de mister și în fibra lor intimă să bată o inimă patetică. Geo Dumitrescu este un poet prea fin ca să nu vrea să intre în contact cu această parte ascunsă a lucrurilor, să nu pășească, în cele din urmă, printr-un efort de stăpânire a râsului, în *interiorul*

*umbrei*. Avem surpriza, atunci, de a citi niște versuri ce nu mai spun atât de direct (și cu o mare bucurie a demolării) ceea ce văd, devin enigmatice și grave, tulburate de spectacolul metamorfozelor interioare:

„Întoarce-te în nevăzut, acolo  
cresc metamorfice adâncituri  
pe crestele iluziei ucise  
de două ori... Nici Hermes n-ar avea  
despăgubiri mai dulci decât iuțeala  
cu care ne desprindem, dus și-ntors:  
neprihănite nimburi sângerând  
sub clopote de plumb,  
sub prea-vâscoase umbre, sângerând,  
întruna sângerând, în metamorfice  
adâncituri, o, iscusite Hermes!“

Lângă *Sphynkterland*, ținutul ororilor, apare, în astfel de clipe mai pure, *Tetracleea*, teritoriu necunoscut, straniu, în care, intrând, lucrurile își leapădă cărnurile minerale și se dezleagă de adevărul aparențelor. Iată pe scepticul și copilărosul Geo Dumitrescu intrat într-o lume de simboluri intelectuale, tulburat de mesaje ce vin din altă realitate decât aceea care-i irită spiritul. Versul nu mai are elocvența și sfidătoarea discursivitate pe care le știm din alte poeme, versul respiră mai scurt și cu o pulsație pe care degetele spiritului nostru o prind cu greutate. Însă ce impresie întăritoare de poezie profundă, de purificare a spiritului, întârziat în cântire și ironie, în aceste notații reținute în care răzbate răsuflarea rece a neantului:

„Dar nu e preamărit cel ce se neagă,  
sieși ducând mesaje licărind,  
mesaje de Alături și de-Acolo  
și din ceea ce loc pătruns de har  
nu recunoaște. Sieși ducând prelunga  
dezlegare

de adevăr, din sârmele nervoase  
care-l străbat cu preistorică  
și neporuncitoare lege. În Tetraclea,  
perfida îmbulzire-a norilor —  
iubirea castă desfrunzind planete noi  
cu patru roți, cu patru arbori, cu patru  
reci neanturi pure,  
în care muritorul lepădând  
tremurătoare cărnuri, oase,  
rămâne nepătat veșmânt,  
o pelerină limpede, o pelerină  
din cele mai albastre...  
Dar nu e preamărit cel ce se neagă...”

Cuvântul este aici un instrument docil, ideea nu se mai împiedică de coaja lui înșelătoare, grotescă, poetul nu-i mai ia în seamă imperfecțiunile, sensurile împleticite și confuze. Privirea este arcuită spre ceva ce trece dincolo de cuvânt, într-un spațiu în care lucrurile și vorbele se identifică, într-o aspirație comună spre puritate. Însă această idilă nu ține mult, în plin elan spre orizonturile sublimului se produce o ruptură între cuvânt și idee, sensurile se dereglează, *mâzga livrescă*, de care poetul vorbise mai înainte, amenință din nou puritatea comunicării. Este semnalul care pune în gardă pe ironist, vocea i se schimbă și, odată cu ea, ritmul poemului, întors acum spre pamflet. Reapare, într-o amplitudine amenințătoare, sentimentul vidului și al inerției.

Poetul este (în această viziune grotescă) un nefericit făcător de vorbe uscate, încremenite, „îndobitocite de sensuri“, reflecția se concentrează asupra golului ce se deschide în orice cuvânt. Geo Dumitrescu redevine muntean și cheamă alte vorbe mai crude pentru a batjocori vorbele goale, mobilizează toate instrumentele unei ironii inteligente și pătrunzătoare pentru a teroriza o realitate falsă, inertă, care împiedică fuziunea perfectă dintre idee



și limbaj, sentiment și expresie. El, poetul, ar fi voit să comunice un sentiment simplu, omenesc, un „sentiment de toamnă“, să traducă o emoție curată și să verse o lacrimă, dar intervine blestemata uscăciune a vorbelor, și atunci el părăsește tema gravă a poemului pentru a se dezlănțui asupra formelor goale. Dacă am traduce această înverșunare (când șireată, când serioasă) în limbaj ideologic, am putea spune că bucuria lui Geo Dumitrescu este să facă în versuri de o scânteietoare vervă procesul formelor fără fond. Cu silă, cu plăcere, el ciocănește cuvintele pentru a auzi vidul dinăuntrul lor și întoarce pe dos, ca pe o mânășă, fața lucioasă a lucrurilor pentru a vedea dedesubturile lor grotești. Din tema inițială, profund serioasă (cel puțin în aparență), a poemului, se desfac aceste paranteze în care lirismul sarcastic al lui Geo Dumitrescu triumfă. Singurătate, lună, sentiment curat de toamnă și, deodată, „urmele groase de labe literare“, „venerabilele inertii“ care înșfacă purul sentiment de melancolie și usucă lacrima emoției sincere. Fața poemului se întoarce spre comic și negație:

„Ah, ticălos, nefericit lustragiu de cuvinte,  
 atelier de sorcove!... Hârtia  
 e plină de găngăanii strivite, vorbe  
 cu treizeci și două de picioare, inertii grase,  
 târâtoare, duhnind a cerneală stătută,  
 sinuoase moluște cotcodăcind duios  
 peste neînceptute emoții, printre gânduri  
 desfăcute în șisturi virgine...  
 La dracu! Ei bine, nu sunt sigur!  
 Ei bine, dacă vreți cu tot dinadinsul,  
 nu sufăr, nu e toamnă,  
 nu e nici lună — nu-i nimic... „toate trec,  
 durere sau noroc,  
 nimic nu ține viața-n loc“, pam-pam!...  
 Și mă numesc încă o dată Popescu, și pot  
 să declar, într-un elan nestăvilnit,

punând la tâmplă, două dește:  
«prin transcrieri succesive,  
nu începe îndoială,  
versul se-mbunătățește!“...»

Geo Dumitrescu și-a format, încă de la început, un stil, și stilul său poetic s-a impus. Este stilul unei generații și stilul unei personalități care refuză să se clasicizeze, să se ia — cum se spune — în serios, făcând opoziție literaturii din interiorul literaturii. Prin acest continuu exercițiu al contestației, stilul, ca și omul, refuză să îmbătrânească. Geo Dumirescu este unul dintre poeții cei mai importanți de azi.

## Ion CARAION

1923—1986



Ion Caraion (1923-1986) aparține, împreună cu Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș și alții, *momentului spiritual 45-46*, la configurarea căruia iau parte scriitori veniți din mai multe direcții estetice. O prelungire mai întâi a suprarealismului (Gherasim Luca, Virgil Teodorescu, Gellu Naum) și încercarea de a uni, după modelul lui Aragon și Eluard, dicteul automatic cu dialectica marxistă (manifestul *Dialectique de la dialectique*) în niște poeme sistematic dificile; tendința, apoi, de a moderniza miturile într-o lirică programatic clară și muzicală, vizibilă în baladele lui Radu Stanca și Șt. Aug. Doinaș, grupați în *Cercul literar de la Sibiu*; mișcarea, în fine, inaugurată de tinerii poeți contestatari din București în timpul războiului, la revista *Albatros* și alte publicații, caracterizată în

genere prin dorința de a subiectiviza poemul și de a-i impune un limbaj liber, fără preocupări de *artă*.

Nota comună a acestor tineri, sensibilizați de război și dezamăgiți de vechile tehnici poetice, e spiritul de contestație, manifestat în toate domeniile. O energică, juvenilă negație a valorilor admise de școală. Poemul devine o confesiune legată de întâmplările imediate și animată de limbajul străzii. Însă atâta dispreț pentru artă nu putea duce decât la o nouă artă poetică. Estetica literaturii moderne (o estetică a *rupturii* !) s-a format, în fapt, prin acumulări succesive de negații, prin refuzul principial de a accepta o doctrină cu valoare de model. În acest spirit, tinerii contestatari de după război refuză să facă o poezie a *poeticului* și caută cu precădere teme antipoetice, cuvântul impur, incitant.

Ce s-a întâmplat cu această generație de scriitori se știe. Unii au dispărut de pe scena vieții literare, încheind prea devreme o revoluție artistică ce se anunța interesantă. Alții au reapărut după aproape două decenii, și reafirmarea lor a contribuit la resurecția poetică din deceniul ce s-a încheiat.

Avem sentimentul că Ion Caraion a trăit mai mult decât oricare altul destinul generației lui. Primul volum *Panopticum* (1943), apărut la doi ani după *Aritmetica* lui Felix Anadan (Geo Dumitrescu) și cu doi ani înaintea *Plantațiilor* lui Constant Tonegaru, afirma cu mare gravitate teme generației: contestarea valorilor constituite, negația *poeticului*, coșmardescul, terifiantul vieții comune etc. Originalitatea lui Ion Caraion stă, mai întâi, în concretizarea violentă a limbajului. E, probabil, punctul extrem pe care îl atinge un proces început mai înainte în poezia noastră și care constă în desființarea totală a granițelor dintre noțiuni în domeniul imaginarului. Abstracțiunea cea mai pură poate intra, atunci, în combinație cu vocabula ce exprimă materialitatea cea mai adâncă. Metafora nouă rănește sensibilitatea

individului hrănit cu lecturi clasice, scandalizat în cele din urmă de un procedeu pe care îl găsește facil și rebarbativ: e tocmai ce așteaptă poetul, care disprețuiește — ne avertizează într-un poem — „cumințenia reumatică / a înșilor bolnavi de centimetri pătrați“. Spre disperarea acestora, va spune, deci, *țâțele serii, subsuoara vorbelor, ciorchinii spaimei, bocancii cerului, ciorapii vremii* și va atribui lucrurilor însușiri ce se atribuie îndeobște ființelor: *vitrinele se cată-n buzunare, fântânile se miră cu brațele la gură, stepa își face ghetele, luna își sumete poalele sau își pune fustele, buruienile își ling bubele* etc.

Procedeu nu este cu totul nou, *integraliștii* (Voronca, mai ales) au abuzat de el; nou e doar gradul mare de concentrație a imaginilor în spațiul poemului. S-a vorbit, în acest caz, de o tehnică bazată pe transferuri antropomorfe (Al. Piru) și observația este adevărată. Însă dacă acceptăm că tehnica exprimă o viziune, atunci antropomorfismul mi se pare a fi subordonat unei experiențe mai profunde: aceea pe care Paul Eluard o numea *desensibilizarea universului*. Liricul modern nu mai acceptă ideea unui univers poetic natural și supune unei operații (operație inversă *incantării* romantice!) de demitizare a obiectelor artistice tradiționale. Luna, lacul, floarea etc. întâmpină ironiile cele mai crude. O formă de depoetizare a cosmosului este supunerea elementelor pure, aeriene, unui proces violent de concretizare. Cosmosul revine la o materialitate confuză, prebiblică. E ceea ce sugerează poezia lui Ion Caraion (cea din *Panopticum* și din volumele ulterioare: *Omul profilat pe cer*, 1945, *Cântece negre*, 1947), sufocată de lucruri, acoperită de un cer din care au dispărut toate astrele luminoase:

„Mă trag în mine simplu ca-ntr-un scrin  
de timp, în care marea-ntreagă-a deșertat  
tot grâul unui cântec neiertat  
și toată cerga linului festin.

Din primul început de melc rotund  
m-aduc toți șerpii apei îndărăt,  
cu drumu-n brâu, cu sângele-n omăt,  
trec fierării de ceruri fără fund...“

Vom vedea și în alte poeme că *retragerea* pe care o anunță aici poetul nu e întâmplătoare: ea constituie figura poeziei lui Ion Caraion, reacția lui intimă în fața unui univers compact, de o grea materialitate. Citim într-un vers: *ne-au omorât bolovanii*, iar în altul: *cerul curge murdar din streșini pe burlane*. Chiar noțiuni imateriale, ca timpul, singurătatea, disperarea, capătă la el o densitate strivitoare: timpul se *scămoșează*, solitudinea se *scorojește*, aerul — în genere fluid, transparent — devine *vâscos*, *cleios*. Poetul este, pe scurt, prizonierul materiei:

„Mă cunosc toate lucrurile,  
Nu mai sunt liber...“

și întâia lui mișcare este să se ascundă, fără să-l părăsească iritarea, deznădejdea agresivă (cu această stare de spirit sunt scrise toate versurile).

Există și reacția contrară (în poemele de tinerețe mai ales): sfidarea, provocarea universului, în stilul insolent, teribilist al generației. Într-un loc poetul tratează pe Dumnezeu de escroc, în altele dă avertismente serioase umanității. Un spectacol de mizerie pitorească și plictis autohton îi smulge o sudalmă nu mai puțin autohtonă: „Arde-te-ar focul, tablou nenorocit din Orient și provincii“. Nu sunt iertați filistinii, înțelepții conformiști ai veacului, desemnați de poet printr-o vorbă crudă: *scârbe ale lumii*.

În fața unui spectacol atât de lamentabil poetul promite că se va sinucide (*Omul profilat pe cer*) sau că va distruge toate mitologiile. Privind în ochii iubitei, vede *cadavrele unei epoci epuizate*. Dealtfel, femeia e *pitică* și *cenușie*, pe deasupra, *stearpă*. O senzație

copleșitoare de degradare, de fum, de putrezire a materiei. Un semn e mușta ce crește pe ziduri. Orașele sunt, ca la Bacovia, atinse de cangrenă. În carnea spiritului crește o floare bolnavă.

Odată săgeata trimisă în direcția vânatului, arcul revine la poziția inițială. Materia provocată, insultată, nu se lasă stăpânită. Spiritul simte din nou, după o clipă de zbor, de emancipare, teroarea monștrilor ascunși în lucruri. Poetului nu-i mai rămâne atunci decât violența disperării, accentuată printr-un limbaj voit antipoetic, prozaic la culme. Ion Garaion zice: *bălos, gâlcii, scâlâmb, beteag, terci, bățâie, țopăie, chiup, țârloaie, learcă, fistichie, fonfăie, ghiont, costeliv* etc., în așa chip încât, dacă ar trebui să găsim pentru poemul său un echivalent în lumea animală, n-am ezita să alegem ariciul. Poemele lui au țepi, se deschid pentru o clipă, apoi, la cea mai mică atingere, se transformă într-un ghem de ace veninoase.

Estetic, efectul este de mai multe feluri. Luate separat, unele imagini plac, altele nu. Când Ion Caraion scrie *ghiont costeliv de lumină* sau compară pe Isus cu un biscuit uitat în ciorap (*Necunoscutul ferestrelor*; p. 283), spiritul nostru se retrage ca în fața unui lan împrejmuțit cu sârmă ghimpată. Ca să aflăm ce se ascunde, totuși, dincolo, trebuie să încercăm să privim prin această grilă incomodă. Imaginile, redondante, creează în totalitate o atmosferă, o stare de spirit la care trebuie să ne adaptăm pentru a nu nedreptăți, printr-o lectură inadecvată, versurile substanțiale ale lui Ion Caraion.

Moralmente, ele se hrănesc dintr-o neliniște perpetuă, amplificată de senzația de frică existențială, ca în această *Crepusculară*, „duhovniceasca“ lui Ion Caraion:

„Hei! cine-nșală crângurile? Cine  
s-a strecurat pe urma mea-n odaie?  
Mă uit la lună, luna se despoaie...  
Întreb tăcerea, râde-un mărăcine...”

Guzganii jerpeliți de-alergătură,  
cu nările căscate-n bătălie,  
pândesc din colț o pradă ce-ntârzie  
de prea mult timp și timpul tot n-o fură.

Și totuși e-un străin intrat de-aseară.  
Mi s-a părut că-l văd întâi la ușă,  
pe urmă-nzorzonat ca o păpușă  
s-a tot zbătut, dar nu putea să moară.

Și nici acum nu-i mort... Mă mai cuprinde  
din când în când cu ochii, cu disprețul,  
ca un tâlhar ce nu și-a vrut județul  
pe-acest polog de paie și-ntre grinde.

Atâtea-ncep și nu le știm sfârșitul...  
Neterminat rămâne-n urmă visul, —  
copilăria-și cheltuie caisul  
și-obrajii-și beau, de-aseară, asfințitul.“

Întreg ciclul *Târzia din țara vânturilor*; de un lirism substanțial, stă sub semnul spaimei și al însingurării. Ariciul s-a retras din nou în lumea lui de tenebre, după ce, într-un moment de liniște, îndrăznise să privească seninătatea cerului. Sunt, aici, versuri prevestitoare ca un oracol:

„Lebedele nu-mi știu zarea.  
Cerul nu mă mai conține.  
Când și când, doar disperarea  
Intră-n lepedea din mine...“

\*

„Viața mea a fost o cenușăreasă  
care nu și-a mai găsit condurii...“

\*

„O! ca Saul, temător doar de dumnezeul care trece,  
mă bucur numai de greșelile pe care n-am cumpănit să nu le fac...“  
„Mai târziu, mai târziu, după ce nenumărate ne fură potecile-n lume,



după ce schimbătoarele fețe de oameni coșmarurile de chipurile  
noastre și-au ancorat,  
singurătatea s-a-ndrăgostit de fiecare ca de-un continent scufundat,  
dar dedesubt nu mai locuia nimeni și — cenușii — anotimpurile  
atârnau ca niște gume“ ...

\*

„E-n noi o spaimă care nu mai pleacă  
Și-o poartă peste care n-om mai trece...“

Tendința volumelor ulterioare (*Eseu*, 1966; *Dimineața nimănu*, 1967) e de a închide confesiunea în broderia savantă a imaginilor. Poetul dă sentimentul că scrie nu pentru a dezvălui o experiență trăită, ci parcă pentru a o uita. Flacăra tragediei s-a mistuit în zonele adânci ale ființei și ceea ce iese acum la suprafață nu e decât cenușa unor vechi suferințe. Însă insistența pe care poetul o pune pentru a împiedica izbucnirea liberă, directă, a confesiunii nu poate să aibă decât efectul contrar. Cititorul are sentimentul că versurile închid o parabolă. Ulise, evocat într-un poem, este un simbol din categoria de mai sus. Un Ulise tragic, nevictorios, traumatizat de peregrinările lui:

„Am uitat undeva o parte din mine...  
.....  
Fără mine întreg mă voi prăbuși.  
Fără mine întreg nu mai sunt eu...“

Biblicul Lazăr care, revenit în lume, nu mai cunoaște pe nimeni, condamnat fiind, acum, la eternă singurătate, e alt simbol (*Lazării morții*). Singurătatea e, dealtfel, tema versurilor mai noi ale lui Ion Caraion, și asupra ei meditează în ciclul *Cele patru cercuri ale singurătății*. Cele patru cercuri sunt *Dragostea*, *Muzica*, *Dumnezeu* și *Neliniștea*. De ce Muzica, de ce Dumnezeu? Muzica pentru că lumina și cântecul plutesc peste „gravele cavouri“, Dumnezeu pentru că, într-un timp ros de incertitudini, nici

nostalgia de divin n-a mai rămas curată: „O! cel puțin de-ar fi răspuns frumos / prăpastia de dor ce ne desparte.“

Poeemele adoptă din când în când un ton mai direct, flacăra durerii pâlpâie de două-trei ori la suprafață, ca limbile de foc de pe comorile ascunse în pământ:

„Singurătatea s-a-mpărțit în două.  
M-am izgonit pe rând din fiecare,  
Să nu mai fie nici rugina nouă,  
Nici forfota bătrânelor pojare.

Ne despărțeam... O! cine mai întreabă  
de cei ce nu-s? de cei ce-au fost pe vremuri?  
Mulțimea vinde îngeri la tarabă  
și arlechinii mor în Bethlehemuri...“

\*

„Eu am prelungit lumea cu durerile mele.“

\*

„Îngerul meu e durerea.“

\*

„Am trecut pe lângă tine, Doamne, ca pe lângă un  
zid părăsit.“

\*

„Văslesc în mine, văslesc în singurătate.“

Poeemele nu sunt însă atât de unitare pe cât am arătat noi și nici nu se mențin în cadrul unei unice teme. Horbota de imagini ascunde și alte sugestii, și nu e o surpriză să vezi că un poem de meditație socială sfârșește prin a fi un poem de dragoste. Impresia este că Ion Caraion repune, fără încetare, totul în discuție. Nu se poate vorbi atunci de o *evoluție* în poezia lui, de o înlănțuire de teme, de epuizarea unui subiect într-o carte și

de abordarea altuia în culegerea ce-i urmează. Poetul redebutează de fiecare dată, reia în noul poem tema pe care tocmai a părăsit-o în cel vechi. Versurile, în totalitatea lor, constituie o confesiune tulbure, disonantă, cu multe râuri ce curg pe sub pământ, cu ieșiri scurte la suprafață. Reținem, din asemenea sclipiri, pastelul (e un fel de a-i spune astfel!) din *Uverturi și ferigi* (vol. *Eseu*), scris de un Voiculescu laic, mai aproape de metamorfozele lucrurilor:

„De zeități forestre solar mișunătoare  
se-ncercuie tăcerea pe care-o sparg topoare  
gigantice. Și-n urma corhanelor lăsate  
pentru o clipă-n pace, mirajul intră-n sate.

E-un miez de somn de iepuri ori forfotă. Iar ferigi  
culeg în evantaie bureți murind eterici.

Prin sufletele încă, sub haină, găurite  
ies păstrăvii în crivini cu câinii de la vite.  
Își scarpină o capră (și-i umedă de soare)  
de coji de carpeni rapăni văratica ei floare:  
adolescenți de aur jucându-se-n pășune,  
arbuștii ling mirarea din cornul caprei brune  
și-aproape totdeauna — când stă funicularul —  
vin muștele de seară și pleacă păsărarul,  
cu simplitatea calmă a mării ce-și bea-n fum  
— din ce în ce mai multe, meduzele...

Oricum,  
prin tigva unui rege (sub scoica spartă-n două  
a cerului) deasupra tăcerii, cerul ouă  
nedumeriri sau stele de zinc; la care latră  
cantoanele din câinii pădurilor de piatră.

Și latră nemișcarea prin zloata ca tutunul,  
când nimeni nu le-aude păianjenii și viața,  
fugiți cu botul umed, frenetici, câte unul —  
la arborii pe labe, din cețuri, dimineața.“

Pentru că am vorbit de Voiculescu ca un posibil punct de reper, să mai cităm (pentru versurile vechi) pe Bacovia (*Cangrenă*), Arghezi (*Nevinovăție* și, în genere, poezia limbajului pur). Un poem cu ritmuri mai alerte (*Abur*) amintește de lirica boemei simboliste:

„Tu n-ai să mai visezi târzii seraiuri,  
Eu n-am să mai cobor din tavernale;  
pe sâni puri ca doua catedrale  
vor putezi liturgice alaiuri“...

Un altul (*De la un timp*) leapădă armura imaginii baroce și dă discursului o notă de patetism, atât de rar în lirica lui Ion Caraion, sistematic retrasă în ea însăși:

„Ai văzut femei înșelate, servitori  
fugind cu stăpânele într-o metropolă străină,  
ai văzut bărbați trăind cu fiicele lor  
și mame iubindu-se cu fiii mai mari  
în lupanare, iar apoi întorcându-se acasă,  
ai văzut gânduri prefăcute în cenușă, civilizații,  
spitale, judecători, ură, închisoare,  
fete aruncându-se în viață pentru o noapte de dragoste,  
familii năruite, curente sociale năruite, pervertiri,  
trimiși la canal: amanți și guvernatori și metrese,  
sinucigași tineri, popi tâlhărind, doctrinari care se reneagă,  
o grea ereditate apăsând cuvintele,  
oameni întorși din războaie cu obiceiri ciudate,  
cocoși sălbatici zburând peste sat,  
ai văzut principii, decrete, argumente și mase,  
ai văzut societăți, flote — iar la urmă dezastre... dezastre...  
copii năuci împânzind străzile primăvara,  
industriași puternici sfârșindu-se în brațele cocotelor —  
pe când armate, murind, le cucereau loc în istorie,  
ai văzut grâu, cetăți, dejecții  
și ai mers mai departe, și ai crezut mai departe,  
și n-a știut nimeni că-n noi sunt probleme și sunt conștiințe  
și nimeni n-a înțeles că moare o fiară cu ochii plini de dragoste

în vocile noastre, totdeauna,  
 și că vine o zi în care o să aflăm în sfârșit  
 pentru ce, cândva, generațiile dinaintea noastră — de la un loc —  
 n-au mers mai departe și n-au crezut mai departe...”

*Cârțița și aproapele* (1970) concentrează lirismul și dă o mai mare libertate confesiunii. Ion Caraion scrie acum poeme scurte și arată în mai mare măsură plăcerea de a se juca, în stilul copilăros al lui Arghezi, cu rimele (“O sabie / avea scabie; Poseidon / locuia într-un bidon; conopida, / cu omida; colbul — pe bust / Dezgust” etc.). O poezie: 13 e o juxtapunere de vocative, un descântec în care rotirea cuvintelor dă o senzație de lamentație și amărăciune:

„Timpule hanule pragule  
 abure viezure zgrunțure  
 blândule mutule lemnule  
 valule câmpule timpule  
 numenule numenule  
 templule vântule orbule  
 drumule surdule răsule  
 frumoaso altule dorule  
 câmpule prinsule gândule  
 pragule visule simplule  
 părere iubito timpule  
 beato dragule prostule  
 altule frumoaso orbule.“

Versul se simplifică și, deși poetul nu renunță la tehnica lui de a pune cuvintelor un dinte foarte incisiv, se observă tendința de a dezornamenta poemul, de a-l apropia cât mai mult de puritatea ideii. Aerul în care cresc versurile e mai rarefiat și amărăciunea lor mai abstractă:

„Oboseala m-a-ncolăcit ca o reptilă.  
 Aerul se târâie și arde.

Curpenii tinereții, în hoarde,  
îmi licăre prin oase. Mi-i rău și mi-i silă.

Am văzut lumea și-am văzut ideile.  
Singurătatea îmi urcă la gât.  
De-atâta-nsingurare și de atâta urât  
își prăfuiiau bolțile curcubeiele.

Aplecat peste mine ca un pom  
deasupra găngăniilor care-i mângâie haina.  
fiecare spânzurătoare-și visează un om  
și fiecare jivină, taina.

Cu zările și epitalamii  
de-a valma, pe umeri, sub leaturi —  
văslași năzărind spre uscaturi,  
ne-neacă pustiurile anii.

Destrăbălatele vânturi încalecă șesul.  
Timpu-i de piatră și iarbă.  
Această inimă niciodată n-o să mai fiarbă:  
i-am ascultat înțelepciunile și-i cunosc  
înțeleusul...“

Tema mai generală a poemelor de acum este conștiința ireversibilității sau, în termenii poetului, sentimentul târziului. „Pentru mine — spune el undeva — nu mai e nimic târziu. Totul e târziu.“ O senzație discretă de întomnare, de lânzezeală a lucrurilor, o scârbă *filozofică* de nimicniciile vieții:

„Stătut e cuvântul, iar lacrima — fadă.

. . . . .

O scârbă de viață cu febre și come  
lânzezește în mine din nu știu ce veac!...“

dorința, în fine, a poetului de a se închide într-o singurătate adâncă unde să-și poată toarce în liniște tristețile:

„Din frumusețea noastră rămâne moartea și nostalgia,  
Singuri în speranță, singuri în deznădejde,  
Singuri în iubire, singuri în ură,  
Singuri în singurătate...”

Apare în demersul liric al lui Ion Caraion o *figură* nouă: detașarea. Pentru prima oară el nu se mai simte prizonierul lucrurilor, nu mai este implicat atât de hotărât în viața lor obscură. O senzație inedită încearcă: eliberarea de înlănțuirea cauzală a elementelor. Obiectele nu intră în coliziune, nu se întrepătrund. Plutesc paralel, se evită, într-o stare neașteptată de imponderabilitate: „lucrurile și ființele trec unele pe lângă altele fără să se vatăme”... Cu această perspectivă, poezia se purifică, devine, fatal, mai limpede și mai aeriană.

## Ștefan Augustin DOINAȘ



Ștefan Augustin Doinaș (n. 1922) apare de la început ca un poet format și *evoluția* nu poate să însemne, în cazul lui, stăpânirea progresivă a unei metode. *Tehnica* de a versifica n-a fost pentru el o dificultate. Primul poem este tot așa de bine scris ca și ultimul și, cu mici excepții, nici starea de spirit nu s-a schimbat prea mult. Nu-i un poet, în orice caz, al *crizei* și, dacă a cunoscut rupturi, tragedii interioare, le-a dat, traducându-le în poem, o coerență și un echilibru care înlătură ideea de convulsie, dominantă în poezia modernă. Nu rămâne, cu toate acestea, departe de mișcarea de înnoire începută de poeții din generația lui, o traduce doar într-un spirit de continuitate a tradiției. Lirismul modern nu implică, în această accepție, abolirea stilurilor existente, spargerea formelor literare, ci numai irigarea lor cu sânge



intelectual proaspăt. Poezia nu poate fi înțeleasă în afara ideii de organizare. În acest punct, Doinaș se apropie de Al. Philippide și G. Călinescu, adversari ai spontaneității rebele, iar prin neoclasicismul spiritualizat al versului, de Ion Pillat. Modelul mai îndepărtat este, desigur, Valéry, pentru care limbajul este elementul esențial în poezie. A crea este a descoperi (a inventa) un limbaj care să înceteze a mai fi un act pur tranzitiv, un expedient. Scriitorul este un agent *d'écarts* în sfera limbajului. Cine cultivă, așadar, ideile începe prin a avea respect față de forme. Versul este un obiect de cercetare, sugestie pe care tinerii poeți de la *Tel Quel*, apropiați de structuralism, o îmbrățișează azi cu ardoare.

*Conservarea* formelor, într-o epocă în care tendința este de a desființa granițele în literatură, poate avea și o valoare programatică. Pentru suprarealiști, și cei ce vin în prelungirea lor, poemul este o confesiune pură, în disprețul regulilor. Poemul se naște din spuma hazardului și a-i gândi aprioric forma este o aberație. Cine își propune să scrie un sonet sau o baladă pregătește sicriul pentru ideea ce se va naște. Poeții *Cercului literar de la Sibiu* (Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș) vor însă să reabiliteze în ochii lectorului modern balada, specie părăsită, compromisă, asociindu-i mituri noi și o ironie (cazul baladelor lui Radu Stanca) care să protejeze patetismul ideilor. Solemnitatea este, dimpotrivă, regimul poeziei lui Doinaș. Tonul este totdeauna grav, ideile au un pedestal și, în spațiul poemului, metaforele sunt aranjate geometric ca statuile într-un parc desenat de Le Nôtre. Primele versuri anunță aproape toate elementele lirismului său: pomi lunatici, nopți extatice, femei cu ochi hipnotici și trupuri luminoase, efebi cu fața pală, naiade ce dorm în scorburi în vecinătatea faunilor, centauri, vârtejuri de lumină, luceferi în cascadă etc.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cităm după volumul *Versuri* (Editura „Eminescu“, 1972), unde pemele sunt grupate tematic (*o cronologie a formelor* — zice autorul), în interiorul ciclurilor ordinea poemelor este însă cronologică.

Poemul are un nucleu epic și cultivă cu distincție (în cazul sentimentului erotic) pasiunea echilibrată. Iubirea este o *rană*, seara sufletul îndrăgostitului ia forma trupului uitat al femeii, *presimțul* dă târcoale și sub neguri grele, vâscoase, cuplul stă încremenit la țarm ascultând trecerea cocorilor (*La țarm*). Voluptatea, pentru acest liric cu simțurile supravegheate, este *sfântă* și dezlănțuirile pasionale îl înspăimântă:

„Iubito, rupe farmecul nebun!  
Beția asta cruntă nu-i a bună.“  
(*Symposion*)

Doinaș exprimă, așadar, temperanța clasică, pasiunea rațională și, deși vorbește în mai multe rânduri de delir, extaz, spiritul lui trece prin aceste vârtejuri ca salamandra prin flăcări. Dealtfel, multe poeme (mai ales cele din tinerețe) evocă *amintirea*, iar când sunt scrise sub puterea unei emoții recente, emoția se supune unui ceremonial complicat care temperează punctele prea calde ale confesiunii. O despărțire (*Elegie în gamă majoră*) e o temă de suferință abstractă, tratată meticolos:

„Plăcerile ca luntrile vopsite  
și-au șters de ape botul lor rotund,  
iar clipa amintirii fericite  
e doar o scoică de sidex pe prund.  
Să nu-ți faci chip cioplit din amintire  
și nici la jaruri vechi să nu adăști.  
Consolatoare, o vopsea subțire  
aplică gândurilor alte măști.  
  
Desprinde luntrea de la țarm și du-te.  
Precum se pierd în ceruri meteori,  
se stinge-n golul dragostei pierdute  
amarul sfânt, gustat de-atâtea ori.  
Lăsându-mă uitat, tu mă ucide  
cu fiecare vâslă, ca pe furi.  
O trestie de suferinți lichide  
să cânte-n deltă spumegând, la guri...“

Tendința mai generală este de a conceptualiza simbolurile, de a defini mai mult decât a sugera. Un poem de dragoste începe printr-o definiție a sărutului: „*fruct de carne și fior/ al marelui copac interior*“. În alt loc sărutul e numit *neastâmpăr sfânt al cărnii*, femeia — un *templu alb de solzi de fluturi*, materia — *tărâm de foc și har* etc. Mai abstract și mai pasionat de concepte, poetul vorbește în altă parte de *Moira* și introduce noțiuni-simboluri: *Adâncul-tată, Adâncul lumii, Adâncul fărâmiei, Locul, Cuvântul, Spiritul, Ideea* etc. Peste tot există asemenea imagini-pivot din care pleacă și la care revin toate interogațiile poemului. Cum vom vedea, Ștefan Augustin Doinaș are vocația *rotundului, plinului, simetricului*. Lirismul lui este, în esență, statuar și arată o mare voință de perfecțiune formală.

Excepționalele *balade* pornesc de la elemente romantice cunoscute (peisaje arctice, logodnici ce se iubesc fără știrea părinților, ziduri de castele părăsite etc.) într-o notație riguroasă și cu intenția de a scoate din ele mituri noi. Majoritatea privesc condiția creatorului modern. Într-un burg vechi din Țările-de-Jos un grădinar visează să crească un trandafir negru și încearcă, în acest sens, toate combinațiile, recurge la magie (fata lui hrănește trei luni la sân un șarpe, apoi îl arde și presară cenușa pe stratul unde cresc trandafirii), inutil, soiul nou nu apare. Apoi grădinarul piere în mlaștini și peste oarecare vreme din craniul mortului răsare floarea pe care, viu, nu putuse s-o descoperi. Devenit strigoi, grădinarul se plimbă la miezul nopții având în loc de ochi trandafiri negri (*Trandafirul negru*). Mister, superstiție, simbol. Simbolul poate sugera destinul insolit al creatorului. El (știm de la romantici) este bolnav de un vis pe care numai moartea îl luminează. Ideea, poate, și a sacrificiului, obsesia unei vocații (nebunii) în care numai creatorul autentic crede. Pe această schemă, poetul desfășoară o întregă literatură de imagini: burgul este înconjurat de holde arse de pelagră, păsări sfioase zboară cu aripi fragede, grădinarul privește peste diguri vârtejul apelor, epavele

putrede ies la suprafață, cocoșii trâmbițează, magi vestiți vin și pleacă, fluviile își schimbă vadul, vântul bate-n echinocții etc. ...

Simbolistica este uneori de natură folclorică (Crai de ghindă, Graiul de Verde, Crai nou) și sugerează, în chipul basmului, inițierea tânărului, proba bărbăției lui (*Acel-care-nu-se-teme-de-nimic*). Cel care nu se teme pierе, victimă a cutezantei și a nechibzuinței. E visătorul? E tinerețea fugoasă, tragică în luptă cu proza existenței?... Balada lasă posibilitatea mai multor interpretări. Ce poate să însemne cele trei sulite înfipте în stânci și de ce tânărul crai se avântă nebunește spre acele sulite?... Când baladele abordează teme filozofice mai complicate (*Forma omului*), poezia pierе în explicații. *Soarele și scoica* narează o idilă în lumea materiei. E balada *Riga Cripto* a lui Doinaș. Cu puțină imaginație s-ar putea spune că el prefigurează aici mitul lucaefărului. Hyperion e soarele și Cătălina, o scoică oceanică, *princiară, virtuoașă*. Îmbrățișarea Soarelui este fecundă și ucigătoare. Și mai în spiritul romantismului bolintinean (sau al tânărului Eminescu) este *Nunta*, unde aflăm tema îndrăgostiților nefericiți. Rolf este invitat la nunta logodnicei lui și, pregătit să răzbune insulta, intră în castelul inamic cu sabia în mână. Însă mireasa e întinsă pe catafalc și cavalerul Rolf, după ce ucide în dreapta și în stânga, ia în brațe logodnica, se urcă în turn și se aruncă în marea înspumegată. Poemul nu mai ascunde aici nici un secret:

„Îmbrățișând-o, îi cuprinse gura  
— o frunză vânăтă și înghețată —  
cu buzele lui strânse și fierbinți,  
mușcând din nou, și mai amară, ura  
iscată și hrănită de părinți.“

Subiectele sunt uneori clasice (*Funeraliile lui Demetrios, Alexandru refuzând apa, Lucullus pe ruinele cetății Amisus*), peisajul e însă totdeauna grandios romantic, de o sălbăticie studiată: Roma în flăcări, valuri ce se izbesc de stânci, ceruri încărcate ca niște

policandre. Există și un înțeles moral în aceste parabole. Alexandru cel Mare, care refuză apa în pustiuri în favoarea soldaților săi, este un simbol al justiției. Însă nu acest element se reține în primul rând, ci simțul decorativului, interesul poetului pentru o natură în stare de ebuliție:

„Un soare imens, fioros policandru,  
rănea alburiul zenitului fiert,  
cu câteva sute de lămpi arămii,  
urcate de scuturi la câteva mii.  
Văzduhul topit clocotea ca o lavă,  
sorbit de văltoare cu suflu de jar,  
sub coifuri fluide, respinse de slavă,  
soldații boleau de-un amarnic pojar,  
ținând, cu cercei și cu bumbi, în alai  
superbele hamuri de flăcări pe cai.  
Văpaia țâșnea din căldări și din zale,  
din stânci și vulcani cu bogat zăcământ,  
al căror cuptor cu comori minerale  
o umbră de foc arunca pe pământ...”

Dintre balade, *Mistrețul cu colți de argint* este, indiscutabil, cea în care dorința de a moderniza mitul se realizează mai bine. Fabula este simplă: un prinț din Levant, pasionat vânător, visează să răpună un mistreț fantastic, cu colți de argint. În ciuda sfaturilor sănătoase date de slujitori, el se avântă spre inima pădurii întunecoase. Prințul nu reușește să vâneze prețioasa fiară, e în schimb el ucis de mistrețul teribil, în timp ce cornul de vânătoare sună melancolic. Schema baladei, mai puțin latura polemică, este aceea din *Noapte de decembrie*. Și aici este vorba de un idealism (în sens moral), de obstinație în urmărirea unui țel înalt și de jertfa ce intră în chip necesar la temelia oricărui vis. Prințul e, deci, creatorul, mistrețul — idealul, Mecca lui. În planul creației ar putea fi vorba de perfecțiunea artei. Creatorul nu ajunge să cucerească absolutul și e ucis de idealul în care crede. O temă

romantică foarte răspândită. Mai puțin cunoscută este ideea forței transformatoare a visului. Halucinat, prințul vede peste tot în natură mistreți cu colți de argint, râurile, iarba, luna iau înfățișarea animalului fabulos. În propozițiuni estetice aceasta s-ar traduce: arta metamorfozează, subiectivizează obiectele. Pur fantastică este balada *Regele, fiul copacului*, istoria împreunării dintre o regină și un ulm. Regăsim, aici, tema reintegrării în unitatea originară, transpusă de Șt. Aug. Doinaș pe plan cosmic. Femeia care concepe cu un copac este simbolul unui univers material din care a dispărut diferențierea regnurilor. *Sfântul Gheorghe cel Fals* are o notă de romanță (povestea călugăriței seduse), însă pe un plan mai profund descoperim și aici o variantă la mitul luceafărului. Diavolul ispitește pe curata Cecilia luând chipul sfântului Gheorghe și, odată păcatul înfăptuit, Diavolul se convertește la legea iubirii pământene. Scenariul este, deci, răsturnat. Inițiativa aparține factorului supranatural și tot el suportă consecințele cele mai grele: își schimbă condiția (simbolul este ambivalent: Diavolul reprezintă și Răul) și acceptă determinarea terestră, în timp ce pământeanca Cecilia cucerește prin moarte iertarea și eternitatea. Fiind vorba de Diavol, lucrurile s-ar putea discuta, firește, și altfel. Teologic, el este o întrupare a păcatului, existențial — el reprezintă principiul vital, viața ce biruie ascetismul moral. O biruință ce implică însă ideea de sacrificiu. Faptul că Diavolul concupiscent ia înfățișarea sfântului Gheorghe (sfânt militar, simbol, altfel, al virilității) nu-i fără însemnătate. Psihanaliștii ar vedea în el un simbol al inițierii erotice. Urmând schema, s-ar zice că balaurul reprezintă ascetismul bisericii. Șirul ipotezelor este fără sfârșit.

\* \* \*

Versurile de maturitate ale lui Ștefan Augustin Doinaș (*Cartea marelor*, 1964; *Omul cu compasul*, 1966; *Seminția lui Laokoon*, 1967; *Ipostaze*, 1968; *Alter ego*, 1970; *Ce mi s-a întâmplat cu două*

*cuvinte*, 1972) pun un și mai mare accent pe ceea ce poetica modernă numește *écriture*. Sunt versuri rotunde, muzicale, fără disonanțele, rupturile pe care le reclamă poemul modern. Nevoia de simetrie impune multe versuri de legătură (*versuri-zero*, spune autorul în *Avertismentul* ce însoțește volumul antologic citat!), indicând o pauză a spiritului și un gol în construcție. De aici vine, poate, și impresia că poemele, având totdeauna *volum*, cer spațiu și o bună perspectivă pentru a putea fi privite. Nu cred să mă înșel spunând că poezia lui Doinaș este dominată de ideea *monumentalului*. Ea arată un simț al grandiosului ordonat și o vocație, repet, *a statuarului*, ceea ce implică și un sens ascendent, vertical, al imaginației. O mișcare de ascensiune, dar nu de detașare, transcenderă a materiei. Obiectele își păstrează întreaga lor materialitate, se stilizează, dar nu ies niciodată din sfera gravitației terestre. Să recitim încă o dată versurile din această perspectivă: femeia este un *templu alb*, sărutul este un fruct (fructul fiind un produs finit, sferic, deci geometric), într-un poem (*Grota cu soare*) bărbatul și femeia constituie un grup statuar:

„Bărbatul de la brâu în jos e stâncă:  
el ține-n brațele-nălțate care  
încep treptat și ele să-mpietrească  
trupul femeii, ultima ofrandă.  
Iar muntele se simte plin pe dinăuntru,  
ca zărilor, de stele ce pulsează...”

Soarele (am citat mai înainte versurile) participă și el la această viziune monumentală a naturii. E un *imens*, *fioros policandru* (obiect prin excelență statuar). Doinaș evocă apoi *renul*, animal decorativ și, prin confuzia pe care o pot crea coarnele lui rămuroase, o sinteză între două regnuri. În mai multe rânduri este vorba de *cerb*, simbol al aceleiași confuzii în lumea materiei. Orice confuzie de regnuri, spunea Călinescu, este poetică. Cerbul este, în orice caz, un animal fabulos și, prin ținuta

lui, sugerează demnitate și forță. Ștefan Aug. Doinaș îl plasează spectaculos pe stânci sihastre (iată o tendință de a *ordona natura!*):

„Ca o săgeată împlântată-n scut,  
vibrează cerbul, sus, pe culmi sihastre.  
Alături, îmbăiată în dezastre,  
stă umbra întâlnită la păscut.

\*

Pulsează leneș apele albastre  
sub tâmpla lui. Văzduhu-i abătut.  
Și — iată frigul ce l-a străbătut  
când scormonea cu coarnele prin astre.

\*

Mai fulgeră prin amintire creste,  
și falnice alaiuri din poveste  
cu murmure și susure îl bat.

\*

Iar orele, în perindare lină,  
înalță brusc și tot mai mult înclină  
coroana lui de rămuriș uscat.“

Din lumea păsărilor decorative, Doinaș alege *păunul* și-i dedică un poem în șapte părți, cu subtilități tehnice ca acestea:

„El nu știa pe ce tulpini fragile  
își află loc miracolul: orbește-și  
*desfășura* rotirea printre arbori;  
*încet* se desfăcea încet o parte;  
*penajul* luând foc se satura  
*ca* roua de grandoare; el scotea  
*un* sunet orb, sălbatic, ca de fiară-n  
*delir*: delir al lucrurilor toate,  
*al* virtualității lor, expuse



lumii întregi, iepure ale tainei  
 înlăcrimate, rai pierdut de păsări.  
 El își desfășura încet penajul  
 ca un delir al lumii-nlăcrimate...“

Printre *figurile* monumentalului, statuarului trebuie să cităm și *amfora*, *ulciorul*, la tot pasul în versurile poetului. Chiar elementele imponderabile au la el tendința de a participa la o arhitectură a imaginarului. Timpul, de pildă, *boltește* (“bolnav de faptă, timpul boltește-un arc de vie”), lumina formează un *arc de triumf*; razele, un *cort*, cerul în totalitate este imaginat ca un *vast cort*, în timp ce elemente mai profane ca bruma sculptează *sâni* enormi. Moartea, în fine, începe printr-o năruire de *temple*:

„Dar vine-un timp când orice templu moare,  
 statuile decad, se sparg ulcioare,  
 iar trupurile se topec pe-alei.  
 Când toate se știrbesc și se dărâmă,  
 ea se preschimbă-n cioburi și fărâmă,  
 făcând din brațul morții sclavul ei.“

Poezia se cheamă *Frumusețea*, iar frumusețea este figurată ca o statuie de flăcări pe care timpul o transformă-n cioburi. Tot așa *ideea*, în slujba căreia poetul trăiește. Ideea este o amantă fără patimă care ține pe umerii ei puternici echilibrul lumii dinăuntru și al lumii dinafară (*Amanta*). Este poemul (o mică, în fapt, cosmogonie) în care viziunea statuară a lui Ștefan Aug. Doinaș se exprimă în termenii cei mai limpezi:

„Auritoare, albă stalactită  
 care susține bolta unui gând  
 cu trupul ei de raze, spumegând,  
 cu gura tragică și răzvrătită;

profil de-argint, ca mare-ntr-un intrând,  
 de unde praguri tot mai sus invită

spre-o altă lume, furtunos ivită  
din mâluri și azururi, rând pe rând;

orgolioasă de singurătate,  
tiranică, născută cu-orhideea:

așa mă bântuie cu voluptate  
punând pe fruntea mea stigmat și mir  
amanta fără patimă, Ideea.“

Și mai direct legat de această temă privilegiată este în poemele lui Doinaș motivul statuii propriu-zise. Statuia ca obiect de reflecție lirică și ca *figură* a spiritului în contact cu lucrurile. Sub diverse forme ea veghează nașterea și evoluția poemului. Trecând peste alte referințe, să ne oprim asupra lui *Laokoon*, obiect clasic de raportare când e vorba de viața și granițele genurilor în artă. Ștefan Aug. Doinaș îl evocă văzând în el o parabolă a existenței: bătrânul este același, singur și demn în lupta lui cruntă, numai numărul copiilor s-a înmulțit: copiii *urcă și-mpietresc*, victime neputincioase ale unei forțe implacabile. Iată în ce fel este expusă această temă:

„De două mii de ani — cum e firesc —  
e tot mai mare soclul; piețe, vetre,  
cu dalele lor galbene-l spoiesc,  
adăugând asfaltul lângă pietre.  
Bătrânul e la fel: un urler mut  
îl ține-n umbra deasă; dintr-o parte  
se vede barba care i-a crescut  
cu firul alb, decolorat de moarte.  
Copiii sunt mai mulți. Și vin mereu.  
Ca-n vremurile vechi, când fiecare  
ființă își avea destinul său  
și frumusețea scrisă-n mădulare,  
ei urcă — și-mpietresc: sălbatic grup  
în care-nchipuind prelungi eșarfe,  
plângând sub daltă, fiecare trup  
e sugrumat de propriul său șarpe...“

Obsesia *statuarului* întâlnește aici și în alte versuri pasiunea lui Ștefan Augustin Doinaș pentru clasicitate. *Ce long regard sur le calme de dieu* — scria Valéry. O tandră întoarcere, în cazul poetului nostru, la mitologia greco-latină. Doinaș nu caută lumea clasică din dezgust față de lumea modernă. Opțiunea este pur estetică. Din versurile lui s-ar putea ușor alcătui o culegere de *Poèmes antiques*, unde să fie vorba de Sfinx, de Orfeu revenind din Infern, de Pan suflând din trestii, de centauri și nimfe, de Ulisse și, firește, de Penelope, de Apollo îmbrățișând pe Dafne, de Lucullus pe ruinele cetății Amisus, de funeraliile lui Demetrios, fără a mai pune la socoteală referințele propriu-zis literare. Ele sunt numeroase (de la Platon la Goethe) și arată preocuparea de a nu izola discursul liric de viața ideilor, sursă, ca oricare alta, de poezie. Unele referințe vizează simboluri mai înalte, cele mai multe au însă o valoare pur ornamentală. Preferințele noastre merg, se înțelege, spre cele dintâi. Reluând mituri vechi, poetul rareori le răstoarnă sensul. Lupta cu Minotaurul este o luptă cu Adevărul. Cine o acceptă învinge sau este învins, altă ieșire nu este (*Lupta cu Minotaurul*). Orfeu, frecvent citat, este un mit mai mult al creației decât al iubirii (*Orfeu, Monolog, Orfeu revenind din infern*). Pe marginea ultimului poem s-ar putea specula: Orfeu nu este învins de slăbiciunea (curiozitatea), ci de forța lui: fiara din suflet care-l împinsese spre *tărâmul de spaimă*. Poetul însuși se închipuie într-o singurătate deplină (și *scânteietoare*), un Orfeu pe treapta unui *univers fără glas*.

Tema creatorului este, dealtfel, tema preferată a lui Ștefan Augustin Doinaș. Un întreg ciclu (*Piscul sau descrierea Poeziei*) își propune ca obiect de reflecție poezia și poetul. Poetul este nebunul care vinde zăpadă în cetate, cel ce risipește, altfel spus, imponderabile. Poezia este o *dobândă a morții și o ispită a limbii*, ceea ce înseamnă: o luptă cu limbajul (*leproasele turme ale consoanelor*). Vocalele, în schimb, sunt strălucitoare ca niște astre, iar ce se rotește în jurul lor (poezia propriu-zisă) e „rod al

disperării de-a stabili *contacte*“ (*Arta poetică*). Contacte, firește, cu lucrurile. Însă lucrurile participă la o geometrie a universului. Doinaș nu *descoperă* obiectele, n-are în fața lor nici un complex: le *asumă* doar, le introduce într-un sistem dinainte conceput. Chiar elementele rebele, dezechilibrante pe care, am văzut, le evocă (cascade, fulgere, marea-n spasmi, noaptea brăzdată de ploii torențiale etc.) nu pun în primejdie mecanismul bine reglat al universului. Valoarea lor este mai degrabă decorativă: niște uragane *înmărmurite*. În fond, lirismul fin al lui Doinaș este sistematic, repliat în el însuși. Nu cunoaște, în orice caz, teroarea marilor procese vitale. Universul lui respiră prin cristale și privește cu ochii imobili ai statuilor. Când, totuși, elementele dinainte vin în discuție, percepția lor este pur intelectuală.

Într-un loc (*Ierarhie*) poezia este văzută ca o echivalență între hazard și lume, iar creatorul — cel ce găsește echivalentul pur, ideal (în sens platonician) al lucrurilor: „acela/ care supune lucrurile lumii/ supracerescului tipar“ (*Cel ce vorbește în locul meu*). Alte poeme vorbesc, în genere, fără angoase, fără un sentiment mai acut al tragicului, de timp, de destin, de moarte — subiecte de meditație calmă. Timpul este un *uliu* care smulge clipa fericită a dragostei și piere apoi în azur (*Uliul*). Rodul lui e *fapta* și *facta*, în general, bucură. Mai neliniștit, mai misterios — și prin aceasta mai adânc liric — e poemul *În așteptare*, prefirare, bănuim, a destinului, a morții sau poate a divinității:

„Dacă-aș putea să prind în scobitura  
urechii mele zgomotele toate  
de pe pământ, aș auzi și pasul  
cu care-mi dai târcoale de departe.  
Ori, poate, stai de mult în fața mea;  
dar ești atât de mare, că prin zarea  
făpturii tale ce cuprinde totul  
zăresc pe țărături cerbul cu coroana  
de coarne-mpărătești incendiate;

și-n urma lui, sub ramuri, vânătorul  
ținându-l și-așteptând să se desprindă  
unul de altul, în văzduh și-n apă,  
botul sorbit — de botul care soarbe...”

Coerentă, unitară, egală cu sine, poezia lui Augustin Doinaș este mai puțin fructul unei *experiențe*, decât rezultatul unui exercițiu sau, pentru a nu pune o prăpastie între aceste noțiuni, poezia lui iese din *experiența unui exercițiu*. Exercițiu, mai întâi, în domeniul limbajului, exercițiu, apoi, de disciplinare a spiritului și de depășire a simțurilor. Lirismul se obiectivizează, fatal, și tinde să conceptualizeze noțiunile curente ale existenței. Însă conceptualizarea nu înseamnă, ca la Ion Barbu, ermetizarea ideii poetice. Autorul *Baladelor* e clar, explicit, abordează cu seriozitate tema și duce totdeauna până la capăt poemul. Are oroare de fragmentarismul modern, cum se poate constata și în eseurile lui critice, unde respinge delirul verbal al tinerilor. Această obsesie a perfecțiunii îl izolează de noua generație de poeți, neîncredători în fața oricărei tendințe de clasicizare a versului. Însă trebuie să remarcăm că disciplina prozodică este pentru Doinaș o formă de purificare a emoțiilor. Construind poemul, poetul se construiește pe sine, detașat de senzațiile primare. Întrebarea este dacă poezia câștigă sau suferă de pe urma acestui proces.

Câștigă într-un anumit sens, pentru că, depășind emoția curentă, trece mai ușor pragul ideilor. Doinaș este, în fond, un poet preocupat de temele mari ale artei, cu o deschidere remarcabilă spre meditație. A face o poezie a miturilor poetice nu-i un lucru obișnuit în literatura noastră. Poemele sale cele mai bune (între ele câteva excelente sonete) au o frumoasă transparență intelectuală, o altitudine și o gravitate care fac posibilă speculația. Când în poezia română există atâtea spirite bogomilice, de ce n-ar fi binevenit un spirit de geometru, auster, constructiv?! Trebuie să acceptăm că poezia poate trăi și sub

regimul lucidității și că dorința de perfecțiune formală nu este în toate împrejurările un semn de facilitate. Orice creator adevărat tinde, în fond, spre perfecțiune, chiar și atunci când își propune s-o distragă sistematic: el visează — paradox inevitabil — la o perfecțiune în imperfecțiune. Însă imperfecțiunea (ca și perfecțiunea) absolută nu-i, din fericire, posibilă. Experiența suprarealiștilor ne convinge în acest sens.

Prea multă abilitate tehnică strică, totuși. Perfecțiunea poate obosi. Marii poeți își permit să facă din când în când și *greșeli*, coboară tonul, întrerup șirul versurilor frumoase, și această schimbare dă urechii și ochiului nostru ascuțimi noi.

Evitarea, apoi, sistematică a emoțiilor directe poate usca *discursul* liric. E impresia pe care ne-o dau unele poeme ale lui Ștefan Aug. Doinaș, bine compuse, cu *idei* admirabil puse în scenă; senzația însă de inerție (căci există și o inerție a frumuseții, o inerție a perfecțiunii!) este de neînălțurat. Să luăm, de pildă, *Trei ipostaze ale mării*, un poem în cinci părți, dintre care un prolog și un epilog. O meditație în care este vorba de increat, de *summa tenebrosa*, de ieșirea copilului în lume înfășurat în țipăt, de *blânda exudație divină*, *orfir* etc., însă meditația, în totalitatea ei, se apropie prea mult de spiritul unei disertații. E meticuloasă și plină de abstracțiuni ce împiedică textul să se concentreze într-un simbol memorabil. E surprinzător, dar un text atât de plin, cizelat, lasă impresia că nu ascunde un al doilea plan, un *subtext*, unde să se poată refugia implicațiile secrete ale versurilor. Discursul se încheie în el însuși ca într-o crisalidă de celuloid. Ochiul nostru caută un dezacord, o iregularitate, ca să poată pătrunde înăuntru și e dezamăgit de a nu afla.

Un ciclu nou de poeme — *Anotimpul discret* (în vol. antologic *Alfabet poetic*, 1978) — arată că în lirismul ceremonis al lui Doinaș, „livresc“ în sensul cel mai profund și mai modern al termenului, există și un viu sentiment al purificării, o frenezie a simțurilor matinale.

## Marin PREDA

1922—1980



### REALISMUL PSIHOLOGIC

Lectura atentă a nuvelor lui Marin Preda (*Întâlnirea din pământuri*, 1948) descoperă, în afara lucrurilor cunoscute, comentate pe larg de critici, un autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului în *Colina*, *Calul*, *La câmp*, *Înainte de moarte*, *Amiază de vară*, mai toate scrieri de început, paradoxale, construite pe observația realității rurale. Odată prozatorul fixat în formula lui realistă, i s-au contestat, cu o violență neînțeleasă, posibilitățile într-o epică vizionară, din prejudecata că realismul exclude imaginativul, fabulosul, sondarea în straturile tulburi ale conștiinței. Dar Albert Béguin descoperea un Balzac romantic, vizionar, tenebros, sub notația rece și crudă, un poet al oniricului,

surprinzător la un doctor în științe sociale. Rebreanu e, în *Adam și Eva*, fantastic și metafizic în genul lui Eminescu, obsedat de *arhetip*, tinzând spre mari construcții narative în chipul romanticilor. La scriitori cu un stil unitar, disocierile de acest fel nu anulează o formulă și o metodă, fixată în elementele ei de bază: o completează numai pe un plan special de percepție. Există un punct de unde observația minuțioasă, supusă obiectului, lunecă spre zonele subliminare ale conștiinței. Pe neașteptate cresc, ca stâncile în mijlocul oceanului, piramide de lavă, faptele ies din relațiile lor normale și în jurul celor mai neînsemnate amănunte apar mari umbre. Subiectul trece înaintea obiectului examinat și, fără să știe, prozatorul, deprins să observe și să judece lumea *more geometrico*, devine liric și fantast. Există o mitologie a realismului, un fantastic care derivă nu din transcrierea supranaturalului, neverosimilului în ordinea existenței, ci, ca la Dostoievski, din studiul stărilor obsesive. Scriitorul român are, în genere, mai mult decât se recunoaște, o sensibilitate la fabulos și enigmatic, de care se apropie cu mijloacele prozei de analiză sau de evocare.

La Marin Preda nota terifiantă derivă din sugestia unei realități morale ascunse (*Calul*) sau din observarea minuțioasă a formelor pe care le ia presimțirea morții (*Înainte de moarte*). În *Colina* fantasticul e, ca la Gib Mihăescu (*Vedenia*), o proiecție a spaimei. Latura lui psihologică e vizibilă. Vasile Catrina, după un somn agitat, cu vise cumplete, merge la câmp și, acolo, împresurat de o ceață deasă, ametește, îi pare că păduricea se aprinde și piere, colina se umflă ca o bășică enormă, se clatină, se scufundă. Apare, nu se știe de unde, și un moșneag, apoi dispare, iar țăranul se întreabă la modul lui realistic: „Ei! Ce, m-au găsit dracii?!...” pentru ca, în final, copleșit de atâtea semne, să fugă înspăimântat. Cadrul narațiunii e acela al vieții comune și nimic nu anunță accentul fabulos de la sfârșit. Totul pare un vis rău, prelungit la



lumina zilei și trăit în stare de luciditate. *Colina* e în fapt transcrierea unei halucinații, cu o pregătire și o gradație a narațiunii proprii prozatorului analist.

În *Calul și Înainte de moarte* orice lunecare fantastică a faptelor dispăre. Dăm, acum, peste un spirit anxios, obsedat de ideea morții. Nimic nu lasă însă, în desfășurarea narațiunii, să se întrevadă această realitate morală, căci Marin Preda păstrează față de dramele eroilor săi, așa cum cerea Lovinescu, o „indiferență” obiectivă. În *Calul* (în care cineva descoperă, surprinzător, „un mit al asasinatului”), narațiune cu o bună tehnică de a nara, lipsa anecdotei e bătătoare la ochi. Nimic nu se petrece aici, în afară de faptul că un țăran omoară un cal bătrân, devenit povară în gospodărie. Știința scriitorului e de a relata impersonal gesturile înșelătoare, pregătirea înceată a actului final. Omul se scoală dimineața mai devreme, hotărât să isprăvească, înaintea altor treburi, un lucru la care se gândise în ziua precedentă, scoate calul din grajd, vorbește blând cu el, îi dă apă, apoi, după ce străbate satul, îl omoară, fără grabă, într-o lupta inegală, tristă. Nu e nimic simbolic aici, nici o intenție de a da o aură tragicului. Replica finală a unui observator: „Ja uite, băăă [...] unu, belește un cal! Cu-țu, naaa!... Na, bobica, naaa!...” cade ca o ghilotină peste peisajul dezolant al unei morți intrate în ordinea faptelor banale. Obsesia, fiorul real al morții aparțin însă prozatorului, comentator rece al acestui spectacol lipsit de măreție.

Sub forma mai dramatică a angoasei, o regăsim, în *Înainte de moarte*, povestea unei agonii mărunte. Conștiința iminentei dispariții trezește mai întâi lui Stancu lui Stăncilă o obsesivă dorință de a ști cu toată exactitatea când i se va împlini sorocul. El se ferește să pronunțe cuvântul hotărâtor, exorcizează cu sentimentul ascuns că poate opri un destin fatal. Formula cu care se adresează doctorului e evazivă: „în cutare timp”, iar când acesta din urmă indică un anotimp, țăranul izbucnește cu violență:

„— De unde știi tu, mă? [...] Soarele și dumnezeii mă-ti, de

unde știi tu? Spune de unde știi tu... Arhanghelii și steaua... De unde?... De unde?..."

În direcția unei „estetici periculoase“ a fost fixată și povestirea *La câmp*, unde apare și o oaie rea, schiță a viitoarei Bisica din *Moromeții*. Aici intenția polemică dă scrierii un ax, o justificare estetică. Doi ciobani, Stroe și Bălea, surprind o fată dormind pe câmp și o violează. Narațiunea pare și e în realitate o replică la imaginea amorului câmpenesc, popularizat de scrierile idilice. O experiență aspră, izvorâtă dintr-o realitate morală elementară, se suprapune peste idila iubirii păstorești, și, în relatarea ei, prozatorul își fixează o atitudine mai mult estetică decât morală. Să se observe că ceea ce a putut părea unor comentatori mai vechi elogiul instinctului e, în realitate, tendința de a pune proza pe un teren solid de observație psihologică.

Psihologiile rurale pe care le examinează Marin Preda nu aparțin atât unor *complicați*, cum s-a spus în nenumărate rânduri, cât unor indivizi tipici, surprinși în gesturile lor banale, însă dintr-o perspectivă analitică inedită. De la Rebreanu, psihologia țaranului a început să fie privită ca o alcătuire de forțe divergente. Intuiția sigură a lui Marin Preda e de a se fi orientat spre zonele neguroase ale psihologiei, unde sublimul, în formele speciale ale eticii sătești, se unește cu trivialul, afecțiunea cu duritatea, spiritualul cu patologicul.

Viziunea esențială a acestei realități morale, valorificată estetic în toată întinderea ei, o aflăm în *Moromeții*, scrierea fundamentală a lui Marin Preda. Nuvelele par niște secvențe pregătitoare, cu o valoare literară însă autonomă. Ilie Resteu, din *În ceată*, prefigurează pe omul „rău“ Țugurlan, Pațanghel, din *O adunare liniștită*, pe Moromete, Iacomul Miai Miai pe rapacele Bălan, schițe, toate, ale unei compoziții capitale. Aici, ca și în alte fragmente (*Întâlnirea din pământuri*), plăcerea analizei e dublată de plăcerea de a povesti. Moralismul începe să fie dublat, și chiar întrecut în anumite clipe, de comedigraf. În maniera lui Creangă

sau Caragiale, prozatorul înregistrează nu zicerile tipice, ci reacțiile tipice, formele orale cu accent pe vocabula pitorească. „Vorba ceea“ a lui Creangă sau „Ce’ș’copil“ a lui Caragiale devine aici „nu-ș-ce“, concludiv, ironic. În *ceată* e monologul unui țăran mândros, din care deducem biografia tipică a omului de la câmpie. *Întâlnirea din pământuri* e relatarea unei „cavalerii rusticane“ în peisajul dunărean, cu mijloacele prozei de analiză. Ca și *O adunare liniștită* și *Calul*, *Întâlnirea din pământuri* e o scriere excepțională, concepută într-un stil epic necunoscut prozei anterioare, deși estetica autorului e orientată, în genere, spre realismul ardelenilor, pe care vrea să-l depășească însă prin „filozofie“ și psihologie abisală. Filozofia e absentă și transcrierea dramei erotice, în faza ei inițială, e, în narațiunea citată, totul. Prozatorul, punând accent pe candoare, contrazice viziunea dură din *La câmp*. Dugu vede goală pe Drina și se îndrăgostește fulgerător; pentru a o cuceri trebuie însă să se bată cu Achim Achim, un măgădău care revendică prioritate asupra fetei. În afară de latura anecdotică, e de reținut sugestia trecerii în altă vârstă morală, ca și buna tehnică a dialogului. Aici națiunea se precipită. În *O adunare liniștită*, dimpotrivă, plăcerea de a povesti trece înaintea altor intenții. Pațanghel e un moș Nichifor Coțcariul al câmpiei dunărene. El a făcut o călătorie cu vecinul Miai, a înregistrat niște întâmplări și le relatează, acum, în fața ascultătorilor, fără grabă, revenind asupra faptelor, aducând lumini noi acolo unde un element pare neguros. Ideea de spectacol e urmărită pe mai multe planuri. Pațanghel „joacă“, ferindu-se să comenteze de la început faptele și să tragă o încheiere morală. El organizează o mică scenă, distribuie rolurile, pentru a fi totul mai limpede: „Dar ascultați aicea, să vă spun eu vouă! N-am nici o nevoie. Ce? Miai? Îl dau dracului și gata. Dar numai așa, ca să vedeți și voi. Uite, mă, să zicem așa: Matei, tu ești Miai, înțelegeți? Acum tu, Miai, mergi cu mine la munte și, ascultă aici, să te superi tu că nu vrei

să-mi dai și mie merticul tău. Știi, mă? Adică eu, Pațanghel, îți cer ție, tu Miai, să-mi dai merticul tău, și tu să te superi că nu vrei.“

Ipoteza e, firește, absurdă, dar țăranul vrea tocmai să dovedească că vecinul său e cărpănos, rapace, pus pe înavuțire. Remarcabilă este, apoi, ironia atingătoare, în formele specifice ale vorbirii țăărănești:

„— Ești mai prost ca mine, Modane [...] și e prost și ăla unde ai citit, că a scris așa cum spui tu [...].“

— Uite, Pațanghele, zice Modan, să presupunem că nu ești prost, mai ales că stai cu mine de vorbă...”

Cu aceste atribute de luciditate, capacitate de iluzionare și ușor caracter de comedigraf ironic, se constituie psihologia sau *natura moromețiană*, proprie și eroilor din nuvele. Pațanghel e un exemplar tipic. Ilie Barbu din *Desfășurarea* (1952) — un altul. La apariție, nuvela reprezenta un progres față de nivelul prozei din epocă cu teme similare; citită azi, dintr-un punct estetic mai înalt, ea rezistă fragmentar, prin comentariul colorat, cu intuiții sigure privitoare la modificarea psihologiei rurale. Câteva fenomene sociale din epoca noastră sunt bine prezentate, și nuvela se ridică incontestabil peste muntele de proză sociologică, schematică, comună în epocă. Procesul moral mai general e acela, adeseori adus în discuție, al dezalienării țăranului. Pe acest fenomen mai larg, Marin Preda încearcă, în modul său caracteristic, să fixeze o structură tipică. Conștiința independenței, bucuria, demnitatea și celelalte decurg de aici. Nuvela, judecată în sine, e antrenantă, scrisă cu vervă, cu o notă de ironie. Organizate, tot așa, în jurul unui destin contemporan, supus unui proces de renaștere etică, sunt și *Ferestre întunecate* (1956), *Îndrăzneala* (1959), cea de a doua o pânză cinematografică mai întinsă. *Friguri* (1963) e o încercare de evadare a prozatorului din universul țăărănesc, cu rezultate pe care le-am semnalat altă dată. O proză la zi, cu semnificații imediate, aflăm în *Situațiile președintelui*, dialog savuros între un țăran (președinte de coo-

perativă colectivă, rămas la vechile mentalități gospodărești) și un activist de partid. Povestirea sau, mai degrabă, fragmentul epic pare desprins dintr-o scriere întinsă. Sub o formă înveselitoare, prozatorul face observații fine despre chipul în care se adaptează o experiență țărănească milenară la noile forme sociale. Văcăruș trimite la raion situații neclare, convins fiind că cifrele și hârtiile n-au nici o importanță. Băiculeț, activistul, îi dă o lecție de pedagogie socială. Întrebat câte găini are în gospodărie, președintele răspunde simplu: „Păi câte să avem? Avem atâtea câte sunt în găinărie! Alea sunt, altele n-am“, arătând surprindere față de curiozitatea celui alt. Când i se replică, între altele, că numărul real al găinilor nu e echivalent cu cel trimis pe hârtie raionului, Văcăruș răspunde, ca Păcală, că „mai mor găinile“, parcă ar fi spus — comentează cu maliție prozatorul — „se mai joacă ele, au obiceiul ăsta: le place să moară“.

De altă structură, aducând cu scrierile de început, e schița *Amiază de vară*, descriere, ca și *Colina*, a unei halucinații, cu note de fantastic și realism jovial. Sugestia unei după-amiezi „întoarse de demult“ trimite la Mateiu Caragiale, dar numai o clipă, căci narațiunea revine imediat la observarea psihologiei elementare. O țărăncă *aude* mașina de cusut mergând singură, e înspăimântată, apoi se resemnează în neputința de a înțelege. Vocea aspră a bărbatului sosit de la câmp (vocea lucidității) destramă această vrajă plină de teamă.

În aceste linii sumare, nuvelistica lui Marin Preda mi se pare a se desprinde dintr-un principiu estetic superior. I se asociază o rară putere de observație și intuiție a metamorfozelor sufletului țărănesc. Efectul literar imediat e acela ce duce la fixarea unei structuri morale, detașată prin elementele ei de micul romantism semănătorist. Modelul acestei proze obiective, „indiferente“, analitice e Rebreanu, cel dintâi în literatura noastră care pune capăt exceselor epicii semănătoriste. Marin Preda îl depășește însă în încercarea de a surprinde psihologia abisală.

Disocierile pe planul analizei și intenția de a redescoperi psihologia rurală, în alternarea de forțe divergente, în filozofia sufletului simplu, refractar, ironic, neliniștit, candid și energic până la izbucniri violente, conferă narațiunilor sale o originalitate de necontestat în cadrele mai largi ale prozei de analiză.

\* \* \*

Debutul extraordinar al lui Marin Preda nu l-a impus, pe cât era de așteptat, ca prozator, poate și din prejudecata că un volum de nuvele nu poate consacra un mare scriitor. Abia apariția *Moromeților* (vol. I, 1955) a atras atenția asupra dimensiunilor talentului său și a noutății pe care o reprezintă formula sa epică. Romanul a fost întâmpinat favorabil și nici mai târziu interesul criticii nu a scăzut. S-a pronunțat destul de repede cuvântul *capodoperă* și de aici înainte toate scrierile prozatorului au avut de înfruntat comparația cu acest model. Când, în 1967, după o lungă gestație, apare volumul al II-lea, critica nu mai arată același entuziasm. Se aud glasuri care ceartă pe autor pentru ideea de a continua o carte intrată deja în conștiința publicului. Indignarea nu este prin nimic justificată, *Moromeții*, II, este în unele aspecte mai dens, mai profund decât primul, însă puterea prejudecății e mare la acest punct și spiritele critice care s-au obișnuit cu un stil și o tipologie acceptă cu greu aceeași tipologie văzută dintr-un unghi diferit și tratată cu altă metodă epică. Cele două părți formează totuși o unitate, ele se susțin și se luminesc reciproc, impunând o tipologie necunoscută până la Marin Preda în proza românească. Întâiul volum este concentrat asupra unui singur personaj, întreaga desfășurare epică este subordonată lui Ilie Moromete. Cartea este scrisă într-un stil pe alocuri ironic, personajele au timp să gândească și să se exprime, gesturile lor sunt libere, existența, în orice caz, nu-i terorizează. De pe *stănoaga* podiștei sale, Ilie Moromete privește cu un ochi netulburat oamenii care trec pe drum, în *adunarea* din curtea lui Ioan el

citește și judecă necruțător evenimentele. Spațiul este întins, viața nu-i tulburată de întâmplări care să schimbe și să precipite un ritm vechi, calm, de existență.

Ritmul epic se schimbă, în volumul al II-lea. Existența socială este, aici, mai concentrată, oamenii apar invadați de întâmplări, satul așezat pe tipare arhaice intră într-un proces rapid de destrămare. Proza care narează toate acestea este cu necesitate mai crispată, pagina mai densă, sub puterea faptelor dinafară personajele apar micșorate, gesturile lor nu mai au spontaneitatea din prima fază. Moromete, care rămâne și aici un simbol, se retrage de pe *podîșcă* în locuri mai obscure, sfera lui de observație se micșorează, bucuria interioară începe să fie condiționată de elemente pe care nu le poate stăpâni. Stilul epic se adaptează acestei schimbări de perspectivă. Narațiunea se complică, numărul focarelor epice crește, sub presiunea numeroaselor paranteze fraza își pierde din fluentă, devine aspră și demonstrativă. O anumită crispă a propozițiilor, provenită din elaborarea lor îndelungată, arată și o înstrăinare a prozatorului față de obiectul narațiunii. Din romanul unui *destin*, *Moromeții* devine romanul unei colectivități (*satul*) și al unei civilizații sancționate de istorie.

Toate aceste modificări au derutat critica, obișnuită cu viziunea mai senină și stilul mai degajat din primul volum, și au făcut-o să nedreptățească o carte curajoasă și profundă. Judecat în ansamblu, *Moromeții* e un mare roman prin originalitatea, întâi, a tipologiei și profunzimea creației. Tipologia este, ca la Slavici și Rebreanu, țărănească, totuși câtă deosebire! Sufletul rural este acolo rudimentar, obsedat de acumulare în ordine materială și, numai după ce acest proces s-a încheiat, el poate să audă și alte *glasuri* ce vin din adâncul ființei lui. G. Călinescu observa că țăraniile lui Slavici nu reprezintă *caractere* tipice, ci, ca în vechile epopei, *atitudini* tipice de viață. M. Preda înlătură imaginea acestui mecanism simplu, previzibil, mișcat mai mult de instincte, și face din țăraniile săi indivizi cu o viață psihologică normală, apți prin aceasta a

deveni eroi de proză modernă. Sub influența probabil și a romanului american (Steinbeck, Faulkner) — care descrie cu precădere complexitatea oamenilor obscuri (fermieri scăpătați, negri într-o libertate provizorie, arierăți ca Benny sau brute inocente ca Lennie etc.) — M. Preda prezintă niște țărani inteligenți și ironici, complecși ca structură morală, în măsură prin aceasta să-și reprezinte și să trăiască în modul lor caracteristic marile drame ale existenței. În proză nu profesiunea și cultura personajelor interesează, ci capacitatea lor de a exprima condiția umană. Un doctor docent și un tăietor de lemne pot fi în egală măsură eroi de literatură fundamentală.

Independent de aceste probleme de sociologie a personajelor, ce se pun azi numai într-o cultură tânără ca a noastră, unde, în chip bizar, prejudecățile au o viață mai lungă, *Morometii* reprezintă și o mare *descoperire* literară. Eroul central al romanului, Ilie Moromete, nu seamănă cu nici unul dintre personajele prozei anterioare, rurale sau citadine. Originalitatea lui vine din modul în care un spirit inventiv, *creator*, transformă existența într-un spectacol. De pe stănoaga podiștei sau de pe prispa casei, Moromete privește lumea cu un ochi pătrunzător, *semnificant*, în întâmplările cele mai simple el descoperă ceva deosebit, o notă înveselitoare, o lumină care pentru ceilalți nu se aprinde. Călătorind la munte pentru a vinde porumb, Moromete povestește la întoarcere niște fapte extraordinare. Însotind mai târziu pe tatăl său într-o călătorie asemănătoare, Niculae (fiul) rămâne dezamăgit: întâmplările sunt banale, oamenii lipsiți de farmec, munteanca tânără care tulburase pe tatăl său i se pare o țărancă oarecare, prin nimic deosebită de altă femeie din Siliștea-Gumești etc. „Tatăl — notează naratorul — avea ciudatul dar de a vedea lucruri care lor le scăpau, pe care nu le vedeau.“

*Ciudatul dar* ține pe Moromete și pe prietenii săi la suprafața vieții sociale, străini de patimi degradante, neînrobiți de marele mecanism al istoriei. Acesta continuă totuși să se manifeste, și



*Moromeții* este în bună parte romanul istoriei care încercuiește viclean individul și-i condiționează viața interioară. Ce se vede întâi în *Moromeții* este studiul acestor relații, concentrate pe un spațiu restrâns de viață. Acțiunea se petrece de la începutul verii până în toamnă în Siliștea-Gumești, sat din câmpia Dunării. Reluat și în alte cărți (*Marele singuratic*, *Delirul*), satul devine un fel de *imago-mundi*, centrul de observație a lumii și, prin profunzimea narațiunii, punctul de sprijin al Universului. Alungate de istorie în alte locuri, personajele revin cu gândul sau cu pasul la Siliștea-Gumești, drumurile lor trec totdeauna prin acest spațiu privilegiat, individualizat literar în chipul în care alte spații reale (Salinas — marea vale din romanele lui Steinbeck sau comitatul Yoknapatawpha în romanele lui Faulkner) au devenit puncte de reper într-o geografie a imaginarului. Satul se concentrează în *Moromeții* (I) la viața unei familii și, numai prin atingere, la viața unei colectivități mai largi. Însă sonda, fixată pe un spațiu restrâns, intră adânc în straturile unei spiritualități vechi. Din înregistrarea vieții de familie, în fazele ei tipice (trezirea dimineța sub glasul aspru al tatălui, plecarea la câmp, masa, întoarcerea de la câmp, din nou masa, cu participarea întregii familii etc.), iese la iveală un cod al existenței țărănești.

Nimic extraordinar nu se petrece la acest prim nivel în roman. Un țăran se întoarce de la câmp și, înconjurat de întreaga familie, ia masa așezat pe prag, deasupra tuturor. Un prim indiciu de autoritate într-o lume în care tiparele arhaice au supraviețuit. Această cină țărănească, prezentată pe mai multe pagini, nu are nimic din culoarea și opulența marilor ospete din pictura olandeză. Solemnitatea și modestia culinară îi dau, dimpotrivă, un caracter aproape sacru. Ca în picturile vechi, lumina narațiunii cade pe chipul Părintelui, care veghează asupra copiilor înghesuți în jurul unei mese joase:

„Cât ieșeau din iarnă și până aproape de Sfântul Niculae, *Moromeții* mâncau în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în

jurul ei pe niște scăunele cât palma. Fără să știe când, copiii se așezară cu vremea unul lângă altul, după fire și neam. Cei trei frați vitregi, Paraschiv, Nilă și Achim, stăteau spre partea dinafară a tindei, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară. De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculae, pe Ilinca și Tita, copiii făcuți cu Moromete.

Moromete stătea parcă deasupra tuturor. Locul lui era pragul celei de-a doua odăi, de pe care el stăpânea cu privirea pe fiecare. Toți ceilalți stăteau umăr lângă umăr, înghesuți, masa fiind prea mică. Moromete n-o mai schimbuse de pe vremea primei lui căsătorii, deși numărul copiilor crescuse. El ședea bine pe pragul lui, putea să se miște în voie și dealtfel nimănui nu-i trecuse prin cap că ar fi bine să se schimbe masa aceea joasă și plină de arsurile de la tigaie.“

Ilie Moromete stăpânește în chip absolut peste o familie formată din două rânduri de copii învrăjbiți între ei din cauza pământului. Descrierea mesei este înceată și ritualul ei dezvăluie relațiile adevărate din sânul familiei. Copiii din prima căsătorie (Paraschiv, Nilă, Achim) nu se înțeleg cu cei din a doua (Ilinca, Tita, Niculae), și tatăl, pentru a păstra unitatea familiei, este dur și justițiabil. Când mezinul, Niculae, face mofturi la masă, mâna tatălui îl lovește necruțător. Dealtfel, din primele 20 de pagini luăm cunoștință de toate problemele familiei: existența celor două loturi de pământ și lupta pentru a le păstra neștirbite, disensiunile între frații vitregi, proiectul de fugă la București al lui Paraschiv, Achim și Nilă, bigotismul mamei (Catrina), primejdia *foncierii* și a datoriei la bancă, dorința băiatului cel mic, Niculae, de a merge la școală și ostilitatea celorlalți copii față de această idee etc. Marin Preda se folosește de aceste scene expozitive pentru a studia în liniște răurile ce se vor desface apoi în numeroasele ramificații.

*Moromeții* are trei părți și toate încep cu o prezentare de ansamblu: aici *masa*, în partea a doua *prispa*, pe care sunt înșirați la adăpost de ploaie toți membrii familiei, în fine, *secerișul*, precedat de o pregătire aproape mistică, sub puterea unei mari exaltări, în orice caz, a plecării la câmp. Indivizii se diferențiază prin mici detalii de comportament. Nilă are o frunte „lată și groasă“ și ori de câte ori acest personaj greoi, ezitant, apare în carte, fruntea încordată, marcând chinul unei gândiri încete, nu va lipsi din notațiile prozatorului. Paraschiv are un râs ciudat („parcă ar fi pârât ceva“), și semnul lui fizionomic distinctiv este satisfacția rea, vulgară, exprimată de împletirea buzelor lungi („întinzându-și cu plăcere buzele lui împletite“).

Însă modificarea vieții interioare în *Moromeții* este marcată mai ales de *glasuri*. Glasul arată umoarea, caracterul și poziția individului în ierarhia socială. Catrina, supusă bărbatului, temătoare de copiii vitregi, are un glas „îndepărtat și îmbulzit de gânduri“. Tatăl autoritar are mai multe *glasuri*, când „puternic și amenințător, făcându-i pe toți să tresară de teamă“, când un glas „schimbat și necunoscut“, fals, ironic. Victor Bălosu, voiajorul, are un glas „spălat“, Țugurlan, un glas, „neprietenos și străin“, Guica — spioana satului — are un glas înecat de curiozitate și plăcere. Cuvântul exprimă o relație, glasul marchează natura acestei relații. Boțoghină, țăranul bolnav, nevoit să-și vândă o parte din pământ, discută cu Tudor Bălosu și Victor într-un chip care indică o înstrăinare totală: „Fiecare cuvânt scos de cei trei oameni scârțâia, nu se lipea de celălalt, nimerea alături, nu se putea rotunji și încălzi, atât Boțoghină, cât și Bălosu se uitau în lături, întorceau capetele în altă parte când unul din ei deschidea gura.“

Marin Preda dă astfel de indicații fine de regie și personajele sale își trădează viața interioară prin varietatea fonică. Un băiat, Vatică Boțoghină, ia în gospodărie locul tatălui, plecat la sanatoriu. Copil încă, el își ia rolul în serios, și cel dintâi semn de autoritate este glasul „aspru și neînduplecat“ cu care își strigă sora. Întâm-

plările prin care trece Ilie Moromete sunt urmate de o subtilă dialectică a glasurilor, cu subțirimi și grosimi care traduc metamorfozele psihicului. Procedeu este folosit în genere de *comportamentiști*. M. Preda îi asociază și analiza, amănunțită și precisă, fără acel respect ortodox față de convenții care paralizează adesea simțul creației la mulți autori moderni.

Tema centrală în *Moromeții* ar fi, din acest punct de vedere, libertatea morală în luptă cu fatalitățile istoriei. Ea este anunțată de prozator într-o frază liminară, programatică, de care s-a făcut în interpretarea critică mult caz: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari“... Ceea ce urmează în roman contrazice această imagine. Timpul este viclean, răbdarea nu-i decât o formă de acumulare pentru o nouă criză. La sfârșit, când drama Moromeților este narată și, prin ea, imaginea vieții liniștite e spulberată, prozatorul revine asupra notației de început: „Timpul nu mai avea răbdare.“ Este una din multele *imagini ale simetriei* (să le spunem astfel) în literatura lui M. Preda, plină de evoluții închise, de ample mișcări în cerc. Aceasta vrea să dea o idee despre rotația procesuală a vieții după o lege statornică și misterioasă care acționează și în natură. Chiar demersul epic al prozatorului se înscrie în fatalitatea acestei repetiții. El revine în cartea nouă la simbolurile pe care le-a părăsit în cartea anterioară, proza lui trăiește sub puterea unei obsesii a *înțoarcerii* la un punct originar.

*Moromeții* stau sub un clopot cosmic și drumurile mari ale istoriei trec prin ograda lor. Istoria pare la început neputincioasă, iar libertatea omului stăpân pe două loturi de pământ este în afara oricărei primejdii. Imaginea lui Ilie Moromete stând pe stănoaga podiștei și fumând nepăsător (“din mâna lui fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop”) vine să întărească ideea timpului încremenit și prietenos. Omul liniștit și ironic stă, totuși, pe un vulcan, în familia peste care păstorește cu autoritate absolută

se pregătește un complot. Copiii cei mari sunt lacomi de câștig și ceartă pe tatăl lor că își pierde timpul stând de vorbă cu prietenii săi Cocoșilă și Dumitru lui Nae în loc să meargă la munte și să speculeze grâul. Lui Moromete nu-i place negustoria, iar banii îi pricinuiesc o furie neputincioasă. Disprețul lui față de Bălosu vine de aici. Pământul este făcut să dea produse, iar produsele să hrănească pe membrii familiei și să acopere cheltuielile casei, atât. Paraschiv, Achim și Nilă au o poftă nemăsurată de câștig și prima lor formă de răzvrătire față de autoritatea tatălui este nemulțumirea față de imobilitatea lui socială. Ei murmură și-l vorbesc de rău în sat că a dat porumbul ieftin și că, în genere, el „nu face nimic“, „stă toată ziua“. *A face ceva* este a face bani. Tinerii Moromete au simțul acumulării burgheze, ei vor să transforme grâul, lâna, laptele în bani. Modelul lor e Tudor Bălosu, semnul noilor relații capitaliste în economia satului. Moromete are o concepție patriarhală și, voind să-și lecuiască fiii de boala câștigului, îi lasă să se ducă de mai multe ori la munte. Insuccesul nu-i dezarmează și, stimulați de Guica, sora rea a tatălui, ei plănuiesc să fugă cu oile și caii la București. Presat de *fonciere* și de bancă, Moromete acceptă, după lungi ezitări, să lase pe Achim să plece cu oile la București pentru a câștiga bani, însă banii nu vin și, după oarecare vreme, țăranul află că băieții lui vor să-l jefuiască și să-l părească.

E momentul în care începe declinul personajului. Până atunci el ținuse piept receptorului, jandarmului, lui Tudor Bălosu, trăise senin, cu un sentiment înalt al independenței. Spargerea familiei duce la prăbușirea lui morală, și semnalul acestui proces este, ca și înainte, *glasul*:

„— Băieții mei! exclamă Moromete cu un glas de parcă n-ar fi știut că avea băieți. Băieții mei, Scămosule, sunt bolnavi. Să fugă de acasă! De ce asta? Nu i-am lăsat eu să facă ce vor? Absolută, absolută libertate le-am lăsat ! Dacă veneau și-mi spuneau: «Mă, noi vrem să fugim de acasă», crezi că i-aș fi împiedicat eu,

Scămosule!? «De ce să fugiți, frățioare? le-aș fi spus. Încet nu puteți să mergeți?»“

Schimbarea glasului (“tulbure și însingurat”) anunță o modificare interioară profundă. Lumina pe care Moromete o descoperea în întâmplările și faptele vieții se stinge, liniștea îl părăsește și, fără liniște, existența nu mai este o încântare, ci o povară: „Cum să trăiești dacă nu ești liniștit?” Moromete și Dumitru lui Nae, prieteni vechi, nu *se mai văd*, ei, care se vedeau de departe și totdeauna cu o mare bucurie. Încercările celorlalți de a-i atrage în discuțiile politice rămân fără rezultat. De pe stânoaga podiștei — locul vechi de observație — Moromete vede un drum trist și niște țărani prăpădiți care trăiesc fără să știe că bucuria lor este înșelătoare. Gând cineva îi dă bună ziua, el nu răspunde: „Era unul dintre aceia care mai credeau că lumea era așa cum și-o închipuiau ei, care credeau că speranțele sunt bucurii adevărate și nenorocirile numai ale altora și care, în loc să se oprească pe loc, să se trezească și să se înspăimânte, treceau pe drum liniștit și încrezător și dădeau bună ziua.”

Momentul culminant al acestei crize se desfășoară la hotarul lotului de pământ. M. Preda își pune eroul în condițiile în care personajul lui Rebreanu săvârșea un gest mistic sărutând bulgării de pământ. Moromete nu mai face nici un gest simbolic. Închis în lumea gândurilor, el supune unei judecăți aspre lumea nevăzută care i-a salvăcit copiii și l-a silit pe el însuși să iasă din cercul de bucurii în care trăise. Drama nu este de ordin economic, ci moral. Durerea lui Moromete vine, întâi, dintr-un simț înalt al paternității rănite. Nu faptul de a-și pierde o parte din lot îl întunecă, ci ideea de a-și pierde fiii și liniștea care-l face să privească existența ca un spectacol *superior*. Lipsește din meditația lui disperarea joasă. Gândul prăbușirii unei ordini durabile este primit cu o tristețe rece. Înstrăinarea de starea de inocență în care trăise îi pare mai rea decât moartea:

„«Am făcut tot ce trebuia, reluă Moromete cu o sforțare, le-am dat tot ce era, la toți, fiecăruia ce-a vrut... Ce mai trebuia să fac și n-am făcut? Ce mai era de făcut și m-am dat la o parte și n-am avut grijă? Mi-au spus ei mie ceva să le dau și nu le-am dat? A cerut cineva ceva de la mine și eu am spus nu? Mi-a arătat mie cineva un drum mai bun pentru ei pe care eu să-l fi ocolit fiindcă așa am vrut eu? S-au luat după lume, nu s-au luat după mine! Și dacă lumea e așa cum zic ei și nu e așa cum zic eu, ce mai rămâne de făcut?! N-au decît să se scufunde! Întâi lumea și pe urmă și ei cu ea» Și această gândire sumbră și trufașă îl ridică pe Moromete în picioare, pregătit parcă să facă față unei asmenea prăbușiri.“

Scena confruntării finale este magistral construită. Stăpânirea de sine este arma lui Moromete. Până în ultima clipă el speră să-și poată recâștiga fiii porniți pe o cale greșită. Când aceștia, pierzându-și răbdarea, se revoltă pe față împotriva tatălui, sparg lada și batjocoresc casa în care crescuseră, bătrânul țaran vorbește cu glas blând și sfios, își ceartă nevasta, cere un foc băiatului cel mic, lovește obrazul fetei care vociferează și se roagă liniștit și senin de fiii care nu vor să-l mai asculte. După această pregătire înceată, izbucnirea este teribilă: Moromete ridică parul și lovește fără cruțare, *glasul* lui devenind un urlet:

„— Ne-no-ro-ci-tu-le! Paraschive! Nenorocitul ce ești! Apoi se întoarse spre Nilă, care între timp sărise din pat și se ghemuise într-un colț:

— Și tu, Nilă? Tu, mă? E lume care aleargă din zi și până în noapte pentru un pumn de făină! Și voi ca niște câini! Ca niște câini turbați săriți unul la altul! Vă omor! Cui nu-i place la târta mea, să se ducă! Să plece!“

Corecțiunea și discursul nu au nici un efect. Paraschiv și Nilă sparg lada de zestre a fetelor, iau banii și covoarele și fug cu caii, amenințând cu o răzbunare și mai mare. Moromete bate la poarta lui Tudor Bălosu și vinde o parte din pământul familiei. Trufașul

vecin n-are totuși satisfacția de a-l vedea pe Moromete umilit: sub puterea unei lovituri năprasnice, Moromete rămâne „îndepărtat și nepăsător“. Lovitura are efect în alt plan. Omul netulburat și ironic părăsește stănoaga podiștei, nu mai răspunde la cuvintele de salut și nu mai poate fi auzit povestind nici una din acele întâmplări care fermecau pe prietenii săi din Silistea-Gumești. Fantezia lui se închide. *Omul creator* este învins de *omul social*. Din Moromete dinainte nu mai rămâne decât capul de humă făcut în timpul unei adunări în poiana lui Iocan de Din Vasilescu. Existența dăinuie în artă.

\* \* \*

Deși cea mai importantă, istoria Moromeților nu acoperă toată suprafața romanului. Alte istorii (aceea a lui Bircă și a Polinei, a bolii lui Boțoghină, a răzvrătirii lui Țugurlan) vin să coloreze viața unui sat de câmpie în care oamenii, trăind sub amenințarea unui timp capricios, continuă imperturbabil să se nască, să iubească, să treacă prin întâmplări vesele și triste și să moară în cele din urmă, lasând locul altora. Foșnetul acestei vitalități necurmăte, sub apăsarea unui soare moleșitor de câmpie, este admirabil sugerat în *Moromeții*. Lupta pentru existență, crâncenă și aici ca peste tot, nu desfigurează pe indivizi. Marin Preda înlătură din viziunea lui imaginea omului înlănțuit de instincte, iar când, pentru o clipă, instinctele ies la suprafața textului, prozatorul aduce imediat alte elemente care luminează fața sufletului țărănesc. Pilduitoare este în acest sens istoria cuplului Bircă-Polina, asemănătoare în latura ei socială cu aceea a lui Ion și a Anei din romanul lui Rebreanu. Dealtfel, tema tânărului țăran care se folosește de fata unui om înstărit pentru a pune mâna pe avere e generală în literatura rurală. Preda o reia, schimbând sensul strategiei și umanizând tipurile. Bircă, băiat sărac, e îndrăgostit de Polina, fata lui Tudor Bălosu. Primul semn pe care îl avem despre tânărul țăran este *cântecul*. Masa Moromeților e tulburată



de cântecul lui Birică, venit să cheme la poartă, după un obicei statornicit în viața satului, fata pe care o iubește. Însă în locul fetei apare tatăl, care are alte socoteli și vrea s-o mărite cu un țăran cu avere. Bălosu asmute câinele și gonește de la poartă cu înjurături pe Birică, iar acesta se apără invocând o dreptate immanentă. Furia lui este expresia unei conștiințe morale ultragiante. Un altul, cu mintea stăpânită de gândul posesiunii, ar fi ocolit confruntarea directă sau s-ar fi retras în chip viclean, evitând o rupere totală a relațiilor. Birică, mânios că e tratat ca un țăgan, reacționează cu o violență verbală din care se deduc, totuși, inocența și durerea sinceră:

„— De ce să asmuți câinele pe mine, nea Tudore, dacă ai o fată și fluieră cineva la ea, dumneata trebuie să asmuți câinele? Ce ți-am făcut eu dumitale? Ți-am făcut eu ceva vreodată? Păi de ce asmuți câinele pe mine, nea Tudore, dacă de furat nu te-am furat, de făcut nu ți-am făcut nimic? Atunci de ce să asmuți câinele pe mine, nea Tudore? De ce să asmuți câinele pe mine, mă, 'tu-ți dumnezeul măti Bălosule! Chiorule!“

Birică nu dezarmează și, după o explicație dură cu Polina, o răpește și apoi se liniștește. Rolul lui s-a încheiat. E pe cale de a se resemna față de refuzul socrului de a-i da zestrea Polinei, însă intervine, neașteptat, tânăra lui femeie care dovedește o energie extraordinară. Polina nu-i, ca Ana, o victimă între avariția tatălui și lăcomia inumană a soțului. Devenind nevestă, în ea se trezesc energii nebănuite. Văzând modul hotărât în care conduce ostilitățile dintre tată și soț, avem pentru o clipă impresia că nevasta lui Birică face, structural, parte din familia Marei și a Vitoriei Lipan, cealaltă față (bărbătească, întreprinzătoare) a tipologiei tradiționale. Polina nu luptă însă decât pentru *zestrea* ei și, după ce își duce bărbatul pe miriște pentru a smulge cu forța grâul ce i se cuvine și a da tatălui nedrept o lecție (“Cum nu înțelegi tu, Ioane, că trebuie să-l faci pe tata să tremure când ți-o pomeni numele?! Pe marginea satului să te ocolească, când te-o vedea!“),

se retrage cu discreție în umbra bărbatului. Dealtfel, istoria lui Bircă și a Polinei se oprește aici. Dintr-o notă aflăm, mai târziu, că, dați în judecată de Bălosu, ei pierd procesul și, odată cu aceasta, dispar de pe scena satului.

Demonstrația epică s-a făcut, femeia de la sat nu-i, în viziunea lui Preda, o simplă unealtă în mâinile bărbatului ambițios și posesiv, iar țăranul tânăr și sărac nu caută cu obstinație să parvină călcând în picioare legea și sentimentul. Bircă e sfios, ascultă cu respect de părinți, iar pe Polina o iubește cu o duioșie de licean. Scena posesiunii pe pământul reavăn, sub lumina zilei, este simbolică. Nimic din violența trivială a altor acuplări câmpenești descrise de literatură. Bărbatul care, peste puțin timp, împins de la spate de energica lui femeie, va pune mâna în gâtul socrului, este invadat aici de un mare sentiment, și gestul împreunării simple, în liniștea și complicitatea șesului, e de o religiozitate poetică:

„— Ai de gând să mai dai mult cu târnăcopul ăla? întrebă ea zâmbind ciudat.

— De ce să nu dau cu târnăcopul?

Și ea nu răspunse și deodată el înțelese că de mult stă el aici singur cu ea... Aruncă târnăcopul. Polina se întoarce cu umărul și îl așteaptă dintr-o parte, parcă la pândă, cu ochii deschiși; se lăsă greu, cu toată puterea trupului, și gemu când el o apucă și o înfășură în brațe; numai când o ridică pe sus închise ea ochii. El o duse chiar pe pământul din care avea să-și ridice casă și o iubi acolo pe răcoarea lui curată, păzit de lumina mare a zilei.“

Nu este în intenția lui M. Preda de a studia feminitatea rurală în raport cu psihologia vârstei, însă, indirect, din desfășurarea narațiunii, se poate deduce o schiță de tipologie în acest sens. Polina e, întâi, fata tânără pe care prejudecățile sociale o împiedică să se însoțească cu bărbatul care-i place și atunci riscă totul, dând curs liber sentimentului. Criza erotică are anumită complexitate, femeia de la țară nu-i, în orice caz, numai o sursă de pământ și

o uzină de copii, cum s-a afirmat. Pasiunile izbucnesc viforos și, pentru a se împlini, au nevoie uneori de suportul unei mari tenacități. Mărioara Fântână (*Moromeții*, II) așteaptă cu răbdare ani întregi bărbatul pe care l-a ales și recurge la complicate stratageme pentru a-l câștiga.

Rădița vede un flăcău tăcut (episodul tinereții lui Ilie Moromete este trecut din *Marele singuratic* în *Moromeții*, II, ed. a II-a) și din clipa aceea destinul ei este marcat. Ea moare, ca o eroină romantică, din prea multă dragoste, după ce născuse trei copii bărbatului care o subjugase cu privirea. Dragostea este pentru ele o boală ce le intră în trup fără a le paraliza, totuși, orgoliul. Acesta rămâne totdeauna la pândă, tremurând ca o coardă de arc întinsă. Se va vedea că Preda nu face o deosebire mare între psihologia femeii de la sat și cea, de regulă mai complicată intelectual, a femeii crescute la oraș. Cu mici deosebiri de comportament și cu o mai mare, poate, capacitate de a-și reprezenta și mental sentimentul, ele intră în aceeași categorie tipologică.

Nevasta lui Boțoghină reprezintă cazul femeii mature care își apără copiii. Anghelina și Boțoghină se luaseră din dragoste și, când bărbatul hotărăște să vândă o parte din pământ pentru a-și putea îngriji sănătatea, femeia, până atunci înțelegătoare și blândă, devine crâncenă și calculată:

„— Păi dar, te repezi la pământ, ce-ți pasă ție! Ai uitat că ai doi copii care umblă cu spinarea goală [...] S-a mai îmbolnăvit lumea și nu și-a vândut pământul. A stat omul acasă, a mai mâncat un ou, a mai tăiat un pui și, dacă a avut zile, a trăit! [...] Ce tot îi dai zor cu cimitirul? [...] Du-te la cimitir dacă nu mai ești în stare să trăiești!“

Cruzimea Anghelinei nu-i, totuși, esențială, vorbele nemiloase trădează o iubire și o îngrijorare normală față de soarta copiilor. Boala nu intră în prevederile familiei țărănești, iar când ea apare, e socotită un accident. Ruinarea materială a familiei e o primejdie mai mare și, înainte de a înțelege suferințele bărbatului, Anghelina

se gândește la ce vor face copiii ei. Reaua ei luciditate arată un simț matern treaz. Când, la urmă, fatalitatea se întâmplă și pământul e vândut, femeia revine la starea normală. Din recomandarea pe care o face lui Boțoghină: „Vasile, să nu mori pe acolo, Vasile!“ se înțelege firea ei adevărată. S-a observat și cu alt prilej că femeile din proza lui Preda poartă adesea o lumină pe față. Lumina nu se stinge nici în sărăcie și suferință. Nevasta lui Țugurlan, care îngropase 12 copii, nu-și pierde semnul blândeții și al frumuseții morale. Lumina continuă să strălucească: „Avea în priviri și pe chip acea lumină ciudată pe care o dă numai durerea neconținută, lumina care seamănă cu bucuria și care de fapt nu e departe de ea.“

Fiind la capitolul femeii, să nu scăpăm din vedere pe Guica, sora lui Moromete. Ea reprezintă tipul femeii sterile și rele, îmbătrânită într-o ură mărunță. Guica e un fel de verișoară Bette în condițiile vieții țărănești, unde posibilitatea de intrigă și de disimulare este mai mică. Ea și-a făcut un scop în a trage de limbă pe cei care trec pe drum și a colporta veștile, îndeosebi pe cele proaste. De-o suspiciune tenebroasă, Guica adulmecă răul și prezice dezastrele. Pe Moromete îl urăște pentru că s-a însurat a doua oară, dintr-un motiv, va să zică, absurd. Supărarea ei este activă și, nemaiputând înlătura ceea ce s-a săvârșit, își găsește un scop în a ațâța pe copiii cei mari împotriva tatălui. La incitația ei, Paraschiv, Achim și Nilă pun la cale fuga la București. Ea savurează dinainte catastrofa și, de o curiozitate patologică, vizitează casa în ziua în care are loc prima tentativă de evadare a fiilor. Ciorapul pe care îl ține atârnat de gât și la care împletește întruna e semnul acestei existențe mărunte care se desfășoară, ca aceea a păianjenului, în colțuri obscure, țesând la nesfârșit pânza de intrigi. Apropiată prin vârstă și credința în superstiții de Guica este Catrina, însă Catrina va deveni un personaj cu o identitate literară mai bine conturată abia în volumul al II-lea.

Unicul detaliu care o diferențiază aici este viața ei dublă, în vis și realitate, și frica morbidă de Diavol. Ura cumplită împotriva bărbatului o va scoate, mai târziu, din anonimat.

Părăsind terenul feminității, să revenim la tipologia mare a cărții. Un personaj neîndoios memorabil este Țugurlan. Critica din deceniul a VI-lea l-a socotit un reprezentant al păturii sărace a satului, văzând în *Moromeții* o radiografie a straturilor sociale. M. Ungheanu îl numește, mai de curând<sup>1</sup>, un revoltat de tip camusian. Făcând un cuplu simbolic cu Moromete, Țugurlan ar reprezenta necesitatea care se opune brutal iluziei libertății. Pe de o parte, așadar, un sentiment de gratuitate, un simț înalt al contemplației, de cealaltă — un realism lucid, incomod, o intransigență împinsă până la nihilism. Ipoteza este seducătoare. Este ea și adevărată? Țugurlan reprezintă, nu mai încapе vorbă, individul nemulțumit de condiția sa. Revolta lui e tulbure, nediferențiată, tradusă întâi printr-o mare agresivitate verbală. Nedreptătit la împrăștierea, Țugurlan s-a înstrăinat de sat. A avut 13 copii, și dintre aceștia nu trăiește decât unul. În roman, el apare prima oară la adunarea din curtea fierarului Iocan și, îmbrățișând punctul de vedere al unui personaj neutru (opinia satului), naratorul îl prezintă ca un om „cu înfățișarea întunecată“, un om „rău și neprietenos, de care lumea se cam ferea“. Țugurlan se alătură instinctiv grupului format de Ion al lui Mîiai, Din Vasilescu și Marmorosblanc, care, în ierarhia adunării, ocupă un loc inferior. Ei stau „la margine“ și vorbele lor nu sunt luate în seamă. Țugurlan strică această ierarhie. El se uită la toți cu o privire grea și provocatoare, iar când intervine, glasul lui e „neprietenos și străin“. Țugurlan vorbește urât, și țăraniile sunt nemulțumiți că le strică bucuria conversației. Încercarea lui Moromete de a-l potoli sau invitația lui Dumitru lui Nae de a participa cu o mai mare liniște morală la dezbaterile lor, de *a face*, pe scurt,

---

<sup>1</sup> Marin Preda, *Vocație și aspirație*, Editura Eminescu, 1973.

*politică* (“Ce dracu, mă Țugurlane, de înjuri p-acilea? Lasă, că n-o să ne procopsim noi mai mult ca tine! Fă și tu politică, du-te dracului”), nu fac decât să-l învrăjbească și mai mult. Țugurlan nu vrea să facă politică și petrecerile țaranilor din Siliștea-Gumești îi par inutile și vinovate. Moromete, sufletul acestor dezbateri, surprins de violența și înstrăinarea din glasul lui Țugurlan (*glasul* indică în acest *areopag* temperatura morală și are valoarea unui cod), încearcă să-l aducă la o poziție rațională și, prin aceasta, să-l atragă în cercul preocupărilor lui. Inutil, țaranul frustrat rămâne ostil:

„—Ce e, Țugurlane, ai ceva cu mine? Întrebă și Moromete tot așa, cam nepăsător și cam supărat. [...]

— Ce să am cu dumneata! răspunse Țugurlan neprietenos, aruncându-i lui Moromete o privire întunecată. [...]

— Păi vezi că ai? spuse Moromete cu un glas care lupta între supărare și omenie.

— Păi asta e politică ce faceți voi? zise Țugurlan.

— Ei, așa se vorbește! spuse Moromete nemulțumit. Suntem aicea un număr de oameni care, nu așa, avem pretenția că e ceva de capul nostru și...

— Nu e nimic de capul vostru! Întrerupse Țugurlan cu brutalitate.“

Țugurlan reproșează celorlalți că, punând mâna pe pământ la împrăștiere, n-au mai ajutat pe alții să-și capete drepturile și, aranjați și mulțumiți de ceea ce au, fac *politică*, discută lucruri inutile, se cred deștepți, socotind pe alții proști. Din toată adunarea, consternată, furioasă pe vorbele lui Țugurlan, Moromete este singurul care înțelege *mesajul* lor ascuns:

„ — Stați, lăsați-l, că am înțeles ce vrea să spună: [...] Trei chestiuni rezultă din cele spuse de Țugurlan: că numai cine are lot poate să facă politică, alta că din pricina lui Cocoșilă a rămas Ion al lui Mii fără pământ, și a treia că nu suntem mai deștepți decât Ion al lui Mii, nu e așa, Țugurlane?“...

Dialectica subțire a lui Moromete nu rămâne fără efect. După oarecare vreme, omul neprietenos simte nevoia să se împace cu satul. *Starea de furie* în care el se simțise atâția ani bine, asociată cu un orgoliu teribil al înstrăinării (“el de o parte și toți ceilalți în afară; nici o apropiere, nici o încredere”), începe să se topească. Primul semn al liniștii care încolțește în el este *descoperirea* lucrurilor din jur. Apoi glasul lui devine „profetic” și, prinzând (după alte întâlniri cu Moromete) gustul speculației, începe să *facă politică*. Părăsește *starea de furie* pentru a intra în *starea de liniște și contemplație*, starea tipic moromețiană. Instalarea nu-i, totuși, până la urmă posibilă, pentru că și în cazul lui intervine istoria sub forma fatalității întâmplării: luând de piept pe morarul Tache, fiul lui Aristide, care fură și înșală oamenii, Țugurlan are de-a face cu jandarmul, e arestat și trimis la închisoare. Destinul lui nu se împlinește, sau se împlinește rău, împotriva firii sale adevărate. În volumul al II-lea el reapare de două ori în viața satului, însă pentru scurt timp și fără să poată împiedica procesul de destrămare a satului tradițional, cum ar fi dorit prietenul lui, Ilie Moromete.

Țugurlan este, în fond, un spirit justițiar cu un destin potrivnic, un instrument — dacă judecăm lucrurile sub aspect social — al istoriei și o victimă, totodată, a ei. Nu-i exagerat a spune că vocea dușmănoasă care tulbură petrecerea țăranilor din Siliștea-Gumești este vocea aspră a istoriei imediate. În imprecategoriile lui lipsite de culoare se afirmă realismul, luciditatea celui care, lipsit de ocrotirea proprietății, simte direct violența timpului. Previzuniile lui sumbre nu sunt lipsite de adevăr, intervenția în adunarea din curtea fierarului este, într-un fel, simbolică. Ea ar fi trebuit să arate că timpul nu este atât de calm și bucuriile țăranilor nu sunt eterne. Însă puterea iluziei este mai mare și omul revoltat se lasă el însuși, o vreme, atras de ea. Exprimând o dramă socială mai largă, Țugurlan exprimă în aceeași măsură un caz complicat de inconformism țăranesc, ridicat pe un fond de inocență: Istoria manipulează într-un chip imprezvizibil aceste elemente.

\* \* \*

S-a vorbit, în legătură cu stilul romanului, de detașarea ironică a naratorului. Ironia este o formă a *participării*, căci numai tragedia îngheață și separă. Râsul izolează, dar și apropie, stabilește o punte de comunicare, exceptând, firește, formele lui atroce (sarcasmul). Contrar a ce se zice, ironia nu distruge sau distruge după ce subiectul și-a asumat obiectul. Când I. L. Caragiale spune că este un *sentimental*, nu spune un neadevăr. Moromete a fost numit un *ironist*, și pe tema capacității lui de *disimulare* s-a scris o întreagă literatură. Formula pleacă de la un adevăr (Moromete își ascunde, adeseori, gândurile, una spune, alta judecă, joacă la nevoie comedia inocenței etc.), ea nu exprimă însă integral psihologia complexă a personajului apt să trăiască pe mai multe registre. De remarcat că eroii lui M. Preda nu se închid într-o virtute sau un viciu, nu sunt (cel puțin când e vorba de țărani) brute sau îngeri. Asprimea învelișului ascunde adesea un fruct moral gingaș, spinii ocrotesc floarea unei candori profunde. Moromete e, repetăm termenul, un *spirit creator* care, în mișcarea vieții obișnuite, se folosește de supapa umorului. Umorul sancționează și, în același timp, amplifică, selectează, pune în lumină, cu un cuvânt, *crează*. „Petrecerile“ țărănilor din Siliștea-Gumești sunt, în fapt, niște spectacole de ironie într-o tulburătoare varietate de nuanțe. Memorabilă este, în acest sens, *adunarea* de duminică din curtea lui Iocan, despre care a fost vorba de mai multe ori până acum. Ea este narată pe 30 de pagini de o sclipitoare vervă. Prozatorul voiește să sugereze că acest banchet spiritual țărănesc ocupă un loc important în existența satului, creează, totodată, cadrul necesar pentru desfășurarea eroului său. Sunt multe *adunări* în *Moromeții* (cina, prânzul la câmp, discuțiile din curtea lui Ilie Moromete, taifasurile de pe aria de treierat etc.) și mai toate au ca actor principal pe același Ilie Moromete. Spiritul lui are nevoie pentru a se manifesta de public, *bucuria* este o stare ce înflorește în atmosfera de emulație a dialogului.



Țăranii din Siliștea-Gumești vin la aceste adunări cu solemnitatea cu care spiritele credincioase merg la biserică. Plecarea de acasă, traversarea uliței, intrarea în curtea lui Iocan se desfășoară după un anumit protocol. Țăranii îmbracă întâi veșminte curate, ies la podișcă, stau de vorbă cu cei care trec pe drum, apoi trec pe la frizerul satului și, numai după aceea, rași proaspăt, se duc la locul adunării. Până să ajungă acolo, Moromete discută cu cineva despre ploaia care tocmai a căzut și despre viitoarea recoltă de grâu, povestește prietenului său mai tânăr Dumitru lui Nae despre Victor Bălosu și despre „facultățile“ lui (“asta devine după facultăți”), apoi despre Mizdra și un oarecare Năstase a lui Besensac, chestionează pe un alt țăran, Udubeașcă, într-un mod din care nu se înțelege dacă este amical sau ironic, dă, cu un cuvânt, un spectacol pregătitor, joacă o comedie intrată deja într-un ritual. Însă pregătirea nu s-a încheiat. Urmează prezentarea actorilor, în același stil care marchează o veselie lipsită de vulgaritate. Țăranii vorbesc toți deodată, povestesc despre cei absenți anecdote usturătoare, se cheamă cu nume bizare (Marmorosblanc, Vidrighin) etc. E larma obișnuită pe care o provoacă încercarea instrumentelor înaintea concertului. Concertul începe după ce și ultimul mare actor intră pe scenă: Cocoșilă. Venirea lui e anunțată de Dumitru lui Nae, crainicul acestui parlament sătesc: „Dați-vă la o parte! [...]. Păzea, că vine Cocoșilă!“

Numitul Cocoșilă înjură după fiecare propoziție. Modul lui de a comunica este apostrofa:

„— Mă, deșteptilor [...] Ce v-am spus eu vouă alaltăieri? [...] Asculți, Moromete? Nu mai citi, lasă, că am citit eu înaintea ta și sunt mai deștept, ascultă aici la mine... Degeaba are doi creieri!“...

Moromete și Cocoșilă, protagoniștii dezbaterii, prieteni și adversari politici, se simt de departe, se tatonează, se admonestează amical, vorbele lor lasă să se vadă o inteligență spontană și colorată. Nimic, în aceste schimburi de replici tăioase, din disponibilitatea și stereotipia eroilor caragialești. Ironia nu le

alterează profunzimea, batjocura pe care o mânuiesc cu abilitate nu dezvăluie un gol moral, ci o liniște și o generozitate, am putea spune, clasice. Fondul moral e sănătos, râsul nu este vulgar, spiritul rural, în genere, privește trivialul, monstruosul ca un accident, o abatere de la normalitate. Țăranii lui Preda n-au noțiunea demoniacului, spiritele bigote de genul Catrinei sau Guica sunt dezarmate prin ironia subțire. Când cele două femei discută chestiunea trupului devorat după moarte de viermi și a sufletului care se plimbă fără astâmpăr ca un abur, Moromete aprobă, cu viclenie, ipoteza:

„Păi, se plimbă! [...] Păi da, n-are încotro, se plimbă, firește“...

Se spune că pentru omul modern, desacralizat, *politica* este mitul cel mai puternic. Țăranii din *Moromeții* au despre acest mit păreri foarte curioase. S-ar putea spune că *politica* este subiectul petrecerii lor, tema spectacolului de duminică. În afara unor indivizi mai practici, ca Iocan și Aristide, care sunt roși de ambiția puterii, sau a unor deșrădăcinați, ca Victor Bălosu (i se spune, dealtfel, *voiajorul*), care găsesc într-o politică a violenței o compensație, ceilalți țărani sunt liberali, iorghiști, țărăniști, fără a avea vreo noțiune elementară de ideologie. Pe Iorga îl prețuiesc pentru că are „doi creieri“, Moromete e liberal dizident (dacă reținem bine nuanța) pentru că a citit un discurs pe această temă și i-a plăcut. Politica e în afara existenței lor, viața are legi mai vechi și mai statornice, în care țăranul crede cu mai mare putere. A semăna, a plivi și a secera, a ridica o casă și a sădi un pom care să dea umbră și dacă se poate fructe, iată o rânduială în care politica nu poate interveni în nici un chip. Politica îmbracă uneori haina administrației constrângătoare. De aceasta țăranii vor să scape, joacă în fața ei o comedie grozavă. Perceptorul intră în curte, iar țăranul se face că nu-l vede, strigă supărat la nevastă, se interesează de soarta unor seceri vechi, de o furcă aruncată lângă grajd, apoi se întoarce spre reprezentantul legii și zice scurt:

„N-am“, după care tace. Acesta intervine, aduce argumente, amenință, și, luând tăcerea țăranului drept un răspuns afirmativ, se apucă și taie chitanța. Suma e considerabilă, țăranul ia foaia, se uită curios la ea, o întoarce pe toate fețele și o restituie: „Păi nu ți-am spus că n-am? zise Moromete nevinovat. Ce să-ți fac eu dacă n-am! De unde să dau? N-am.“ La urmă, după lungi pertractări, chestiunea se aranjează, Moromete dă o sumă mai mică, iar receptorul acceptă pentru că n-are încotro: „Ja, iei o mie de lei și mai încolo, așa, mai discutăm noi! Ce, crezi că noi fătăm bani?“

E o strategie complicată aici, bazată pe experiența milenară a amânării, evaziunii. Moromete nu înfruntă răul, îl împresoară, îl păcălește. Sentimentul lui este că a tras pe sfoară pe receptorul Jupuitu, că datoriile amânate vor fi într-o zi șterse. Într-o societate în care administrațiile se schimbă des, a plăti *foncierea* e o dovadă de prostie. Nevasta lui Boțoghină își ceartă bărbatul că n-a urmat exemplul lui Moromete și s-a grăbit să-și achite impozitele.

Sub o formă mai abstractă, *politica* e obiectul unei savuroase comedii verbale. Moromete citește un articol din ziar și țăranii râd cu gura până la urechi, fac comentarii inteligente, iau metaforele la propriu și se întreabă, cu o inocență calculată, unde-i *starea de asediu*, căci nu se vede?! Delirul verbal al unui Mitică jurnalist este cu finețe ironizat prin încercarea de a da un conținut foarte concret formulelor goale. Ele par atunci de un absurd total. Expresiei „slăvire a crimei“ i se dă un înțeles religios, „articolului de înfierare“ un sens gospodăresc. Mintească deosebită a lui Moromete descoperă asemenea combinații obscure de cuvinte care excită spiritul rural. Scena lecturii și a comentării articolului despre „Marele congres agricol“ este memorabilă:

„ — Auziți ce zice regele! spuse el și îndată se făcu tăcere deplină. Auziți ce zice majestatea-sa, adăugă rotunzind mieros pe „majestatea-sa“ [...] «Domnilor, a devenit o lozincă să se spună la noi că agricultura este ocupațiunea principală a românilor, am spus-o și eu, dar, din nenorocire, dacă este ocupațiunea manuală

principală a românului, nu este totdeauna și ocupațiunea lui mintală»...

Moromete se opri și rămase cu privirea țintă în ziar. Tăcerea continua.

— He-he! izbucni pe neașteptate Dumitru lui Nae, și râsul său gălgâi puternic și leneș mai departe. He, he, he, ia uitați-vă cum a rămas Moromete!

— Adică, se răsuci Moromete spre Cocoșilă, lăsând pentru moment ziarul la o parte, adică ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii!

Cocoșilă nu răspunse, se uita invidios la Moromete care știa să găsească în ziar astfel de lucruri.

— Primul agricultor o fi mergând și el la plug? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.

— Merge, de ce să nu meargă? zise Iocan. Când se desprimăvărează, iese cu plugul din curtea palatului și se duce și el la arat.

— O fi având pământ? se interesă cineva.

— Are! afirmă Cocoșilă. Are, așa, cam vreun lot și jumătate!...

— Nu cred, se îndoi cineva. Are mai mult, că trebuie să-l țină și pe-ăla micu, pe Mihai... Trebuie să-i dea să mănânce.

— Ești prost! reflectă Cocoșilă. ăla micu are lotul lui de la mă-sa!

— În fine! încheie Moromete aceste scurte observații și apucă din nou ziarul în mână.“

Cine petrece cu asemenea gratuități nu poate avea un spirit elementar, nepricepător de subtilități. Ideea unui țăran cu mintea greoaie, receptivă doar la aspectul practic al lucrurilor, iese de aici rușinată. Moromete, Cocoșilă, Dumitru lui Nae dezbat niște abstracțiuni, mulțumirea lor iese din relațiile pe care le stabilesc între niște noțiuni îndepărtate de existența lor și noțiunile curente de viață. Nu altfel procedează filozofii de profesie, deosebirea este doar că limbajul lor este mai complicat. N-ar fi exagerat să spunem

că protagoniștii acestui *banchet* sunt, în fond, niște spirite socratice dedate cu otrava speculației. În lumea și cu fantezia lor specifică, ele se bucură de jocurile inteligenței. *Adunarea* din curtea lui Iocan este universitatea lor.

Într-o lume în care spiritele sunt atât de caustice s-ar putea bănuși că poezia n-are nici o șansă. Marin Preda are, în plus, cel mai adânc dispreț, pentru proza rurală duioasă, arta lui literară se constituie prin radicalizarea conștiinței țărănești și expurgarea stilului de toate nuanțele lirice. El scrie fără culoare și fără obișnuita figurație a limbajului. Există, totuși, în *Moromeții* pagini unde lirismul iese ca o pată de ulei și se întinde pe suprafața textului. Lirismul vine din modul nuanțat de a înfățișa fără poezie verbală solemnitatea unor gesturi, momente din existența țărănească, pregătirea de seceriș, de pildă, sau moartea care zguduie viața unei familii. Preda a descris de două ori momentul sacru (pentru țăran) al secerișului, cu o fervoare care amintește de marile scene inițiatice din literatura lui Balzac și Tolstoi. O neliniște, ca aceea a Rostovilor când Natașa se pregătește de primul ei bal, la Curte, cuprinde familia Moromeților în dimineața în care iese la secerat:

„Dimineața e alburie și satul răsună încă de cântecul cocoșilor. Omul se scoală, trezește copiii, înhamă caii și umblă de colo până colo prin curte. Nu este nimic de făcut, plecarea în prima zi de seceră pare să fie un lucru obișnuit, totuși căruța și caii înhamăți așteaptă în bățatură de mult timp; omul și copiii sunt gata; secerile și bota cu apă sunt puse în căruță; mâncarea gătită de cu seară, asemeni; nu se știe însă pentru ce căruța stă timp atât de îndelungat în mijlocul bățaturii. Omul se învârtește pe loc, se uită prin grădină, străbate curtea, intră în casă și strigă la femeie fără rost, întrebând-o dacă a pus mâncarea în căruță; muierea se supără și-i răspunde că a pus-o de mult, dar bărbatul nu aude, nu ascultă, iese afară cu un aer grav, foarte grăbit și foarte îngrijorat. Se pare că s-a întâmplat ceva, a fost uitat cine

știe ce lucru. Omul se apropie de căruță, se uită la secerile vârate între scoarțele loitrei, le numără, scoate una și-i pipăie zimții, o bagă la loc și începe apoi să caute sub cergă; dă totul la o parte și se uită la oalele cu fiertură de buruieni, la mămăliga încă aburindă; le acoperă repede, nemulțumit parcă de faptul că totul e în ordine, și trece la cai. Animalele așteaptă liniștite, cu buzele în jos, și când omul se apropie de ele, se întâmplă ca unul din cai să ofteze adânc; omul se uită la hamuri, apucă hățurile, bagă unuia din cai în gură; îi trage smocul de sub cureaua de pe frunte și, răzgândindu-se, scoate zăbala din gura animalului. În această clipă muiera strigă din prag înfuriată: «Ce mai așteptați? Ce vă tot învărtiți? Ei, cutare, ce stai cu capul între urechi?! Hei, voi! dați-i drumul odată!»

Căruța însă tot nu se pornește. A fost uitat ceva. Da! «Ăsta micu, să meargă și el la secere», zice omul cu un glas pătruns de o neașteptată gravitate.“

Ajunși la capul locului, Moromeții nu încep numaidecât seceratul. Se uită peste lan, încearcă secerile, așteaptă ceva, apoi sfărâmă câteva spice în mână și duc la gură boabele ca pe o împărțășanie. Este aici un ritual care vine de departe, o pregătire înceată și solemnă pentru o muncă dură care, altădată, era celebrată religios. Moromete rămâne prin comportamentul lui aparte marele preot, adică „nepăsător față de ceea ce se aduna în urma lui, uitând de toate și pierzându-se pe miriște în contemplații nesfârșite.“ El nu pune mâna pe seceră, își face de lucru pe lângă căruță, apoi străbate lanul încet și stă de vorbă cu vecinul, în timp ce copiii, furioși, lucrează, topiți de arșiță. Printre aceștia, tatăl are reputația de leneș. Paraschiv murmură ori de câte ori Ilie Moromete își pierde vremea stând pe stănoaga podiștei, în grădină sau în alt loc, singur sau cu alții, gândind sau spunând lucruri care n-au o aplicație practică imediată. Mai târziu, un alt fiu, Achim, va exprima mai limpede (*Delirul*) mirarea și supărarea copiilor față de obiceiul tatălui de a se uita

îndelung la cineva. Copiii nu înțeleg în nici un chip bucuria contemplației sau a dialogului, și reproșul curent este că tatăl îi trage pe sfoară.

Separat, în *Moromeții* se profilează și o dramă a lui Niculae. Copilul cel mic vrea să învețe carte și el întâmpină rezistența familiei. Tatăl îl ironizează: („altă treabă n-avem noi acuma! Ne apucăm să *studiem*“), frații și surorile îl reped cu grosolănie, ideea de școală neintrând în vederile lor. „O sută de inși cu carte și nu mă dau pe ei“, mărturisește cu trufie vulgară Paraschiv. Niculae n-are decât un singur aliat, mama, și un mare obstacol în față: voința tatălui. Voința rămânând neînduplecată, băiatul cel mic simte că se desprinde de familie. *Desprinderea de familie* este o temă adiacentă în *Moromeții*, ea va deveni esențială în alte cărți ale lui Marin Preda. Niculae are obligația să pască oile, și nefericirea lui se cheamă Bisisica, o oaie rea, demonică. Copilul este terorizat, picioarele îi sunt pline de bube, noaptea are coșmaruri. Bisisica n-are nimic din duioșia și înțelepciunea sfântă a mioarei din baladă și, făcând din ea un personaj, Preda mai dărâmă un mit. Nici copilăria nu este idilică (alt mit al literaturii). Bătut de o măgăoaie, Niculae cere ajutor fraților mai mari, și Achim pune în mâna fratelui său vitreg un ciomag și-l silește să se bată. Țugurlan dă fiului său aceeași lecție, amenințându-l cu represalii cumplite dacă nu zdrobește picioarele adversarului. Ideea acestei pedagogii sălbatice a fost reluată și de alți prozatori români.

\* \* \*

În acest solid roman realist există și un al doilea plan, unde *semnele*, *simbolurile* trimit la altă față a existenței țărănești. A la analiza pe toate nu e cu puțință aici. Copiii joacă pe câmp *bobicul*, în curtea lui Tudor Bălosu intră *călușarii*, și conducătorul lor, un mut, strigă un cuvânt fără înțeles: *Abreaaaau* și izbește cu o sabie roșie în mulțime. Mutul este vopsit pe față și are sub fusta murdară un phalus de lemn pe care îl arată amenințător publi-

cului. Jocul trimite la vechi rituri. Un loc important ocupă în carte *salcâmul*. Despre el se va vorbi mult în roman și, de a voit sau nu prozatorul, acest arbore devine un simbol, unul dintre cele mai importante în *Moromeții*. Nu este fără rost a-l studia mai atent. Despre el este vorba încă din primele paragrafe ale cărții. Ieșit pe podișcă, la sfârșitul unei zile de muncă, Moromete e întrebat de vecinul său, Tudor Bălosu, dacă-i vinde sau nu „*sălcâmu-ăla*“. În loc de răspuns, Moromete face previziuni meteorologice („să ții minte că la noapte o să plouă“) și, cu o șireată inocență, cere vești despre fiul lui Bălosu, voiajorul: „Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de când e voiajor nu-l mai aranjează? [...] Adică... admitem cazul că fiind ocupat...“ E limpede că Moromete nu vrea să discute despre *salcâm* și, în stilul lui caracteristic, răspunde indirect, pentru că dacă va ploua, va face grâu și va putea plăti foncierea fără să vândă *salcâmul*. *Salcâmul* este sacrificat, în cele din urmă, prevederile lui Moromete nu se îndeplinesc și, într-o dimineață, școală mai devreme decât de obicei pe Nilă pentru a merge împreună în grădina unde străjuiește *salcâmul* uriaș, intrat, prin vechimea lui, în viața familiei:

„ — *Salcâmul?! întreabă flăcăul uimit.*

Toată lumea cunoștea acest *salcâm*. Copiii se urcau în el în fiecă primăvară și-i mâncau florile, iar în timpul iernii jucau mija, alegându-l ca loc de întâlnire. Toamna, viroaga se umplea cu apă, iar în timpul iernii îngheța. Când erau mici, Paraschiv, Nilă și Achim curățau șanțul de zăpadă și gloduri și netezeau cea mai lungă gheață de prin împrejurimi. Lunecușul pornea de undeva din susul grădinii și se oprea la rădăcina copacului. [...]

Nilă își dădu pălăria pe ceafă și întreabă încă o dată:

— *Salcâmul ăsta? De ce să-l tăiem? Cum o să-l tăiem? De ce?!...*

— *Într-adins, răspunse Moromete. Într-adins, Nilă, îl tăiem, înțelegi? Așa, ca să se mire proștii! Pune mâna, nu te mai uita, că se face ziuă...“*

*Salcâmul este doborât și, fără el, gospodăria Moromeților apare*



deodată pustie, modestă. Arborele îi dădea grandoare. „Acum totul — notează naratorul — se făcuse mic: grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile.“ Apar, ca niște semne rău prevestitoare, ciorile, și mama, obișnuită să citească în astfel de lucruri un curs al vremii viitoare, cade la gânduri întunecate. Tăierea salcâmului tulbură viața familiei, loviturile de topor sunt ascultate cu spaimă, ca niște lovituri ale destinului.

Salcâmul va mai fi o dată evocat în narațiune într-unul din momentele de *suceală* ale lui Ilie Moromete. Tatăl vrea să stea de vorbă cu Paraschiv, apoi se răzgândește și, privind grădina fără salcâmul falnic, „umbre de îndoială și nesiguranță îi licăreau acum în priviri“. E limpede că arborele semnifică ceva, un fir invizibil leagă acest element natural de simbolurile mari ale cărții. Ca atâtea alte semne în literatura lui Preda, salcâmul are, întâi, o valoare premonitorie. El reprezintă, s-ar putea spune, unitatea, trăinicia Moromeților, fiind în lumea obiectelor ceea ce reprezintă tatăl în viața familiei. E un arbore cu *autoritate*, dominator, un punct stabil de referință. Fără el, Moromete (reluăm imaginea dinainte) arată bicisnic, cerul deschis și câmpia (cosmosul) „năpădesc“ ograda. Salcâmul, s-ar putea fantaza, este un simbol și o pavază. Prăbușirea lui anunță un sfârșit, o destrămare, o modificare de ierarhii în lumea Moromeților. Odată cu tăierea arborelui începe și declinul familiei, anticipat în acest chip de o dramă în lumea vegetală.

Faptele s-ar putea judeca și din punct de vedere simbolologic. Arborele este simbolul verticalității, un element *axial* (axul lunii), arhetipul puterii, un simbol, totodată, phalic. În doctrinele ezoterice el înseamnă și viața spiritului, sursa vieții, scara ce leagă pământul de cer etc. Pentru unii el este un simbol al paternității autoritare (doborâre = castrație), pentru C. G. Jung arborele este și o imagine maternă, în fine, arborele duce cu gândul la viață și la moarte, la cunoașterea binelui și a răului (*pomul vieții*), la

păcatul original etc. Salcâmul, în chip special, ar fi, după alți interpreți, și un simbol masonic solar. Nu credem că Marin Preda s-a gândit la toate acestea, *salcâmul* lui are o valoare mai profană, el face parte, ca și Bisisica și caii, din universul familiei țărănești. E, cu alte cuvinte, un *personaj* ca oricare altul și, dacă apropierea nu scandalizează, am putea spune că *salcâmul* în discuție este *dublul vegetal* al lui Moromete. Destinul unuia este anticipat de destinul celuilalt. Romanul are și astfel de corespondențe care-i sporesc considerabil valoarea.

\* \* \*

Drama idealismului moral țărănesc este tema celui de al II-lea volum al *Moromeților*; scris după ce prozatorul se familiarizase (în *Risipitorii*) cu procedee epice noi. La început, ideea mare a cărții (dispariția unei civilizații străvechi și, fatal, a unui mod de existență sub presiunea înnoirilor fulgerătoare prin care trece satul românesc) nu se vede limpede. Stilul este eseistic și, obișnuiți cu personajele din primul volum, acceptăm cu greu ipostaza lor (mediocră social) de acum. Când pe scena cărții reappare Ilie Moromete, lucrurile se schimbă. Ilie Moromete e, și aici, personajul unei proze superioare. Îndată ce, ieșit dintr-o lungă, mediocră amortire, își recapătă plăcerea de a medita, de a ironiza, statura lui ia proporțiile fabuloase pe care le știm. Ea stă însă sub semnul unui hotărât tragism. În spatele replicilor formulate cu aceeași dezinvoltură, se simte că mulțumirea eroului nu mai e aceeași, loturile, în parte refăcute, nu-i mai dau siguranța dinainte. Rolul lui de stăpân absolut în familie îi fusese retras, feciorii plecați la București nu se mai întorc, iar când tatăl, hotărât să refacă unitatea pierdută a familiei, îi cheamă cu o nefirească duioșie, refuzul lor ia forme neașteptate. Moromete încearcă, atunci, să-și recâștige fiul ce-i mai rămăsese (Niculae), și el nedreptățit. Față de actualul activist de partid, bătrânul țăran avea conștiința încărcată: îl împiedicase să învețe. Constrâns de *fonciniere*, de cotele

împovăraătoare, Moromete îi solicită, acum, bani, speriat că într-o zi și aceștia îi vor fi refuzați. Este evident că autoritatea lui nu mai are asupra cui se exercita, și în iluzia personajului că mai poate reface ceva, că mai poate trăi ocolit de evenimente, stă măreția tragică a acestui bătrân țăran idealist. Nici un copil nu-l mai ascultă și observațiile lui spirituale se întorc împotriva sa. Ilinca îi răspunde: „vorbim duminică“, adică altă dată, când n-avem de lucru; fiul său, Niculae, îi respinge cu agresivitate ideile.

Discuțiile dintre tată și fiul său capătă, în acest context, sensul unei confruntări între două moduri de a concepe viața, în ultimă instanță, între două civilizații. Tânărul Moromete crede într-o nouă religie a binelui și a răului și, odată câștigat de ideile schimbărilor, el devine apostolul lor incoruptibil. Ideile de înnoire radicală a satului, afirmate de fiu, întâmpină protestul tatălui, neîmpăcat cu gândul că tot ceea ce a făcut el a fost greșit și că rosturile țărănești trebuie schimbate. Spuse altfel, lucrurile par simple și încheierea ar fi că ele s-au mai discutat și altă dată. Impresia e însă falsă. Niciodată în proza mai nouă nu s-a pus cu un mai mare curaj estetic destinul civilizației țărănești și nu avem cunoștință să fi căpătat, până acum, o motivare literară mai pregnantă ca aici. Ce se impune înaintea de orice e iluzia rebarbativă a lui Moromete. Prezentând-o sub toate formele, Marin Preda se menține aproape peste tot în linia fină și înaltă a vocației sale de analist. Sunt, în acest sens, câteva scene antologice. Cea care vine imediat în minte e aceea în care bătrânul țăran, udat până la piele de o ploaie repede și caldă de vară, sapă cu o hotărâre ce vine din adâncurile ființei lui șanțul care să apere șira de paie, în timp ce, în altă parte a satului, se pregătesc răsturnări spectaculoase. În îndârjirea cu care el vrea să apere aceste nenorocite paie (să-i folosim limbajul) se citește o disperare fără margini, formulată și altfel, în frazele pe care le adresează cuiva, un personaj nevăzut. Vorbele capătă, deodată, o altă rezonanță decât cea obișnuită, și Moromete pare profetul

unei cauze iremediabil pierdute: „Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el! [...] Că tu vii să-mi spui că noi suntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem. Și de ce crezi tu că n-ai fi ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu? [...] Așa că vezi [...] eu te las pe tine să trăiești! Dar rău fac, că tu vii pe urmă și-mi spui mie că nu mai am nici un rost pe lumea asta... Și ce-o să mănânci, mă, Biznac? Ce-o să mănânci, mă, tâmpitul?...“

Toate acestea Moromete le pronunță cu o duioșie despre care nu știm cui se adresează: lui însuși, fiului său, Niculae, și, prin el, celor care consideră că vechile rânduieli ale satului trebuie să piară, fără ca, deocamdată, altele noi să se afirme?

Ilie Moromete nu mai crede nici el în eternitatea valorilor pe care le apără; e prea inteligent pentru a nu-și da seama că pământul nu mai reprezintă nimic, că civilizația loturilor individuale, a seceratului manual etc. va dispărea. Cu hotărârea cu care îndepărtează ideea morții, deși are aproape 70 de ani, el vrea să amâne, apelând la o justiție nevăzută, termenul fatal. În cercul bătrânilor „liberali“ adunați în pridvorul caselor sale, Moromete poate, în virtutea unei superioare, olimpiene inerții (“prizonier fără scăpare al elementelor și al lui însuși“, zice prozatorul despre eroul său), să cearnă totul prin sita ironiei. Cu Matei Dimir, Nae Cismaru, Costache al Joichii, Giugudel, vechii săi prieteni, el consemnează în liniște tot ceea ce se petrece în viața satului. Ținta ironiilor usturătoare nu mai sunt, acum, Bălosu și fiul Victor, ci Bilă, Isosică, Mantaroșie, Ouăbei, Adam Fântână etc., figurile centrale ale satului.

Despre aceștia Marin Preda scrie un alt roman, foarte viu. Vocația socială a prozatorului află aici un câmp bun de observație și, deși formula s-a banalizat, trebuie spus că *Moromeții* e și o pânză întinsă, de o excepțională autenticitate literară, a satului postbelic. Evenimentele sunt supuse unei analize necruțătoare,

demitizante, sugerând dramele obscure, uneori foarte profunde, care însoțesc trecerea unei întinse categorii sociale spre altă formă de existență. Unele dintre ele capătă o expresivitate literară excepțională. Un țăran, Valache, ține un fel de cârciumă, și marea lui plăcere este să bea cu autoritățile (notarul și primarul), vorbind despre *politică*. N-are filozofie de negustor, și țăranii nici nu-l socotesc ca atare, numai unul, Gae, intră cu ciomagul la el, îl înjură și-l silește să achite cotele. Valache le-a plătit o dată, inutil, el este judecat și băgat la beci. Ieșit de acolo, se hotărăște să nu mai vorbească. Alienarea ia la el forma unei muțenii absolute. Numitul Gae e un spirit primar agresiv. Împins de evenimente pe scena satului, el amenință pe silișteni cu „ascuțirea luptei de clasă“ și-i bagă, în cele din urmă, la pușcărie. Bilă e reprezentantul „Arlus“-u-lui în sat și, ca semn al puterii, el umblă cu creioanele în piept și se adresează invariabil, cu o formulă pioasă: „Ți-o spun cu lacrimi în ochi“. Omul care arată atâta omenească sinceritate are însă o fire dementială, explozivă și provoacă pe arie un grav conflict, cu consecințe tragice asupra satului. Exclus din partid, el continuă să dea roată primăriei. Singura modificare este că, deposedat de putere, Bilă își scoate creioanele, pierzând totodată, cum zic țăranii, „legătura cu Uniunea Sovietică“.

Mai interesant, ca personaj literar, este Isosică, fiul unei femei care văzuse pe Dumnezeu. Isosică, secretar de partid, are un har ciudat: pe el nu-l latră câinii. Inteligent, inventiv, el este un Iago de țară, construiește o intrigă complicată în scopul de a-și îndepărta adversarii politici. Instrumentul lui e Ciulca, soția, o femeie teribilă, rea de gură, *spionul* satului. Ciulca are un surprinzător fler detectivist, ea leagă și dezleagă firele în Siliștea-Gumești, cenzurează scrisorile, presimte viitoarele mișcări ale adversarului. E corespondentul mai înzestrat al Guicăi în noua lume a satului. Asistăm, dealtfel, în roman la o adevărată *bătălie pentru putere* în Siliștea-Gumești. Isosică, Plotoagă, Zdroncan, Mantaroșie vor să îndepărteze pe responsabilul morii, Adam Fântână, și orga-

nizează o acțiune de compromitere („operația Cotigoaia“), însă conjurații se suspectează între ei, unul trădează. Pe această mică scenă politică au loc mari manevre, combinații shakespeareiene. Învingător iese un necunoscut, Vasile al Moașii, om dur, semn al unei istorii care pătrunde violent în viața tradițională a satului. Un activist stângist, Beju, s-a specializat în demascarea dușmanilor, un țăran nevinovat, Gheorghe, se sperie de comisia care umblă după cote, fuge și se înecă în râu.

Asupra satului așezat de altădată, cu ierarhii sigure, satul *adunărilor* liniștite și al dialogurilor pline de spirit, se abat „evenimente pline de viclenie“. Din el, ca dintr-o groapă fără fund, „nu mai încetau să iasă atâția necunoscuți“. Alarmat, Ilie Moromete încearcă să stăvilească acest proces și readuce în acest sens în sat pe Țugurlan, muncitor la un siloz. Ideea lui este că numai un om puternic și drept se poate opune violenței instaurate în Siliștea-Gumești de Vasile al Moașii. Țugurlan se întoarce, dar lucrurile nu se schimbă prea mult. Procesul este obiectiv, istoria nu ține seama decât într-o mică măsură de voința oamenilor. Satul arhaic, civilizația moromețiană sunt sortite să piară. Și Preda, spirit realist, lasă ca râurile tulburi ale istoriei să invadeze această mică așezare liniștită din câmpia Dunării, intrată, curând, într-o zvârcolire tragică. Simbolul acestei civilizații în asfințit, Ilie Moromete, are, după un moment de revitalizare (dragostea pentru Fica), o agonie lentă, lipsită de măreție. Fără cai, el este purtat în roabă de nepotul Sande și, după oarecare timp, moare spunând doctorului: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă“. Fiii s-au împrăștiat demult, casa Moromeților trece în mâinile Titei, unicul copil rămas în preajma bătrânului țăran. Cel care va duce mai departe, în închipuire, lumea plină de farmec a lui Moromete va fi Niculae, atins și el de violența istoriei. Dispare, odată ce praporii flutură la poarta Moromeților, satul ca imagine a *lumii* statornice, arhetipale. Siliștea-Gumești a intrat, definitiv, în alt sistem de relații, *istoria* se suprapune peste imaginea unei realități arhaice.

Există, topit în țesătura cărții, și un roman al lui Niculae (reluat, dezvoltat în *Marele singuratic*), după cum se simte în *Moromeții*, II, mai mult decât în primul volum (în legătură desigur și cu ideea cărții), preocuparea pentru o realitate spirituală mai adâncă. Jucul băieților pe câmp (bobicul), chipul în care tinerii țărani tratează chestiunile erotice, formele de ritual (spălatul picioarelor, la Rusalii), înmormântarea, parastasul, pregătirile pentru secerat, atitudinile curente ale bărbatului în familie, cum se poartă o femeie măritată, cum se îmbracă și ce este îngăduit unei fete etc. sunt, fără ostentație, înfățișate în carte, uneori sub forme ironice, alteori cu o evidentă notă lirică, întărind ideea unui cod al vieții țărănești.

În intenția de monografie, nu în chip etnografic superficial, ci vizând o atitudine proprie față de existență în toate actele fundamentale ale vieții, Marin Preda se apropie de Sadoveanu din direcția însă a prozei de analiză. Un om pornește de acasă și, *după mers*, ceilalți ghicesc unde se duce. Dacă merge *rar*, *așternut*, aceasta înseamnă că el se duce undeva, mai departe, la o rudă din celălalt capăt al satului, dacă se duce într-un loc mai apropiat, peste drum, *mersul e liber*; gata oricând a fi întrerupt pentru a sta de vorbă cu cineva. Este ghicit, apoi, de departe, *mersul nenorocirii*, „cu pași rari și cu fruntea plecată și tăcut, strivit parcă de fâlfâitul morții care i-a intrat în curte“... Fata lui Adam Fântână are un *mers nicăieri*, tărăgănat, suspicios, pentru cei care o văd. Fata este întrebată și răspunsul este contestat în șoaptă, intenții ascunse, vinovate trădează pașii ei nehotărâți etc.

Excelent înfățișat este în *Moromeții*, II, erosul țărănesc. Situațiile fundamentale în dragoste, pe care literatura le-a tratat în nenumărate chipuri, sunt aici văzute prin oglinda unei psihologii speciale. Povestea unei fete care iubește fără speranță, povestea unui tânăr care este maltratată de frații și părintele fetei încât înnebunește și umblă de atunci numai călare, străbătând fără rost câmpiile, o scenă de isterie colectivă, alta de lesbianism țărănesc

etc. sunt tratate cu liniște epică, fără violența naturalistă, fără pudoarea prozatorului vechi care întoarce ochii de la astfel de lucruri mai delicate. Sunt, e drept, și notații mai dure, moravurile rurale nu sunt totdeauna sănătoase, natura umană are peste tot și laturile ei umbroase, dar, trecute în proză, ele se pierd în râurile mari ale narațiunii. Văduva lui Ilie Pipă se culcă într-un pat cu un băiat, iar fata ei, Sora, cu altul în patul alăturat. Femeile, mama și fiica, n-au rușine, și în ierarhia morală a satului locul lor e foarte jos. Sora e una din acele firi bune și slabe de care e plină și literatura rusească. Dostoievski și Tolstoi au făcut din ele niște sfinte. Preda e doar un realist care notează cu cruzime. O scenă nefirească pentru ceea ce ne-am obișnuit să numim sănătatea morală, pudoarea țărănească este aceea în care buna și slaba femeie, văzând un flăcău, „ceva se înțepenește în mintea ei“ și, fără să se rușineze de fetele cu care stă, se lasă întinsă în iarbă. Niște fete „petrec în covergă“ și un adolescent le privește cu uimire și dezgust. O fată de vârsta lui îl surprinde într-o poziție echivocă și de aici înaintea fata va fi obsedată de ceea ce văzuse.

Nu s-ar putea spune că eroul rural este senin, calm, temperat. El izbucnește tulbure, violent și, întâlnind niște legi morale severe, se manifestă colateral, sub forme aberante. De mare efect e în roman prezentarea stărilor existențiale care însoțesc aceste viclenii ale instinctului erotic. Niculae Moromete, tânăr de tot, trece după prima experiență pe acest plan printr-o stare de greață. O silă imensă îl paralizează, acolo, pe câmp, unde el dusesse fata pe care o iubește. Ileana lui Costică Roșu nu înțelege această inertie bizară și, întoarsă în sat, vorbește de rău pe băiat. Greața nu durează, totuși, o veșnicie și, după câțiva ani, experiența se repetă, într-o stare normală de beatitudine a simțurilor. Ileana suferă și ea de boala feminității prediste: *bui măceala* (“lovită de o buimăceală care îi încetini și mai mult mișcărilor, de parcă ar fi picnit-o somnul“. Puternică, subtilă ca intuiție a psihologiei colective, este în *Moromeții* prezentarea acelei stări tulburi pe care o trăiește un



bărbat intrat în mijlocul unui grup de femei tinere, cu simțurile încordate. Niculae (erosul este văzut în *Moromeții* cu ochii acestui personaj imprevizibil) merge în casa Stelei lui Jugavru și acolo întâlnește fetele cu care copilărise, femei, acum, măritate, așezate la casele lor. Râsul impertinent al tânărului bărbat sălbăticește aceste femei și revolta crește odată cu o misterioasă ațâțare. Una dintre ele se repede cu ghearele în parul lui Niculae: „Odaia se umpluse de găfâitul muierii“, notează prozatorul. Criza trece și femeia se potolește brusc.

Niculae are și altă viață, în planul imaginației, unde se petrec întâmplările ratate în existența obișnuită. „A se face lumină sub ochi“ este semnul deschiderii porții spre o lume fantastică în care lucrurile și ființele, văzute undeva, cândva, se întâlnesc într-o nouă alcătuire: „Dar era o lumină și o zi mișcătoare și nu neapărat aceea care tocmai se încheiase. Nu era o părere, se uită plin de uimire la oamenii și lucrurile care își vedeau de mersul lor ca într-o viață adevărată, scâlțați adesea în culori niciodată văzute pe pământ, totuși întâlnite undeva, fiindcă nu se mira de ele...“

Procedeu epic este de efect, M. Preda poate să concentreze în acest plan al narațiunii un mare număr de fapte, reale și imaginare. Niculae își amintește ce s-a petrecut demult, re trăiește, reformulează gânduri, impresii, rămase în cutele memoriei sale, și dă în același timp o prelungire ipotetică faptelor. Scenele scâldate de *lumina de sub ochi* sunt sau nu adevărate, ele sunt însă totdeauna posibile, proiecții semnificative pe ecranul enorm al fanteziei. Viața exterioară, obiectivă are o durată și un spațiu limitate, viața interioară (viața de *sub ochi*) o amplifică pe cea dintâi și o prelungește dincolo de limitele timpului. Ilie Moromete moare, și fiul, cu conștiința încărcată, mâhnit că-și părăsise în ultimii ani tatăl, n-are liniște până ce tatăl nu re apare în existența sa onirică. Niculae e auzit râzând în somn, și aceasta este semnul că fiul și tatăl se împăcaseră sub puterea unei lumini a spiritului care poate smulge din neant ființele și le poate da viață.

Moromete cel vechi, *omul adunărilor liniștite*, trăia în sculptura naivă a lui Din Vasilescu. Moromete tragic, omul unei civilizații care piere, trăiește de aici înainte în închipuirea Fiului. Romanul este, și sub acest aspect, opera unei elaborații exemplare. Capitolul despre moartea lui Moromete e tot ce s-a scris mai mișcător, pe această temă gravă, în literatura română.

\* \* \*

*Risipitorii* (1962) reprezintă pentru Marin Preda trecerea de la stilul epic *indirect* la stilul direct, acela care dă posibilitatea autorului să-și exprime ideile fără a mai recurge la limbajul personajelor. Prozatorul știe mai mult decât eroii săi și, intervenind în dialogul cărții, devine el însuși un personaj, și anume personajul cel mai bine plasat pentru a judeca pe celelalte și a da faptele, la urmă, o viziune unitară coerentă. Limbajul este, fatal, mai subiectiv, structura romanescă mai variată, totuși libertatea prozatorului față de personaje rămâne relativă. Personajele continuă să exprime pe autor, autorul continuă să fie regizorul acestor destine. Trecerea înseamnă, în fapt, spargerea narațiunii și introducerea masivă a eseului, mai marea libertate a autorului de a tulbura *discursul* epic prin reflecții personale.

*Risipitorii* constituie și în alte privințe o carte de experiment, și faptul că Marin Preda a dat trei versiuni arată că la dificultățile *demersului* s-a adăugat și o nemulțumire de ordin estetic față de soluțiile inițiale. Așa cum se prezintă în forma definitivă (ed. a III-a, 1969), *Risipitorii* este romanul unei familii și, lucru nou la Marin Preda, romanul *unui sentiment*. Primul acoperă o mare arie socială și se întinde pe spațiul a două generații: părinții (Petre și Rodica Sterian, Toma Sterian — fratele celui dintâi, soții Arvanitache — oameni cu stare, atinși de rigorile revoluției, mama doctorului Munteanu etc.) și copiii (Constanța, Vale, Gabi, dr. Munteanu, Mimi Arvanitache). Ca să facă istoria părinților, prozatorul recurge la istoria socială, cu preocuparea (tehnică

realistă cunoscută, verificată!) de a subordona viața psihologică unui ansamblu de forțe economice și politice. Petre Sterian este muncitor la „Ateliere“, participă la viața politică, înainte și după cel de al doilea război mondial, apoi se retrage brusc, fără explicații, pentru a reveni, la îndemnul fratelui său, Toma, și al vechiului lor prieten, Lungu, activist de partid. Istoria, la acest punct, este cunoscută, și ea luminează prea puțin destinele personajului, rămas până la sfârșit fără identitate literară precisă. Părinții intră, în genere, într-o schemă sociologică (muncitorul onest, activistul perspicace, individul care și-a pierdut, odată cu situația socială, personalitatea, ca bătrânul Arvanitache etc.) și, lucru curios, Marin Preda nu face nimic pentru a evita la acest capitol obsesiile maniheistice ale prozei din deceniul al VI-lea.

Copiii intră în alt sistem de relații, și viața lor morală este mai bogată. Dramele lor constituie, în fapt, materia romanului și, analizându-le, talentul lui Marin Preda își regăsește forța lui reală. Constanța, Gabi sunt intelectuali, și eșecurile lor nu se mai explică social. Ei au tot ce trebuie pentru a reuși, epoca le este favorabilă, totuși viața lor ia adesea un curs tragic. La această familie de personaje trebuie să adăugăm pe doctorul Munteanu și pe doctorul Sârbu, istoria prieteniei lor fiind una din temele privilegiate ale cărții. Din roman al *spațiului social*, *Risipitorii* devine un roman al  *timpului psihologic*, accentul căzând acum pe funcțiile morale ale individului, urmărite în existența (sau existențialitatea) lor. Constanța, doctorul Munteanu, Gabi Sterian ratează în viața sentimentală, și eșecul lor provoacă eșecul altora. Explicațiile diferă, într-un caz e vorba de conformism moral, în altul de incapacitatea de a vedea și accepta eroarea. Prozatorul descoperă o relație coerentă, secretă, care leagă viața individului de ceea ce el numește, în altă parte, *subdestin*. Epoca, destinul pot justifica multe, dar ele nu justifică totul. În triumful sau eșecul individului intră și o voință bine sau rău dirijată, o ezitare, o lipsă de angajare morală, complicitatea, pe scurt, a forțelor subiective lângă complicitatea existenței obiective.

În *Risipitorii*, cazul cel mai interesant este acela al doctorului Munteanu. Inteligent, om de voință fermă, bun specialist, el câștigă pe toate planurile, apoi ratează lamentabil. La prima vedere, ceea ce îl pierde este ambiția lui socială. Doctorul Munteanu face politică, știe să vorbească, știe să tacă, se căsătorește cu Constanța, apoi o părăsește pentru a se recăsători cu fata unui om politic bine plasat. Intră în diplomatie, dar e silit s-o părăsească repede și să revină de unde a plecat. Aventura doctorului Munteanu este judecată aspru de ceilalți, și vechiul lui prieten, intransigentul doctor Sârbu, îi prevede înfrângerea. Confruntarea are loc, și doctorul, incapabil să rămână senin și puternic în fața schimbărilor, încearcă să se sinucidă. Ce l-a învins pe acest tânăr făcut să învingă? Ambiția socială nu explică totul, majoritatea ambițiilor sunt norocoase pe acest plan. Vina lui, după doctorul Sârbu, este de a fi încercat să-și părăsească meseria. Ar fi dat o lovitură puternică orgoliului profesional, singurul creator, singura pârghie morală pentru un intelectual. Părăsind meseria, el și-a pregătit terenul ca să fie disprețuit și să devină un om slab (“jucăria — zice el — altor forțe sociale care n-au nici un interes ca psihologiile profesionale să se coaguleze și să-și câștige o relativă independență în lupta socială”).

Pentru alții, doctorul Munteanu este un arivist obișnuit. Având de ales între *Idee* și *Ambiție*, el a ales să slujească, fără ezitări, pe cea din urmă. „Pasiunile lui au o anumită puritate — concede, totuși, dr. Strihan, dușmanul lui, — pe care o capătă prin vecinătatea cu ideile.“ Însă doctorul Sârbu, mai penetrant, îndepărtează această ipoteză. Personajul însuși își justifică eșecul, aducând fapte până atunci ignorate din viața lui.

Este locul de a observa că personajele lui Marin Preda nu se definesc de la început și, în genere, ele nu intră într-o schemă prestabilită. Nu sunt *pozitive* sau *negative*, sunt niște conștiințe tulburate care își trăiesc succesele sau înfrângerile cu luciditate. Ele se definesc pe măsură ce existența lor se complică. E.M. Forster

deosebea în literatura modernă personaje rotunde și personaje plate, liniare. La Marin Preda ceea ce domină este categoria personajelor rotunde (observația este valabilă și pentru *Moromeții*, *Intrusul*, *Marele singuratic*), ascunse, repliabile, ambigue, evitând confesiunea directă, totală, ele revin adesea la punctul de plecare. *Natura moromețiană* este prin excelență o natură, circulară. Doctorul Munteanu, doctorul Sârbu, Constanța, din aceeași serie tipologică, vorbind despre ei sau despre alții, dezvăluie totdeauna adevăruri parțiale, avansează un punct de vedere contrazis sau verificat mai târziu de ei sau de alte personaje. Conversația este o formă nu de elucidare, ci de *amânare* a revelației adevărului. Despre doctorul Munteanu avem impresia, văzând actele lui și comentariile celorlalți, că știm totul, apoi mărturisirile sale răstoarnă perspectiva. Personajul capătă altă dimensiune morală: ceea ce părea mărunț carierism devine expresia unei obsesii pozitive; ce ni se înfățișase, până atunci, ca o formă lamentabilă a labilității în compromis ne apare, acum, ca o dorință superioară de perseverență în idee. Doctorul Munteanu își justifică actul lui disperat prin imposibilitatea de a accepta eroarea. Disprețul și greața față de ipocrizia generală l-au împins la această soluție extremă. El furnizează doctorului Sârbu faptele doveditoare: n-a persecutat, cum se spune, pe doctorul Strihan; doctorul Strihan este un vechi adversar politic, deloc pur, deloc liberal; efortul lui a fost ca pe porțile libertății să nu năvălească urangutanii cu bătele în mână, toată voința lui a pus-o în slujba unei ambiții profesionale: aceea de a descoperi secretul unei boli teribile, schizofrenia. Aventura lui diplomatică e justificată prin dorința de a se instrui. Doctorul Munteanu e, deci, un *idealist* (în sens moral) și, cum ne lasă să înțelegem, a practicat conștient o pedagogie a entuziasmului. Măreția omului constă, după el, în conștiința că trebuie să moară (“că nu e etern și că trebuie să obțină eternitatea prin idee”). A vrut să fie consecvent cu ideea la care a aderat, dar a pierdut cârma, n-a putut rămâne senin și a eșuat în intrigă

măruntă. Greța și disprețul l-au doborât și moartea i s-a părut (iată o idee gidiană la Marin Preda!) singura formă de libertate. Prietenia față de doctorul Sârbu nu-i suficientă, dealtfel doctorul Sârbu l-a părăsit când i-a fost mai greu. Nu renunță, firește, la idee și va încerca să-și realizeze altfel aspirațiile, dar dacă va constata, încă o dată, că oamenii n-au nevoie de serviciile lui, el cunoaște calea de a renunța... Îi rămâne deschisă încă o poartă a libertății...

Această încheiere arată că soluția doctorului Munteanu nu este definitivă, echilibrul lui este provizoriu. Prietenia cu dr. Sârbu se reface prin intermediul inteligentului doctor Drăghici, un practician fără ambiții, spirit fin. Însă, pe un anumit plan, *înfrângerea* doctorului Munteanu este iremediabilă. Încă o dată, de ce? Explicațiile lui sunt puternice, totuși secretul eșecului nu ni se dezvăluie până la capăt. În conversația cu prietenul său, doctorul Munteanu mai avansează o ipoteză, într-adevăr tulburătoare: *înfrângerea* începuse nu pe plan social, ci în raporturile lui cu mama. Iată un personaj nou (absent în carte) și o relație pe care literatura psihanalitică a speculat-o îndelung. Mama doctorului este o ființă superioară și cultivă în fiul ei ideea că este un om de excepție și, în consecință, că trebuie să realizeze în viață *ceva mare*. Personalitatea ei nu este anihilantă (castratoare), dimpotrivă, stimulative, și fiul are față de mamă un sentiment de iubire plină de stimă. La originile ambiției lui neobișnuite ar sta, așadar, voința mamei ca fiul să depășească mediocritatea soțului. Conflict tipic freudian, Marin Preda îi dă, totuși, altă dezlegare: mama nu acceptă ca doctorul Munteanu să părăsească pe Constanța și nici mai târziu, când Irina, noua soție, așteaptă un copil, tristețea ei nu dispăre. *Înfrângerea* constă în faptul că mama s-a îndrăgostit de Constanța și că fiul nu mai poate avea nici o putere asupra ei. „Oamenii — spune el — care trăiesc sub imperiul unei lumini lăuntrice, cum e mama, sunt tot atât de intratabili ca și cei al căror suflet zace în întunericul cel mai adânc...”

Eșecul doctorului Munteanu are și această latură psihanalitică. Mama este, aici, un personaj pozitiv, solar, lucru neobișnuit în proza lui Marin Preda (în *Moromeții*, *Marele singuratic* mama, irațională și mediocră, este un personaj de *umbră*, fără acces la contemplație). Însă nici această destăinuire nu justifică integral personalitatea și înfrângerea doctorului Munteanu, caz încă deschis, subiect de reflecție pentru cititor. Cert este că orgoliul nu a putut proteja personajul în fața forței dure a *subdestinului*. Puritatea pasiunilor lui nu l-a ferit să intre, adesea, în relații mediocre și să rateze un mare sentiment (iubirea pentru Constanța). Doctorul Munteanu este un adevărat *risipitor*, un individ, cu alte cuvinte, care, voind să slujească adevărul, acceptă compromisul, potrivit ideii că adevărul are uneori nevoie, pentru a se impune, de ipocrizie. Eșecul lui este existențial și nici o cauză nu-l poate explica până la capăt. Contactul cu proza modernă i-a dat lui Marin Preda ideea de a construi o psihologie abisală pe fundamentul moral al unui carierist vanitos.

Mai puțin realizat artistic, doctorul Sârbu este personajul socratic al cărții, un doctor Munteanu mai puțin orgolios și mai intransigent. Plăcerea lui este de a conversa, viciul lui este viciul reflecției. Are pentru doctorul Munteanu un sentiment de prietenie și forma lui de a stima este de a fi sincer până la brutalitate. Judecă fără milă pe prietenul care își părăsește profesiunea și-i prezice căderea, fără să facă ceva pentru a o împiedica. În ochii doctorului Munteanu el este un personaj *culpabil*, intransigența îl împinge spre eroare.

Există, să se observe, la eroii lui Marin Preda o conștiință a culpabilității. O are și Constanța, atunci când, amenințată de moarte, se gândește la eșecul ei în căsnicia cu doctorul Munteanu. Revenind la doctorul Sârbu, trebuie spus că el este un Mercuțiu care folosește în loc de sabie silogismul. Prietenia față de doctorul Munteanu nu este necondiționată și, înainte de a accepta o explicație, el verifică toate ipotezele. Prin el, prozatorul ne dă

imaginea unui sentiment fragil angajat într-o luptă inegală cu mentalitățile dure ale epocii. Căci prietenia, reflectează autorul, fiind un sentiment lipsit de finalitate, gratuit, este cel mai puțin apărut dintre toate. În viața doctorului Munteanu, doctorul Sârbu joacă rolul de instrument al justiției, o justiție care însă îmbrățișează cauza celui judecat. Având vocația adevărului, el face uneori erori, cum este aceea, de exemplu, de a considera că prietenul său a procedat neloial luându-i pe doctorița Tiberiu. De-abia mai târziu aflăm însă că, procedând astfel, doctorul Munteanu voise să-și scape prietenul de o femeie rea și nesinceră.

Mai impenetrabil este cazul Constanței Sterian, soția nenorocoasă a doctorului Munteanu. Eșecul ei este, la prima vedere, un eșec prin ricoșeu. Părăsită de soț, ea cade într-o stare depresivă din care numai timpul și priceperea doctorului Drăghici o pot scoate. Crescuse greu ("parcă avea două mâini stângi"), avusese dificultăți la școală, apoi, devenind adultă, relevă o personalitate puternică, cu reacții imprevizibile, incapabilă să accepte compromisul. Constanța inaugurează un tip feminin care va reveni în operele ulterioare: *feminitatea buimacă, impenetrabilă*. Rodica Sterian, mama, trecuse și ea printr-o fază de *bui-măceală*, de retragere în sine, de refuz de a accepta viața, apoi își revenise și-și crescuse cu pricepere copiii. Fiica, îndrăgostită de doctorul Munteanu, apoiărăsită, cunoaște un rău de existență asemănător care o va duce, în cele din urmă, pe patul spitalului. Aici va încerca să-și înțeleagă *vina*: „De ce oare — se întreabă — n-am scos eu o lacrimă când m-am despărțit de bărbatul meu? Barem când a plecat să fi plâns, să fi vărsat o lacrimă. Nu e de mirare că s-a recăsătorit atât de curând, că m-a uitat atât de repede, căci ce amintiri puteau să-l împiedice pe el să mă uite, când eu treceam totdeauna mută prin fața lui când veneam acasă, de pe teren, și când deschideam gura, o făceam doar ca să mă vait, să-i spun că îmi merge prost cu elevii, că rămân în fața lor la fel de nătângă și de proastă cum rămâneam în fața mamei când îmi punea fierul în mână să calc o rufă?...“



Ca și în cazul altor personaje, soluția este, desigur, provizorie, adevărul — parțial. Însingurarea Constanței este explicată în alți termeni de doctorul Munteanu (el pune, medical, accentul pe consecințele morale ale unui avort!), pentru ca și acest adevăr subiectiv, parțial, să fie reluat, interpretat de inclementul doctor Sârbu. Tehnica romanului constă în a prezenta o serie de adevăruri succesive, complementare sau contradictorii, dovedind astfel că psihologia omului modern se constituie dintr-o sumă de ambiguități. Prozatorul clasic închidea individul într-o categorie (melancolic, expansiv, pesimist etc.), pe care o studia apoi cu sentimentul unei obiectivități depline. Scriitorul modern a pierdut această siguranță, *obiectul* lui (psihologia individului) s-a dovedit a avea adâncimi la care vechile instrumente de analiză nu mai ajung. În limbajul literaturii au pătruns termeni ca *dublu*, *refulare*, *complex*, *viață secretă*, împrumutați din psihanaliză, care dezvăluie o nouă concepție asupra persoanei și o nouă metodă de analiză. Marin Preda, la curent cu toate aceste descoperiri, întocmește fișa clinică a Constanței (în cazul acesta este vorba și de o boală adevărată), dându-ne, ca în *Personna* lui Bergman, un grafic foarte sugestiv al formelor pe care le ia angoasa. Hortensia Papadat-Bengescu făcea o dare de seamă despre evoluția ulcerului, autorul *Risipitorilor* ia ca pretext o tulburare psihică pentru a studia un caz existențial (*alienarea*).

Preferința scriitorului pentru feminitatea curioasă, mândră, imprezvizibilă se vede și din studiul altor personaje. Mimi Arvanitache acceptă greu dragostea lui Gabi Sterian, prima ei reacție este să *fugă*, apoi, când tânărul dă semne de iritare, îl părăsește într-o criză de demnitate. În genere, femeile ratează în literatura lui Preda din orgoliu.

Prin altă ramură a familiei Sterian (Vale), *Risipitorii* înfățișează și mediul uzinei. Dorința de a face, paralel, un roman al *spațiului social* nu l-a părăsit pe Marin Preda și, în afară de fabrică, îi atrage atenția și periferia urbană (prezentată în pagini admirabile). Vale

este un tânăr inginer care, intrând în uzină, întâlnește, pe lângă interesul și entuziasmul muncitorilor, o birocrație rea, descurajantă: un șef al serviciului de aprovizionare machiavelic, un șef de personal ipocrit, un inginer fricos, vechi legionari, delapidatori etc. O conjurație pune în primejdie viața Brigăzii tineretului, însă intențiile malefice sunt dejucate. Perspectiva la acest punct este sociologizantă și analiza nu reușește să treacă peste vidul ei. E partea cea mai *datată* și mai neizbutită sub raport epic într-un roman, altfel, foarte modern ca viziune asupra psihologiei umane și substanțial în analiza unor cazuri de conștiință.

\* \* \*

În *Intrusul* (1968) observația se concentrează asupra unui individ și, în chipul prozei moderne, Marin Preda scrie romanul unui destin din care se pot deduce mai multe lucruri. E vorba de o narațiune ce înaintează într-o direcție unică, urmărind destinul unui individ puternic și inteligent, victimă în cele din urmă a istoriei. Spuse astfel, lucrurile par simple, fără metafizică. În realitate, opera pe care o discutăm nu ocolește aceste zone, și narațiunea deschide spre ele perspective adânci și tulburătoare. Un tânăr, Călin Surupăceanu, ucenic vopsitor într-o mahala bucureșteană, ajunge pe un șantier, la îndemnul inginerului Dan, se califică, devine electrician, ajută la ridicarea unui oraș nou și se pregătește, după o complicată poveste sentimentală, să se stabilească pentru totdeauna în mijlocul unei lumi venite de peste tot. Omul este sociabil, se împrietenește repede, are ceea ce se cheamă vocația adaptării, se pare că nimic n-o să-l împiedice să trăiască satisfăcut în orașul unde el a pus prima piatră. Nimic nu anunță în el un Meursault, o victimă a complicității vieții și a istoriei. Nu e totuși așa, ceva neprevăzut se întâmplă și curmă firul unei existențe fără traumatisme. Cartea începe în momentul în care neprevăzutul de care vorbim apare și împinge destinul acestui mărunț electrician spre o zonă tragică, de existență. Fără

a complica lucrurile, să spunem că personajul, Călin Surupăceanu, săvârșește un act curajos, și acest act are pentru el consecințele cele mai dureroase. Ars pe față și pe mâini, mutilat, el încearcă să ducă viața dinainte, dar faptul nu mai e posibil. Accidentul pune între el și lumea în care până atunci se integrase perfect o barieră de netrecut. Cartea se deschide în clipa în care personajul se hotărăște să părăsească orașul, unde lasă soția, copilul și prietenii, pentru a merge în altă parte, într-un loc necunoscut, fără să știm dacă acolo unde se duce, alungat de neliniști, va găsi liniște și înțelegere. Împrejurarea că el pleacă în căutarea aceluiași inginer Dan, care-i deschisese ochii asupra lumii ce se pregătea să intre hotărâtor în câmpul istoriei și să schimbe fața societății, nu e, desigur, fără însemnătate. Marin Preda lasă personajului său o șansă, dar șansa e nesigură, ipotetică și, într-un anume sens, fără prea mare importanță. Tânărul Călin Surupăceanu își va regăsi, poate, echilibrul, își va reface familia, va afla din nou plăcerea de a trăi și va înțelege, poate, sensul existenței sale încurcate, dar toate acestea nu înlătură și nu explică mai ales drama al cărei erou, fără să dorească, a fost.

Istoria acestui destin e mult mai complexă și cu ecouri mai adânci în conștiință decât se observă la prima vedere. E limpede că romanul are un secret, e mai mult decât o dezbatere etică. E mai mult chiar decât o excepțională narațiune despre nefericirea unui individ, care, fără să știe, devine eroul unei tragedii inexplicabile. Cum se face că omul care săvârșește un act de eroism, un om tare, inteligent și drept, e părăsit de femeia de care era iubit și pe care o iubește, e ocolit de prieteni și nu găsește nici o înțelegere în jur, dar nu pentru că oamenii ar fi răi, lipsiți de înțelegere, nu pentru că ei ar hotărî un complot al indiferenței, ci din cu totul alte pricini? Și, dacă este așa, dacă nimeni nu e vinovat de acest eșec, dacă nimic nu stă în calea acestei reabilitări, cum se întâmplă că, totuși, individul nu mai poate lega

firul rupt al existenței sale și, neînțelegător și neînțeles, părăsește totul, plecând într-un necunoscut tot atât de puțin promițător?

Acestea sunt întrebările pe care le pune prozatorul și le oferă cititorului pentru a medita el însuși asupra lor. Dar ele nu sunt decât niște punți spre altă întrebare, hotărâtoare. Dacă multe fapte se pot explica și dacă înțelesul multor tragedii e limpede, de neînțeles poate fi o simplă ratare, cum e aceea a unui tânăr care, făcând un act ieșit din comun, întâmpină, apoi, iritare, îndoială, neînțelegere și, în cele din urmă, ostilitate. Există un capitol în *Intrusul* în care eroul încearcă să-și explice această tristă înlănțuire, pe deasupra voinței și înțelegerii oamenilor. E un fel de parabolă a posibilităților de existență. Ca un nou Candide (un Candide al epocii industriale!), Călin Surupăceanu reface în fantezie istoria societății omenești, și în această utopică derulare vrea să afle care este cea mai bună dintre existențe și în ce chip trebuie să trăiască omul pentru ca fratele să nu-și omoare fratele, pentru ca ura și violența să nu triumfe în lume, împiedicând să se manifeste vocația spre fericire a omului. El încearcă puterea religiei, verifică efectele forței, ale înțelepciunii, se întrebă, apoi, dacă omul n-ar trebui readus în starea lui paradisiacă, adică la starea inocenței. Totul e însă zadarnic, pentru că în insula utopică unde Călin și Maria s-au retras, pentru a pune bazele unei lumi fără tragedii, încolțesc ura și îndoiala, violența și complicitatea. Încheierea e că nu ieșim din condiția noastră și o fatală complicitate împinge individul spre zone abisale de existență. „Omul — spune prozatorul — e o divinitate înlănțuită de puterea condițiilor.“

Acesta să fie, ne întrebăm, secretul tragediei, aceasta e explicația eșecului tânărului Surupăceanu, pe care nici sfaturile doamnei Sorana, nici spiritul de justiție al inginerului Dan, nici chiar propria voință nu-l ajută să se salveze? Înțelept și inspirat, Marin Preda nu trage nici o concluzie. Nu oferă o soluție și, la drept vorbind, ea nici nu există. Ce sugerează el e că nu există totdeauna o potrivire între logica destinului individual și logica

existenței, că individul, în fond, poate deveni, împotriva voinței și calităților sale, victima istoriei, mânat de o forță oarbă pe care prozatorul o numește subdestin. *Intrusul* are, deci, o idee superioară despre existență și despre destinul uman și, prin aceasta, el depășește marginile unei bune cărți de proză. E mai mult decât atât: e o confesiune, o meditație încordată, o privire cercetătoare pe care un prozator ce crede în valorile morale eterne o aruncă lumii de azi.

\* \* \*

Cu *Marele singuratic* (1972), Marin Preda revine la romanescul tradițional (istoria unui destin, prezentarea mediilor sociale, conflict moral, intriga sentimentală etc.) cu o experiență nouă, totuși, în ce privește tehnica epică (eseul pătrunde masiv, narațiunea este din când în când spartă) și cu dorința de a trata din unghiul său de vedere o problemă dezbătută de toată literatura modernă: raportul dintre personalitatea individului și determinismul istoriei. Tema mai intimă a cărții este încercarea de a ieși din istorie. Angajare, acțiune (cu riscul eșecului) sau retragere, solitudine, *boicot* (o vorbă, ce nu place prozatorului!) al istoriei?

Niculae Moromete, eroul de acum al narațiunii, încearcă, silit de circumstanțe, ambele soluții, în intenția de a-și apăra independența spiritului. *Marele singuratic* este până la un punct, ca și *Risipitorii* și *Intrusul*, romanul unei ratări, cu observația că personajul nu are nici un moment o psihologie de învins. Literatura română număra mulți resemnați, inadaptați, înfrânți, și dintr-o nevoie, poate, de echilibru, Marin Preda lasă eroilor săi (dr. Munteanu, Constanța, Călin Surupăceanu, Niculae Moromete) o șansă de salvare. Spiritul, în orice caz, nu se resemnează în fața necesității oarbe. Dealtfel, în proza sa accentul nu cade pe analiza formelor de înfrângere, ci pe justificarea unor acte de existență cu prelungiri în sfera conștiinței. Prin aceasta, *Marele singuratic* depășește motivația realistă și tinde să facă dintr-un caz (istoria unui tânăr care eșuează în încercarea de a impune semenilor o

*noua religie!*) un *destin*, ceea ce presupune o plasare în istorie și o atitudine conștientă în fața circumstanțelor. În această linie (linia centrală a cărții), *Marele singuratic* este un roman ideologic, dând termenului din urmă înțelesul originar: un roman al soluțiilor de viață, al ideii de istorie, societate și al relațiilor dintre individ și aceste noțiuni. Nu este însă unicul plan al narațiunii. Lângă cel dintâi se află și un *roman de familie*, în continuarea *Moromeților*; o scurtă, apoi, *povestire polițistă* (asasinarea lui Damian Gheorghe), inserată în codul narațiunii realiste, și, în fine, prin episodul Simina, *Marele singuratic* este și un *roman de dragoste*.

Personajul care unește aceste fire este Niculae, fiul cel mic al lui Moromete, prezent încă din primul volum al ciclului și înfățișat pe larg în cel de al II-lea (*Moromeții*, II, 1967). Cunoaștem de acolo istoria eșecului său politic și tot de acolo știm că, pentru a scăpa unei represiuni brutale, tânărul activist se retrage la o fermă din jurul Capitalei, continuându-și studiile în domeniul horticulurii. Istoria acestei retrageri este reluată în *Marele singuratic*, umplând astfel spațiul alb lăsat în fresca (încă neîncheiată) a *Moromeților*; prin dispariția precipitată a personajului. Toate aceste reluări, reveniri, arată că Marin Preda vrea să ducă până la capăt istoria unei familii și că biografia personajelor sale nu este încheiată. Scene odată relatate (călătoria tatălui la București, dragostea lui Niculae pentru o Ileană superficială și colportoare, căderea lui politică) sunt reluate, completate, puse în noi relații.

Marin Preda înțelege, ca realist, că orice istorie are o preistorie și retragerea cea mai profundă suportă o presiune extraordinară a faptelor. Efortul personajului său este însă să scape acestei determinări. La sfatul prietenului său, notarul, ajuns om politic important, se izolase la această fermă hortică și căuta, în însingurare, o formă acceptabilă de trai, în umbra istoriei. Trăiește singur, nu caută prietenii noi, nu încearcă să le refacă pe cele vechi. Pe Marioara Fântână, cu care are un copil, o vede din când în când, protocolar. Redescoperă viața naturii și totodată plăcerea

contemplației. Revine, altfel zis, la soluția de existență a tatălui său. Niculae voise să distrugă temeliele familiei țărănești, pentru a impune o nouă *credință*, după el superioară aceleia în care credea tatăl său, însă oameni mai puțin dotați, dar mai abili decât el, îl îndepărtaseră cu brutalitate. Când vechii lui prieteni îl caută, Niculae nu-i primește. Ei sunt purtători de istorie și marele însingurat nu vrea să intre în această capcană. Trecutul continuă totuși să-l obsedeze. Boicotând istoria, el trăiește fără să vrea (observă bine D. Micu) într-o continuă *nostalgie de istorie*. Din această stare îl scoate Simina, o pictoriță instalată la Castel. Aceasta descoperă secretul bizarului horticultor și-l îndeamnă să reintre în istoria activă, să îmbrățișeze din nou formula *angajării*. Singurătatea, crede ea, nu-i un refugiu, ci un loc otrăvit: „Tu trebuie să întrevezi soluția care să-ți explice pentru ce visul tău s-a spulberat. [...]. Nu credința a fost rea, ci faptul că ai fost silit din pricina unei înfrângeri s-o părăsești...”

Convingerea pictoriței are darul de a tulbura pe „Grădinarul Miciurin“ (cum își spune el cu ironie) și-l obligă să rejudece din alt unghi evenimentele prin care a trecut. De-abia acum, la această lumină retrospectivă, personalitatea lui capătă consistență. Fusese un spirit religios, și lectura *Bibliei*, unde scenele de violență abundă, și moartea absurdă a unui cumnat îi clătinaseră credința. Pierzând o iluzie, nutrește gândul de a crea alta: vrea să dea oamenilor o nouă religie. Dar este el ales, poate deveni apostolul noii credințe? Apostolul are nevoie de un semn, și semnul premonitor vine sub forma unei șopârle:

„Cum să aflu dacă puterea pe care o simțeam copleșindu-mă va deveni Idee? Un semn puteam primi numai din partea destinului, care în acele clipe mă vedea și mă știa. Unde să-l caut? În firele ierbii? Nu. Ar însemna să consult un destin mic. Și cum stăteam cu nasul în iarbă, am văzut foarte aproape de mine o șopârlă care se uita direct la mine, cu gura deschisă și cu gușa palpitând de căldura zilei de vară. Uite, mi-am zis, ce-ar fi să caut

un semn în șopârla asta? De ce-o fi venit ea la mine tocmai acum, și atât de aproape, și nu fuge? [...] Și într-adevăr, când dunga palmei mele i-a atins ușor picioarele din față, în loc s-o ia la fugă înapoi și să se piardă pe întinsa miriște, a făcut deodată o săritură peste palma mea întinsă. Și a repetat apoi această săritură de trei ori... M-am întors cu fața în sus și mi-am dus cotul la ochi, să mă apăr de soare. Soarele însă nu mai era acolo unde credeam eu, de mult coborâse spre marea de porumburi. Mult timp pusese destinul ca să-și arate semnul, nici nu-mi dădeam seama cum se scursese parcă în câteva clipe o după-amiază întregă... Și nimeni nu turburase cu nimic această dezvăluire secretă, nici un om nu trecuse pe la capătul loturilor, nici un băiat, nici o muiere, iar caii, ca niște zeități protectoare, nu se îndepărtaseră nici ei de micul lor stăpân, care nu se știe ce făcea acolo jos de stătea atât de îndelung nemișcat...”

Scena este de o mare frumusețe și ilustrează în roman ceea ce Gide numește undeva „mise en abyme“. E vorba de un procedeu al prozei moderne, folosit intens azi de *noii romancieri*, comparabil cu rolul oglinzii într-un tablou de Memling sau Quentin Metsys. Gide crede că prezența oglinzii în pictură nu este întâmplătoare, ea dă o imagine sintetică a tabloului și dă ochiului puțința de a descoperi în acest plan secund, reflectat, miniatural, profunzimele celui dintâi. În proză procedeu a fost utilizat, între alții, de Poe, în *Căderea Casei Usher*; și constă în prezența unei scene-cheie anticipative (un vis), din care deducem desfășurarea ulterioară a faptelor. Spiritul lectorului este pus, astfel, în gardă, în lumea nestructurată a faptelor el întrezărește o posibilă organizare și, deci, un sens. Niculae n-a ajuns să întemeieze o nouă religie, dar, spune chiar el, îi este atât de plăcut să se gândească la ea. Eșecul social nu a făcut, apoi, ca ura să-l stăpânească, cum se întâmplă cu spiritele slabe care, odată cu funcțiile, își schimbă ideologia și-și pierd sentimentele. Iubirea Siminei îl scoate din izolarea în care se instalase comod și-l readuce nu în istorie, pentru că istoria



continuă să se manifeste și în zonele ei de penumbră (comunitatea restrânsă de la fermă trece prin evenimente grave!), dar în situația de a medita asupra lumii din care fusese izgonit.

Niculae Moromete e pe cale de a reveni la *credința lui părăsită* (să redevină activist), însă Simina moare, și horticultorul cunoaște o nouă decepție. Circumstanțele se dovedesc, din nou, puternice. Revenirea în istorie este tot atât de dificilă ca și ruperea de ea. Romanul se încheie, în fapt, aici, cu această sugestie de înverșunare a destinului contra unui om inteligent și onest care găsisese calea să iasă din singurătatea în care îl aruncase o istorie politică zbuciumată, confuză. Va avea el tăria să treacă și această probă dură și să continue drumul ce duce spre *religia nouă*? Cartea se putea încheia cu această întrebare, lăsând cititorului posibilitatea să aleagă el însuși o soluție, însă prozatorul, gândind altfel faptele și, probabil, și pentru a nu repeta situația din *Intrusul*, a scris un epilog din care se deduce că marele solitar reintră imediat în activitatea politică, stimulat și de o tânără și firavă zootehniciană, copleșită de treburile cooperativei.

Epilogul nu justifică psihologic această decizie și, scris în altă notă decât restul romanului, îl dezechilibrează. În afara tonului real al cărții (a *vocii narrative*) mi se par și paginile despre creatorii de la Castel, care, judecate separat, nu sunt totuși lipsite de vervă și pitoresc. Substanța adevărată a romanului o constituie însă meditația istorică și sociologică, în marginile permise de proză, într-un dialog în care viața sentimentelor se unește cu viața ideilor. Discuțiile creatorilor sunt haotice și dramele lor se prăbușesc în bufonerie (este aici o tradiție satirică a prozei noastre!), fără nici o legătură, nici unele, nici altele, cu tema gravă a cărții. Justificarea ar fi că acesta este mediul în care trăiește Simina, pictoriță și fostă soție de pictor. Însă drama ei (inspirația care întârzie să vină) se explică prea puțin prin destrăbălările și logoreea artiștilor alcoolici. Simina este un artist modest, care începe să picteze bine în clipa în care iubește. Psihologic, ea face parte din familia

Constanței Sterian, Mimi Arvanitache..., familie de femei voluntare și lunatice, imprevizibile. Ea forțează prietenia cu Niculae Moromete, apoi, când acesta face o observație nepotrivită, se retrage și reappare peste un an. Fusesse căsătorită cu un pictor talentat și brutal, voise să picteze, însă fără mare succes. Obsesia picturii o împiedică, apoi, să trăiască. Dragostea lui Niculae o stimulează, și modesta Simina are momentul ei de sclipire, după care, epuizată, moare. Ideile ei sunt sănătoase, arta nu-i sminteste mintea: vrea să se căsătorească, să facă copii, când vizitează satul lui Niculae întră repede în grațiile tatălui, bătrânul țăran Moromete, atașează, în fine, dragostei o mare importanță: „În zilele noastre — spune ea — oamenii nu mai găsesc în dragoste o soluție a ambițiilor lor, fiindcă nu mai aleargă acum după fericire, ci după altceva“. Niculae este un intelectual cu simț practic, în idee el caută o finalitate. Judecă mai degrabă ca un sociolog cu simțul temperanței dezvoltat: „Întrebarea e însă dacă o idee prinde fără să ne smintim în același timp la cap...“ Iubește clasa din care a ieșit, dar, ca și autorul lui, consideră că întoarcerea la vechea civilizație rurală este *imposibilă* (regăsim în *Marele singuratic* reluate ideile pe această temă din *Imposibila întoarcere*). Niculae gândește la ceva în *stil englezesc*, să se păstreze, adică, „și ce era bun înainte și să se facă și revoluție“, soluție ce vine în întâmpinarea exigențelor formulate de tatăl său, neîmpăcat cu ideea (știm toate acestea din *Moromeții*, II) că tot ceea ce a făcut el este nefolositor.

Figura tatălui reappare și în *Marele singuratic*, deși, e limpede, romanul e acaparat de problemele Fiului. Ca totdeauna când vine vorba de acest personaj, narațiunea capătă o vibrație nouă, celelalte personaje intră în umbră. Marin Preda prezintă, încă o dată, toamna târzie a bătrânului țăran, apoi, întorcând cealaltă parte a tabloului, înfățișează tinerețea și iubirile lui Moromete. Viața lui intimă ne era necunoscută, și prozatorul descrie acum, în pagini de mare poezie și înțelegere a psihologiei elementare,

dragostea unui tânăr țaran, poreclit Mutul, pentru Rădița și, mai târziu, pentru sora ei, Fica. De o rară finețe sunt și acelea despre afecțiunea dintre bătrânul țaran și tânăra pictoriță (sugestie din Galsworthy?), soția posibilă a fiului. Ilie Moromete este personajul ordonator al prozei lui Marin Preda, arhetipul său, firele narațiunii, oricât de îndepărtate ar fi, ajung la el.

Reușit este și romanul de dragoste propriu-zis, unde tema iubirii este deliberat confundată cu tema creației. Tot așa, scurta povestire polițistă unde apare și un colonel de miliție, care vorbește de Dostoievski (replică la *Animale bolnave* de N. Breban, unde un plutonier profesează idei din Nietzsche!?). Marin Preda pare că se amuză, apoi ia în serios subiectul și construiește o narațiune unde crima se produce, în stil dostoievskian, dintr-un complex al umilinței. Ferma nu este un loc al liniștii, violența, gelozia, trădarea înfloresc și aici. Nu există viață, vrea să spună autorul, în care pasiunile umane, cu formele lor de purificare și abjecție, să nu se manifeste. Viața este contagioasă, solitudinea absolută nu-i posibilă, istoria ne înlănțuie și în chilii.

\* \* \*

Marin Preda mărturisește în niște însemnări cu caracter autobiografic că și-a scris cărțile fără ca să întrezărească în ele *tema povestitorului*, adică tema lui. A terminat *Moromeții* și a văzut că personajele au fost mai puternice decât el: și-au impus tema lor. A început al doilea volum și situația nu s-a schimbat: alte teme veneau de la sine, acopereau spațiul romanului, fără ca prozatorul să poată împiedica acest proces de substituție. Lui nu-i mai rămâne decât să reflecteze la tema lui și, în așteptarea revelației, să scrie în continuare romane unde să fie totdeauna vorba de alții. *Tema povestitorului* este o frumoasă promisiune...

Se înțelege fără dificultate că prozatorul realist trăiește conștient o dramă (drama *deturnării* subiectivității), dar drama nu-l împiedică să-și scrie cărțile, având sentimentul că, scriind despre

alții, prozatorul se caută și se exprimă, în fapt, pe sine. Ches-tiunea nu-i deloc complicată estetic, toată lumea este de acord că în artă obiectivitatea nu-i decât o formă a subiectivității, el fiind totdeauna eu. Nici Marin Preda nu crede, bineînțeles, altfel, dovadă că valorile morale pe care le exprimă în opera de ficțiune le apără acum (*Imposibila întoarcere*, 1971) în chip direct. Autorul este cel ce vorbește aici, ideile și observațiile lui trec pe primul plan; s-ar putea spune atunci că prozatorul și-a aflat, în sfârșit, *tema*. Să nu ne grăbim însă. În *Imposibila întoarcere* e vorba, adevărat, de scriitor, de familie și de studiile lui, dar, înaintând în lectură, observăm că nici de data aceasta Marin Preda nu scapă de obsesiile vechi, obsesii, în cea mai mare parte, ale lumii din care a ieșit și pe care a înfățișat-o în romane. Obsesiile lui rămân, în continuare, obsesiile altora, *tema lui e, fatal, tema lor. Ei înseamnă și aici țărani*. „Imposibila întoarcere“ este metafora destinului lor în fața civilizației industriale. Un destin foarte dur. Ca societatea de azi să se hrănească, citește Marin Preda într-o statistică, trebuie ca numărul țăranilor să se micșoreze. Mașinile au nevoie de spațiu, industria, ca să poată fi productivă în agricultură, trebuie ca plugul, caii, mica industrie rurală să dispară. Proces fatal, nimic de făcut în această direcție, mașina ia locul țăranului. Dar acest cult pentru mașină, întrebă Marin Preda, *este el bun sau nu?* „Cultul soarelui, de pildă, n-ar fi mai bun, în timp ce am continua să ne perfecționăm utilele noastre mașini cu care să zburăm și în Sirius, dacă avem chef? Sau al apei, misterioasa apă din care am ieșit, mama noastră, și care înconjura cu albastrul ei strălucitor globul pământesc?...“

Ar fi, dar istoria este mai tare decât voința noastră; omul fetișizează mașina și devine în cele din urmă victima ei. Iată un fapt inacceptabil pentru un prozator crescut în cultul valorilor morale. Pentru el nici o revoluție, socială sau tehnică, nu este scuzabilă dacă strivește personalitatea omului. Nu-i, firește, singurul care-și pune problema civilizației actuale. Sociologii,

ecologii de pretutindeni se întreabă, neliniștiți, despre soarta individului în fața expansiunii industriale. Termenul de *represiune*, când este vorba de societatea de consum, împrumutat din cărțile lui Marcuse, revine adesea în discuție. Marin Preda nu-i nici sociolog, nici futurolog, eseurile lui nu se bazează pe anchete, sondaje, studii speciale și nici nu fac previziuni. E doar un creator înzestrat cu vocația reflecției și, întrucât metoda lui de lucru se bazează pe observația individului într-un sistem de relații, reflecțiile privesc mai ales locul acestui individ în societatea de azi. *Imposibila întoarcere* este, în fapt, un jurnal unde analiza fenomenului social se unește cu confesiunea. Subiectele variază, într-un loc e vorba de psihologia etnică, în altă parte de diferența (temă mai veche în cultura românească) dintre *orășean* și *țăran*. Remarcabil în aceste texte este modul liber de a gândi câteva aspecte ale civilizației actuale și de a da sugestii de o adâncime simplă acolo unde alții cu mai multă știință, dar cu o mai mică intuiție a sensului existenței, se încurcă în subtilități. În fond, ca artist, Marin Preda gândește social și vede existențial. Pentru el civilizația este o noțiune ce nu are nici un sens în afara vieții individului. Față de istorie el are o atitudine din care lipsește sentimentul de flatare. A trecut prin multe, a văzut multe. „Știm multe“, notează el undeva, „revoluția franceză e un poem idilic față de ceea ce s-a petrecut cu noi în numai cincizeci de ani“... Ideea, de pildă, că poporul nostru s-a salvat *boicotând* istoria nu place prozatorului. Cum să boicoteze badea Gheorghe istoria?: „În realitate peste aceste plaiuri a curs sânge [...], mai degrabă putem spune că istoria l-a dus de nas pe badea Gheorghe și că el a învățat, din vicleniile ei, viclenii și mai mari și a știut în felul acesta să i le dejoace, uimind pe foarte mulți din acest continent...“ Nici părerea că noi, românii, *aranjăm* în cele din urmă toate lucrurile și că ieșim teferi din tragediile istoriei nu convinge pe scriitor: „*aranjarea* asta ne costă“, zice el.

De o mare finețe dialectică este delimitarea pe care o face între

*spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar.* Spiritul primar contestă totul, valorile spiritului în primul rând. Curiozitatea este că el începe să se manifeste și în rândul *intelighenței* dezamăgite de conformismul culturii. Marin Preda comentează, la acest punct, atitudinea lui Sartre, Genet și a altor contestatari occidentali folosind vorbe dure. Exemplele se pot discuta (mai conformist, mai ipocrit mi se pare, de pildă, tipul contestatarului frivol, *gauchistul* de pe Bd. Saint-Germain), ideea unui nihilism masochist, iresponsabil, trebuie însă reținută.

Tema violenței reappare și în alte texte, însă, indiferent de unde ar porni, Marin Preda revine la obsesia lui fundamentală: *țărani*. Ia să vedem ce spun *țărani*?! , ce se mai întâmplă la sat?... Lumea morală a satului continuă să fie un punct de referință. Satul i se pare, în comparație cu orașul, chiar și în condițiile societății industriale, o colectivitate mai omogenă: „Acolo omul e acasă pe orice uliță, îl găsești peste tot: ce faci, Ilie, ce faci, Gheorghe! [...]. Omul se uită la om și se bucură...”

Făcând elogiul existenței naturale, Marin Preda se ferește să idilizeze viața patriarhală. Ideea că, tot vorbind de țărani, ar putea fi suspectat de tradiționalism, îl irită. *Întoarcerea*, ne avertizează el, este *imposibilă*. Năstase Besensac are televizor, cercul vechilor liberali s-a destrămat, țăranul gândește la *procentele* lui și nu mai simte nici o plăcere să vorbească despre ceea ce s-a petrecut cu el cu un deceniu în urmă. E bine, e rău? E ceea ce se întâmplă, în orice caz. „Iată — afirmă prozatorul — asta e țăranul din zilele noastre, dacă mai poate fi numit astfel...”

Însă acceptarea fatalității istorice nu scutește pe scriitor de obligația de a observa soarta individului în mijlocul acestor mecanisme. Este cea de a doua temă generală a volumului *Imposibila întoarcere*: fatalitatea relației în literatură. Marin Preda este, nu-i nici un secret, un realist și, aici ca și în alte intervenții, apără condiția literaturii realiste. Estetică clară, eficace: romanul este legat de istorie (“fără ea se asfixiază”), literatura, în general,

nu poate fi scoasă din *dialectica implacabilă a existenței*, scriitorii sunt *conștiințe ale colectivității naționale, și nu sfinți*, a fi modern înseamnă a fi cât mai aproape de adevăr, morala poate constitui pentru artă o primejdie, arta fiind mai aproape de natură prin *cruzimea ei infantilă* decât morala, creație a spiritului uman matur etc. Se înțelege că, în aceste condiții, *evazionismul* nu are nici o șansă. Marin Preda ridiculizează pe cei care întorc spatele istoriei și se refugiază în subtilitățile compoziției românești. Fără să fie numit, *noul roman* este pus în cauză. Ar fi de discutat, la acest punct, locul și justificarea prozei fantastice, scoasă, de regulă, din jocul dialecticii sociale, *evazionistă* dacă gândim literatura ca expresie a unei determinări stricte. Este literatura fantastică un gen inactual, ignoră ea *dialectica implacabilă a existenței*...?

În prevederile literare ale lui Marin Preda nu intră nici *făcătorii de cuvinte*, adică liricii, creatorii de metafore în proză. El cere literaturii precizie, adâncime a observației, fidelitate totală față de om: „Scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în față o oglindă și să-și vadă în ea chipul.“

Alte idei le deducem din reflecțiile autorului pe marginea cărților pe care le-a citit. El admiră, de pildă, pe I. L. Caragiale și consideră că secretul originalității lui e de a fi arătat (observație fină) „conștiințe falsificate de cuvinte“, „conștiințe adormite sau buimăcite“. Sadoveanu este altă preferință literară, nu însă și înțelepciunea asiatică din *Ostrovul lupilor*. Rebreanu, Mateiu Caragiale, Camil Petrescu sunt nume care revin în discuție. Călinescu, de asemenea, ceea ce nu-l împiedică pe Marin Preda să considere *Bietul Ioanide* o operă ucisă de estetism. Părerile noastre pot fi, firește, altele, dar în cazul unui prozator interesează mai puțin justetea observației, decât *opțiunea* pe care ea o implică. În cazul lui Marin Preda, nu mai este nici o îndoială, judecățile arată opțiunea pentru un realism obsedat de fatalitatea relației individ-societate, atent la efectele acestei relații pe planul psihologicului, un realism, în fine, în care individul, înainte de a

fi o victimă a istoriei, își joacă toate șansele. Rareori în literatura română un scriitor și-a înțeles atât de bine vocația și a reflectat, cu mai mare luciditate, la posibilitățile ei.

Cea de a treia temă a cărții este tema moralistului. Familia, copilăria, școala, prietenii, literatura proprie sunt subiectele evocate la acest capitol. Imaginile cunoscute din operă sunt înfățișate acum în chip mai direct și puse în legătură cu o biografie ce se poate controla. Prozatorul întreține conștient o confuzie între personajele cărților și indivizii ce i-au servit ca modele. El însuși începe să se simtă, de la un punct al confesiunii, un personaj al operei și să-și creeze un rol printre ficțiunile sale. Copil, manifestă o buimăceală, o stare de încetinire în fața fenomenelor vitale. Cum va ieși scriitorul pe care îl știm din acest fiu de țaran lipsit de calitățile necesare pentru a deveni un bun țaran? Iată un secret, secretul care străjuiește la poarta oricărui mare destin literar. Marin Preda nu arată intenția de a-l lămuri. Pe el îl interesează altceva, miracolul copilăriei, de pildă, „locul de refugiu al problemelor insolubile“. Insolubile pentru cine? Pentru omul matur, desigur. Oricât de dure, traumatizante ar fi relațiile (copilul, bolnav, asista la o discuție despre iminenta lui moarte, apoi poartă cămașa ce era destinată înmormântării lui!), ele nu pot întuneca figura unui mare personaj: tatăl. Mitul tatălui (esențial în literatura lui Marin Preda) revine și în *Imposibila întoarcere*. „Scriind — mărturisește scriitorul — totdeauna am admirat ceva, o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat. Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu.“ Și din aceste eseuri și din opera de ficțiune propriu-zisă deducem că Marin Preda nu trăiește ceea ce psihanalistii susțin că orice copil trăiește: *complexul tatălui castrator*. *Imposibila întoarcere* ne confirmă încă o dată ideea că, dacă trebuie să justificăm psihologic o vocație care, în fond, nu poate fi justificată niciodată până la capăt (vocația pentru artă), în cazul lui Marin Preda îndemnul de a scrie a apărut nu din complexul, ci din fascinația paternității.



\* \* \*

*Fatalitatea relației* continuă să fie și tema *Convorbirilor*<sup>1</sup>. Se vede și de aici că *istoria*, *adevărul*, *realitatea* sunt pentru prozator noțiuni-cheie și că în afara lor literatura nu are înțeles. Opera e judecată în funcție de partea ei de adevăr, o carte bună fiind o carte care exprimă într-o manieră acceptabilă estetic un *adevăr social și psihologic*. Dostoievski (scriitorul cel mai des citat), Tolstoi, Céline, Malraux, Camus sunt comentați din acest punct de vedere. Ce putem spune este că Marin Preda rămâne consecvent cu sine. Orice formă de realism presupune un cult al istoriei și o neîncredere principială față de ceea ce nu este *trăit, omologat, real*. „Eu nu mă gândesc niciodată decât la ceea ce am cunoscut — confirmă într-un loc prozatorul — și la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare...” Fraza poate fi, firește, răsturnată, dar să admitem că pentru un realist drumul spre adevăr trece printr-o experiență personală. *Imaginarul* este o noțiune secundă. Ce poate, de pildă, să-i spună unui scriitor, obsedat de determinările, interacțiunile în care trăiește literatura, filozofia hieratică a budismului?: „Mă plictisesc înțelepciunile acestea pe care le înțeleg, dar care mi se par mult prea depărtate și prea abstracte. *Nu-mi sugerează o realitate la care să ader cu o convingere fundamentală.*” Înțelepciunea orientală a eroului din *Ostrovul lupilor* nu poate, în aceeași ordine, să spună mare lucru prozatorului, deși Sadoveanu este pe lista preferințelor lui. Un semn de întrebare ridică și Don Quijote, eroul unei iluzii. Marin Preda crede că cititorul român are un atașament limitat față de o operă care propune de la început o convenție: convenția unei nebunii pilduitoare.

Despre psihologia cititorului este totuși greu de spus ceva definitiv, pentru că nu există, în realitate, un prototip al cititorului și gustul nu se poate determina cu o unică măsură. El poate, de

---

<sup>1</sup> Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda* (Editura Albatros, 1973).

asemenea, evolua, și ceea ce mi se pare azi inacceptabil, impropriu, poate fi mâine comun, *specific*. Educația gustului se face, în primul rând, prin artă, și arta nu trebuie să cultive inerțiile publicului. Acesta este însă un detaliu, *Convorbirile* lui Marin Preda ating chestiuni mai importante, în stilul grav și profund pe care îl știm din *Imposibila întoarcere*. E vorba, din nou, de civilizația actuală, de lumea țărănească, de dramele secolului nostru și, încă o dată, pe larg, cu amănunte extraordinar de vii, despre familia și copilăria scriitorului. La idei deja formulate, el aduce argumente și nuanțe noi, cum e aceea, de pildă, că secolul nostru a dovedit că nu există o limită a răului: „Eu m-am format într-un anumit spirit și am trăit încă din adolescență cu ideea că există o limită pe care omul nu o poate trece: în mistificare, în josnicie, chiar în trădare, în nenumărate alte acțiuni care măsoară mizeria umană. Dar ceea ce s-a făcut în secolul nostru în materie de mistificări, de ticăloșii, de trădări, înjosirile la care a fost supusă ființa omenească de către alte ființe omenești naște în conștiințele noastre îndoiala: se pare că această limită nu există, nu sunt bariere spre infern pe care omul să nu le treacă. Le trece. S-a dovedit că el le poate trece.“

Însă scriitorul realist nu și-a pierdut încrederea în șansele individului. „Trebuie să fim mulțumiți de natura umană“, afirmă el în altă parte. Totul este ca transformările rapide, radicale, prin care trece omul, să nu-l aducă în situația de *a-și pierde sufletul* (obsesie dostoevskiană). Nu și-a pierdut încrederea nici în posibilitățile literaturii. Într-o lume dominată de superputeri militare și economice, șansa unei națiuni mai mici este să se impună, prin forța gândirii ei artistice, zice Marin Preda. Cum? Ne întoarcem la eterna problemă a pătrunderii unei literaturi mici în universalitate.

*Convorbirile* trec la altă temă și ne înfățișează o călătorie în Vietnam. Prozatorul, fidel ideii că numai ce este trăit direct are însemnătate, relatează pe câteva zeci de pagini delectabile ce i s-a

întâmplat lui în acest voiaj lung. Numai dacă ai *pățit* ceva ai dreptul să vorbești. Altfel, jurnalele, notele de călătorie n-au nici o justificare. El, prozatorul, a *pățit* destule lucruri și observațiile pe care le face (despre psihologia, bucătăria, modul de existență al asiaticilor) sunt fine, însoțite adesea de o ironie inteligentă.

Alte dialoguri sunt consacrate subiectelor literare propriu-zise, autorul explicând, într-un loc, în ce constă iluzia lui Moromete, în altul efortul pe care l-a depus pentru a-și crea un stil propriu, direct, deosebit de acela al personajelor. Toate acestea sunt importante și arată o gândire cu un ritm foarte original. Tendința este de a reduce lucrurile generale la o schemă mai simplă, acceptabilă. Lui Marin Preda nu-i plac situațiile prea complicate, iar subtilitățile care ascund adevărul esențial îl deranjează. Civilizația de azi? Ia să vedem, să ne gândim... Literatura? Să ne gândim și la literatură, să vedem ce se întâmplă cu literatura... N-am avut nici un moment impresia, citind aceste *Convorbiri*, cum n-am avut, parcurgând eseurile din *Imposibila întoarcere*, că există un subiect, o problemă, care să intimideze spiritul curios al lui Marin Preda. Realistul nu se lasă terorizat de teme pe care le abordează, și cea dintâi grijă a lui este să le reducă la dimensiuni accesibile judecății clare. Chiar când vorbește de noțiuni mai puțin limpezi, cum e aceea de *subdestin*, spiritul rămâne calm și încearcă să explice ceea ce uneori este inexplicabil. Căci, încă o dată, pentru autorul *Moromeților* numai ceea ce este cuprins, judecat, înțeles are însemnătate. Opoziția lui față de evazionism, ermetism, lirism în proză vine și de aici. Ca să ne placă, o operă trebuie înțeleasă. Ca s-o înțelegem, trebuie ca premisele ei să fie limpezi. Printre scriitorii citați de Marin Preda în sprijinul ideilor lui literare nu figurează niciodată marii fantști, liricii nebuloși, de genul Poe sau Nerval, simpatiile lui merg spre Balzac, Dostoievski.

N-am spus însă că ceea ce ridică aceste *Convorbiri* deasupra obișnuitelor confesiuni făcute de scriitori este o excepțională *conștiință existențială* a faptului. Prozatorul evocă, de obicei,

Întâmplări lipsite de simbolismul curent, scene care fixează, mai degrabă, descoperirea unei relații sau a unei atitudini umane fundamentale. Un băiat de 9 ani asistă la împerecherea dintre un armăsar și o iapă, în prezența unei femei tinere isterizate. Un țăran impasibil aruncă la momentul potrivit o oală de apă rece și armăsarul se retrage fulgerător. Scena stârnește curiozitatea inocentă a copilului și e povestită cu o răceală care lipsește de obicei în scrierile memorialistice. Toată cartea (ca și *Imposibila întoarcere*) este plină de astfel de fapte care asediază imaginația copilului. Ele se petrec la școală, în familie, în adunările țăranilor și sunt de o banalitate... exemplară.

Este interesant de observat ce loc ocupă și aici *copilăria*, cu personajele, miturile pe care le cunoaștem deja (în primul rând *tatăl*). Alți scriitori, vorbind de această vârstă, descoperă în jocurile copilăriei simboluri sexuale. Citesc într-o *convorbire* cu André Pierre de Mandiargues că plăcerea lui de a se juca printre stânci sau de a se scălda în mare era o plăcere erotică inconștientă. Mirosul unor plante acvatice era, de asemenea, de natură sexuală. Pentru scriitorul român copilăria nu-i nici *Ozana cea frumoasă curgătoare* (paradisul, adică, al vieții omenești), ci vârsta când omul descoperă existența sub forme, adesea, brutale. Sentimentul naturii este la Marin Preda aproape absent, iar lirismul se retrage în spatele lucrurilor. Contactul cu faptele de existență (descoperirea unei relații) constituie elementul esențial al evocării. Pentru acest mare prozator obiectele în sine n-au valoare.

\* \* \*

Cu *Delirul* (1975), Marin Preda continuă, dar pe o linie colaterală, istoria *Moromeților*, eludând cronologia reală în favoarea unei cronologii stricte de creație. El procedează în felul unui pictor mural care, fixând scenele esențiale, observă că a mai rămas un spațiu gol și-l acoperă trăgând din tema centrală un fir ce duce în cele din urmă la o creație nouă, autonomă și, în același timp,

solidară prin simbolurile fundamentale cu celelalte secvențe ale compoziției. Punctul de plecare este și aici Siliștea-Gumești, centrul universului românesc al lui M. Preda, însă după 50 de pagini pregătitoare, excepționale sub raport literar, acțiunea trece la oraș (București), și de aici, pe urmele evenimentelor, ajunge în alte centre europene. O scenă se petrece în cabinetul lui Hitler, alta la cartierul general al armatei engleze, un personaj ajunge pe frontul de răsărit și narează ceea ce vede acolo etc. Romanul are structura unui evantai și îmbrățișează, racordând totul la un punct fix de observație, un număr enorm de fapte și destine. Ideea care stă în spatele acestor evaziuni, neobișnuite în proza românească, este simplă și verificată: istoria timpurilor moderne este contagioasă, un fenomen apărut într-un punct geografic tinde să se universalizeze, faptele izolate se leagă între ele ca lichidul în niște vase comunicante. Totul este interdependent, și a trăi în afara acestor determinări este imposibil. Marin Preda, care a studiat mai întâi acest proces în cazul unui individ (*Marele singuratic*), observă acum mecanismul care reglează destinul unui popor implicat într-o istorie precipitată și violentă.

Romanul unui destin colectiv într-o epocă tulbură și tragică (al doilea război mondial) ambiționează să fie *Delirul*, carte în care ficțiunea nu tinde să transfigureze istoria reală, ci să se insereze în ea. Faptul că prozatorul dă o mare extindere documentului și că în acest prim volum istoria domină, ficțiunea vine dintr-o concepție pe care o regăsim și la alți romancieri moderni, interesați de condiția individului în epocile de traumă colectivă (exemplele pot fi culese de peste tot: de la Malraux până la Michel Déon, Y. Perrault, J. F. Steiner, P. Joffroy etc.). Publicarea de documente revelatorii despre istoria din ultimele cinci decenii a schimbat în bună măsură optica scriitorului realist. Invenția romanescă se dovedește în multe cazuri inferioară posibilității de invenție a istoriei și un prozator care vrea să reconstituie adevărul moral al unei epoci nu poate ignora documentele de

arhivă, pline de fapte de spaimă. O mutație serioasă s-a petrecut și în gustul publicului care, excedat de operele de ficțiune, caută cărțile documentate, „serioase“, cu aparență de adevăr. Confesiunile, jurnalele unor oameni politici de felul lui Speer (*În inima celui de-al III-lea Reich*) sunt devorate. A înfățișa în aceste condiții drama unor indivizi și a ignora faptele politice mai generale este cu neputință. Iubirea dintre un tânăr și o tânără, la 1793, va fi fatal, observa odată G. Călinescu, iubirea dintre un cetățean și o cetățeană.

M. Preda urmărește în *Delirul* istoria unor tineri care își pregătesc cariera socială și trăiesc marile lor pasiuni sentimentale într-o epocă plină de evenimente copleșitoare: instaurarea diktaturii militare, rebeliunea legionară, începutul celui de-al doilea război mondial etc. Cu aceste aripi larg deschise asupra evenimentelor, *Delirul* abordează mai multe teme, între ele aceea ce definește sentimentul claselor față de o istorie în stare de criză. Țăranii din Siliștea-Gumești manifestă o suspectă indiferență, un fapt atroce (uciderea lui Dumitru lui Nae de către legionari) nu trezește neliniștea ce s-ar putea bănuși: țăranii sunt dispuși să creadă că este mai degrabă un accident, o abatere fără urmări de la o regulă milenară de viețuire. Mutați la oraș (fiii lui Moromete), prelungesc această indiferență naivă față de timp. Nilă are credința că ordinul de concentrare îl ocolește, și când, după câteva luni, ordinul vine, Nilă e mulțumit că pe el nu-l concentrează ca pe alții, din toamnă. Achim, care a deschis un mic magazin de consum, are și el sentimentul că timpul nu-l nimerește: fiind departe de ce se întâmplă în sferele politice, el e mai presus de vârtejuri și deci de primejdii. Când vecinii lui din cartier, evreii, sunt ridicăți și împușcați, el închide cu oarecare nepăsare fereastra, cu sentimentul că pe el, Achim din Siliștea-Gumești, astfel de lucruri nu-l pot atinge: „Să mă omoare? [...] Pe mine, mă? Eu, mă?!...“

Atenția romanului nu cade propriu-zis asupra acestei clase, ci asupra păturilor intelectuale și, din acest unghi sociologic, *Delirul*

ar putea fi definit ca istoria a trei tineri care iubesc aceeași femeie în niște timpuri grele. Unul este un intelectual de proveniență rurală, cu studiile neîncheiate, dar cu un mare instinct de adaptare (Paul Ștefan), al doilea, un medic tăcut și dur (Spurcaci), iar ultimul, un jurnalist inteligent și intrigant (Adrian Popescu). Femeia pe care și-o dispută acești tineri este Luchi, o medicinăstă orgolioasă și imprezibilă în decizii, ca toate femeile din proza lui Marin Preda. Studiul acestor pasiuni va ocupa un loc important în roman, însă, înainte de a defini psihologia individuală, prozatorul încearcă să fixeze, potrivit metodei sale, *psihologia socială* a momentului și, în acest sens, dă un număr impresionant de documente, face istorie pură, copiază articole din presa timpului, rezumă în chip personal conflictul dintre Garda de fier și mareșalul Antonescu, descrie scene de război și dă, după Shirer, o versiune pitorească și sugestivă a bătăliei pentru Anglia.

Toate acestea se citează cu interes, și cei care reproșează prozatorului excesul de informații cad într-un suspect purism estetic. Totdeauna romancierul realist a pus psihologiei o ramă istorică și, întâlnind un eveniment capital (războiul), l-a descris în chip documentat pentru a justifica o stare de spirit mai generală și a determina aerul moral pe care îl respiră eroii săi. Un exemplu, pe care îl citează și Marin Preda, e Tolstoi, un altul, mai apropiat de noi, e Camil Petrescu. Ideea mai generală ce stă în centrul cărții este că nu numai istoria își selectează exponenții, ci și indivizii superiori dotați (în bine sau în rău) pot orienta într-un sens sau altul istoria. Istoria, în orice caz, nu este o zeiță fără pată, indivizi abjecți fac uneori ceea ce vor cu ea. Romancierul mărturisește a fi interesat de latura umană a acestui complicat determinism, respingând ideea fatalității despre care Tolstoi credea că acționează și în istorie.

Astfel de reflecții, dublate de o imagistică sobră și sugestivă (exemplul păsării de baltă, care, distrugându-și ouăle, pregătește dispariția speței, e admirabil!), sunt numeroase și dau cărții un

al doilea plan, ideologic. Marin Preda gândește încet, dar solid, pentru el existența se înfățișează nu numai tipologic, dar și ca un fenomen dintr-o serie ce trebuie determinată. Paginile ce concentrează aceste observații deschid epica și satisfac și, separat, intelectul printr-un *ce* natural, prin refuzul oricărei ispite de snobism.

Acum, se poate discuta despre soarta *istoriei* în roman și se poate pune întrebarea (ea s-a și pus) dacă un romancier trebuie să concureze un istoric. Nu este, oare, posibil ca un cercetător să poată aduce, într-o carte mai bine documentată decât un roman, o viziune mai coerentă și mai profundă despre aceleași evenimente? Este, desigur, posibil ca în viitor acest fapt să se întâmple. Va scădea, atunci, interesul pentru *Delirul*? Este, iarăși, posibil ca o categorie de cititori (interesați în primul rând de evenimentele politice) să caute studiul scris de istoricul de profesie și să ignore (sau să fie nemulțumiți) de versiunea dată de romancier. Orice este posibil în legătură cu o carte de literatură, atunci când ea vine în atingere cu istoria. Totuși, romancierul are față de omul de știință un avantaj ce nu poate fi neglijat: *talentul de a epiciza istoria*. Despre campania lui Napoleon în Rusia s-a scris mult și, nu este nici o îndoială, mai documentat și mai profund decât o face Tolstoi în *Război și pace*. Romanul lui Tolstoi nu s-a învechit din această pricină, nici măcar descripția istorică, pentru că evenimentele se amestecă într-un chip atât de original cu viața intimă a personajelor, și nici *istoria*, nici *personajele* cărții nu mai pot fi înțelese în afara acestei relații.

În *Delirul*, Marin Preda dă o versiune asupra unei istorii tragice și ea rezistă (și va rezista) în măsura în care va rezista, esteticeste, romanul. Ce se poate obiecta prozatorului nu este faptul că a adus *istoria* în roman, ci altceva: istoria tinde să domine, într-un chip copleșitor uneori, *ficțiunea*. Dar *Delirul* nu este un roman încheiat și este de așteptat ca în desfășurarea ulterioară Marin Preda să pună accentul pe ficțiune, echilibrând, astfel, planurile cărții.



În forma actuală, narațiunea are câteva momente capitale și o tipologie ce se reține. Toți comentatorii cărții au remarcat prezența din nou impunătoare a *tatălui* (Ilie Moromete), mai puțin semnificația demersului său. Să revedem, pentru a fi mai clari, faptele. Un intelectual de tot tânăr părăsește satul, iese, adică, dintr-un univers și vrea să intre în altul (orașul), neavând alte arme decât instinctul lui de adaptare. Cel care introduce pe Paul Ștefan în lumea orașului (într-o lume, altfel zis, puternic istoricizată, apropiată de epicentrul delirului!) este Ilie Moromete, filozoful armoniei rurale. Călătoria lui la oraș (a doua, a treia — nu mai știm! — descrisă de M. Preda) este memorabilă. Bătrânul țăran merge la București sub puterea unui *gând* pe care autorul refuză să-l dezvăluie. Repetat, *gândul* lui Moromete devine una din temele cărții și, probabil, unul din simbolurile ei profunde. Comportamentist la acest punct, Marin Preda notează doar gesturile exterioare ale personajului, atitudinea, de pildă, neliniștită și țeapănă a țăranului care încearcă să se descurce singur într-un mare oraș. Iritat de explicația evazivă pe care i-o dă cineva, Moromete se urcă decis în căruță „cu acea mișcare sigură a țăranilor care știu că ei sunt adevărații stăpâni ai lumii și nu cred că au nevoie de alții ca să trăiască.“

Paul Ștefan, care asistă la întâlnirea dintre Moromete și fiii lui, nu poate spune ce vrea, cu adevărat, tatăl și de ce natură este *gândul* lui. El știe că bătrânul țăran avea un *gând* pentru copiii lui așezați, precar, într-un oraș primejdios — *un gând* „la care ținea cu tărie, deși îndoielile îl asaltau“ — dar mai mult nu poate spune. Dealtfel, naratorul evită să descrie direct scena întâlnirii dintre tată și fii. Ea este povestită de un martor în mai multe rânduri și, prin aceste succesive reproduceri, lucrurile, în loc să se lămurească, se întunecă și mai mult. E la mijloc o tehnică pe care o înțelegem mai târziu, când evenimentele se precipită și fiii țăranului din Siliștea-Gumești intră, fără voia lor, în raza *delirului*. Din perspectiva lor, se luminează și sensul călătoriei

lui Moromete și secretul *gândului* său pentru fiii contestatari. Secretul lui Moromete este, mai întâi, de ordin gospodăresc. Bătrânul țaran nu pricepe cum cineva poate să-și lase casa și curtea lui plină de animale și să se instaleze între pereții unei camere și să trăiască, astfel, izolat într-o lume necunoscută. Partea aceasta a judecății lui o cunoaștem din povestirea primei lui încercări de conciliere (*Moromeții*, II).

Tentativa de acum are și alt mobil: instinctele fine ale lui Moromete îi spun că o furtună neobișnuită se apropie și orașul nu este locul sigur unde Paraschiv, Nilă și Achim se pot adăposti. Satul este mai bine ocrotit în fața unor astfel de vârtejuri sociale. Inutil, fiii iau în răs eforturile tatălui și scena discuției dintre cei patru este de mare subtilitate epică.

Penetrația în noua istorie se face în prezența și sub semnul lui Ilie Moromete. Conducând la porțile orașului pe Paul Ștefan, el devine involuntar un agent al timpului nerăbdător și tot el îi tulbură ritmul încercând să-și recupereze fiii, să-i readucă în spațiul securizant de la Siliștea-Gumești.

Ce urmează e în mai mică legătură cu familia Moromeților. Noua generație nu ocupă un loc central în carte. Prezența lor episodică vrea să ilustreze un fenomen de infiltrație țărăneasă în lumea orașului, să exprime o neîncredere structurală în *eveniment*. Prozatorul se folosește, totuși, de ei pentru a observa și din direcția păturilor umile viața agitată a Capitalei. Nilă e portar într-un bloc, vede și aude multe. Paraschiv e sudor la „Ateliere“ și strânge bani să-și facă o casă în Colentina. Achim pătrunde, prin căsătorie, în lumea muncitorească și, concentrat la secția de transporturi militare, va cutreiera în timpul războiului țara de la un capăt la altul. Achim va fi *șpionul* naratorului. Ceva din mentalitatea bătrânului Moromete față de fiii săi răzbate în această strategie față de personaje. Ca și acela, romancierul nu-și cruță personajele, le trimite mereu „la muncă“, el rezervându-și dreptul de a contempla cerul evenimentelor. Paraschiv, Nilă și Achim sunt

niște spioni mărunți, ca și Megherel, omul „chemat“ de legionari, martorul (și complicele) atrocităților de la Jilava. Sunt în *Delirul* și personaje mai bine plasate. Niki Dumitrescu, de pildă, cel care introduce pe Paul Ștefan în lumea presei și, involuntar, agentul lui sentimental (în familia acestuia va cunoaște pe Luchi). Niki va deschide ochii tânărului ziarist asupra *legii* ce se ascunde în spatele evenimentelor politice.

Sursa cea mai importantă în roman rămâne observația directă a realității. Paul Ștefan participă la evenimente, trăiește el însuși experiențe capitale, cartea începe, de la un punct, să fie acaparată de problemele lui. Acestea sunt de ordin politic și sentimental, *Delirul* împletind formula romanului politic cu analiza vieții pasionale a eroului. Paul Ștefan vine la oraș să se „arănească“, să-și facă, adică, un rost, plecând din sat cu două amintiri grele. Amintirile (uciderea lui Dumitru lui Nae de către legionari și noaptea de dragoste cu o tânără țărăncă, Ioana) sunt, de fapt, *temele* vieții lui și, prin amplificare, devin *temele* mari ale romanului. Căci *politica* și *iubirea* stăpânesc destinul acestui intelectual abia ieșit din adolescență. Prin extindere, problemele lui Paul Ștefan devin problemele unei generații silite, de la început, să opteze și să caute în viața sentimentală cu ardoare o împlinire (recuperare) morală. Paul Ștefan, Adrian Popescu, Luchi, Niki Dumitrescu, dr. Spurcaci au un aer comun, ceva îi unește, sentimentul, în primul rând, al unei amenințări obscure. Presimțirea primejdiei radicalizează opiniile și sentimentele. Paul Ștefan e, la început, norocos. Mânat de un instinct sigur și cu o putere care vine din inconștiența lui tinerească abordează direct pe directorul unui mare cotidian, Grigore Patriciu, și câștigă, fără a mai trece, ca eroii balzacieni, prin coridorul servituților. Tânărul din Siliștea-Gumești se instalează în redacția ziarului *Ziua*, excelent post de observație a realității politice a vremii. De aici firele duc spre cercurile dominante (generalul Antonescu și cei din jurul lui), spre *paiatele*, cum le zice prozatorul, care au

acaparat și paralizat voința multora. Marin Preda scrie, întâi, istoria celor ce decid în istorie, apoi istoria celor ce suportă presiunea istoriei, fixând între cele două planuri destinul acestui tânăr ziarist, animat de o mare curiozitate și cu o dorință remarcabilă de a trăi evenimentul în sensul mai degrabă al eroilor lui Malraux. Existența este pentru Paul Ștefan o experiență, iar istoria — un mecanism secret ce trebuie cunoscut, judecat. Nici un fenomen nu este atât de complicat pentru a nu fi înțeles. A ști este obsesia (și vocația) acestui fiu de țăran intrat, fără complexe de alt ordin, într-o istorie imposibilă. Ascendentul lui față de Adrian Popescu, Niki Dumitrescu etc., oameni cu un intelect mai fin, dar mai complicat, vine din știința de a simplifica tactic niște fenomene ce, altfel, l-ar năuci. *A merge la țintă* — notează prozatorul — *este înzestrarea lui*. Două sunt, în fapt, însușirile acestui personaj: spiritul practic (realismul) și capacitatea de a trăi interior (*bui-măceala lui ciclică*). Paul Ștefan vede rapid și profund, apoi privirea lui se golește de orice semnificație exterioară. E semnul că viața se retrage în interior, iar gândurile se desfășoară pe alt plan. Simptom, de altfel, cunoscut în tipologia predistă, Ilie Moromete, fiul său Niculae, iar acum nepotul, Paul Ștefan, trec deseori prin momente de *uitare*, în astfel de clipe ei se uită, dar *nu văd*, au *privire*, dar n-au *vedere*. Fenomenul invers, intrat și el în tehnica moromețiană, este intensificarea *vederii*. O deschidere enormă a ochiului, ieșit din somnul interior, spre obiectele dinafară. Chestiunea poate fi urmărită în toate cărțile lui Marin Preda.

Ca personaj literar, Paul Ștefan se definește mai ales prin viața lui sentimentală. Cariera socială este un pretext pentru prozator de a înfățișa un mediu și a pune cu acuitate probleme de ordin istoric. Iubirea pentru Luchi îi dezvăluie complexitatea morală. Invitat de Secretarul de redacție, proaspătul jurnalist intră în familia Dumitrescu, unde cunoaște pe Luchi, femeie voluntară și capricioasă, anturată de doi tineri intelectuali, unul ziarist, Adrian Popescu, altul medic, Spurcaci. O veche rivalitate și totodată o

veche prietenie leagă pe cei doi, sub supravegherea și încurajarea medicinistei care, în ciuda aparențelor, se dovedește a fi o ființă inocentă. Ulterior aflăm că Luchi fusese la un pas de căsătoria cu doctorul Spurcaci, preferat pentru sentimentul de stabilitate pe care îl inspiră. Logodna s-a stricat din cauza intrigii celui alt concurent, Adrian Popescu (care mărturisește a fi avut legături intime cu Luchi), scuzat în intervenția lui neloyală de pasiunea autentică pe care o are pentru fată. Conflictul este pe cale de a se aplată, cei doi, în orice caz, frecventează din nou pe Luchi și caută, separat, a-i obține deciziunea. Medicinista se simte fericită în compania acestor bărbați inteligenți și evită să ia o hotărâre. Adrian Popescu este subtil, ingenios, întâlnirea cu el este o sărbătoare. Spurcaci are un spirit mai precis, personalitatea lui respiră forță și echilibru. Li se alătură Paul Ștefan, care, mai norocos decât cei doi, câștigă repede simpatia fetei și chiar mai mult decât atât. Inteligenta, imprezizibila Luchi este, erotic, o neștiutoare și, din motive ce se vor lămuri mai târziu, se dăruie tânărului ziarist, după care, jignită și înspăimântată de fapta ei, evită să-l mai vadă.

Paul Ștefan trece prin mai multe stări, la început este uluit de hotărârea fetei de a-l alege pe el, apoi, căzând într-unul din momentele lui de uitare, buimăceală, ignorează pe orgolioasa studentă. Revederea este o revelație și, îndrăgostit de-a binelea de Luchi, ziaristul pleacă pe front (trimis de ziar în calitate de corespondent), unde descoperă realitatea neînchipuit de aspră, neeroică, a războiului. Trimite articole ce-i sunt, fără să știe, mutilate, puse în acord cu ideologia oficială. Are și la propriu și la figurat un șoc ce nu dispăre nici când se întoarce în București. Luchi ("singurul lucru sigur pe această lume") îl părăsise. Doctorul Spurcaci, prezent la întâlnirea dintre Luchi și Paul Ștefan, dă acestuia o lecție dură de morală citadină. Tăcutul, manieratul medic izbucnește isteric și, punând problema sociologic, se arată înspăimântat și furios de penetrația elementului rural în lumea

urbană: „Vă cunosc pe toți din facultate, *les culs terreux*, nu știți decât să rânjiți cu dinții voștri lați, plini de mămăligă, și să trageți sfori. Vă luați examenele vânzând perechi de boi ca să compromiteți toate profesiunile nobile: medicina, arhitectura, învățământul. De fiecare dată când orașele înfloresc, dați năvală, le luați cu asalt, căutați drumurile de intrare cele mai potrivite și atacați direct în familiile noastre și toată civilizația cetății se degradează. [...] Voi nu sunteți adevărații țărani, care au dat atâtea valori, adevărații țărani nu arată așa ca tine, încolțit și incapabil să mai scoți un cuvânt așa cum arăți tu în clipa de față, un adevărat țaran s-ar fi ridicat imediat și, demn, ar fi părăsit imediat scena. Ce mai aștepți? Afară!”

Fericirea lui Paul Ștefan a fost, și pe un plan și pe celălalt, scurtă, istoria, care se arătase binevoitoare cu el, se dovedește a fi acum necruțătoare. Debutul lui ca jurnalist fusese un eșec (spiritual), dragostea pentru Luchi se încheie brutal, sub privirea poruncitoare și „albită” a doctorului Spurcaci, nesigur, nici acesta, de succes pentru că, surprinsă de grosolănia medicului, Luchi îl alungă. Cartea se încheie în acest mod indecis.

Din elementele epice de până acum două personaje se impun: Luchi și Adrian Popescu. Luchi face parte, ca și Constanța, Simina etc., dintr-o familie psihologică diferențiată prin câteva trăsături de tipologia feminină tradițională. Voluntară, orgolioasă, cu decizii rapide și accese puternice de demnitate, femeia din proza lui Marin Preda nu aspiră, totuși, ca atâtea femei din literatura română, la un ideal masculin, nu sunt, altfel zis, ambițioase și nu-și pun instinctele în slujba puterii. Nu acceptă, pe de altă parte, condiția de victimă (altă variantă tradițională). Dragostea este pentru ele un mod de existență, și a iubi un bărbat este a-i ocroti destinul. „Ce rost are o muiere dacă nu poate să facă nimic pentru un bărbat?” se întreabă Ioana, țărancă tânără din Siliștea-Gumești, care, aflând că băiatul pe care îl iubește în tăcere pleacă din sat, îl cheamă să-și petreacă noaptea cu ea (scenă erotică)

antologică!). Femeia are dealtfel inițiativă în proza lui M. Preda. Ioana, Luchi fac cu o nerușinată inocență primul pas. Lipsește din acest gest orice urmă de umilință. Criza de demnitate urmează aproape inevitabil după o inițiativă riscantă. Simina, Luchi se supără des; jignite, ele devin intratabile. Marin Preda este, nu mai încapе îndoială, un analist foarte fin al psihologiei feminine, unul dintre cei mai pătrunzători pe care i-a dat proza românească.

Remarcabil este și portretul moral al lui Adrian Popescu, asemănător cu acela al doctului Munteanu din *Risipitorii*. Ca și acela, ziaristul trăiește un complex, însă avertizat de critică, prozatorul își pune personajul să respire singur ideea complexului oedipian. Obsesia lui n-ar fi mama, ci tatăl, pe care vrea să-l ajungă, fără a reuși. Face lucruri pe care nu le agreează pentru a câștiga în ochii mamei locul pe care îl deținuse, în stimă, tatăl. Însă tocmai această stăruință de a fi la fel indică (ipoteza este pur speculativă) o obsesie profundă... Adrian e un mitoman, adevărul se unește la el cu minciuna, intriga cu un sentiment teribil al riscului. Urăște structural pe legionari pentru că aceștia vor să golească pe om de vise și, fără vise, individul este o biată creatură la îndemâna fiarelor... Are cultul prieteniei, și pe Luchi o cucerește prin numeroase semne de devotament amical. Răul pe care îl face și de care este obsedat nu-i stăpânește totuși ființa. Aliajul acesta între urât și frumos nu-i pe placul studentei, căci, se întreabă ea, „la ce bun că un om se dovedește capabil de cel mai frumos gest, dar și de cel mai urât?” Însă confuzia de planuri este un semn al epocii, și Marin Preda a avut, indiscutabil, o intuiție excepțională creând acest personaj, în care tragicul trăiește la un loc cu mistificația. *Delirul* este și pe această latură o carte substanțială.

\* \* \*

*Viața ca o pradă* (1977) nu este propriu-zis o carte de memorii, nu este nici un roman de formație, cum l-au socotit unii comentatori. Un număr de pagini reconstituie debutul literar al auto-

rului: amintiri, portrete de scriitori cunoscuți, evocare a atmosferei cultural-politice de la începutul deceniului al V-lea, experiențe de lectură etc. Altele (nu puține) intră în sfera literaturii de ficțiune: mici narațiuni ce pot fi citite independent, *eu* (naratorul) părănd a fi un personaj ca oricare altul.

*Viața ca o pradă* este și un jurnal, în sensul *Cuvintelor* lui Jean-Paul Sartre, despre nașterea și criza vocației literare. Acest aspect este, de altfel, esențial și neobișnuit în literatura noastră. Prin alte aspecte, cartea lui Marin Preda poate fi apropiată și de formula lui Gide din *Jurnalul „Falsificatorilor de bani“*, o prelungire a literaturii în conștiința individuală și a tipologiei livești în viață. Prozatorul vorbește despre personajele din cărțile sale anterioare (Nilă, Ilie, Paraschiv, Gheorghe, „omul chemat“ din *Delirul*, *Megherel* etc.) ca de niște indivizi cu o stare civilă precisă și reia la persoana întâi scene pe care le-a narat înainte, indirect, în opera de ficțiune. Trecerea de la universul livresc la universul existențial se face fără nici o pregătire specială. Prozatorul este sigur de complicitatea și de puterea de înțelegere a cititorului său: fratele Nilă, portarul unui bloc de pe C. A. Rosetti, nu este altul decât personajul din *Moromeții* și *Delirul*. Greoi, cu fruntea groasă și pururi încrunțată, ca și când destinul întregii lumi s-ar sprijini pe ea, omul se plimbă cu aceleași gesturi și trece prin aceleași evenimente, și în romanele citate, și în confesiunea autobiografică de acum. Marin Preda nu spune în nici un loc: fiți atenți că Nilă de aici, fratele meu, este prototipul personajului din cărțile mele! Nu simte nevoia unei justificări.

Această confuzie voită de planuri dă cititorului sentimentul că faptele s-au petrecut întocmai în creația literară și în viață. Rar caz de identificare între literatura și existența biografică a creatorului. Am putea numi *Viața ca o pradă*, din toate aceste pricini, un *roman-indirect* (ca *Șantier* al lui Mircea Eliade), unde personajele, după ce au trăit o dată ca ficțiuni, mai vin a doua oară în fața ochilor noștri ca indivizi reali, identificabili, într-o nouă



narațiune ce își propune să deconspire literatura în umbra căreia a crescut. Nu reușește însă decât s-o întărească, să-i dea girul autenticității documentare, după ce a avut girul autenticității estetice.

Cartea a avut succes (de public și de critică) și este explicabil de ce. Asemenea scrieri plac din motive diferite. Unii sunt interesați de biografia autorului, alții vor să afle lucruri noi despre cărțile sale. Preda vine, prin structura specială a cărții lui, în întâmpinarea tuturor.

Pentru criticul literar, *Viața ca o pradă* este, dincolo de plăcerea lecturii, un prilej de a-și verifica intuițiile. Când un mare scriitor vorbește de cărțile și despre vocația lui literară, multe uși se deschid sau se închid în fața imaginației critice. Și Marin Preda nu ne dezamăgește așteptările. Îi regăsim, întâi, tonul autoritar din *Imposibila întoarcere* și *Convorbiri cu Florin Mugur*: subiectiv, totuși nu imperios, gălăgios subiectiv, tonul unui spirit implicat în marile probleme ale istoriei contemporane, suficient de detașat însă pentru a le îmbrățișa cu o privire totalizantă, clasificatoare. Cu un pas în urma evenimentelor pentru a le putea judeca mai bine, încrezător în valorile morale, necruțător cu formele abjecției umane. Ton superior ironic care ferește confesiunea de *poezia lucrurilor ce mor*, prezentă, de regulă, în memorii.

*Viața ca o pradă* începe cu faptele petrecute în planul existenței (deșteptarea conștiinței individuale în mijlocul familiei) și dezbate în primele capitole o temă ce a intrat și în epica propriu-zisă: despărțirea de familie, evadarea din lumea țărănească. *Despărțirea de familie* este, în primul rând, despărțirea de părintele autoritar. Mitul paternității, pe care l-am semnalat în mai multe rânduri în cărțile lui Marin Preda, este reluat, aici, din alt unghi. Tatăl mai apare o dată mișcându-se, stângaci, în hainele unui mare personaj. *Moromețianismul* a devenit (*ca donquijotismul, bovarismul*) o atitudine umană, determinabilă, un stil de existență. După ce a creat un concept moral prin opera lui literară, Marin Preda îl

identifică, acum, în sfera vieții obișnuite. Tatăl real al prozatorului are toate atributele mitului literar pe care, în veșmintele ficțiunii, l-a creat. Glasul lui este, ca și acela al lui Ilie Moromete, când „împiedicat“, când gros, autoritar sau sfâșietor ironic. Fiul real nu-și ascunde uimirea față de capacitatea tatălui de a crea, din orice povestire, un spectacol verbal: „Cum o spunea, asta era uluitor“. Am mai auzit, de două ori cel puțin, această replică (în *Moromeții* și *Delirul*). Viața începe să imite literatura.

Scena despărțirii Fiului de Tatăl său este, și în *Viața ca o pradă*, admirabilă. Discuția pregătitoare are loc pe drumul ce duce din sat spre gară. De observat că dialogurile hotărâtoare dintre Tată și Fiu au loc, în literatura lui Preda, în timpul unei călătorii și, de regulă, Fiul ia în răs vorbele grave ale părintelui. Scena se repetă: tatăl hotărăște să-și ia mâna de pe umărul tânărului de 18 ani și, ezitând să-i spună direct ceea ce gândește, începe pe ocolite. Matei Călărașu folosește strategia lui Ilie Moromete:

„— Domnule, începu el, te duci la București...

Și tăcu vreme îndelungată. Nu eram atent la el, dar nu eram nici neliniștit. Nu credeam în adevărul evenimentelor care se petreceau, așa cum nu credeam în lucrurile nefirești. Acest sentiment de neîncredere care mi se năștea în conștiință în acea toamnă era adânc și cu anii a devenit foarte stabil și m-a eliberat pentru multă vreme de presiunea timpului tragic... Răsturnări nefirești... puteau avea o durată... nu puteau avea viitor [...]

— Te duci la București... reluă tata.

Și cu o insistență cu care vocea sa groasă se ferea să mă sperie, — dar nu șovăia să mă facă totuși să înțeleg că începând din clipele acelea mă aflam pe un drum pe care urma să merg singur, începu să-mi spună că mai mult decât făcuse pentru mine până atunci nu mai putea, că el de bani nu mai avea cum să facă rost; chiar atunci când mă însoțea să mă urc în tren nu avea să-mi dea nici un leu, nu avea, înțelegeam sau nu înțelegeam?!

— Bă, tu auzi ce spun eu aicea?!

Nu auzeam. Adică auzeam, dar nu înțelegeam.“

Marin Preda anunțase, într-o carte anterioară, că a descoperit *tema autorului*. A descoperit-o, desigur, dar constatăm că tema nu mai poate fi exprimată în afara unei mitologii literare. Vorbind, la modul propriu, despre sine, prozatorul nu-și mai poate sau nu mai vrea să-și gândească existența în afara mitologiei pe care a creat-o. El însuși începe să se comporte și, indirect, să se observe ca un personaj. Însă, observându-se, spune lucruri interesante despre ceea ce, cu o formulă veche și pretențioasă, se poate numi *psihologia creației*.

În *Viața ca o pradă* este vorba mai ales de apariția interesului pentru literatură și despre fatalele vicisitudini ale debutantului. Notațiile sunt colorate. Tânărul, amenințat de mizerie, sună la ușa unui scriitor-ministru (Nichifor Crainic), și scriitorul se poartă lamentabil. Același tânăr citește cartea autobiografică a unui editor și, încurajat de promisiunile de acolo, caută pe editorul care izbutise în viață. Deziluzie totală! Editorul, bine instalat, nu mai este dispus să încurajeze alte destine. Naratorul (devenit propriul său erou literar) află de existența unui tânăr cerc literar (“Albatros”) și, după oarecare vreme, dă de urma liderului, un băiat ca și el, de 20 de ani. Este Geo Dumitrescu. Cartea intră, cu acest detaliu, în atmosfera literară a momentului. Câteva portrete sunt memorabile (Miron Radu Paraschivescu, Ion Caraion, Sergiu Filerot, poetul comunist de la Statistică), scenele au savoare, discuțiile cu M.R.P., legendarul, de acum, M.R.P., sunt edificatoare pentru preocupările unei generații. Marin Preda dă o *istorie* verosimilă a generației pe care, mai târziu, noi am numit-o *generația pierdută*. Indirect, se configurează în aceste pagini evocatoare și alte două motive: experiența lecturii și experiența erotică, ambele esențiale pentru biografia unui creator. Ce selectează, ce înțelege un spirit de 20 de ani, el însuși obsedat de literatură, dornic, în orice caz, să scrie? Marin Preda citește pe Dostoievski și Tolstoi, fascinat de ultimul, dar urmându-l, în

propria creație, pe cel dintâi. Parcurge pe nerăsuflăte *Vocea subterană* și, la urmă, i se face rău și vomită. La recomandarea lui M.R.P., citește și pe Nietzsche, și filozoful *supraomului* nu-i place, îl plictisesc nota oraculară și furia filozofului contra moralei raționale. *Trageți împotriva moralei* nu-i o propoziție convenabilă pentru cine a crescut în cultul valorilor morale țărănești.

Notațiile acestea au sinceritatea (și naivitatea) vârstei. Tocmai de aceea și sunt interesante: nu ne interesează atât justetea comentariului, cât modul personal al unui creator, aflat în faza de formație, în a primi ideile culturii. Aventura lecturii intră în aventura conștiinței sale. Și nu în ultimul rând!... În privința erosului, Marin Preda nu are obișnuita reținere a memorialistului. În felul lui Hemingway din *Sărbătoare continuă* el povestește ceea ce i se întâmplă pe acest plan. Prozatorul american nu ezită să spună ce face în cameră cu tânăra lui soție după ce stinge lumina. Proverbiala perdea nu mai este trasă peste scenele intime. Marin Preda nu împinge atât de departe cruzimea confesiunii: relatează doar lui M.R.P., însetat de asemenea fapte, o scenă de dragoste cu o misterioasă opticiană, ferindu-se să dea amănunte. Scena este, epic vorbind, excelentă. Cel care iese mai luminat pe dinăuntru din asemenea relatări este nu naratorul (eroul) aventurii, ci ascultătorul: Miron Radu Paraschivescu, cu simțurile și fantezia pururi inflamate, cu o mare dorință de acaparare pe acest plan.

Însă *Viața ca o pradă* împinge *aventura conștiinței* și spre altă zonă, și aceasta mi se pare a fi cea mai originală și mai profundă. Este zona (problematica, angoasa) talentului care se formează și redebutează cu un mare efort. Cartea are, din acest punct de vedere, un scenariu simplu. Retras la Sinaia să scrie o carte, autorul vede că nu poate să scrie nimic. Despre ce să scrie? Și narează despre ceea ce n-ar trebui (sau nu poate) să scrie: despre familie, copilărie, școală, despre generația sa etc. Meditația în jurul neputinței de a scrie îl face să scrie, până la urmă, jurnalul unui scriitor care așteaptă revelația unei mari teme literare.

Așteptarea temei duce gândul spre o interogație fundamentală: originile și natura specială a vocației. Nu se poate imagina o întrebare mai dificilă pentru un creator, pentru că, voind să răspundă, el trebuie să vorbească despre ceva unic, irepetabil, ca și secretul care prezidează nașterea ființei umane. Nici o explicație nu concordă cu alta, pentru că totdeauna alte elemente împing viața unui tânăr spre un mare destin artistic. Un creator autentic trebuie să ajungă, într-o zi, în fața acestei interogații. Marin Preda se pregătește de mult să dea o justificare vocației sale epice, totdeauna cu sentimentul că n-a spus totul, n-a mers până la capăt. În *Imposibila întoarcere*, în *Convorbiri...* el coboară spre rădăcinile acestui misterios fenomen, în romane dă indirect (totdeauna când este vorba de figura tutelară a Tatălui) o sugestie despre darul neobișnuit de a *spune*. Înțelegem că pentru Marin Preda cuvântul este poarta care duce spre secretul creației. O confirmă limpede în *Viața ca o pradă* în niște pagini superior eseistice: „Am devenit scriitor descoperind treptat forța lui magică [...]. Când am înțeles că eu și natura n-aveam o soartă comună, că adică eu voi dispărea în cele din urmă, și ea va rămâne, am văzut-o și a început să-mi placă, dar nu pentru că era frumoasă, ci pentru că va dăinui și, așa cum m-am născut eu, având multă vreme fiorul eternității, se vor naște și alții și o vor vedea ca și mine. Animalele, în afară de cai, nu-mi vorbeau nici ele, căci mugetul sau behăitul lor nu-mi spunea decât că le e foame sau sete sau că trebuiau date la taur. Vântul, vijelia, trăsnetul, zăpezile nu-mi dădeau un fior cosmic, mi-erau familiare. Nu mă contopeam cu ploile, să cadă apa peste mine și eu să stau sub ea și să gândesc că sunt fiul naturii, cu nimic deosebit de animale și păsări, de peștii din baltă și rața sălbatică... Nu credeam că pământul e în mod egal al meu și al lupoaicei din pădure... Singurul lucru care mă făcea să rămân mut de fascinație era cuvântul rostit de oameni.“ Jean-Paul Sartre mărturisește că a ajuns la literatură imitând (pentru plăcerea celor mari) literatura. Marin Preda se apropie de literatură sub puterea

de fascinație a cuvântului. *Auzul* îl făcuse să înțeleagă că există. *Forța cuvântului* îl împinge spre literatură și-l face scriitor.

Marin Preda nu are, de la început și nici mai târziu, în chip expres, nici una din formele vizibile, sclipitoare, ale talentului literar. Nu are *greață*, ca Sartre, de literatură, dar nici nu se dă în vânt după calitățile pe care le reclamă, de obicei, scriitorul. Când un coleg îi atrage atenția asupra felului cum respiră munții majestuoși și arată cu mâna în depărtare, spre orizonturi ne-definite, prozatorul ridică din umeri: vede, „ei și?“... „N-aveam însă nici fiorul cosmic, nici geologic, mie îmi plăcea câmpia, pe care adesea o visam...“

Un amănunt privitor la destinul operei atrage atenția în acest jurnal. Este vorba de schița *Salcâmul*, publicată în *Timpul*, în vremea războiului, și neinclusă, din motive pe care nici autorul nu știe să le explice, în volumul *Întâlnirea din pământuri*. După mulți ani, în așteptarea mării teme, prozatorul se gândește la schița uitată în paginile unui cotidian și atunci ceva se luminează în mintea lui: „Salcâmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, intim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele [...] Salcâmul era însă un cod care nu trebuia divulgat...“ Codul duce spre familia pe care o părăsise și spre *nepăsarea* care se instaurase în sufletul tatălui său. „Ce se întâmplase?“ Ca să răspundă, Marin Preda scrie *Moromeții*. Scriitorul află, în sfârșit, marea temă, după ce îndepărtase din imaginația lui numeroase altele. Îndepărtarea n-a fost însă decât o conservare a lor, o amânare pentru alt timp epic. După trei decenii, temele revin într-o carte (cea de față) ce vorbește despre dificultățile creației. Simbolul ei *manifest* este explicat de autor în următoarele fraze:

„Intențiile mele asaltau din toate părțile viața pe care o cunoscusem până atunci fără să reușesc să intru în miezul ei. Imagini grotești îmi reveneau în minte. Văzusem odată un cal mort într-o văgăună, cu o grămadă de cățelandri schelălăind de foame și de neputință care se repezeau în el să-l sfârtece. Dar de oriunde îl

apucau, nu reușeau nimic, calul rezista, își înfigeau dinții în burtă, în pulpe, în spinare, se propteau în picioare bățâind din cap și scheunând. Prima îmbucătură, care ar fi deschis drumul celorlalți, le scăpa. De unde? Din ce loc? Am stat mult să-i văd ce fac și mă uitam la ei râzând. Nu era printre ei nici unul bătrân și experimentat care să-i învețe. Desigur, viața nu e un cal mort, dar e, pentru un scriitor tânăr, o pradă care nu cedează dacă nu știi de unde s-o apuci.“

Simbolul *latent*, codul secret al operei trebuie să-l descoperim noi, la lectură. El ne deschide (dar numai pe jumătate) o fereastră spre începuturile misterioase ale creației. Vorbind despre ele, Marin Preda este asaltat din toate părțile de imaginația sa epică. Dintr-o confesiune despre originile creației, cartea este pe punctul de a deveni un tulburător roman despre neliniștea care precede scrierea unui mare roman.

## Eugen BARBU

1924—1993



### ROMANUL PITORESC ȘI BAROC

Modelul declarat al lui Eugen Barbu e G. Călinescu. Ca și acela, vrea să fie un *scriitor total*, pornind de la roman spre eseistică și istorie literară, și din nou spre roman și nuvelistică, după ce, în prealabil, a publicat reportaje, piese de teatru, un volum de versuri, scenariu cinematografice, jurnale etc. Dacă datele din *Jurnal* (1966) sunt exacte, întâia lui vocație a fost teatrul, pentru că (explică autorul într-un loc) în teatru poți fi tendențios cu mai mare libertate decât în alte genuri. Cu Shakespeare „nu se împacă“, îi place, în schimb, Ibsen. În 1945 lucrează la o piesă (*Omul care vorbise cu Dumnezeu*) inspirată de istoria lui Petrache Lupu, ciobanul care conversase cu Dum-



nezeu. Are în acest timp gânduri napoleoniene (“vreau să fac din viața mea o capodoperă”; „modestia a fost creată pentru proști, așa cum păpădia există pentru porci”) și privește cu un ochi încruntat literatura pe care o citește: „mă indignează spiritul ieftin care plutește în cea mai mare parte a literaturii noastre. Cam multe Olguțe, caiși și amante, importate direct din romanele franțuzești.“

Gândul de a scrie despre o lume mai aspră s-a născut și din reacția față de cărțile pe care le consultă. Începe să noteze scene din viața Cuțaridei și, în 1946, citește în noua serie a cenaclului *Sburătorul* capitolul *Aia Mică*, nedumerind pe „venerabilii din fotolii“, obișnuiți cu alt fel de literatură. Impetuosul autor frecventa, încă din 1945, cenaclul ziarului „Fapta“ (condus de Mircea Damian), iar în 1946 deschide în același ziar o rubrică de articole polemice *Faptă fi răsplată*, iritat, acum, de felul cum se face jurnalistică în epocă: „Mama voastră de ziariști, așa se scrie?“

După mărturisirile din același *Jurnal*, *Groapa* este rescrisă de 13 ori. Apariția cărții, în 1957, a fost un eveniment, precedat de o nuvelă, *Munca de jos* (în „Viața românească“, 1959) și de trei cărți pe teme sportive: *Balonul e rotund*, *Unsprezece și Tripleta de aur* (toate în 1956), scrise într-un stil sprinten și colorat. Personajele dintr-un roman se cheamă Bibiloî, Nicu Vânzare Bună, Mucală, Fox-Movietone, „Inimioară“, Gică-Marafet etc. Se reține într-o oarecare măsură figura unui frizer, Moșa Mariancoviçi, microbist fanatic și mitoman.

Cu *Groapa*, Eugen Barbu intră în atenția generală, este laudat, pus într-o filiație flatantă (Arghezi, Mateiu Garagiale), apar și detractorii, exact ce mai trebuia pentru ca romanul să stârnească interesul publicului. Sunt contestate limbajul naturalist și atitudinea de simpatie față de personaje (*manglitorii* din groapa lui Ouatu), însă contestația este slabă și valul criticii favorabile o mătură repede. Unii socotesc *Groapa* un poem și laudă lirismul din subtext, alții se arată satisfăcuți de nota balzaciană a cărții

(romanul lui Stere). Preponderența valorilor auditive și excepționala capacitate senzorială a stilului îndreptățesc pe comentatori să-l pună pe Eugen Barbu în descendența lui Creangă și I.L. Garagiale. Toți sunt de acord că autorul *Groapei* scrie altfel despre lumea periferiei urbane decât vechii ei evocatori lirici: Carol Ardeleanu, Sărmanul Klopstock (*Nepotul lui Nenea Tache Vameșul*), G. M. Zamfirescu etc.

Stilul decis, spectaculos, poezia amară și viziunea umană necruțătoare merg, mai degrabă, în sensul filmului neorealist și al literaturii lui Moravia și Passolini. Se cultivă, în genere, în Europa de după război o proză aspră despre categoriile sociale defavorizate, în opoziție cu idilismul literar mai vechi. G.M. Zamfirescu făcuse la noi biografia unui cartier și plasase în mediile sociale pestrițe conștiințe morale mari, artificializând descrierea printr-un stil epic inadecvat. O monografie a periferiei bucureștene încearcă și Eugen Barbu (*„Groapa este într-un fel monografia unui cartier, de la origini la integrarea lui în Capitală“* — Șerban Cioculescu), însă cu alt limbaj și altă imaginație epică. Lumea este aceeași: gunoieri, hoți, sifonari, cărămidari, parlagii, bidinărese, tramvaiști, negustori etc., văzută însă fără sentimentalism și fără preocuparea expresă pentru culoare. Culoarea și lirismul vin, ca la Arghezi din *Poarta neagră*, nu din aglomerarea de elemente specifice (acestea există prin forța lucrurilor), ci din vitalitatea notației și intuiția unui timbru uman autentic sub învelișuri sociale degradate.

În *Groapa* există, în fapt, două planuri epice și autorul mărturisește undeva că a ezitat să unească cele două fire într-o narațiune unică sau să scrie două romane independente. A optat pentru prima soluție punând în același cadru istoria „întemeierii” cârciumarului Stere și „întemeierea” unui cartier nou Cuțarida, cu lumea, ritualurile și folclorul lui. Romanul se constituie din mai multe fragmente (apărute și separat, ca nuvele de sine

stătătoare: *Morcovii*, „*Rudele*“ *lui Bică-Jumate*), legate între ele prin niște „cârlige“ epice care, după prozator, ar constitui un procedeu al prozei moderne. Adevărul este că există un element comun care leagă aceste secvențe, și anume mentalitatea unui mediu social. *Groapa* înfățișează un caleidoscop uman nu printr-un unic subiect, ci printr-o varietate de destine și ceremonialuri, prinse cinematografic, pe o peliculă întinsă. Psihologie puțină, multă mișcare epică, limbaj crud (limbaj *fără iluzii*), acuitate senzorială a vieții în manifestările ei tipice — acestea sunt notele care se văd de la început în *Groapa*. Deschiderea epică este în stilul concentrat al scenariului de film:

„Peste rufe fâlfâia seara. Omul se opri. Gunoierii se întorceau grămadă. Trecură mai departe. — Noroc, șeful! aruncă unul. — Noroc! Grigore era îndesat, vânjos, îmbrăcat cu o haină groasă și pantaloni strânși pe pulpe. Mijlocul și-l sugrumase într-o curea lată de piele, bătută în ținte. Ședea și privea locul cu palmele la spate. Cerul se întuneca. Orașul scânteia îndepărtat...“.

Aceeași privire imobilă, sceptică, a gunoierului Grigore (personajul *martor* în narațiune) închide cartea:

„Se așezase pe un scăunel și privea groapa. Peste malurile ei galbene zburau păsări. Bărbatul se gândea că iar începe treaba. Nu se schimba nimic în viața lui. Era mai bătrân și mai ostenit, nu-l mai lua somnul, se scula cu noaptea în cap, dădea târcoale avutului primăriei, pe care-l păzea. Cine să vie aici, să fure niște măhuri? Nu mai apucase să strângă bani să-și ridice și el o casă. Câmpul Cuțaridei se umpluse de lume. Nu mai aveai loc. Să se fi sculat morții, s-ar fi rătăcit prin mahala. Se tăiaseră străzi noi, se mai deschiseseră câteva prăvălii, unii nu mai erau, numai el și cu Aglaia nu se clintiseră de la rampă, acolo-și așteptau moartea...“

Noaptea de primăvară, rece și înaltă, își aprinsese toate stelele. Aglaia tot mai bodogănea:

— Grigore, trece spărgătorul de lemne, tu nu-l auzi?

Bărbatul ascultă puțin și spuse dând din umeri:

— Ți se pare, crește iarba...<sup>1</sup>

Deschidere și închidere obișnuite în romanul realist: un element (drumul, poarta etc.) care indică accesul într-o localitate, familie, instituție și, la urmă, reluarea elementului inițial pentru a sugera îndepărtarea naratorului de drama pe care a descris-o. Paznicul Grigore este martorul impasibil al unei lumi care se întemeiază prin ceea ce alungă satul și prin ceea ce leapădă orașul: o lume nestructurată, pestriță, fără tradiție și fără un sistem de valori morale. Între cele două *priviri* mute ale martorului se petrec însă evenimente care modifică structura acestui mic univers uman. „Groapa“ pe care alunecă privirea scepticului Grigore nu mai este, decât formal, aceeași la sfârșitul romanului. S-a constituit între timp o comunitate cu instituțiile (cârciuma, biserica, pușcăria) și ceremonialul ei: nunta, botezul, spoveditul, înmormântarea, încercările de evaziune prin violență etc.

Intenția prozatorului de a surprinde aceste laturi este vizibilă. *Groapa* însumează 24 de mici narațiuni detașabile. Împreună înfățișează o lume ce se formează și se degradează repede. O secvență (prima) se cheamă *Nunta*, altele: *La spovedit*, *Balul meseriașilor*, *La pârnaie*, *Priveghi* etc. Ultima este intitulată *Vânzarea*. Alcătuirea (*nunta*) și trădarea (*vânzarea*) unei lumi. Asta dacă ținem cu dinadinsul să interpretăm simbolic faptele. Însă Eugen Barbu fuge acum de orice simbol exterior și îndepărtează de la sine ispita imaginilor literare. Spiritul care descrie viața Cuțaridei este intolerant, indivizii sunt văzuți în laturile lor întunecate, ici, colo doar o licărire de umanitate într-o mentalitate de o sumbră primitivitate.

Într-un plan al cărții (istoria cârciumarului Stere Drăgănoiu, istoria *străzii* și a vieții comune), metoda este, cum s-a mai observat, aceea a romanului din secolul trecut: prezentare cronologică, obiectivă a faptelor și, prin ele, a unui destin social tipic.

<sup>1</sup> Citez după *Groapa*, ediția a V-a, Editura Eminescu, 1970.

Stere apare în cartier cu puțini bani în buzunar, dar cu o mare ambiție de înavuțire în suflet, ca toți ariviștii din romanele lui Balzac și Stendhal. Biografia lui nu are nici un mister: băiat de la țară, ucenic la negustorul Pandelescu Vasiliu, el îndură mari umilințe și învață să fie necruțător când este vorba de bani. Descins în Cuțarida, pune pe picioare o mică afacere (cârciuma), apoi se însoară avantajos, cu fata unui dogar (Lina lui Marin Roșioru), sporește capitalul și lărgeste sfera comerțului. Istoria înavuțirii sale merge paralel cu istoria creșterii mahalalei. Cârciuma este locul de întâlnire a unor indivizi veniți de peste tot. Aici se discută, se face politică, se comunică noutățile din cartier. Este *centrul* (cronotropul) unui univers de aluviuni, punctul statornic într-un mediu de o mare mobilitate.

Stere, ca individ, nu are o psihologie specială sau are una previzibilă: aceea a omului hotărât să se înstărească. Eugen Barbu nu face, de altfel, analiză psihologică, personajele lui se definesc cinematografic (comportamentist) prin gesturi și acțiuni. Portretele propriu-zise (acelea făcute de narator) sunt reduse. Cristache Cuțu, tramvaist, este „om al dracului, petrecăreț, dus în lume“. Nea Fane, zis și Carambol pentru că îi place să joace biliard, lucrează la morgă, este îndesat la trup, scuipă des și are o vorbă a lui: „Bă, dacă dreptatea ar fi o sârmă, aș îndrepta-o eu!“ Bea să nu se prăpădească de scârbă și are o filozofie de viață bazată pe un pesimism înțelegător. Titi Aripă este un pleșcar, propoziția lui capitală este „beau și pup“, semnul caracteristic al personalității lui este ținuta exterioară exagerat dichisită: „călcat, spălat, țigluit, avea pantofi cu scârț și baston. Primăvara își punea șal la gât, ca muierile. Un fular alb, de mătase, parfumat tot. Bărbierit, să nu mai vorbim, obrazul lui ca un cur de copil ! și-avea și niște dinți, numai aur, mureau țigăncile când râdea, dădea frigu-n ele.“ În această notă exterioară, portretele sunt memorabile. Ele sugerează latura esențială (efeminarea, predispoziția

pentru trădare sau ambiția, încrâncenarea instinctuală) a unui caracter văzut în manifestările lui sociale.

Stere este mut, chibzuit, timid față de femei, răbdător cu clienții dificili, aprig în fond când este vorba de avutul său. Cu socrul, Marin Roșioru, se ceartă pentru că nu vrea să treacă pe actul de proprietate numele Linei, smulge salba de galbeni de la gâtul unei ibovnice când are dovada infidelității ei. Mândru, altfel, de bogăția lui, risipitor la botezul copilului, pentru că a arăta ceea ce a reușit să strângă întră în codul moral al arivistului bucureștean, fălos de avutul lui. Foarte reușită în *Groapa* este și istoria domesticirii Linei sub puterea aceleiași dorințe de înăvuițire. Fata dogarului este, la început, timidă și sălbatică, nu are ochi pentru grosolanul cârciumar, iubește un băiat din cartier și, când este măritată cu sila, are sentimentul că existența ei se termină. Mentalitatea comună (manifestată de părinți, nași, logodnic) violentează conștiința pură, apoi, măritată, buna Lină devine o negustoreasă aprigă, perfect adaptată. Ea începe să țină la familie ca la o proprietate și, când un lăptar falnic din Bolintin, Cristu Surcel, îi face ochi dulci, Lina se simte ultragiată. Naște în curând un copil și cu asta viața ei sentimentală dispăre. Temperamentul se identifică total cu interesul, indivizii își adaptează pasiunile și dispar, moralmente, în spatele voinței de a ajunge. Observator fin, Eugen Barbu nu forțează faptele (în sensul vechii literaturi moralizatoare), descrie doar în chip obiectiv procesul verosimil de *intemeiere* a unei averi și de modelare a unei psihologii simple.

Biografia Cuțaridei este mai bogată și, descriind momentele ei caracteristice, prozatorul atinge notele cele mai profunde ale literaturii sale. Se vede încă de acum că Eugen Barbu este un *prozator al străzii* și al micilor grupuri umane. Ori de câte ori ochiul se plimbă pe locuri aglomerate, descrierea capătă forță și culoare. Nunta lui Stere, cu tipologia și fazele tipice de petrecere, este admirabilă. Întâi vine Aglaia, pețitoarea (cu rol de *agent* în

*Groapa*, soția gunoierului Grigore reprezentând factorul de legătură într-un microcosmos format din elemente eterogene), apoi apare logodnicul timid și prezumțios, după care urmează aducerea la vedere a fetei, în fine lupta pentru zestre și, la urmă, după ce toate obstacolele au fost îndepărtate prin diplomația peșitoarei, nunta. Nunta, în sine, este un spectacol formidabil: venirea rudelor, sfințirea mirilor în fața altarului, călătoria, în trăsură, la fotograf, ospățul, discursul nașului, luarea pe sus a miresei și trecerea peste prag, așteptarea probei de virginitate, glumele deochete ale femeilor în vârstă, inventarierea, la sfârșit, a zestrei sunt prinse, toate, de un ochi rapid și pătrunzător, priceput să sugereze o mentalitate colectivă, violentă, petrecăreață, puțin ridicolă în dorința ei de fast, semnificativă, în fond, pentru un mod de existență.

Orarul Cuțaridei cuprinde, apoi, scene obișnuite ca pedepsirea unei femei infidele, cearta între vecini, trecerea în revistă a morților, primăvara, de către soborul babelor din cartier, venirea hingherilor și alungarea lor cu pietre, ridicarea unei biserici etc. Nu sunt uitați câinii mahalalei, și descrierea unei haite care străbate ulițele prăfoase este făcută cu încetinire ca într-un film de Antonioni. Împreunarea pisicilor pe acoperișuri, strategia cotoiului și, la urmă, cruzimea lui sunt urmărite într-un capitol de o mare savoare epică (*Săptămâna brânzii*). Această sminteală teribilă a instinctelor este înfățișată într-o pagină antologică:

„Prin februarie se ardeau gunoaiele și se reparau gardurile. Gerul se subția. Primăvara venea neștiută. Sub garduri încolțeau mărăcinii. Râpile galbene se umpleau de câini. Erau o ceată: al lui Gogu, al lui Chirică, ai mecanicului, ai lui Stere și d-ăi fără căpătâi, ai gunoierilor. Javrele, cât vițeei, nu te-apropiai. În frunte, că mergeau ca la nuntă, grămadă, al tâmplarului, flocos și întunecat, numai colți. Adulmecau gunoaiele și cu nasul tot sub coada cățelelor din jur. Dulăul rotea ochii la ăilalți. Ceata se oprea împrejur. Al lui Chirică, lung ca un castravete și bolău, moțăia

de-a-n picioarele. Al cârciumarului sufla cu limba scoasă. Corciturile oltenilor lipăiau lângă șef, că șef era câinele lui Matei! Nu mișca unul. Vinețitul fochistului bătea aerul cu coada ridicată. Era lacom. El scormonea pământul. Mirosise osul, pentru că os se afla sub laba sa. Toți priveau pieziș. Îl rupea așchii-așchii și scotea dintr-o dată măduva galbenă și putredă. Din când în când, ridica ochii. Tot nu mișcau. Când dădea iama în grămadă însemna că terminase. La unul de blană și-l târnoșea. Ieșea tot praful din el, până-l sângera. Sătul, se fudulea privindu-i cum se încaieră pentru ciozvărtă rămasă. Plecau pe urmă mai departe. Mahalaua creștea spre Filantropia, și-ntr-acolo apucau, pe sub gardurile negre, pe la grădinile oltenilor, udându-le verzele putrezite, apoi se întorceau spre groapă, coborând pe drumul îngust. Se lăsau pe malul gârlei, unul după altul, hămesiți. Gunoierii descărcau sus, pe mal, camioanele, și din fundurile lor se rostogoleau resturi grase. Zăvozii se năpusteau scormonind. Aveau boturile ascuțite și ochii fierbinți de poftă. Nemâncați, ca stăpânii! Albi, roșcați, negri, cu spete mari, urcau malurile. Al lui Chirică rămânea mai în urmă. Era beteag de un picior, că-l prinseseră grădinarii în bostani și-l împușcaseră. Din cauza lui era să se omoare omul cu oltenii într-o dimineață.“

În dosul faptelor comune se profilează și o tipologie și o dramă umană specifică. Gunoierii sunt niște „drăngălăi“ de la țară, tăcuți și crânceni, doborâți în cele din urmă de alcool și de mizerie. Dimineața pleacă spre centrul orașului o armată de zidari, chivuțe, lucrători la C.F.R., parlagii la abator și aceeași armată, în latura ei bărbătească, se adună seara la cârciuma lui Stere și cere „o sticlă de lampă numărul doi“, „o injecție“, „o adormire“. Femeile stau afară și își așteaptă bărbații să-i ducă, beți, acasă. Un ceferist amărât bea seară de seară câte-o cinzeacă și, când iese din cârciumă la miezul nopții, ridică pumnul spre cer și strigă: „Tu-ți Dumnezeul tău, Doamne, care le-ai făcut pe toate strâmbe, de-ți bați joc de sufletul meu.“ Parlagiul Marin Piscică visează că stă de



vorbă cu Isus și, întrebând ce dorește, cere mai multă solidaritate umană și mai mare justiție: „Păi să fie așa o înfrățire, Doamne, să trăiască oameni și animale laolaltă, să nu mai curgă sânge. Că eu mă hrănesc numai cu iarbă, cu verdețuri, și-mi merge bine.“ Dimineața, când se trezește, Marin Piscică merge la Abator și este omorât de un taur. Un ucenic brutar, Mielu, este devotat stăpânului, Bică-Jumate, om cărpănos și rău. Voind să se așeze în Cuțarida, Mielu cere bani cu împrumut de la brutar și, refuzat, înnebunește. Bică-Jumate moare într-o zi și femeile din mahala, furioase, împiedică înmormântarea lui în cimitir etc. Prozatorul nu-și iubește, e limpede, personajele și când încearcă să construiască psihologii mai pozitive (vezi capitolul despre greva tramvaiștilor) nu reușește. Filozofia de viață, a Cuțaridei se bazează pe un pesimism moral agresiv și, câtă vreme romancierul ține faptele în interiorul acestei viziuni, cartea are o mare forță epică.

Scenele ating uneori o cruzime maximă. Gogu Croitorul moare și Aglaia, chemată să spele cadavrul, este intrigată de ceea ce vede și chestionează pe nevasta defunctului:

„— Gata albia? întrebă.

— Acu.

— Da slab, fă, bărba-tău!

— Slab!

— Mai putea?

— Ei, și dumneata...

Cocoșata râse, dezvelindu-și dinții galbeni și rari.

— Că doar nu ți-o fi rușine!

— În fața mortului?

— Ce dacă? E gata! N-aude, nu vede. Dumnezeu să-l ierte!

Spune.

— Coană Aglaia...

— Spune, apăsă cocoșata. Te zdruncina?

— Oho...

— Cu pruna asta a lui?

— Cu.

De-aia umblai tu după alde Tilică? Ia vezi apa aia!“

Violența limbajului traduce o violență a existenței, sugerate și de cel de al doilea roman din *Groapa*: acela care narează aventurile bandei lui Bozoncea. O narațiune care se plachează pe cea dinainte, „manglitorii“, „corditorii“ fiind florile negre, otrăvite, ale periferiei. Groapa lui Ouatu este placenta din care ies și locul lor de refugiu. Romanul se leagă de cel dinainte prin obișnuitele „clenciuri“ epice: Florea hoțul vede pe Sinefta și din acea clipă nu mai are liniște, banda lui Bozoncea fură iepele de șişic ale unor căruțari, o adolescentă din cartier, Aia Mică, cunoaște calea de acces spre ascunzișul manglitorilor și duce, într-o zi, pe studentul Procopie în acele locuri tainice etc. Pungașii formează o breaslă și șeful ei este Bozoncea, „stăpânul“. El stabilește strategia, împarte câștigul, cunună, botează, tocmește avocații pentru procese, mituiește gardienii de închisoare pentru a-i face scăpați pe hoți etc. Bozoncea este, pe scurt, șeful absolut, el reprezintă Legea într-o lume ce trăiește în afara legii. Violentând morală curentă, banda are, totuși, o morală bazată pe noțiunea de *onoare*. Un hoț nu poate prăda, de exemplu, un milog sau nu poate atenta la bunurile stăpânului. Când Titi Aripă, fantele, jefuiește un cerșetor, Bozoncea îi aplică o sancțiune aspră: îl scuipă în gură. Didina țiganca a fost ibovnica lui Sandu Mână Mică, dar, plăcând stăpânului, a devenit proprietatea lui rezervată. Nimeni n-are curajul să ridice ochii asupra ei și, când, totuși, Paraschiv cutează, bătrânul Gheorghe este sincer înspăimântat pentru că ucenicul nesocotește drepturile senioriale.

Breasla are spațiul ei de vânătoare și nu intră în teritorii străine. Are și o mitologie, cu eroii și întâmplările ei extraordinare. Gheorghe-Treanță nu mai termină cu „basmelor“ lui, vorbind de marii profesioniști ai șişului, de spargerile vestite etc. Unele sunt adevărate, altele inventate. Gheorghe are o carieră lungă în spate și strânge în ascuns bani să-și cumpere o casă la țară și să crească

porumbei, visul lui. E sentimental, loial, cuvântul la el este cuvânt, un hoț, pe scurt, de factură romantică, ușor mitoman și generos ca un vagabond din literatura lui Gorki. Prins și bătut la poliție, rabdă, nu spune nimic, a trăda este actul cel mai josnic în această lume. El face intrarea lui Paraschiv în viața interlopă. Însă Ucenicul nu respectă legile ei. Se ridică împotriva rânduielilor tradiționale ale breslei, este setos de sânge, vrea numaidecât Puterea. La început, Paraschiv este un tânăr simpatic, ager la minte, furios pe legile care guvernează viața. N-are simțul posesiunii și urăște pe oameni pentru că sunt lacomi:

„— Oamenii-s urâți, strâmbi, tu-le neamul lor! se amestecă Paraschiv. Ca câinii! Mârâie dacă te-apropii de ce-i al lor. Da' ce-i al lor? Cine-a făcut împărțeala asta? Cine ține legile în palma lui? Păi să-l judec eu, să-l întreb pe fiecare: Tu de ce ai, mă, mai mult decât cutare? Da' cutare de ce are, mă, mai mult decât tine? Ia să netezesc eu, să-mi dați mie ce rămâne peste ce vi se cuvine, să le dau și ălor de n-au deloc... Ucenicul ar fi vrut să mai spună câte ceva, dar își înghiți vorbele. Pentru că și pe staroste ar fi trebuit să-l întrebe de ce face totdeauna prăduiala în două: jumătate și-o oprește lui și jumătate le-o aruncă celorlalți, ca unor câini.“ Însă curând firea lui violentă iese la iveală. Pușcăria îl radicalizează, vrea putere și Puterea, în cercul lui strâmt, este reprezentată de Bozoncea. Va submina, în consecință, autoritatea stăpânului și-i va lua ibovnica, după ce, pentru a o umili, o silește să se culce cu toți pungașii. Nu mai respectă nimic și pe nimeni, scoate cuțitul, spală totul în sânge. Cruzimea nu mai are un scop utilitar. Paraschiv ucide nu ca să se apere, batjocorește, omoară dintr-o ură bestială împotriva individului. E, la dimensiuni bucureștene, simbolul gangsterului modern, produs execrabil al violenței capitaliste.

„Nu pricep — îl întreabă sentimentalul Gheorghe — de ce pângărești tu lucrurile? — Gura, hodorigule (...) Lumea asta-i o hazna, Treantă! Mie omu mi-e dușman. Să nu-l văd (...) Nu mi-e

milă, mă fraților, nu mi-e milă de om. Dacă-ș putea să-i iau sufletul, că-i al dracului și nu se uită! Și mi-ar trebui să trăiesc ușor, Sandule, să am bani, să vă-ngrop, să dau cu ei de-azvârlita, să-mi cânte lăutarii și să joc, și să am putere!“

Romanul traduce în pagini excepțional de profunde, sub raport epic, această viziune a violenței umane și este în întregime scris în stilul cruzimii celiniene. Limbajul este dur, percutant, cu multe „tării“ luate dintr-o fabuloasă oralitate. Mateiu Garagiale și, în genere, *balcanicii* iubitori de vocabule pitorești pot fi citați. Însă ce era acolo ornament, savoare lexicală menită să placă estetului, devine aici limbajul funcțional al narațiunii. Personajele și naratorul vorbesc în același fel. Și felul place, incită, vorbele rușinoase nu supără pentru că ele exprimă o imaginație productivă și o umanitate elementară. „Codul“ verbal al Cuțaridei dovedește o fantezie remarcabilă: hoții zic *cataroiul, gaborii, trosnitori, mânca-ți-aș ocarina, mila mă-si de mireasă* (e vorba de lună), *a ține în șișuri, mișto cosor, să n-am spor, caramangiu, nevasta unuia este gătită ca un vicleim, starostele dilește* cu laba peste gură pe Ucenic, codoșul (Gheorghe) cântă la apusul soarelui: „Mingea mea./ Mingea mea, / S-a ales, bules / De ea“ — și *manglitorii* se simt *cumnații lui Dumnezeu-piele goală* etc. Este și puțină ironie în stilul narațiunii, dar ironia nu izolează vorbele crude în frază. Vorbele sunt topite în ritmul precipitat, tăios al cărții. Prin toate aceste elemente, *Groapa* este, indiscutabil, o operă epică de primă mână.

*Șoseaua Nordului* (1959) și *Facerea lumii* (1964), anticipate, întretăiate și urmate de un număr apreciabil de nuvele pe teme similare (*Munca de jos, Oaie și ai săi* — aici fiind vorba de un mediu semi-rural, *Casa nouă* etc.) arată ambiția lui Eugen Barbu de a face cronică unei clase. *Groapa* sugerează rădăcinile ei îndepărtate, confuze, în *Șoseaua Nordului* clasa muncitoare este deja politicește formată și participă la un act istoric de anvergură, în *Facerea lumii* este descris momentul luării puterii. Ultimul roman cuprinde, în chip mai pregnant decât cel anterior, un *roman politic* în interiorul unui *roman de moravuri*, genul pentru

care Eugen Barbu manifestă predilecție. *Șoseaua Nordului* este, în intenție, un roman în stilul lui Malraux: formarea unei conștiințe de sine prin acțiune, identificarea destinului individual cu destinul istoriei, revoluția ca afirmare a libertății individuale etc. După *Condiția umană*, *Speranța*, aceste idei pătrund în romanul european, cu precădere în acela care se interesează de implicația *politicului* în existența individului. Romanul românesc postbelic este câteva decenii, și mai este și azi, obsedat de aceste relații. El a voit să creeze un nou tip literar pornind de la definiția omului *ca sumă a relațiilor sociale*. Însă multe încercări au eșuat, pentru că în interiorul acestei relații nu se observă factorul psihologic și o filozofie elementară de viață, fără de care opera literară nu se poate constitui ca atare.

Eugen Barbu era mai bine pregătit pentru a întâmpina asemenea teme dificile. La apariția cărții, critica literară a fost satisfăcută într-o oarecare măsură: roman „de o excepțională însemnătate și cu realizări deosebite“ (Ov. S. Crohmălniceanu), aducând, totuși, prozatorului obiecția că personajele nu arată ceea ce gândesc, n-au, altfel zis, o viață interioară puternică. Eugen Barbu însuși concede (într-un interviu) că romanul are „destule scăderi“, dar respinge obiecția privitoare la natura spirituală a eroilor săi zicând: „Dar acțiunea nu este, oare, rezultatul unei reflecții anterioare? Cineva se duce să-și riște viața numai de dragul aventurii? Revoluționarii treceau la acțiune numai de dragul de a fi împușcați? Nu este oare rezultatul unei atitudini în fața vieții?...“ (*Viața studentească*, nr. 32, 1962).

Răspunsul merge în sensul esteticii comportiste (pe care prozatorul o îmbrățișează, mai explicit, în alte texte), trebuie spus, totuși, că *faptele* în proză trebuie să fie astfel înfățișate încât să nu simțim lipsa vieții interioare a eroilor. Proză pură nu există, în cea mai curată operă comportistă există o latură a *psihologicului* (deci a analizei), pentru că, fiind vorba de faptele oamenilor, nu poate să nu fie vorba și de implicația vieții lor interioare.

\* \* \*

Nuvelistica lui Eugen Barbu este superioară. Simțul limbii, puterea de a individualiza un peisaj social și de a fixa un portret în comportamentul lui exterior sunt însușiri ce se cer naratorului modern. Eugen Barbu le are, în chip indiscutabil și le folosește fie în nuvele propriu-zise, independente, de o rotunjime clasică (*Pe ploaie, Prânzul de duminică, Patru pești*), fie într-un fel de studii epice, fragmente dintr-o mare frescă neîncheiată (*Franzeluță, Morcovii, Smintirea jupâniței Ruxandra, Nunta cu ighemonicon*). Cele mai multe nuvele sunt dependente de tematica și stilul romanelor. Anticipează sau urmează *Groapa* și *Princepele*, scrierile cele mai importante ale autorului. Unele narațiuni au intrat propriu-zis în structura romanelor: *Morcovii* și *Înmormântarea lui Dumitru Alexandru* (aici varianta nuvelistică este mai amplă) în *Groapa*; *Tereza, Munca de jos* reapar, în forme concentrate, în *Șoseaua Nordului* și *Facerea lumii*. Eroul solidei narațiuni *Ziua unui pierdevară*, Gică Hau-Hau, e întâlnit și în romanul *Șoseaua Nordului* etc.

Întâia nuvelă, *Munca de jos* (apărută și sub titlul: *Gloaba*, 1955) atrăgea atenția asupra posibilității lui Eugen Barbu de a conduce epic, fără risipă de vorbe, o dezbatere morală. Onestul și priceputul tipograf Antonică este dat la „munca de jos“ din cauza unei abateri etice (om însurat, în vârstă, se încurcă la un moment dat cu o muncitoare mai tânără, superficiala Domnica). „Munca de jos“ se cheamă „gloaba“, o mașină veche, dezafectată, loc de penitență pentru lucrătorii slabi și indisciplinați. Orgoliul lui Antonică este grav lezat, apoi mintea îi vine la cap și repararea „globei“ coincide cu recuperarea lui morală. Nuvela este un lung monolog, într-un limbaj autentic, variat, marcând ritmurile bunului-simț rațional în luptă cu un suflet orbit de patimă.

Tema morală va fi, dealtfel, esențială și în culegerea *Oaie și ai săi* (1958), cu mici narațiuni inegale ca valoare, și în volumul *Prânzul de duminică* (1962) care concentrează piesele capitale ale nuvelisticii lui Eugen Barbu. Piesele vor fi reluate în culegerile ulterioare: *Martiriul sfântului Sebastian* (1969), *Miresele* (1975),

care adaugă, la nuvelele existente, câteva titluri noi. Dând deoparte ceea ce este învechit și de prisos în demonstrația epică (o bună parte din *Oaie și ai săi*, *Oul* sau chiar *Un pumn de caise*, de un senzational, pe alocuri, suspect), nuvelele, puse la un loc, formează un volum substanțial de proză. Eugen Barbu observă, în sensul nuvelisticii lui Cehov, tragicul banalității, trăgând din el și o judecată morală, implicită sau explicită. Trei țărani — cosași se urcă într-un vagon de tren și, într-o tăcere religioasă, contrastantă cu larma făcută de un grup de tineri bine hrăniți, scot din traistă o bucată de mămăligă rece și ceapă și mănâncă fără grabă, indiferenți la peisajul maiestuos. Din comparația celor două serii de fapte (tinerii beau coniac franțuzesc și fac gesturi insolente), prozatorul scoate o idee morală pe care o și comunică la urmă în puține vorbe. Nuvela are acea privire de sus a faptelor pe care o întâlnim în bunele nuvele vechi. O călătorie, câteva întâmplări banale și atât, nici un alt artificiu literar. Literatura nu mai stă în anticamera vieții sau deasupra ei, ci în interiorul faptelor mărunte. Naratorul (devenit și el un personaj) ascultă niște povești pe care, apoi, le relatează fără să se simtă că le înfrumusețează, mistifică. Primește într-o seară (deschidere clasică în nuvelă!) vizita unui vechi amic, N., care îi povestește după oarecare ezitare drama lui sentimentală: luase pe Anca, logodnica amicului comun T., și acum se desparte de ea din motive care se lămuresc indirect. Femeia plecase în vacanță și abandonase cei patru pești exotici (“teribili, lacomi, devoranți, cu priviri magnetice”), fala căminului. La întoarcere, află patru schelete. Peștii muriseră asfixiați. Ce legătură are moartea peștilor cu despărțirea lui N. de Anca? — întreabă, șiret, naratorul. Însă N. nu dă nici o explicație în plus. Povestirea, admirabilă, se încheie într-o premeditată nehotărâre (*Patru pești*).

Călătorind cu un autobuz periferic, același impersonal narator aude o întâmplare cu un cultivator de orhidee, Dobrotă, care, furios că păunii i-au distrus într-o noapte florile, îi bate până le cad penele și apoi vrea să se sinucidă pentru că păsările sunt

mereu triste (*Păunii*). Cel care relatează este un fost angajat la ferma aceluiași Dobrotă, nuvela având și un sens social. Eugen Barbu pune astfel de fapte banale într-un cadru epic pregătitor. În *Păunii* face o descripție, foarte sugestivă, a lumii suburbane (lăutari, lăptărese, negustori de zarzavaturi), înghesuită într-un autobuz hodorogit. Ochiul nuvelistului prinde repede esențialul. *Călătorie cu autocarul* este aproape un reportaj, organizat în jurul unui portret: fata bătrână care își caută un soț. În rest, bune descripții panoramice.

Capodopera acestei nuvelistici, obiectivă și cu finețe moralizatoare, este *Pe ploaie*, povestea tristă a trei țărani, trăsniți în timp ce coseau. Întâmplarea este anunțată în narațiunea *Prânzul de duminică*. Este prezentat, mai întâi, cadrul (cu elementele banale ale vieții), cu insistența asupra unui amănunt ce va deveni, ulterior, important în desfășurarea epică: unul dintre cei trei frați, cel mai mic, Marin, urmează să se însoare a doua zi. Loviți de trăsnet, cei trei sunt acoperiți cu pământ și, venite la fața locului, autoritățile sunt iritate de năpasta ce a căzut pe capul lor. Șeful de post înjură de departe: „Nu vă mai astâmpărați, păr alb mi-ați scos, dumnezeii mamei voastre. Asta-mi mai trebuia, că încolo le-am terminat pe toate.“ Satul e înspăimântat, femeile bocesc, mama celor trei țărani se tânguie, apoi mulțimea obosește, o dă pe glumă și se retrage. Doi dintre țărani trăsniți mor repede, Marin, cel mai tânăr, cheamă lângă el pe Zamfira, fata cu care urma să se însoare, și-o pune să joace. Fata, sălbătică de durere, nu se clinește, și atunci muribundul trimite după preot să-i cunune. Critica literară n-a ezitat să vadă aici nunta tragică din *Miorița*.

Dramatismul real al nuvelei iese din studiul reacției omului aflat într-o situație-limită. Înverșunarea tânărului țaran de a trăi, vorbele lui măscăroase, veselie bizară în fața morții sunt bine gradate în desfășurarea narațiunii:

„În ochii îngropatului sclipi o speranță nerușinată, pentru că avea în ea ceva bărbătesc și desfrânat.



— Stau încă o zi așa, și ies zdravăn, m-auzi tu, și-o să te coțăiesc de s-o chemi pe mă-ta să te scape!

Obrazul fetei se îmbujoră și privi în jur.

— Taci, că te-aude lumea!

— Și dacă m-aude? Să te văd eu, mi-ai fost vreo tălăniță, sau îmi dai bobocul...

Marin părea înveselit de un gând ciudat, avea aerul unui om gata să iasă din groapă și să-i arate fetei că nu vorbise degeaba și că o să-i facă tot ceea ce spusese.

— Îmi capăt eu puterile și-o să te stâlesc, numai bine...“

Într-o situație, limită sunt puse și personajele din *O canistră de apă*, o narațiune de război în stil cinematografic. Care sunt reacțiile indivizilor în fața unei opțiuni decisive? Eugen Barbu dă confruntării un înțeles politic. O grupă de geniști, izolată de restul armatei, stă față în față cu o companie de soldați sovietici și, la mijloc, o canistră de apă. Doi soldați, trimiși de un ofițer fanatic, sunt împușcați. Geniștii vor să se predea, dar ofițerul, spirit demential, acceptă mai degrabă moartea tuturor decât depunerea armelor. Este împușcat de actorul Anatol, dar, cu un ultim efort, ofițerul trage în canistra plină de apă, după care geniștii se predau. Dramatismul ar fi fost și mai puternic dacă prozatorul nu facilita intriga nuvelei făcând din ofițer un lamentabil individ. Tema opțiunii este reluată în lunga narațiune, de proporțiile unui mic roman, *De-a viața și de-a moartea*, cu câteva bune scene de război, însă, în general, nuvela nu reușește să dea acel sentiment al tragicului pe care îl presupune un caz de conștiință. Lungă, dezlănătată, ea face elogiul dezertării.

Excepționale sunt povestirile care gravitează în jurul tipologiei din *Groapa*. Ca și acolo, poezia este amară și tragicul trage spre grotescul atroce. *Domnișoara Aurica* este un portret balzacian, observat cu răceală. Eugen Barbu face (în sensul lui G. Călinescu) studiul psihologiei fetei bătrâne. Proprietara magazinului de îmbrăcat mirese — *La șicul elegant* — caută de multă vreme un

bărbat, dă anunțuri matrimoniale, face plimbări strategice, se îmbracă provocator (în stilul baroc grotesc de suburbie), face avansuri pline de înțeles, apoi, eșuând, cade într-o neagră mizantropie. Portretul fizic și descrierea interiorului arată siguranța deplină a stilului:

„Patroana avea o față albă ca a morților și un păr decolorat, numai lațe, legat cu panglici galbene. Gura veștedă și subțire, de om înrăit, da să zâmbească, dar totul se transforma într-un rânjel, și vânzătorului de ziare îi venea s-o ia la fugă. În încăperea veche mirosea a cartofi râncezi, și stomacul lui sensibil de băutor se întorcea pe dos. Noroc că domnișoara Aurica nu se mișca de la locul ei, pentru că atunci faldurile rochiei sale ar fi pus în mișcare aerul stătut. Proprietara magazinului de îmbrăcat mirese aici gătea, aici dormea, servindu-se de încă o încăpere alăturată, în care nu pătrundea nimeni. Intrarea cămăruței era întotdeauna acoperită cu o perdea, lungă până în dușumele. De dincolo se auzea sfârâitul unei fierturi așezate deasupra unei lămpi de gaz.“

Îndrăgostită de domnul Lică Rădulescu de la circul Marconi, bărbat însurat și escroc sentimental, ea se lasă înșelată de o femeie de serviciu care-i vinde o cutie de chibrituri, un buton de manșete, o tabacheră din cabina artistului. Merge și la ghicitoarea cartierului și, în genere, dovedește o putere de invenție remarcabilă, stopată de replica demitizantă a unui vagabond care, într-o seară, văzându-i fața la lumina felinarului, strigă altuia, mai agresiv: „Lăsați-o, mă, că e o babă.“

Este mediul și stilul care convin cel mai mult talentului epic al lui Eugen Barbu, un moralist care caută tragicul umanității mărunte în grotescul banalității. Prozatorul n-are sentimentul compătimirii pentru eroii lui, e rece, tăios, portretul se realizează printr-o acumulare (foarte inspirată aici) de dovezi care discreditează progresiv personajul. Este, apoi, culoarea peisajului social, acea poezie tristă a străzii, a interioarelor râncede, a vitrinelor în care îngălbenesc păpușile împodobite inestetic.

Franzeluță (din nuvela cu același titlu) este un Gavroche de periferie bucureșteană, simpatic, copil răzgâiat și nefericit al

străzii. Prima parte a nuvelei, aceea care înfățișează rătăcirile lui Franzeluță, este superioară estetic. Partea a doua nu are autenticitate.

Eroul din *Ziua unui pierde-vară* este, tot așa, un vagabond gorkian care trăiește după legea lui. Gică Hau-Hau vinde ziare și practică o cerșetorie demnă amenințând pe negustori cu moartea: „Moarte pomanagiilor“ sau „Ai să mori, ai să mori“. Iarna se retrage în Pensiunea Camelia, un fel de „Azil de noapte“, unde se adună scursura Bucureștiului. Portarul, Drăgulănescu, este un domn solemn, impenetrabil, care, în afara profesiei, practică și meseria de rudă de închiriat. Pândește dimineața la poarta cimitirului „Sfânta Vinere“ pe văduvele venite să cumpere locuri de veci și se propune să ia parte la înmormântări ca rudă din provincie: avocat, doctor, profesor, după caz. Ține și discursuri, dă referințe despre decedat, mereu cu acel aer serios, demn, respectabil. Tipul amintește de rolul jucat, într-un film, de Jean Gabin.

Din pasta *Princepelui* ies nuvelele mai noi: *Nunta cu ighe-monicon*, *Smintirea jupâniței Ruxandra*, *Miresele* și, într-o oarecare măsură, narațiunile cu haiduci (*Vânzarea de frate*, 1968), acestea din urmă în legătură mai directă cu scenariul scris de prozator pentru un serial cinematografic. Limba și epicul spectaculos sunt, în primele, remarcabile. De la ospățul *Princepelui* au rămas câteva firimituri și prozatorul le organizează, aici, în scurte povestiri unde este vorba de pasiuni nimicitoare, de mese pantagruelice în stil oriental, de interioare de epocă, descrise, toate, în stilul acela savant și ironic pe care îl știm. Iată o masă în casa boierului Belivacă:

„Stăpânul se așeză în capul mesei, femeile, cele două, la dreapta și la stânga. Fu poftit și vătăjelul mai la coada mesei, să nu s-amestece, dar nici să nu simtă că boier Hristea Belivacă e bucuros că s-a întors la el acasă, unde-i plăcea mai mult decât la București. Își scoase antierul, rupse pâinea și-o muie în sare, urându-le poftă bună la ceilalți, începură cu un ghiudem de țară și pastramă de Țarigrad, pe urmă luară icre de chefal și salată

din cea învăluită. Femeile se îndemneau mai mult cu ochii, cât îl privește pe boier Hristea Belivacă el avea unde băga. Ca într-o borbă se duseră și anghinarele, și prazul și conopida, urmă apoi mielul stropit cu o arămească chihlimbarie. Când ajunseră la urdă și la cașcaval, cum cereau mesele bune deprinse prin cele străinătăți, stăpânul parcă mai crescuse. Schimbă cănila și ceru un vin de Tokay să-i cadă bine și o încheie cu mânătărci, iute căzute în aprigu-i stomac.“

Fata boierului, Ruxandra, se îndrăgostește de Duță, pictorul bisericii, și păcătuiește cu el în altar (gust dubios!). Păcatul, repetându-se, este descoperit și severul Belivacă pedepsește pe îndrăznețul pictor cu emasculara. Smintită din dragoste, Ruxandra moare într-o mănăstire de lângă Capna.

Dafina Dabija, fiica boierului Hrisanti, este în vorbă cu un tânăr din garda domnească, Amza, dar tatăl are în vedere un aristocrat, Radu Ralet, aventurier scăpătat care vrea să pună mâna pe averea boierului. Amza, rănit în orgoliu, dă foc bisericii în ziua în care Dafina se cunună cu Radu Ralet și ia, apoi, calea haiduciei. Excelente sunt, și aici, culoarea istorică, fraza mătăsoasă, cu sclipiri cărturărești. Cele mai reușite, estetic, sunt scenele colective (masa, nunta, *cotârcirea* pisicilor pe acoperișurile Bucureștilor etc.).

Gustul macabrelui, care nu-i lipsește lui Eugen Barbu, transpare și în povestirea *Miresele*, din ramura haiducească a nuvelisticii. Ioachim, tâlhar ascuns în baltă, pescuiește într-o zi din Dunăre 19 mirese înecate și, cu una dintre ele, trăiește sexual până mireașa putrezește. Gustul este îndoielnic, nuvela este însă bine scrisă.

Interesul pentru senzațional, straniul coincidențelor se observă și în povestirea *Soarta unui om*, unde este vorba de un prizonier care se întoarce acasă după mulți ani, exact în ziua în care se căsătorește fiica lui, și este omorât de niște ungureni, jigniți că străinul se lauda cu banii lui. Povestirea nu-i rea. Mai reușită este *Bătrâna*, unde intriga din *Baltagul* este reluată într-o narațiune scurtă, cu alt simbol final. Unei muntence îi este omorât bărbatul

și de atunci trăiește izolată de lume, într-o solitudine mahnită și demnă. Confuzia voită de planuri împinge povestirea spre fantastic. În fine, în *Martiriul sfântului Sebastian* sunt câteva fragmente, smulse dintr-un jurnal, cu referințe la întâmplări din viața literară. Fabula lor este străvezie, însă, cine nu cunoaște faptele, poate să ia narațiunile ca expresia unei crize morale, ceea ce și sunt în realitate. Un compozitor este nedreptățit de colegii lui și suferă în tăcere. O femeie, pe care o iubise cândva, îl vizitează și, pisăloagă, îi dezvăluie moravuri rele din viața artistică. Un intelectual eminent, Gavril Buzea, mâncat de confrăți, se sinucide și dușmanii (Goran, Marchidan, Socrate Ionescu) nu-și ascund mulțumirea.

Prozatorul nu mai este, aici, distant față de fapte, obiectiv, ironic, este, dimpotrivă, confesiv, agitat, nu propune o tipologie (în marginile limitate ale nuvelei), ci traduce o stare de spirit.

\* \* \*

Despre *Princepele* (1969) s-au spus lucruri adevărate, între ele și acela că-i un roman istoric „cu cheie“, ceea ce vrea să zică mai multe feluri de simboluri și aluzii. Alt fapt, incontestabil, este că romanul are o *filozofie* sau încearcă a avea una meditând în jurul ideii de putere. *Puterea* ar fi dat adevărata temă a cărții lui Eugen Barbu, iar pretextul — o epocă aberantă, crudă și somptuoasă în istoria noastră: epoca fanariotă.

Sigur este că autorul *Groapei* nu voiește să facă o simplă operă de reconstituire istorică ori, de încearcă a merge până la un punct în această direcție, elementul esențial al *Princepelui* este altul: *parabola*. Organizând în acest chip faptele, Eugen Barbu procedează în felul romancierilor moderni pentru care istoria nu-i decât un punct de pornire pentru narațiuni, cu înțelesuri amare. Rari sunt cei ce mai fac, azi, roman istoric pur, în formula adusă la strălucire de romantici; mai toți caută în istorie o filozofie a existenței, alegând, pentru aceasta, o cale indirectă. Cea mai răspândită este parabola.

Modelul stilistic al lui Eugen Barbu — au observat toți — rămâne *Craii de Curtea Veche*, narațiune numai în planurile secunde istorică. O idee despre confruntarea între două culturi și două forme de civilizație îi putea veni de la Sadoveanu (*Zodia Cancerului*). Și acolo apare un reprezentant al Apusului, Paul de Marenne, cu rolul însă pasiv de a înregistra formele unei civilizații străvechi, amănunțit înfățișate de prozator, cunoscător de cronici. În *Princepele* rolul se schimbă: messerul Ottaviano este factorul activ al istoriei și, în configurația cărții, el semnifică ideea de putere (în înțelesul lui Machiavelli), transpusă în câmpul inerțiilor răsăritene.

Scriind despre fanarism, Eugen Barbu n-a ignorat, desigur, pe Ghica și Filimon, cum n-a ignorat lucrările de specialitate din care citează la tot pasul. El a încercat o sinteză (observația îi aparține), punând la un loc elemente petrecute sub domnia diferite. Al. Piru stabilește (în *Ramuri*) sursele de informație ale scrierii și fixează cronologia ei, luând ca puncte de reper câteva scene-cheie, cum ar fi, de pildă, moartea Princepelui, consemnată și în cronică de Dionisie Eclesiarhul, cu indicația, acolo, că este vorba de Alexandru Ipsilante (1796 — 1797). Princepele ar putea fi identificat — după alte amănunte — cu Constantin Hangerli ori Nicolae Mavrogheni, dintr-o perioadă — aceasta din urmă — mai îndepărtată. S-au făcut și se pot face, în continuare, multe speculații pe tema cronologiei, fără însemnătate, de altfel, întrucât intenția scriitorului nu este — s-a văzut — de a descrie o epocă fixată între două date precise, ci de a surprinde esența unui fenomen mai larg: *fanarismul*, cu ramificații întinse în spațiul istoriei noastre.

Dacă am abordat însă chestiunea cronologiei, să mai facem o trimitere. E vorba, în *Princepele*, și de Malamos Bozagiul, căpetenia crailor, *apelpisiților* de la Curtea Veche. De existența acestuia vorbesc, între alții, N. Iorga în *Istoria Bucureștilor* și Dionisie Fotino în *Istoria generală a Daciei*, în legătură cu sfârșitul domniei lui Alexandru Șuțu (1802), când Bucureștii rămăseseră sub stăpânirea grecului Malamos și a desperaților *oploșiți* la vechea curte domnească. Purtând cuca domnească și cabanița, topuzul

în mână, tuiurile și stindardele, *bocceagiul* se preumblă, călare pe un măgar, prin orașul părăsit și prădat, până ce Beșleaga Ibrahim Bosniacul, ce se afla cu soldații la Cotroceni, intervine și spânzură pe uzurpator. Întâmplarea este narată și în *Princepele* cu oarecare modificări. Personajul lui Eugen Barbu ar putea fi, așadar, Alexandru Șuțu, dacă n-am ști, bineînțeles, că acesta n-a fost omorât, ci a fugit de frica fermanului și de n-ar fi și alte elemente din care să reiasă că *Princepele* seamănă cu mulți dintre acești negustori de tronuri voievodale, dar nu se identifică, până la urmă, cu nici unul.

În romanul pe care îl discutăm, fanariotul care suferă de melanholie, om subțire, cult, neînchipuit de crud — când este nevoie — vrea să fie simbolul unei istorii ce unește violența cu finețea corupției. Este primul element al parabolei și cel mai important. Al doilea este Ottaviano, chiromant și cabalist, alchimist și cunoscător de științe ermetice, venit în Valahia după ce trecuse pe la marile curți europene. El reprezintă o anumită filozofie a puterii (cea din *Princepele* lui Machiavelli), bazată pe abilitate, pe știință, adică, de a fi, în complicata artă a guvernării, vulpe și leu în același timp. Opus acestei viziuni este Ioan Valahul, exponentul tradiției autohtone, astrolog și acesta, cititor în zapise și alcătuitor de *folete*, cu o știință elementară ca aceea a oierilor și magilor sadovenieni. El aduce, deși sub forme elementare, un punct de vedere asupra istoriei și ilustrează un mod de a rezista în fața violenței ei prin alt fel de abilitate: aceea a retragerii, a conservării.

Cartea este, sub acest aspect, mai puțin profundă. Căci ceea ce se impune numaidecât nu este înțelesul parabolei, miezul ei filozofic, ci atmosfera epocii, pictura, indiscutabil excepțională, a unei lumi colorate, fanatice, crepusculare. Este latura ce apropie mai mult *Princepele* de somptuozitatea *Crailor de Curtea Veche* și cea în care talentul prozatorului de a înfățișa medii caleidoscopice se observă mai bine. Episodul ciumei este un exemplu. Altele înfățișează interioarele încărcate, șalurile și mătăsurile, costumele epocii, arta culinară, spectacolele de un grotesc

grandios — pe măsura epocii — praznice teribile, gargantuelice, ori petreceri la hanuri murdare între pederastați atinși de streche. Eugen Barbu desfășoară trâmbe de imagini pe toată întinderea narațiunii, dându-ne — privitor la epocă — o sugestie de măreție a viciului, de rafinament și decadentă, de murdărie acoperită de catifele grele. Limbajul cărții este, tot așa, colorat, cu multe vocabule de epocă — nu știm cât de real, dar verosimil, în orice caz — și agreabil la lectură. Prozatorul spune: *căzături de kiramele, imbrohorul, anateftere, ghiuluri, sâlpen, boluzen, engomioane* etc. ori sucește fraza în stilul cărturăresc vechi spre a-i da mai multă solemnitate. Însă, ca și la Mateiu Caragiale, între măturile unui stil încărcat, solemn, elaborat cu pedanterie de scoticitor în documente, își face loc expresia incisivă, voit licențioasă, pitorească până la violență. Autorul *Groapei* se află, aici, pe un teritoriu pe care îl cunoaște bine și într-o libertate desăvârșită a spiritului. Locul *manglițitorilor* din Cuțarida îl iau, în *Princepele, năimiții și scurșii* de la Curtea Veche, inverșiții de la hanul „La Norocul Cailor“, *tălănițele* din cârciumile sordide ori femeile din lumea bună, care, sub spaima de ciură, își pierd orice pudoare și devin *cățele*. Fiicele trăiesc cu tații, mamele cu fiii, boieroaicele bătrâne înghesuie prin locuri obscure slugile mai tinere, o femeie teribilă, Păunița Cantacuzen, e răstignită pe iarbă de patru căldărari, o Ruxandra Florescu se ține cu câinii, o alta, baroneasa Buller, se drăgostește cu băieșele. Catrina Moruzi, verișoară de mare postelnic, pune țigani robii să-i frece sânii cu zăpadă spre a-i menține într-o bună condiție, la hanuri deocheate bărbați cu vicii aberante se mușcă de urechi și inițiază pe tineri în practici sexuale scandaloase. Trăim, din plin, la porțile Orientului, într-o atmosferă de lux și spurcăciune, de fanariotism fascinant în amoralitatea lui fundamentală, real și imaginar totodată. E la mijloc, desigur, o documentație (cam specioasă, abuzivă), dar și contribuția unei fantezii aprinse.

Acesta este cadrul general al parabolei de care vorbeam și,



totodată, stratul cel mai solid al romanului lui Eugen Barbu. Primul element al parabolei este — spuneam — Principele, un tiran ce suferă de boala sufletelor alese: *melanholia*, ostenit de putere, capabil de a trece, totuși, la atitudini energice când puterea este primejduită. Crud și inteligent, el are despre putere idei sănătoase, cum este, de pildă, aceea că cel mai ușor lucru pe lume este să fii nedrept și că orice tiranie se sprijină pe o castă, fără a avea însă nesăbuiința de a se încrede în ea. Câinii melanholiei sfâșie însă sufletul acestui despot pe care puterea nu l-a făcut mai fericit. Minteia lui urmărește ceva perfect — ne încredințează prozatorul, lăsând să cadă în sufletul vicios al Prințepelui un grăunte de inefabil — ceva desăvârșit, dar nu află calea spre desăvârșire și perfecțiune.

Messerul Ottaviano, devenit sfătuitorul și *exaporitul* Prințepelui, vrea să-l vindece de această tristețe păgubitoare, să facă din el un despot absolut, și cel dintâi sfat pe care îl dă este să folosească forța, căci *frica este legea guvernării*. Ottaviano visează la o tiranie care să umilească pe om prin neputința lui, să-l ofenseze, pentru a scuti pe cel ce domnește de răzbunare. Răzbunarea însă trebuie folosită pentru că este o dovadă a forței. Când este aplicată, ea să fie așa de severă încât să nu mai fie necesar a o repeta. Puterea de tip feudal nu se lipsește, apoi, de ajutorul vicleniei, abilității, intrigii. Ottaviano cunoaște bine acest mecanism și, interpus între Principe și ceilalți — boieri și grămățici — desăvârșește o operă a calomniei și a ruinei. El sfătuieste pe Principe să lucreze *în spirit*, să creeze, adică, opere nemuritoare, și în acest sens sugerează o mare lucrare ce se dovedește a fi falimentară și costisitoare.

Se înțelege numaidecât ce evenimente și mentalități depășite vrea să figureze prozatorul sub costumele epocii fanariote. Însă, pășind pe acest teren, scriitorul schimbă, cum se zice, foaia și devine publicistul agresiv pe care îl știm. Evocarea se transformă în pamflet, și în lumea crepusculară a fanariotismului începem

să deslușim siluetele adversarilor de azi ai scriitorului, metamorfozați într-o ceată de coprofagi. Nivelul cărții coboară, paginile ce urmează sunt niște goale pamflete lipsite de putința (și forța) de a ataca o idee pe față.

Dar să ne întoarcem la Ottaviano, sclavul ideii de putere — cum își spune chiar el — geniul rău al Prințepelui. Ceea ce a mai lăsat intact Fanarul corupt strică, acum, acest iscusit șarlatan, ce apare la curtea întristatului Prințepel însoțit de *sphere armilare*, *planisfere*, orgi de lemn, harfe, cazane și retorte și tot ce intră în competența unui alchimist. El pune stăpânire pe spiritul fanariotului, tulbură pe Evanghelina, ambițioasa lui mamă, și cultivă, la toți, iluzia aurului. Dintre personajele cărții lui Eugen Barbu, figura acestui vrăjitor medieval este cea mai vie. Adversarul lui, Ioan Valahul, este, în schimb, lipsit de consistență literară, și cei ce văd, aici, o slăbiciune a romanului au, indiscutabil, dreptate. În dialectica fabulei din *Princepele*, Ioan Valahul ilustrează înțelepciunea pământului, filozofia și demnitatea unui popor și ale unei istorii. Acesta este însă punctul cel mai neconvingător al cărții, pentru că rezistența pe care o opune Ioan Valahul este superficială, ca și filozofia lui, formulată în câteva propoziții generale, fără prea mare aderență la substanța cărții: „toate ușile se strâng în brațele morții“... „necredința vine din slăbiciune“... „dacă Măria-Ta voiește a învățare ceva este a se feri de vorbe mari mai mult ca de sabie. Pământul ți-este străin și nu ți-ascund că neamul nu vă iubește...“ etc.

Ioan Valahul vorbește de niște cărturari care ar reprezenta demnitatea și viața spirituală a unui popor supus la umilințe colosale, însă aceștia nu se văd în roman, și cele câteva opere de artă tipografică, descoperite de Prințepel la mănăstirea Horezu, sau liota de grămătică — simple caricaturi — nu sunt suficiente pentru a da sentimentul unei intelectualități profunde și, mai ales, a unei filozofii de viață. În chipul acesta o latură a parabolei rămâne obscură, neconvingătoare, și echilibrul ideologic al cărții se clatină.

Prozatorul este consecvent, în schimb, pe celălalt plan al cărții. Sfârșitul narațiunii dă o sugestie despre felul în care se manifestă mecanismul istoriei. Ottaviano este mai întâi pedepsit de Principe pentru infidelitate, Principeului i se taie capul de către trimisul Sultanului, iar trupul lui este sfâșiat de câini. În vremea aceasta, în Bucureștiul cu ulițe puturoase, cu multă sărăcie și o boierime mizerabilă, destrăbălată, și o negustorime lacomă, intră un alt domnitor și, în urma lui, un alt messer. Haricleea, soția Principeului, dă semne că va lupta de aici înainte pentru a aduce pe tron pe fiul ei, slabul de minte Hrisanti. Ca și Evanghelina, va accepta toate umilințele și, inteligentă și ambițioasă, va reuși, probabil. Cercul se închide și se deschide, iar peste aceste destine istoria, iată, se repetă, chiar dacă mecanismul ei teribil face să apară de fiecare dată alte forme. E, încă o dată, filozofia mai adâncă a *Princepelui*, acela care o ridică deasupra unei narațiuni pătimașe și colorate.

\* \* \*

Din *Groapa*, autorul detașează romanul hoților și-l pune, într-un scenariu de film, în replici crude, mai crude, în absența comentariului, decât în narațiune. Dialogurile nu mai au savoarea și poezia din roman. Sunt și modificări curioase: Paraschiv înfige cuțitul în Bozoncea, starostele, apoi cade în genunchi și-l sărută, dostoievskian, pe gură. Ridicându-se, strigă lăutarilor: „Cântați-i, c-a fost stăpânul nostru.“ Scenariul transformă o puternică operă epică într-o melodramă.

\* \* \*

Ca publicist, Eugen Barbu a convins de la început. Reportajele lui (*Pe-un picior de plai*, 1957; *Cât în șapte zile*, 1960, reunite în 1972 sub titlul *Cu o torță alergând în fața nopții*; *Foamea de spațiu* 1969; *Jurnal în China*, 1970) au plăcut și plac pentru că prozatorul scrie cu nerv, vede repede ceea ce trebuie și, spirit modern, lucid, detestă (și evită) lirismul acela solemn și artificial din

scrierile altor reporteri contemporani. Dealtfel, Eugen Barbu nu-și ascunde iritarea față de „prăjitura epică“ (*Cât în șapte zile*). Scrie despre orice, n-are preferințe, merge la țară și relatează despre munca agricolă, neuitând pe dulcii noștri semănătoriști cărora reporterul le-ar tăia mâna dreaptă, dar nu poate, și regretă sincer. Merge la mare și scrie un poem despre „astrul lichid“, patetic și malițios, căderea frunzelor îi inspiră o meditație melancolică, risipită de energia frazei și caracterul imperios, radical al subiectivității. Eugen Barbu face parte din categoria acelor scriitori care nu pot fi cu adevărat triști, contemplativi, pentru că nervozitatea cuvintelor, agerimea (și cruzimea) metaforei trădează structura lor violentă, posesivă, partizană. Tăcerea unei păduri bătrâne, evocată într-un reportaj, ascunde o neliniște de fiară la pândă, încremenirea timpului printre copacii bătrâni, cu trunchiuri mineralizate, este spartă de razele soarelui care se ridică poruncitor la orizont.

Eugen Barbu este însă, cu precădere, un reporter citadin, orașul este spațiul lui spiritual, strada este, repet, adevăratul său personaj. Oriunde deschizi cărțile sale, vei găsi, fii sigur, acest „fluviu negru de bitum“, scena unei neîntrerupte comedii umane. Ajungând într-un oraș străin, reporterul cercetează de îndată strada: cartea de vizită a unei civilizații. În China, în America, oriunde călătorește, Eugen Barbu consultă, întâi, strada, observă spectacolul ei, caută grotescul banalității. Evocarea este zdrențuită de sarcasmul moralistului, rău, neînduplecat, sensibil la poezia și mizeria contrastelor sociale. În notele de călătorie (grupate în *Foamea de spațiu*, *Jurnal în China* și răspândite în *Caietele Prințepelui*) impresia imediată, vie, proaspătă este îngreuiată de o erudiție cam specioasă. Cele mai profunde pagini sunt acelea în care fantezia moralistului se plimbă în voie pe marile artere citadine. Din detritusurile și haosul lor iese, atunci, o subtilă poezie: a trivialului, a grațiosului și a violenței lumii moderne.

O latură importantă a creatorului este pusă astfel în lumină de publicistica sa: lăcomia de spațiu, predilecția pentru lumile caleidoscopice, cruzimea față de lucruri. Eugen Barbu respinge,

distruge pe măsură ce asumă cu o foame de căpcăun mitologic obiectele. Lirismul de care a tot vorbit critica literară vine din această perpetuă agresiune, iritare, dublată de o voință rară de cuprindere. Pure, solemne, maiestuoase, groțești, obiectele intră, cu formele și energia lor inițială, în coșurile acestui mecanism devorator și ies sub formă de pulbere, ca făina dintre măselele de piatră ale unei mori. Pulberea reintră în altă alcătuire, imaginară, în reliefurile abrupte și poetice ale paginii literare.

Jurnalele și eseurile lui Eugen Barbu arată aceeași lăcomie a spiritului, deviat, acum, în spațiul culturii. *Jurnal* (1966) este rescris după note mai vechi, altfel nu pot fi explicate unele erori de date. Moartea lui Lovinescu este anunțată în 1946, când toată lumea știe că marele critic murise cu trei ani în urmă! Eugen Barbu s-a apărat (într-o *motivare* din primul tom al *Caietelor Prințelului*) invocând dreptul scriitorului de a inventa. „Ce erori, ce grosolanii, ce snobism!“, notează el, dezgustat de asemenea chițibușuri. Însă nu dreptul creatorului de a inventa în *Jurnale* este în discuție — ci autenticitatea jurnalului, valoarea lui ca document uman și opțiunile pe care le propune.

Real sau inventat (în fond, orice jurnal este puțin „aranjat“ în clipa în care este destinat tiparului!), să vedem ce spune această primă confesiune a lui Eugen Barbu. Sunt note, întâi, de școală, însemnări privitoare la familie, unele cunoscute și din operele de ficțiune. Se poate alcătui, din consultarea lor, portretul interior al unui tânăr care nu se simte bine unde se găsește și care vrea să devină scriitor. Este atras, ca orice tânăr, de misterul feminin, dar prima femeie pe care o cunoaște îi provoacă o mare decepție. Decepția nu-l descurajează, prin *Jurnal* trec într-un lung șir misterioase fapte ascunse sub inițialele de M., S., A., B., F. etc. Notația este crudă, autorul nu trece sub tăcere experiența lui pe acest plan. Cu M. duce un lung război: scrisori, plimbări, despărțiri, revederi, iar scrisori... Tânărul este deja sceptic. Crede că dragostea este o chestiune de orgoliu: „femeile ne plac în măsura în care plac și altora“. Este o greșeală să le ocrotești: „ele

preferă să le privești întâi ca pe ceva ce trebuie luat“. Și junele elev de la Școala militară ia de unde poate. Simulează brutalitatea și... „rezultatele sunt excelente“. O lacrimă totuși: „Bietele femei!“, însă lacrima se zvântă repede. În Oltenia, unde este detașat, cunoaște pe senzuala A. și face cu ea un „popas erotic“ în niște stof. Scrie cu stiloul pe piciorul ei dezgolit și gândește, fără oroare, la *chemarea sângelui* (scena este reluată în *Incognito*). O fată i s-ar da, dar peste câteva zile se căsătorește și elevul militar meditează, mai sceptic, la faptul că există o „trivialitate a fecioriei“. Caută Spiritul la femei și nu dă decât peste o meschinărie practică care-i displace și-l hotărăște să nu mai iubească pe nici una.

Romanul sentimental s-ar opri aici dacă autorul s-ar ține de cuvânt. Nu se ține: plutonierul cu termen redus se mută la o gazdă și, după ce se plimbă cu o fată cu codițe, „se sfințește“ noaptea cu alta, mai introdusă în viață. Autorul care își deschide astfel sufletul are și o filozofie erotică bazată pe milă: „mi-e milă de femei și de aceea le iubesc în felul meu, ca Dumnezeu, de departe, trădându-le de câte ori îmi vine bine.“ Și, s-a văzut, îi vine bine ușor. Filozofie comodă, destul de răspândită, nu trebuie un mare sacrificiu s-o respecti! Dar nici această filozofie nu-i aduce mulțumirea. „Dragostea în cele din urmă este trivială“ — notează autorul complet lămurit. Reia aventura domestică cu M., „în porții săptămânale“, fără surprize. A., în schimb, este „numai mușchi“ și-i dă misoginului o imagine mai dumnezeiască despre femeie. Pe S. o iubește trei zile și, după aceea, fuge. A. îi vorbește insistent de căsătorie și autorul se gândește, iarăși, la fugă. O femeie fără nume se rătăcește în camera tânărului dezamăgit într-o noapte de primăvară isterizată și urmează „delirul prelung al dragostei“. B., fată urâtă și inteligentă, îl asediază și scepticul nu rezistă, cedează, apoi se simte îngrozitor. Își ia un angajament solemn: „Nu pot să mă culc cu femei urâte.“ Aceeași B. îi trimite șampanie, pe care însă tânărul duplicitar o bea cu M., după care...

Oprim șirul acestei reci beții erotice aici. *Jurnalul* lui Eugen Barbu ne regalează, în continuare, în același stil cam băiețesc

fanfaron pe care îl găsim și la unii prozatori americani. Dezamăgitoare este doar, în acest carnaval al femeilor, lipsa observației profunde asupra femeii.

*Jurnal* aduce și date despre viața spirituală a autorului, pe perioada 1942-1965. Și cum datele spirituale merg mână în mână cu cele de ordin moral, să le vedem împreună. Școlar fiind, are sentimentul că profesorul D. îl urăște. Trage o primă concluzie: „Totdeauna am inspirat ori ură, ori dragoste. Un sentiment de mijloc nu mi-a fost îngăduit.“ Observație bună, *ori-ori* intră (se va vedea) în codul moral al scriitorului. Peste câteva rânduri dăm peste un citat și un comentariu care întăresc această etică a luptătorului. Citatul dintr-un romancier: „Drumul învingătorului este înainte, chiar dacă ar călca peste cadavre“, iar comentariul școlarului: „Iată o frază de care am să țin minte.“

La 1 septembrie 1942, proaspătul bacalaureat intră la Școala de ofițeri de jandarmi și este, în continuare, copleșit de disciplina militară, morala ofițerilor etc. Un șef de grupă îi citește „jurnalul“ și gestul i se pare revoltător. Este sceptic asupra colegilor și într-un loc scapă această observație neagră: „Generația noastră nu se poate lăuda decât cu vițiile sale.“ Un preot afirma că „Însuși Dumnezeu e jandarm“. Elevul nu-i deloc entuziasmat de ceea ce vede, însemnările sale sunt triste, furioase, provocatoare. Este repartizat la un post de jandarmi din Oltenia, și *Jurnalul* notează, în continuare, scene din viața plutonierului cu termen redus. Asta este inedit în literatura noastră. Ne-au lăsat jurnale doctorii de țară, oamenii bisericii, oamenii politici, scriitorii — bineînțeles —, dar un scriitor care să fi trecut printr-o experiență atât de specială n-am mai avut. Ce observă el? Că „țărani sunt alcoolici, violenți. Privesc copiii cu mutre de cretini, imbecili din naștere, sifilitici, murdari și neîngrijiți și îmi spun că «Dulcea Românie» e guvernată de niște criminali...“

Revenit la școală, se simte singur și are o mare poftă de răfuială. „Mi se face frică de ceea ce voi deveni.“ Citește o biografie a lui D'Annunzio și indiscreția, vulgaritatea de acolo îl

exasperează: ar merita palme. Ajunge, apoi, într-o comună de lângă Caracal și aici îl așteaptă dezastre noi. Doctorul satului este un alcoolic cu ochii apoși. Învățătorul, gras și „cu obrazul roșu de nun mare“, voinic de ar putea tăia sare la ocnă, stă toată vremea în cârciumă. Tânărul plutonier este indignat. Meniul, la post, este lamentabil și, pentru a-l îmbunătăți, aplică sătenilor, la instigația soldatului ajutor, câteva amenzi. Meniul cunoaște, a doua zi, îmbunătățiri radicale. Impresia generală asupra vieții la țară este tot rea: „Toată Oltenia e murdară și plină de sifilis.“ Se îmbolnăvește de scabie, cărțile îl revoltă și ideea de a deveni om mare îl scoate din sărite: „La dracu, cu spiritul!“ Sunt în *Jurnal* și scene epice. O anchetă într-o șatră de țigani este o schiță reușită.

Viața civilă nu este mai luminoasă. Tânărul se gândește să-și întemeieze mai bine existența, începe să scrie, și ce observă?: „Simt tot mai mult nevoia să scriu despre ce e urât și murdar în viață, ca o pedeapsă pentru ce a fost urât și murdar în viața mea.“

Interesant. Asta ar explica preocuparea, în proză, pentru grotescul patologic și inaderența aproape programatică la tragic. Dăm, peste câteva pagini, peste altă mărturisire: „Îmi urăsc personajele (nu pe toți), cu o ură aproape fizică. Asta se vede din abundența caricaturii când prezintă tipi care mă dezgustă.“ Observația amintește de o replică a lui I. L. Caragiale, dar, oricum, ea este verificată de proza lui Eugen Barbu.

Sunt notate, în jurnal, și fapte de existență mai grave. Mama moare și autorul, ca eroul lui Camus, nu varsă nici o lacrimă. Este vizitat de L. și tânărul devine îndrăzneț, însă L. îl respinge amintindu-i de doliu. „Îmi vine să râd“ — zice autorul ca de o glumă bună. Atitudinea, cam literară, vrea să scandalizeze pe cititorul pios al *Jurnalului*. În ziua înmormântării, prietenele vin îmbrăcate adecvat momentului, iar F., cu o rochie ostentativă, îl scoate din sărite.

Este limpede că Eugen Barbu scrie (și publică) acest *Jurnal* ca să dea o anumită imagine despre sine: cu ostentație dură, contestatară, anti-burgheză, disprețuitoare de norme morale comune.



Textul se poate psihanaliza. *Bovarismul* intră în formula unui complex. Deocamdată complexul viitorului autor al *Groapei* se manifestă printr-o calculată furie juvenilă, irespect programatic față de valorile constituite. Omul își anticipează (sau își copiază) cărțile. Sunt și notații mai profunde: „a face artă din cuvinte e ca și când ai ridica, din chibrite, catedrale“. Înțelegem ce vrea să spună autorul, dar arta se face, totuși, cu cuvinte, și, mai târziu, Eugen Barbu însuși va înregistra în *Caietele Prințepelui* numeroase „cuvințele“ osebite.

De pe acum are gustul de a răni convingerile noastre literare. Proza lui Dickens care, nu-i așa?, este acceptată de esteteii fini, pare lui Eugen Barbu „cam minoră“. Îi place *Biblia* („ce roman senzațional“), dar literatura, în genere, nu-i mai spune mare lucru („gen ușor și neprofund“). Cum să interpretăm, totuși, faptul că Eugen Barbu a continuat să scrie, uneori cu mare poftă, mii de pagini? Într-un singur fel: că *Jurnalul* înregistrează și acele (foarte frecvente) clovnerii ale creatorului care vrea să fie luat și altfel decât este. Puțin demonism nu strică, și Eugen Barbu își construiește în *Jurnal* o efigie întunecată și amenințătoare. Neagă (cât de sincer?) chiar acest *Jurnal*, gășind că mărturisirile din el sunt anodine. Uneori cam sunt, îi dăm dreptate, dar autorul îl publică și, publicat, *Jurnalul* reprezintă un document de psihologie scriitoricească. N-a devenit, cum ar fi dorit autorul, *istoria unui spirit*, pentru că spiritul se manifestă rar și în lucruri minore, dar este biografia (fragmentată, nu știm cât de reală ori imaginară, mistificată, dar și *mistificarea* este o latură a personalității: ea trădează un adânc bovarism moral!), biografia, zic, unui tânăr cu mari aspirații literare în niște vremuri tulburi. El își alege acum trei strămoși spirituali: Dostoievski, Savonarola și Saint-Just. De unul cel puțin (Dostoievski) se va arăta, mai târziu, foarte plictisit.

Partea a doua a volumului cuprinde *Jurnalul unor romane*. Sunt însemnări despre cărțile scrise și, mai ales, nescrise (*Frica*, *Săpătămâna nebunilor*), trecute, parte dintre ele, în *Caietele Prințepelui*. Între timp, Eugen Barbu scrie un eseu: *Măștile lui Goethe* (1967), contestat (și nu fără justificare) de specialiști, dar interesant

pentru ceea ce el vrea să dovedească: într-un mare spirit trăiește un poet de curte duplicitar, geniul ascunde un farsor. Întrebarea este de ce alege Eugen Barbu, în cartea sa, farsorul din geniul și nu geniul din farsor? Cartea este un lung colaj de citate (“să ne înțelegem, nu am nici o părere despre Goethe! Sunt un colportor de știri vechi despre autorul lui *Faust* și nici măcar nu încerc să pun ordine în aceste „fișe“. Din afirmațiile culese de la alții, cititorul e liber să aleagă ce vrea, nu vreau să fac din Goethe un caz“, p. 17), iar citatele sunt legate între ele prin comentarii usturătoare. Sursa principală este volumul lui Eckermann: *Convorbiri cu Goethe în ultimii ani*. Sunt vâdate cuvintele care contrazic, vorba autorului, serenitatea statuilor. Goethe scrie, de exemplu, la 16 ani un poem religios (*Coborârea în Infern a lui Isus Cristos*), îl publică, apoi îl uită și când, spre sfârșitul vieții, îi cade din nou în mână, mărturisește lui Eckermann (evident cu ironie): poemul „îmi va fi un minunat pașaport spre sferele cerești“. Comentatorul lasă deoparte ironia și întreabă dacă „e numai un cinism jucat sau o atitudine consecventă?“. Cartea vrea să dovedească faptul că olimpianismul omului de la Weimar este fals: omul are mari slăbiciuni, este invidios (gelozia geniului!), își contestă prietenii, n-are o consecventă stimă față de valori și nu este până la capăt sincer. Elimină dintr-un poem niște versuri mai sincere pentru a nu supăra pe contemporanii influenți, n-are inimă (când află de moartea Marii Duceșe, protectoarea sa, nu-și întrerupe discursul asupra unui articol apărut atunci într-o revistă, când arde teatrul din localitate și toată lumea participă la stingerea incendiului, Goethe se plânge, dimineața, că n-a dormit bine, în fine, același Goethe spune despre unul și altul că n-au caracter, „deși nici el — comentează Eugen Barbu — nu excela în sensul acesta“ etc).

Colajul nu este, cum zice autorul, obiectiv, indiferent, dimpotrivă, sensul lui polemic sare în ochi. Faptele, alese cu grijă de la admiratorii și detractorii lui Goethe, vor să arate că olimpianismul este o poză studiată, că umanistul care a fost socotit,

În timpul vieții lui și mult timp după aceea, simbolul spiritualității europene, ascunde cu grijă o natură de histrion, că, în fine, omul celebru, adorat, sacralizat, manifestă, în viața de toate zilele, lamentabile slăbiciuni de caracter ale poetului curtean, de pretutindeni și de totdeauna. Impresia este că, scriind despre Goethe așa cum scrie, Eugen Barbu are în vedere câțiva contemporani de-ai săi, mai puțin iluștri, mai puțin olimpicieni. *Măștile lui Goethe* constituie, în fond, un pamflet moral, voind să arate vidul ce se ascunde în interiorul statuiilor, impuritatea geniului. Întrebarea este, încă o dată, de ce autorul român scoate cu voluptate la lumină impuritatea geniului (să admitem că există, deși marii biografi ai lui Goethe au arătat contrariul!) și scapă din vedere geniul care stăpânește peste aceste impurități? Cine este, în fapt, creatorul lui *Faust*? Asta nu se vede în *Măștile lui Goethe*. Tocmai masca geniului lipsește!

*Caietele Princepelui* (1-6, 1972-1977), subintitulate: *Jurnal de creație*, constituie o opera curioasă. Ea adună fișe de lectură, însemnări morale, citate din autori de mărimi diferite, traduceri din articole de dicționar, liste de cuvinte rare, fragmente epice din romane nepublicate, comentarii critice etc. Autorul se justifică în primul volum: „Acest jurnal împănat cu citate exprimă o hartă spirituală“. În volumul al II-lea, revine și face o mărturisire derutantă: „Acest *Jurnal de lectură*, plicticos, doct, cretin, cu rezumate școlărești ale unor cărți mai mult sau mai puțin importante. Dar ele, aceste selecții, rezumă gustul meu literar“ (II, pag. 54). Care este gustul său literar? Gustul merge mai ales spre literatura ocultă și spre cronici. *Viața lui Nifon*, *Foletul novel*, care ar fi stat la baza *Princepelui*, sunt scrieri de căpătâi. „Cea mai frumoasă carte de poezie pe care o avem“ — zice Eugen Barbu despre *Folet* — „o operă nebună“. Alte opere, mai noi, nu-i spun mare lucru. „Ce aş mai reține din complicata, stufoasa, prețioasă carte“ (*Frații Karamazov*)? — se întreabă el, la o nouă lectură a romanului. Reține puține lucruri. Mai nimic. *La modification*, cartea lui Michel Butor, îi pare o operă „cu totul banală“, *Portrait*

*d'un inconnu* de Nathalie Sarraute — „o mizerie fără cap și coadă“. Dar *Les Gommès* de animatorul noului roman? Ei bine, romanul *Les Gommès* a fost aruncat în avionul de Boston: „ilizibil“. Este limpede, lui Eugen Barbu nu-i place *noul roman*, nu-i singurul, dealtfel. Citește multe cărți despre magie și extrage lungi citate. M. Eliade este un autor favorit, studiile din *De la Zamolxis la Gingis Han* sunt rezumate pe multe pagini. Eugen Barbu este interesat de simbolistica amuletelor, talismanurilor, de semnele alhimice și corporative, de Iranul antic, de Attila, de viața sexuală a animalelor și rezumă, în acest sens, o carte a lui Gourmont. Reproduce, din dicționare, explicații (elementare) despre budism, totem etc., se arată preocupat de stilul lui Odobescu și, în acest sens, consemnează părerile lui Ioan Rotaru și Sorin Alexandrescu. Când H. Zalis publică o carte despre Flaubert, Eugen Barbu o citește și găsește ceva interesant de notat. Magicienii și misticii Tibetului nu-l lasă indiferent, din *Dicționarul de simboluri* reproduce articole întregi. Înregistrează propoziții celebre, metafore de zile mari, idei care i-ar putea folosi. Uneori aceleași extrase sunt date de mai multe ori, semn că autorul recitește aceleași texte sau încurcă fișele. Dintr-un articol al lui Dan Hăulică este reprodușă o frază despre fantasticul modern în vol. II, pag. 58, aceeași frază o regăsim în vol. V, pag. 255. Imaginea lui Baudelaire: *profundul doliu al nopții* este notată, dacă am reținut bine, de două ori, opinia lui Rilke (*n-am organ pentru Goethe*) la fel.

*Caietele* constituie, are dreptate autorul, laboratorul său de creație. Mai ține un jurnal, deocamdată nedezvăluit, cu note, se pare, teribile despre contemporani, căci iată ce citim în vol. II, pag. 29: „Mă, consolez că *Jurnalul* meu postum, de fapt cel în care totul e notat telegrafic și dur, fără flori de stil, fără literatură, va repara eroarea că am vrut să trec peste unele lucruri. Nu am vrut să trec, nu am putut să le spun pentru că erau insuportabile pentru contemporani. Răbdare! Mai sunt acolo 20-30 de ani până când o să puteți să citiți grozăviile...“.

Să vedem, deocamdată, ce spune *Jurnalul de creație* tipărit. Este

un enorm colaj de rezumate, extrase, de o varietate derutantă, note despre autori mari și autori neînsemnați, citați și asimilați repede, uluitor de repede, într-o cantitate de texte ce înspăimântă. Ele au voit să dovedească felul cum a fost scris *Princepele*, asta inițial, apoi aria *Caietelor* s-a extins, de la domnitorii fanarioți autorul a ajuns la Tamerlan și la cultura chineză antică. A publica aceste note dezordonate de lectură este o eroare.

Ele pot interesa într-un singur fel, indirect: sugerează un imens *complex al culturii*. Eugen Barbu care, în *Măștile lui Goethe*, se arăta neîncrezător în puterea umanistului de a-și stăpâni, prin cultură, scăderile morale, trece în *Caietele Prințelului* la o atitudine contrară: asumă, „înghite“ pur și simplu cărțile, citește orice îi cade în mână, scrieri docte și scrieri diletantice, cu o lăcomie extraordinară. O îndârjită, iritată *voință recuperatoare* — se observă în aceste pachete de fișe, sparte din loc în loc (din fericire) de însemnări cu caracter mai personal. Acestea pot interesa, cu adevărat, pentru că ele vorbesc într-un mod mai direct de cel care a scris *Groapa*. Există în *Caiete* un *Jurnal de la Poiana* foarte amuzant, unde descoperim în Eugen Barbu un tandru poet al universului mic, un pictor animalier când ironic, când elegiac. Din loc în loc stilul devine scortșos la modul *matein*. Eugen Barbu ia aere de fermier, face recensământul păsărilor, notează cheltuielile de întreținere, pare preocupat de soarta unei păunițe care trebuie să ouă. Cățelul Gică Doi n-are parteneră, este trist, capricios și scriitorul, îngrijorat, caută o soluție. Soluția este găsită, în curtea de la Poiana apare cățelușa Barcelona, făptură delicioasă, răsfățată. Barcelona rămâne, după oarecare vreme, grea, dar paternitatea viitorului pui este incertă pentru că Gică Doi este leneș, apetitul lui sexual lasă de dorit etc.

Însemnările din această sferă sunt, repet, de un umor fin, Eugen Barbu nu-și ascunde plăcerea de a fi proprietar și de a-și asuma astfel de griji, minore, care pot fi înțelese la un spirit aplecat toată ziua asupra literaturii cabalistice. *Caietele* cuprind și multe fișe pentru proiecte epice (*Frica, Janus, Săptămâna*

nebulilor) și câteva sunt, cu adevărat, remarcabile. Un tip memorabil promite a fi *Condotierul*, a cărui fișă caracterologică revine, obsedant, în jurnal. Iată o variantă:

„Omul care a reușit în viață, să-i spunem tot *Condotierul*, era pentru mine numai o abstracție, până când l-am zărit întâmplător pe un mare bulevard, aproape târât de doi câini englezești, ținută cu distincție în lessă. Era spre primăvară, puțin rece, puțin umed, soseam tocmai din tipografia în care lucram, după o noapte grea de nesomn, corectasem, cu mare atenție, un volum din *Operele* lui Stalin și priveam absent deșertul de asfalt de la ora 11. L-am recunoscut imediat, avea o statură athletică, se îmbrăca, nu strident, nu bătător la ochi, cu haine din stoffe străine, foarte rare la acea vreme în România, sfida adică cu discreție sărăcia generală, avea o ostentație căreia i se pune surdina și asta nu puteam să nu observ. Ogarii îl duceau în galop într-o plimbare forțată, așa încât mi-a dispărut repede de sub priviri. Mai târziu cu o lună, l-am zărit a doua oară, într-un balcon, deasupra aceluiași bulevard. Era un om la modă cum se spune, nu deschideai aparatul de radio să nu auzi pe cineva vorbind despre el, cum se întâmplă la noi și-acum: când te uită, te uită toți; când te iubesc, te sufocă toți... Nu știi de ce, când îl văzusem a doua oară, mă izbise aerul său de canalie, atât de bine disimulat mai apoi, când mă apropiasem de el mai mult. Poate pentru că nu se știa privit, poate unde sta destins și privea pomii înfloriți ai acelei zile superbe de primăvară. Pe urmă, cineva m-a introdus în casa părinților săi, una din acele case pe care Léon Daudet le numea *maison à cancer*; plină de o tăcere grea, încărcată de mobile înalte, cu plafoane înscrise parcă sub turla unei catedrale prost împărțite, unde trona o femeie cu ochi magnetici, de o vârstă incertă, geloasă de a ști ce se spune despre fiul ei. A venit și el, ceva mai târziu, greoi, lent, cu o mobilitate a privirii ce nu mi-a scăpat. Mă măsura în treacăt, dar cu o atenție dureroasă, scurtă și precisă. I se vorbea despre mine, voia să afle totul și, dacă se putea, dintr-o dată.“

Sunt zeci — sute de asemenea portrete, fragmente epice, care,

Însumate, formează jurnalul unor romane nescrise. Ce curios! Eugen Barbu publică *studiile* pregătitoare înainte de a compune operele. Ca un pictor care expune schițele, înainte de a expune (de a crea) tablourile. Numai de nu l-ar împiedica preocuparea prea mare pentru proiecte să-și încheie cărțile propriu-zise. Însă independent de bizarul orar de creație, fișele, *studiile* interesează ca niște eseuri romanești, rătăcite în aceste faraonice *Caiete*.

Eugen Barbu anunță și proiectul grandios al unei *Istории polemice și antologice a literaturii române de la origini până în prezent* din care a publicat, în 1975, un volum de 500 de pagini dedicat *Poeziei române contemporane*. Nu mai trebuie să precizăm care este modelul acestui ambițios proiect. A lua însă volumul tipărit drept o veritabilă istorie a literaturii este o greșeală. Autorul a făcut el însuși eroarea de a-l intitula astfel, când este vorba în realitate de impresii personale, discutabile ca oricare altele, asupra poezilor de azi. Sunt cronici, note de lectură, cu portrete în stil călinescian reușite (Romulus Vulpescu, Dimov, Adrian Păunescu) și judecăți subiective. Eugen Barbu propune o altă schemă de valori decât aceea avansată de critica literară propriu-zisă. Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana sunt minimalizați, Miron Radu Paraschivescu, Jebeleanu, Beniuc sunt înregistrați la un capitol general, cu date de ordin mai mult bibliografic. Printre contemporani sunt trecuți și B. Fundoianu, Ilarie Voronca. Poezii sunt sistematizate nu pe generații sau stiluri, ci după forma sensibilității. Uneori tipul de sensibilitate este greu de descifrat: *Mai mulți soldați, Păcatele poezilor, deliranti, impostori, aventurieri, fabricatori inegali, infantili, Copiii teribili* (de la Sașa Pană la Ioanid Romanescu), *Solari și baladiști* etc. Foarte generos este Eugen Barbu cu poezii *balcanici și bizantini*, o direcție pe care el o susține și altfel, eseistic. În acest compartiment intră, pe lângă Dan Mutașcu, Tomozei, Mihaela Minulescu și Cezar Baltag, Ioan Alexandru și Ion Gheorghe — și nu se știe de ce, pentru că unul este un poet emblematic, cerebral, ceilalți sunt niște lirici expresioniști. În fine, Emil Botta, poet al livrescului, împarte aceeași cămară spirituală cu boemul Teodor Pîcă etc.

*O istorie polemică și antologică* este un tipic volum de scriitor, cu simpatii și antipatii previzibile, trecând ușor de la elogiu la pamflet, cu intenția, neascunsă de a răsturna clasamentele curente. Nu i se poate nega vivacitatea comentariului.

Un proiect vast, în curs de realizare, ultimul pe care îl propune deocamdată Eugen Barbu, este ciné-romanul *Incognito*. Intriga și o parte din tipologia cărții apăruseră anterior în *Războiul undelor* (scris în colaborare cu Nicolae-Paul Mihail), cu punct de plecare într-un scenariu cinematografic. Din *Incognito* au apărut două volume și se anunță al treilea. Roman politic, roman polițist, roman de moravuri, în stil senzațional, cu fire epice care duc la *Liga Națiunilor* și plonjează în lumea spionajului continental. Un roman care pornește, deodată, din mai multe locuri și, până ce firele se vor uni, citim niște narațiuni repezi, cu suspens-uri teribile, o mișcare epică, în genere, nebună care ne poartă din podul Institutului medico-legal în anticamera Mareșalului Antonescu. Mai reușită, epic vorbind, este cronica mondeno-politică a cercurilor conducătoare din anii războiului. Lumea aceasta amestecată, impură, grăbită să trăiască lacom toate senzațiile, constituie un teren bun de vânătoare pentru scriitorul moralist și pamfletar care este Eugen Barbu. O femeie, Evelyne, soția subsecretarului de stat Ionescu-Tismana, este o Caty Zănoagă mai rafinată. Ambițioasă, rea, nu iartă nimic (în lumea bărbătească) și își pune farmecele în slujba intereselor. Portretul ei capătă o anumită substanță mai ales în volumul al II-lea. Dealtfel, istoria familiei Slătineanu (cu evocări câmpenești în stil Duiliu Zamfirescu) mi se pare a fi punctul de plecare al unui posibil roman de moravuri, independent de inextricabila intrigă din actualul *Incognito*. Al doilea fir epic autentic îl întrezărim în capitolul privitor la călătoria unei trupe de deținuți spre front. Este bine prinsă, aici, atmosfera de derută și violență a epocii, există, apoi, toate elementele care, dezvoltate, ar putea duce la crearea unui personaj veritabil, Matei Bogasieru (tot în volumul al II-lea).

Romanul politic propriu-zis are o intrigă neverosimilă. Un savant



român, Vrăbiescu, pregătește o formidabilă *bombă termică* de care se interesează mai multe servicii de spionaj. Partidul Comunist Român este de asemenea preocupat de experiențele aceluiași Vrăbiescu și trimite pe militantul Dima Tronaru să convingă pe profesor să înceteze cercetările sau, la nevoie (ceea ce se și întâmplă), să incendieze laboratorul de la Mija. Profesorul Vrăbiescu este răpit de Gestapo, apoi de forțele patriotice, Silvia, fata profesorului, este și ea sechestrată etc. Fapte multe, într-o înlănțuire vertiginoasă și cu o semnificație ce ne scapă. Comuniștii par (s-a observat de către critică la apariția primului volum) niște mușchetari moderni. Vasile Dănacul s-a infiltrat, sub numele de Armand Sachelarie, în cabinetul lui Ionescu-Tismana, subsecretar de stat la Interne, în guvernul Antonescu și, curios, nimeni nu-l suspectează. Armand devine, în scopuri subversive, evident, un condotier al saloanelor aristocratice, încurajează pe Gerda Hoffman, spioană germană, se plimbă romantic la Mogoșoaia cu o prințesă și participă la întreținerea bunei condiții feminine a Evelynei, falsa mătușă.

Judecate separat, unele episoade de narațiune polițistă (asasinarea dublului spion Arghirescu, căutarea de către Mizdrache și Ciripoi a unui volum de Flaubert în care se află codul unei rețele de spionaj etc.) sunt reușite, însă, în general, planurile romanului nu se articulează nici în volumul al doilea, și ideea polemică a cărții se dizolvă în cronică mondenă. Pot fi reținute, în afara capitolelor citate înainte, și câteva fișe caracterologice din lumea artistică și culturală a Bucureștiului. Unele dintre ele sunt pamflete deghizate, în stilul cunoscut din *Princepele*. Adversarii literari ai autorului nu sunt nici de data aceasta cruțați.

Este greu de zis ce va deveni *Incognito*, dacă prozatorul va reuși să detașeze un element unitar și semnificativ din această complicată cronică pentru a scrie un roman de la început până la sfârșit autentic, valorificând astfel însușirile epice ce-i sunt caracteristice. Acelea ce pot fi observate în cărțile lui fundamentale: *Groapa*, *Princepele* și un volum (selectiv) de nuvele.